

Рецензенты:

Народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР

А. М. Мессерер

Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, профессор, академик
В. В. Васильев

Консультант

профессор **А. Л. Гройсман**

Валукин Е. П.

Система мужского классического танца. — М.: Изд-во "ГИТИС", 1999. — 456 с., ил.

Предлагаемая читателю монография представляет собой фундаментальный труд, в котором впервые проведен комплексный анализ всех разделов мужского классического танца, от простейших движений до сложных видов вращения и прыжков, с новым для хореографической педагогики системным подходом, обогащающим современное обучение педагогов и балетмейстеров.

Автор привлекает к анализу танцевальных форм музыкальный и живописно-графический материал для раскрытия особенностей классического мужского исполнительства. Книга богато иллюстрирована.

Eugeny Valukin. System of male classical dance.

This book presents a fundamental investigation. For the first time all — round analysis of all the sections of male classical dance from the simple movements to complicated types of tours and capers is being conducted in it. A new in choreographic pedagogic method of approach enriches modern training of teachers and ballet-masters.

Author supplements the investigation of dance forms with music, pictorial and graphic material to show special features of male classical mastery. The book contains lots of illustrations.

ISBN 5—7196—0223—2

• Валукин Е. П., 1999.

• Издательство "ГИТИС", 1999.

Предисловие

С автором этой книги меня связывает давняя творческая дружба. Евгений Валугин сегодня является видным мастером хореографической педагогики. Его педагогический талант впервые был отмечен Г. Улановой, Л. Лавровским и А. Мессерером. Во время гастролей Большого театра в 1962—1963 годах в Торонто дирекция местной балетной школы пригласила Л. Лавровского провести показательные уроки. Несколько уроков с учениками этой школы провела Г. Уланова. Л. Лавровский давал уроки для старших классов, Г. Уланова для средних, Е. Валугину было предложено давать уроки классического танца в младших классах. По просьбе А. Мессерера, уехавшего готовить спектакль "Урок танца" на музыку Д. Шостаковича в другие города Америки, Е. Валугину предложили заменить его на время отсутствия, давать уроки балетной труппе Большого театра, а также выходить на сцену в роли педагога, участвовавшего в спектакле. Позднее, по рекомендации Г. Улановой, Л. Лавровского и А. Мессерера, он был приглашен директором Канадской Национальной балетной школы Бэтти Олифант и художественным руководителем Балетной Компании в Торонто Селией Франка в школу и в труппу театра, где давал класс и работал в качестве хореографа. Это открыло ему возможность в течение десяти сезонов давать уроки классического и дуэтного танца, а также успешно осуществить постановку спектакля "Баядерка", фрагментов из балета "Дон Кихот" и концертной программы, о чем свидетельствует высказывание известного американского балетного критика Клайва Барнеса в газете "Нью-Йорк Таймс": "Баядерка", поставленная для канадцев балетмейстером Большого театра Евгением Валугиным имела заслуженный успех"¹. За рубежом ему довелось познакомиться с такими выдающимися артистами хореографии, как Эрик Брун, Джон Кранко, Александр Грант, Роберт Джоффри, Алисия Алонсо, Кеннет МакМиллан и многими другими. Е. Валугин полностью оправдал доверие мастеров отечественного искусства, подняв профессионализм канадского балета на мировой уровень, он подготовил таких признанных мастеров балета, как Мартина Ван Хамел, удостоенная Золотой медали на III Международном кон-

¹ Барнес Клайв. "Ахиллесова пята" канадского балета // За рубежом. 1967. № 38.

курсе артистов балета в Варне, Керин Кайн и Франк Агустин, получившие Серебряные медали на II Международном конкурсе артистов балета в Москве, Кевин Пью и Ким Гласко награжденные Серебряными медалями на IV Международном конкурсе артистов балета в Москве. О. Лепешинская писала: "Мне хотелось бы отметить не только незаурядные педагогические способности Евгения Валукина, но и его стремление воспитать в своих учениках интерес к общественной жизни, к расширению художественных запросов. Думаю, что происходит это прежде всего потому, что сам Валукин не ограничивает себя рамками своей профессии, его интересы разносторонни, а знания глубоки"¹.

За 40 лет творческой деятельности в качестве артиста, педагога и балетмейстера народный артист России, профессор, академик Международной педагогической академии Евгений Валукин накопил огромный опыт, работая во многих странах мира, в частности, в Канаде, Чили, Мексике, Австралии, Англии, Испании, Японии и других. Эта монография — результат и научное обобщение его опыта.

Сегодня Е. П. Валукин — заведующий кафедрой хореографии и член художественного совета Российской академии театрального искусства, член учебно-методического совета при Министерстве культуры России, член правления Всероссийской хореографической ассоциации и член правления Всероссийского музыкального общества. Он — ведущий педагог-хореограф, ученики которого известны во всем мире. Среди них можно назвать такие имена, как Б. Акимов, М. Цивин, М. Перетокин, А. Богатырев, В. Тедеев, В. Кириллов, С. Радченко, Б. Ефимов, А. Фадеечев, А. Горбачевич, В. Никонов, А. Головань, Ю. Посохов, В. Лантратов, В. Лагунов, в Канаде — М. Ван-Хемел, К. Кайн, Н. Потс, В. Теннант, С. Стефанский, в Чили — В. Ронкаль, Р. Стуфенс, Д. Альберто, в Австралии — Ф. Тонкин, С. Хэткоур, Д. Макаллистер, К. Ващ, Э. Туи, в Японии — Р. Сато, Е. Моричита, Т. Шимицу, в Норвегии — Е. Кнудсен и другие.

Е. П. Валукин — ученик М. М. Габовича, Р. В. Захарова, Л. М. Лавровского, Н. И. Тарасова, А. М. Мессерера, А. А. Лапаури, А. Н. Ермолаева, А. В. Кузнецова, А. М. Руденко, В. Д. Голубина, продолжатель лучших традиций этих мастеров отечественного балетного искусства.

За творческие заслуги Е. П. Валукин награжден высокими правительственными наградами России, а также Первой премией и Дипломом за создание фильма-балета "Скрябиниана" (Сантьяго, 1971), титулом "Мастер классического балета" Австралийским СОДА (Сидней, 1988), дипломами "Выдающийся мастер хореографии" в Японии (Токио, 1989; Ойта, 1991), Дипломом 1-й степени за проведение I Международного конкурса артистов балета в Мексике (Мехико).

¹ См.: Театральная жизнь. 1978. № 19. С. 10.

В данной работе — "Система мужского классического танца" — автор не ставит задачу проанализировать все элементы школы классического танца, но подчеркивает, что принципы подхода к исследованию координационной структуры для всех хореографических движений **едины**. В этом, как кажется, заключается сила и научное значение предлагаемой системы. В частности, **впервые** в книге рассматриваются особенности построения поз классического танца, исходя из положений фигуры танцовщика в пространстве, впервые автор дает полный анализ движений рук в направлениях наружу и внутрь и структурно-координационный анализ движений головы, впервые подробно изучается направленность выразительного взгляда по пространственным точкам зала и определение "открытых" и "закрытых" поз классического танца. Впервые в книге предлагается анализ изменения поз различными приемами: поворотом головы, сменой положения рук или при помощи тех или иных связующих движений в сочетании с различными формами port de bras.

На основе установления межпредметных связей (анатомия и физиология человека, педагогика и психология) впервые в монографии достаточно полно излагаются принципы комплексного подхода в обучении мужскому классическому танцу, структурированному элементами и иерархией соотношения рассматриваемых предметов и их подсистем в единую систему обучения.

*Заведующий кафедрой режиссуры балета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова, народный артист России,
доктор гуманитарных наук, профессор*

Н. А. Долгушин

Preface

Long-standing creative relations have been linking me with the author of this book. Eugeny Valukin is the eminent master of choreographic pedagogics.

His pedagogical talent was noted for the first time by Galina Ulanova, Leonid Lavrovsky and Asaf Messerer. In 1962—1963 on tour in Toronto (Canada) the board of the local Ballet School invited L. Lavrovsky, G. Ulanova and E. Valukin to conduct demonstration lessons accordingly in the senior, secondary and junior classes. There E. Valukin proved to be an excellent teacher.

Then E. Valukin was offered to give classes for the ballet company of the Bolshoi theatre instead of A. Messerer, who worked temporarily in America.

Later on advice of G. Ulanova, L. Lavrovsky and A. Messerer E. Valukin was invited to give classes and work as a choreographer conformably in the National Ballet School and Ballet Company of Toronto. Famous Betty Oliphant, the dancer and pedagogue, the head of the Canadian Ballet School compares Eugeny Valukin with Caesar, who "came, saw and conquered" (Betty Oliphant. *My life in dance*. Canada, 1996). She recollects a handsome, tall, young man, who startled students and teachers with professional method of approach and flight of fancy.

There he had been teaching classical and duet dance for 10 years. He also staged "Bayadere", fragments from "Quixote" and concert programme. He managed to meet some outstanding ballet actors there. They are Eric Brun, John Granko, Alexander Grant, Robert Geoffrey, K. MacMillan and others.

Valukin proved to be a real expert and raised considerably the professional level of Canadian ballet.

His students were awarded in International competitions of ballet dancers, that took place in Moscow and Varna. In particular, Martina Van Hamel was given the gold medal, Carin Cain and Frank Augustin, Cavin Pew and Kim Glasko — silver medals.

For instance, Olga Lepeshinskaya noted not only the pedagogical faculties of E. Valukin, but also his versatile interests, deep knowledge and his wish to pass on his experience to students.

E. Valukin stored a great experience in 40 years of his professional activities in ballet art. He is the People's artist of the USSR and professor. E. Valukin worked in

many countries — in Canada, Chile, Mexico, Australia, England, Spain, Japan and others. The monograph is the result and scientific generalization of his experience.

E. Valukin is the head of the choreographic department, the member of the Art and Scientific Council of the Russian Academy of Theatrical Art, the member of the Methodical Council at the Ministry of Culture, the member of the board of All-Russian choreographic association and All-Russian music society. He is the leading educational specialist and choreographer, and his students are famous all over the world. They are B. Akimov, M. Tsyvin, M. Peretokin, A. Bogatirev, V. Tedeev, V. Kirillov, S. Radchenko, A. Fadeyechev, A. Gorbatsevich, V. Niconov, A. Golovan, J. Posokhov — in Russia; M. Van Hamel, C. Cain, N. Tennant, S. Stefansky — in Canada; V. Rancal, P. Stufens, D. Alberto — in Chile, F. Tonkin, S. Hatcore, D. Macallister, K. Vash, E. Tui — in Australia; R. Sato, E. Morichita, T. Shimitsu — in Japan; E. Cnudzen — in Norway. E. Valukin himself studied in the classes of M. Gabovich, R. Zakharov, L. Lavrovsky, N. Tarasov, A. Messerer, A. Lapauri, A. Ermolaev, A. Kuznetsov, A. Rudenko, V. Golubin. He became a successor of the best traditions of these masters of national ballet art. E. Valukin has done great services to his country and was rewarded more than once by the government. He was awarded the first prize and Diploma for the staging of the film "Scrabiniana" (Santiago, 1971); the title "Master of classical ballet" (Sidney, Australia, 1971); Diploma "Outstanding master of choreography" (Tokyo, 1989; Oita, 1991, Japan), the First Class Diploma for conducting the First International competition of ballet dancers in Mexico (Mexico City).

The author doesn't analyze all the elements of the classical dance school in the monograph. But he marks that methods of approach to the analysis of coordinating structure are common for all the choreographic movements. It shows the scientific significance of the system, described here. In particular, for the first time peculiarities of formation of attitudes of classical dance are considered, proceeding from the space positions of the figure of the dancer.

For the first time the author presents the full analysis of movements of arms in directions en dehors and en dedans; structure and coordinating analysis of movements of the head; the analysis of the direction of expressive look and definition of "opened" and "closed" attitudes of classical dance.

Different modes of changing of postures are described here. They are — the turn of the head, changing of arms' positions, use of some linking movements in combination with different forms of port de bras.

It is very important that all items are considered in connection with problems of human anatomy and physiology, pedagogics and psychology.

*The Head of the Department of ballet producing
of St.-Petersburg State Conservatoire
named after N. A. Rimsky-Korsakov,
National Actor of Russia,
Doctor of the Humanities, Professor*

N. Dolgushin

Введение

Сегодня с уверенностью можно утверждать, что школа мужского исполнительства классического танца родилась в России. Она возникла как результат деятельности и творческих исканий таких мастеров русского балета, как Н. Легат, Ф. Лопухов, В. Тихомиров, М. Фокин и др. Их открытия, их опыт, их принципы обобщил и использовал в своей педагогической методике Н. И. Тарасов, выдающийся педагог-хореограф, профессор, воспитанный на традициях московской балетной школы.

Исторически этому способствовали национальные традиции русской танцевальной культуры, а также взаимодействие русской балетной школы с ведущими школами Европы.

Старинный русский танец, связанный с песней, с ее содержанием, всегда был выражением смысла песенного текста, что давало ему определенный эмоциональный настрой, который нашел выражение в певучей пластике женского танца, в удали, виртуозности, силе мужского перепляса. Все это вошло в русский классический балет и стало отличительными особенностями русской школы классического танца, получило сегодня методическое, теоретическое обоснование.

Психологическая основа исполнения танца стала предметом пристального внимания русских балетмейстеров, педагогов, исполнителей.

В то же время, соприкасаясь с традициями французской, итальянской, датской хореографии, русская школа восприняла в течение XIX века стремление французов к совершенному владению танцевальной техникой, их артистичность, свободно интерпретировала заветы итальянских педагогов, освобождаясь от их "бездушной виртуозности", прониклась драматичностью, технической утонченностью, отшлифованностью каждого движения, характерными для датской школы.

Продолжая лучшие традиции прошлого, русская школа развивается в поисках героической образности, укрупняет пластический жест, наполняется мужественной, напористой динамикой. *Лексику* отечественной школы классического танца во многом определяет проблема *активного героя* — она присутствует и в героических, и в драматических, а также в лирических и комедийных балетах.

Основоположником новаторских обобщений в школе мужского исполнительства явился Николай Иванович Тарасов — истинный мастер хореографической педагогики, воспитавший своих последователей, своих единомышленников.

Педагогический метод Н. И. Тарасова, соединивший в себе традиции петербургской и московской школ хореографии, представляет собой в то же время тщательно разработанную новую структуру формирования классического танцовщика, в основе которой стремление выявить мужественное начало в танце, подчеркнуть волевой импульс пластики, придав танцу энергию завершенности. Хореографической педагогике Тарасов придал подлинно методическую основу, которая нашла выражение в его фундаментальном труде — "Классический танец, школа мужского исполнительства". Естественно, Тарасов творчески использовал опыт и открытия таких мастеров, как Н. Легат, Ф. Лопухов и В. Тихомиров, но было бы неправильным рассматривать его педагогику лишь как синтез достижений своих предшественников. Он стремился строгие законы академизма соединить с новыми приемами, которые были продиктованы практикой театра его времени, усложнившейся балетной техникой. Классический танец для него был синонимом "завершенности, красоты, поэзии, мужества".

Н. И. Тарасов неоднократно подчеркивал нам, своим ученикам, что его педагогические принципы не догма и они, естественно, предполагают свое развитие, обновление, совершенствование. Опираясь на основы школы Тарасова, принимая, утверждая и развивая приемы педагогической практики К. Блазиса, А. Бурнонвиля, В. Тихомирова, А. Мессерера и, наконец, используя свой творческий опыт, я разработал систему воспитания и совершенствования исполнительского мастерства классического танцовщика.

Тарасов утверждал: "Единство системы отнюдь не должно сковывать педагогическую индивидуальность преподавателей... Она не устраняет необходимости того, чтобы каждый преподаватель танцевального искусства был и сам художник"¹.

Каждое занятие, каждый урок должны представлять собой законченное целое с единой художественной основой и сценической формой. Вот почему я уделяю особое внимание построению композиции урока, сцены, размещению фигур в пространстве, ощущению динамичности пространства, творческой атмосфере театральности происходящего занятия, которое иногда превращается в настоящий балетный фрагмент или законченное хореографическое произведение.

Как бы технически точно ни выполнялись позы, ни соблюдалась ритмика движений и координация отдельных элементов — все это не достигнет совершенства, если не будет наполнено идеей, мыслью, одухотворенным чувством, не получит образного развития. В связи с этим в моей системе возникли новые

¹ *Мориц В., Тарасов Н., Чекрыгин А. Методика классического тренажа. М.; Л., 1940. С. 3.*

разделы, посвященные драматической выразительности взгляда, значению его направленности, а также фразеологии жеста кистей рук.

Принято считать, что поза — основа классического танца, ее условность определяется законами сцены, театральной хореографией. Одна и та же поза, оставаясь неизменной, может нести в себе разный смысл, различный характер выразительности — все зависит от приемов ее исполнения. Таким образом, составляя незыблемыми основы школы, мы попытались открыть, найти, создать новые исполнительские приемы, которые соответствуют состоянию современного искусства балета.

"В наше время, — писал Н. И. Тарасов, — поза классического танца становится все более изменчивой и многоликой. Ее школьные каноны могут использоваться и пластически преобразовываться балетмейстером и педагогом 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"¹.

И тем не менее полнота содержания хореографического произведения без овладения точной исполнительской техникой танца не может быть передана. Отточенная, совершенная техника дает танцовщику не только уверенность в своих силах, отчетливую фразировку, большую пластическую свободу, но и возможности раскрыть природу танца, передать свое отношение к нему, наделить сам танец выразительностью, творческим вдохновением. Принято считать, что в "школе классического танца" Тарасова воплотились особенности русской школы: благородство и простота манеры, строгость и четкость линий, широта и напевность поз.

Несмотря на то, что педагогическая методика Тарасова тщательно разработана, для профессионалов не утратила интереса педагогика обучения, описанная Блазисом в его книге о технике и методике преподавания танца. К. Блазис разработал свои принципы преподавания, которые использовались не только в XIX веке, но и используется в наше время. Он придавал особое значение развитию танцевальной техники, поискам новых технических приемов, развитию индивидуальности ученика. В его теоретических изысканиях мы находим разработку принципов контраста в искусстве балета. В частности, он впервые предложил строить танец на выразительности светотени и провозгласил девиз: "Мало танцевать ногами, необходимо танцевать корпусом и руками".

В своей книге "Manuel complet de la danse" ("Полный учебник танца")², которая является, по сути дела, учебником по классическому танцу, Блазис уделяет большое внимание положению рук и *port de bras*, что представляет особые трудности в искусстве танца. В книге подробно, с математической точностью,

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. М., 1971. С. 21.

² См.: Классики хореографии / Ред. Е. И. Чесноков. Л.: М., 1937. С. 132.

изложена его методика, причем книга сопровождается (и это было существенным новшеством) большим количеством рисунков, сделанных с натуры, изображающих различные положения корпуса, ног, рук, позы, что способствует правильному пониманию практических принципов К. Блазиса.

Как проникновенно звучат напутственные слова Блазиса ученикам, хотя в наше время они могут показаться несколько напыщенными, но сколько в них истины: "...Рекомендовать (своим) ученикам почаще созерцать прекрасные образцы живописи и скульптуры великих мастеров: эти античные шедевры, уцелевшие от разрушительного действия времени, эти образцы, влекущие к прекрасному идеалу, в изящных искусствах весьма способствуют воспитанию вкуса. Танцовщик, который не развивается, лишенный самонаблюдения, без грации, без вкуса, никогда не доставит ни малейшего удовольствия знатоку или хотя бы образованному зрителю"¹.

Мы также с вниманием обращаемся к педагогической практике мастеров хореографии, наших учителей. В частности, привлекает школа В. Тихомирова, который утверждал в мужском исполнении академическую строгость классического танца. Привлекает его разработка соответствия взгляда с характером движения, что нашло отражение в предлагаемой системе. Даже в простом *port de bras* он хотел видеть "широкий жест руки" и "глаза, далеко смотрящие, как будто с жестом руки они охватывают широкое пространство". В. Д. Тихомиров подчеркивал: "Если ты будешь смотреть на ладонь, твоих глаз не будет видно, в них не будет заметна твоя мысль"².

В данной работе подчеркивается возможность, а точнее, необходимость интонировать хореографический текст, уметь поставить вопрос: ради чего ты на сцене, ради чего появляется та или иная фразировка в спектакле.

В этом смысле важно обращение к разделу рук в педагогике Тихомирова, который пользовался образными сравнениями: "Руки должны быть как крылья у птицы, они свободно опираются на воздух", или "движения рук не должны быть куцыми: плавность, широта — вот их природа".

Тихомировым вырабатывалась способность принять любое положение рук независимо от работы ног, корпуса и головы. Эта самостоятельность рук была важнейшим принципом работы над развитием их пластичности и координации движения.

"Мне представляется очень важным умение развивать у учащихся внутреннее чувство позы — умение завершать движение позой, так, например, если движение было быстрое, динамичное, бравурное, — говорит Тихомиров, — то и поза будет иметь более четкий, более мужественный, резкий рисунок"³.

¹ См.: Классики хореографии. С. 132.

² См.: Василий Дмитриевич Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог. М., 1971 С. 214.

³ Там же. С. 216.

Логикой и большой стройностью отличались все его комбинации, причем он умел анализировать приемы исполнения движений классического танца.

Особую ценность для анализа мужского классического танца представляет творческое наследие А. Мессерера — танцовщика, педагога и хореографа, который сумел художественно обобщить принципы русской и советской школы классического танца, создать свой метод педагогической работы.

Ученик Тихомирова, хорошо знакомый с педагогикой В. Пономарева, с академическими принципами П. Гердта и других мастеров, он не только усовершенствовал технику, обогатил лексику мужского танца, но оставил подробно разработанные записи классов артистов балета (разработка Е. Голубевой), которые представляют апробированную собственным опытом программу совершенствования искусства классического танца.

Его классы отличались масштабностью и красотой предлагаемых композиций, совершенной отделкой деталей, строгой логикой, благородством вкуса, и, конечно, подлинным профессионализмом.

Его урок в целом — это подлинный художественный процесс, в котором происходит формирование артиста. Танцевальные комбинации отличались изобретательностью и новизной, а их логика была построена на глубоком знании основ классического танца.

Мы применяем его форму занятий, она была предельно лаконична и всегда осмысленна. В каждом уроке — своя тема, основное движение, которое получает последовательную разработку в разнообразных танцевальных комбинациях. "В своих учебных комбинациях, — говорил А. Мессерер, — я постоянно стремлюсь к всевозможным певучим и обязательно логичным сочетаниям движений и поворотов корпуса с положениями и движениями рук, шеи, головы и ног. В прыжках и при вращении следует строго соблюдать чистую форму рисунка и движений и одновременно добиваться ощущения покоя, свободы корпуса и рук. Тогда создается впечатление, что танец красив и легок, а тело, движение и позы танцующего выглядят естественными, пластичными, гибкими и выразительными"¹.

Педагогический опыт Мессерера получил широкое признание за рубежом, в частности, в Англии, Франции, Америке — там говорили и писали о русском стиле его школы, где в танце сочетаются виртуозная техника и внутренняя одухотворенность.

В свое время мне довелось работать в разных странах, где я познакомился с такими выдающимися артистами и хореографами, как Д. Баланчин, Э. Брун, Д. Кранко, Н. де Валуа, Р. Клавин, Ф. Аштон, А. Ховард, С. Франка и А. Грант, Р. Джоффри и К. МакМиллан, Б. Олифант, М. Мацуяма, М. Гилгуд, М. Скотт, П. Бунстер и др.

¹ Мессерер А. М. Уроки классического танца. М., 1967. С. 544-545.

В этой книге не ставится задача подробного анализа педагогики представленных мастеров, хотя подобный подход вполне научен и представляет профессиональный интерес для специалистов. Из всего педагогического наследия выделяется лишь то, что так или иначе нашло отражение, развитие, преломление в нашей теоретической и практической работе, что дало основание сделать определенные методологические выводы из предлагаемой системы.

Предваряя подробный анализ созданной педагогической системы, остановимся лишь на перечислении главных принципов, лежащих в ее основе. Стремясь к совершенствованию методов преподавания классического танца, мы оказались перед решением насущных проблем в школе мужского исполнительства. Мужской классический танец стал мощнее, убыстрился темп, динамика движений — все это потребовало обновления, развития, расширения рамок той методики, которая недавно казалась всеобъемлющей.

Задача прежде всего заключалась в том, чтобы на основе структурно-координационного анализа движений классического танца выявить некоторые закономерности их композиционной организации, логические принципы пространственно-временных пластических построений, а стало быть, обновления методики их исполнения.

Представляется очень важным в школе раздел "Вращение". Обилие танцевальной лексики, многообразие музыкального темпа и ритмов. В таких, например, движениях, как *pirouettes*, *tour*, *tour en l'air*, предлагаются новые композиционные связки, которые усиливают экспрессию движения, как бы продливают его во времени и, кроме того, создают "удобство" исполнения этих движений.

Современный танцовщик должен быть и драматическим актером. В этой работе вращательные движения рассматриваются в координационном единстве всех частей тела с направленностью взгляда по пространственным точкам зала с соответствующим наклоном и поворотом головы *en dehors* и *en dedans*.

С направленностью взгляда связывается не только драматургия образа, но и пластика выразительности поз, движение в пространстве, характер рисунка рук, новые сочетания позиций и перевода рук (ведущая и ведомая рука).

Работая над выразительностью сценического образа, над положением тела танцовщика в каждый момент движения, мы подошли к необходимости введения новых методических понятий, таких, как "корпус над ногами", "отклонение тела к вертикальной оси". Постоянно думая над тем, что каждый урок, каждое занятие должны быть наполнены духом театральности, музыкальной и пластичной образностью, *préparation* рассматривается как составная часть движения, танец рождается уже за тактом.

Профессия хореографа раскрывается публично, в ней нет и не может быть тайны — мастер отдает своим ученикам все, что накоплено долгим, иногда мучительным опытом, ощущая порой высочайшее удовлетворение, а порой — полное опустошение. Но настоящего опустошения, по сути дела, нет, так как в

творчестве хореографа есть стороны, которые остаются за кадром, невидимыми даже близким коллегам — это постоянное совершенствование своего мастерства за стенами балетного класса. Это работа над тайнами музыкального текста, над секретами музыкальной выразительности. Это стремление к профессиональному обогащению, прикосновение (обращение) к открытиям смежных искусств, стремление обнаружить законы, приемы, близкие искусству танца в построении композиции пространства цветовой драматургии.

Сегодня хочется приоткрыть невидимые пути, по которым идет развитие профессии хореографа, так как до конца они все-таки неисповедимы.

Глава 1

Комплексная система обучения мурьскому классическому танцу

Я всегда добивался, чтобы в духовную жизнь коллектива вошел человек с его горем и радостями, чтобы забота о человеке стала самой большой потребностью воспитанников.

В. А. Сухомлинский

В настоящее время появилась реальная возможность повысить активность и самостоятельность студентов, обучающихся в творческих вузах, — им значительно увеличен объем часов для самостоятельной работы, что может стать немаловажным фактором повышения эффективности обучения.

Замечено, что чем больше новых связей вовлечено в формирование знаний, тем прочнее результаты обучения. Поэтому в обучении мы уделяем большое внимание укреплению и расширению межпредметных связей, взаимопроникновению учебной информации со специальными предметами, с педагогикой, психологией, психогигиеной творческого труда и т. п. В связи с расширением международных связей приобретает важное значение знание иностранных языков.

В формировании культуры общения и приобретении культуры интернационального поведения велика роль педагога хореографии — главной фигуры в воспитании специалиста.

Известно, что эффективность обучения связана с принципом наглядности, в частности, в хореографии с конкретным показом упражнений, их четкой характеристикой и пояснением. Как и всякий показ, показ в хореографии способствует выработке условно-рефлекторных связей. Однако слишком частый показ, по мнению Н. И. Тарасова, лишает ученика самостоятельности и активности в запоминании комбинированного упражнения, хотя "в младших классах все новые движения нужно показывать подробно, замедленно, как бы по складам, по нескольку раз, до полного усвоения их учащимися, и, разумеется, подтверждать соответствующими устными пояснениями... 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, к сердцу ученика и его творческому воображению"¹.

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 60-61.

Другой стороной наглядности в современном процессе обучения является использование видеотехники, что способствует формированию "обратных связей" и прочности усвоения двигательных навыков.

Обучение синтетическому искусству, каким является балет, требует от педагога хореографии широких знаний в различных жанрах искусства — живописи, скульптуры, музыки, театра для того, чтобы эти знания и умения его могли быть переданы ученикам. Практика прошлого показала, что очень многие выдающиеся деятели балета — Ш. Дидло, К. Блазис, П. Гердт, А. Горский, М. Фокин, Н. Легат — свободно владели кистью и карандашом. А. Павлова и С. Федорова занимались ваянием. В наше время немало артистов балета профессионально проявили себя в изобразительном искусстве — К. Голейзовский, Н. Тарасов, Н. Радунский, Ю. Жданов, Ю. Кондратов, В. Бурмейстер, О. Виноградов, В. Васильев, М. Цивин и другие. Этому посвящены главы 2-я и 3-я нашего исследования.

С детских лет происходит постепенное формирование духовного мира будущего артиста балета, развитие его художественного мышления и эстетического вкуса. Долг педагога-художника — научить воспитанников видеть и воспринимать красоту реального мира и по-своему выражать ее. Известный хореограф Карло Блазис советовал каждому, кто занимается танцем, учиться музыке и рисованию, потому что они "помогут изобретать новые грациозные и изящные положения, облегчат работу в области композиции, и ваши произведения, независимо от вашего таланта и возможностей вашей фантазии, во всяком случае будут более совершенны"¹.

Эти соображения очень важны для формирования индивидуального стиля творческой деятельности студента, однако поиски стиля не должны быть противопоставлены выработке широкого диапазона овладения танцевальной техникой классического, народно-сценического танца, стиля модерн, что создает возможности для последующей работы в различных театрах. Полноценное обучение должно включать и так называемые предельные нагрузки, тренирующие резервные возможности организма, ведь без напряжения и преодоления высоких нагрузок нет и тренировки работоспособности. "Чтобы достичь танцевального *crescendo*, необходимо научиться правильно использовать связующие движения для отдыха, для того, чтобы "набрать дыхание" и подойти к очередному сильному, сложному и эффектному па"².

Одним из важных принципов обучения является последовательность подачи учебного материала с сохранением известного в дидактике принципа — от простого к сложному. К примеру, *battements tendus*, постепенно усложняясь и увеличивая амплитуду движения, перерастают в *battements relevé lents* на 45°, на

¹ См.: Классики хореографии. С. 102.

² Мессерер А. М. Уроки классического танца. С.17.

90°, каждая составная часть которых позже используется в *grands battements jetés* и т. д.

От учащихся средних классов требуется исполнение точно фиксированного угла отведения работающей ноги на 90° с усложненным медленным поворотом фигуры вокруг своей вертикальной оси *tours lents* в больших позах — с одной стороны, с другой — вся фигура поднимается в воздух (*grand sissonne ouverte*).

К этим программным движениям 4-го класса на 5-м году обучения добавляются: *tour* в больших позах, поворот *fouetté* на 90°, *battements divisés en quatre*.

Вся эта подгруппа движений в свою очередь является лишь составными элементами, подводящими к *grands fouettés en tournant*.

6-й год обучения — новая степень усложнения этих движений: *tour* в больших позах с *plié-relevé*, *grand pirouettes à la seconde*; *grand fouetté en tournant* — вращательные движения на полу — (*par terre*), *grand fouetté* в воздухе (*en l'air*).

На 7-м году обучения *tour* в больших позах изучается со всех приемов с *pas échappé*, с *couqué* — шага, с *pas tombé*, с *plié-relevé*, с *grand plié*, обогащаясь своеобразием того или иного приема. Усложняется и *grand fouetté sauté*, выполняемое *en tournant* и подготавливающее к одному из сложных прыжков 7-го класса *pas jeté entrelacé*, а также изучаемые в этом классе *grand cabriole* усложняются в *grand fouetté cabriole*.

И, наконец, завершающий 8-й класс *tours* в больших позах выполняется по два оборота подряд, количество *grand pirouettes à la seconde* возрастает до 16-ти, *grand cabriole* усложняется двойным (*double*) ударом, *pas jeté entrelacé* и *grand fouetté cabriole* усложняется заноской (*battu*).

Одновременно с этим на протяжении всех восьми лет обучения идет параллельный процесс постепенного "возрастания" всей фигуры ученика: первоначально из положения опоры на двух ногах, потом с постепенным отрывом пяток от пола, далее с отрывом фаланг пальцев от пола (соответственно *relevé* на полупальцы, *temps sauté* по основным позициям, затем на одной ноге), *relevé* на полупальцах на опорной ноге с работающей ногой в положении *sur le cou-de-pied* и на 45°, *temps levé*, *sissonne ouverte* и т. д., с годами постепенно увеличивая высоту подъема работающей ноги, а также развивая силу опорной.

Применяя все более высокие нагрузки, следует корреспондировать их с развитием силы опорно-двигательного аппарата, индивидуализировать нагрузки и адаптировать организм и личность учащегося к их выполнению. Целесообразно использовать психотерапевтические приемы поощрения, убеждения и повышать веру учащихся в свои возможности. В ободрительной тактике, доверии к личности, уважении учащихся на основах *диалога* и *принципа партнерства* заложено гуманистическое начало *педагогике сотрудничества*. Неся это нравственное добро в широком этико-мировоззренческом смысле, педагог воспитывает не только танцевальную технику, но и развивает нравственно-психологические основы личности учащихся.

Неоценима роль педагога хореографии в соблюдении принципа непрерывности образования. Полученные в хореографическом училище навыки повышения квалификации и умения требуют последовательного развития при обучении в творческом вузе и в последующем звене — практической работе в театре.

Педагогу вуза нередко приходится восполнять серьезные пробелы в школьной подготовке. Пропуск хотя бы нескольких элементов, недополученных в училище, тормозит приобретение навыков и умений в системе непрерывного обучения. Переходные периоды от училища к театральной практике и от нее вновь к обучению в вузе выявляют значительные дезадаптации — расстройства приспособления у учащихся, требующие большого педагогического мастерства и тонкой индивидуальной работы с каждым. Анализ этих дезадаптивных состояний в процессе обучения показывает, что они происходят зачастую в связи с недоучетом личностно-психологических и психофизиологических различий учащихся на разных этапах обучения. В исследованиях специалистов в этой области (А. Л. Готсдинер, Н. Н. Луковников)¹ выделяются эмоциональные формы восприятия учащимися эстетической информации, интеллектуальные, образные, психомоторные и смешанные.

Сохраняя, а не разрушая тот или иной индивидуальный стиль восприятия художественно-эстетической информации, педагог должен бережно развивать, обогащать *живые зоны восприятия* своих учащихся, делая упор на оптимизацию образного мышления их с акцентом на современных девиациях (отклонениях) классического стиля в постоянно развивающемся балетном и музыкальном искусстве. Если музыка протекает во времени и жестко не закреплена пространственно, то балетное искусство — синтетическое, оно основано на взаимосвязи звукозрительских (аудиовизуальных) средств восприятия художественной информации, для чего требуется развитие единой перцептуальной пространственно-временной сферы у танцовщика.

Для хореографов необходимо и изучение перспективы, то есть ощущения пространства. Подметить и определить закономерность движений танца может лишь проницательный и хорошо тренированный глаз.

Развитие и воспитание такого умения успешнее всего происходит постепенно в течение всех лет обучения. Развитие наблюдательности во время занятий является началом и воспитанием зрительной памяти.

Работая над составлением композиции урока на какую-либо заданную тему, прежде всего будущие педагоги должны обобщить свои знания, замыслы, а потом приступить к их конкретному воплощению. Здесь должны быть использованы наблюдательность, память, фантазия, воображение, вкус, знание законов пространства. Большое значение имеет настойчивость, характер, выдержка.

¹ См.: Готсдинер А. Л., Луковников Н. Н. Социальные и психологические аспекты общения и эстетического воспитания. М., 1985. С.72-73.

Систематические беседы об искусстве, его значении, просмотр репетиций и разбор урока благотворно действуют на студентов и стимулируют к дальнейшим занятиям, влияют на формирование духовной структуры и художественного вкуса.

Такая практика имеет серьезное теоретическое подкрепление в русле эстетических концепций *хронотопа*¹. Взятый М. М. Бахтиным из ритмобиологии и введенный в эстетику термин *хронотоп* означает единство пространственно-временных универсалий. Обучение музыкально-пластическому интонированию в единстве пространственно-временных и звукозрительных параметров восприятия способствует танцевальной выразительности учащихся. К тому же переключение функций анализаторов со зрительного на слуховой, со слухового на двигательный тренирует подвижность нервных процессов и снижает утомляемость учащихся при выполнении монотонных тренировочных упражнений.

Подготовка педагогов-хореографов высокого класса должна основываться на глубоком и профессиональном знании музыкальной основы танца. Программа комплексного обучения на балетмейстерском факультете РАТИ предусматривает овладение студентами теоретическими и практическими знаниями музыки (анализ музыкальной формы, история музыкальных, в частности, танцевальных и балетных жанров). Освоение названных областей не должно облекаться в форму ознакомления с ними, что ведет к поверхностному отношению к музыке и в результате снижает профессионализм педагога. Студенты должны получить практические навыки самостоятельного прочтения нотного текста, владения техникой магнитофонной и грамзаписи. Подтверждением этому служит высказывание известного советского критика и музыковеда В. М. Богданова-Березовского, который писал, что "подлинная музыкальность в танце заключается не только в правильном ощущении, но и в ясном осознании основных закономерностей музыкального искусства — его мелодической, гармонической, полифонической, конструктивной, динамической логики. Балетный артист, обладающий такой подлинной музыкальностью, никогда уже не рискует "оторваться" от музыки. Но в то же время и музыка никогда не будет деспотически держать его "у тактовой черты", сковывать его исполнительскую инициативу, стеснять проявление его творческой индивидуальности"². Воспитание балетного артиста такого уровня является целью любого педагога хореографии. Однако для достижения этой цели необходимо наличие соответствующей подготовки у самого педагога.

Значение музыкального сопровождения в уроке классического танца огромно. Эмоционально яркая, содержательная музыка, звучащая на уроке, служит

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

² Цит. по кн.: Яромлович Л. Принципы музыкального оформления уроков классического танца. Л., 1968. С. 3.

развитию музыкального слуха учащихся, обострению чувства ритма, а также воспитанию художественного вкуса (см. гл. 3).

Будущий педагог должен совершенно четко ориентироваться в том музыкальном материале, который предлагает концертмейстер, а также обладать запасом знаний специальной музыкальной литературы, которую он сам мог бы предложить концертмейстеру, в частности, музыкальных хрестоматий для уроков классического и отчасти историко-бытового танцев таких авторов, как И. Климкович, В. Мальшева, В. Потапов, И. Воронина, Э. Крупкина, Л. Ярмолевич и других.

Помимо хрестоматий, будущий педагог должен иметь представление о том круге авторов, музыка которых наиболее применима в уроке классического танца, так как далеко не все музыкальные стили могут соответствовать задачам классического экзерсиса, особенно на младшей и средней ступенях обучения. Ориентиром в этом должна стать музыка классико-романтического периода (конец XVIII—XIX в.). Именно тогда происходило активное формирование школы классического танца, отбор и систематизация ее движений. Поэтому музыкальные произведения названного периода в наибольшей степени соответствуют стилю самого классического экзерсиса. Обращаясь к музыке более позднего времени (XX в.), отбирать следует также произведения, стилистически близкие романтической традиции.

Выработка положительного эмоционального фона на уроках, зависящая как от характера и содержания движеческого материала урока, так и от музыкальной его стороны, имеет целью *раскрепостить* учащихся, снять мышечные *зажимы* и вызвать чувство *мышечной радости и освобождения*.

Обучение приемам освобождения мышц, снятию "мышечных зажимов", мускульной релаксации и другим вариантам аутогенной психорегулирующей тренировки проводится на цикле психогигиены творческого труда артиста балета¹. Психогигиена как наука о сохранении и упрочении нервно-психического здоровья учащихся на первом этапе (первичная психопрофилактика) занимается психодиагностикой личностных особенностей студентов с целью коррекции неблагоприятных заострений характера и акцентуаций, перечисленных ранее. Эти же личностные особенности могут привести и к физической травме как при заниженном уровне притязаний вследствие боязни и неуверенности, так и при завышенном их уровне из-за беспечности и потери бдительности учащихся на уроках с высокими физическими нагрузками.

Таким образом, систематизируя вышеизложенное, надо отметить высокую и сложную, многоплановую и психологически тонкую роль педагога при обучении хореографии. Обучение танцевальной технике и воспитание творческой лично-

¹ См.: Психолого-педагогические аспекты обучения студентов творческих вузов /: Межвузовский сб. научных трудов. М., 1984. С.72-73.

сти должно идти в единой системе учебно-воспитательного процесса, организуемого педагогом, личность которого значительно влияет на становление личностных качеств учащихся. В процессе непрерывного обучения важен учет всех звеньев последовательного профессионального образования, координирующую роль в котором осуществляет педагог. Воспитывается оптимальное состояние психического и физического здоровья учащихся, сфера духовной организации. И здесь вновь пальма первенства принадлежит педагогу.

По мнению замечательного педагога-хореографа Н. И. Тарасова (1902—1975), оптимальным возрастом для обучения хореографии является школьный возрастной период от 10 до 17 лет. По данным современной физиологии, этот период имеет еще подразделение на два возрастных этапа: подростковый (от 10 до 15 лет) и ранней юности (от 15 до 17 лет). Анализ психолого-педагогической литературы показывает наличие разных дифференциально-диагностических критериев этих периодов и, следовательно, диктует необходимость различий в стратегии и тактике обучения учащихся разных возрастов.

Обратимся к подростковому периоду. Помимо имеющейся в этом возрасте незаконченности анатомо-физиологического роста велика и роль психологических особенностей этого сложного периода для выбора эффективной педагогической тактики. У подростков, например, появляются противоречивые, труднообъяснимые, на первый взгляд, черты характера, которые могут быть направлены на ближайшее окружение, будь то родители или учителя — так называемые "реакции протеста". Кроме того, обостряются поведенческие реакции учащихся, связанные с усилением самоанализа, самооценки, желанием достичь успехов в учебе и быть более авторитетными среди своих сверстников и взрослых.

Задача педагога заключается на этом этапе в подготовке подростка к выбору будущей профессии, с которой теперь связано у него осуществление первого истинно самостоятельного, взрослого шага по пути к социальному росту и личностному самоопределению.

В этот период подростки пытаются осознать уровень развития своих способностей в избираемой профессии и творческие перспективы. Эту пытливость подростка педагог может использовать для стимуляции развития его черт характера в нужном направлении. Так, характеризуя творческую профессию танцовщика как деятельность, требующую дисциплины, упорства, целенаправленности, педагог мотивирует у подростка необходимость развития таких профессионально важных качеств личности, как память, внимание, наблюдательность, волевой самоконтроль. Воспитание и развитие у подростка мужского стиля поведения имеет большое значение как качество, необходимое для будущего артиста балета, педагога-хореографа, балетмейстера.

Урок готовится с учетом программ физической нагрузки, способствующих наиболее целесообразному и гармоническому развитию ученика.

Построение самого урока классического танца должно следовать физиологическим и эмоциональным задачам воспитания. Педагог обязан укреплять нервную систему учащихся и беречь ее. Ведь в будущем каждый спектакль, каждая роль потребует от них не только физического, но и большого нервного, эмоционального напряжения. В этом плане важны такт и условия, в которых протекают занятия: настроение педагога, помещение, освещение, эмоциональность и ритмичность музыкального сопровождения и т. п.

Для снятия нервного напряжения у учащихся необходима вводная часть урока, организующая внимание. Вторая часть — выработка психофизических навыков (основная часть урока) и, наконец, третья часть (заключение), приводящая возбужденный организм в относительно спокойное состояние (после усиленной физической нагрузки). В этом периоде уместны также физические и гимнастические упражнения по совершенствованию функций двигательного анализатора.

Таким образом, педагогическая задача этого периода — переключение энергии подростка от стихийного разрушительства к социально приемлемой активности его для реализации себя в поисках избранной профессии.

Перейдем теперь к характеристике периода ранней юности. Он характеризуется большей законченностью организации морфо-физиологической структуры учащихся и наполнен также бурными психологическими катаклизмами и кризисами. Продолжается период становления самосознания, еще большее развитие получает стремление к самоутверждению, которое может иметь социально-полярные основания — от подвига до правонарушения (Д. И. Фельдштейн)¹. Стремление юношества к лидерству как поиск самоутверждения может в педагогической практике обернуться серьезными уроками в самосознании учащихся, породить ложное самолюбие, неадекватность самооценки, завышенные притязания, необоснованные самовосхваления, а также противоречивость и конфликтность в общении с окружающими (И. С. Кон)².

Выдающийся педагог В. А. Сухомлинский³ выделил в возрасте ранней юности широкий круг противоречий. Наиболее существенные из них следующие:

1. Чуткость, восприимчивость к нравственной оценке своей личности и в то же самое время стремление к напускному равнодушию к этой оценке со стороны коллектива, упрямое желание не признавать критику и делать "все по своему".

2. Стремление к идеалу и принципиальности в большом деле (например, патриотизм) и беспринципность в малом (например, покровительство неблагоприятных поступков из чувства ложного товарищества).

¹ См.: Фельдштейн Д. И. Психологические основы общественно полезной деятельности подростков. М., 1982. С. 234.

² См.: Кон И. С. Психология старшеклассника. М., 1980. С. 191.

³ См.: Сухомлинский В. А. Духовный мир школьника. М., 1961. С. 223.

3. Уважение разума, мудрости и мастерства педагога со склонностью к постановке каверзных для него вопросов, имеющих целью опровергнуть доказанную истину, скомпрометировать его жизненный опыт.

4. Романтический порыв, воодушевление с тенденцией к преувеличению незначительных недостатков у родных и близких людей.

5. Чувство гордости и самоунижения, доверчивость и настороженность, существующие в нем одновременно.

6. Искреннее, доверительное общение с другом и замкнутость в общении с родными.

Понятно, что в условиях таких противоречивых черт личности нужны и педагогический такт, и психологическое чутье, и мастерство в построении стратегии и тактики обучения. В. А. Сухомлинский отмечал, в частности, что стремление к совершенствованию своего духовного мира возникает у юных, если педагог учит их сопереживать людям.

Совсем иной психофизиологический профиль у взрослых обучающихся. Их физиологический аппарат уже прочно сформирован, профессиональный жизненный опыт наложил свой отпечаток на творческую деятельность. Психологические характеристики этих учащихся, выбор профессии, жизненного пути обусловлены рядом социальных и биологических параметров, таких, как национальные, половые особенности, социальное положение, различие в интеллектуальной и эстетической культуре, в материальном достатке в семье, физиологическими особенностями и, в частности, уровнем здоровья и типом высшей нервной деятельности.

У взрослых психологические заострения называют акцентуацией личности. Берлинский профессор Карл Леонгард¹ выделяет следующие основные заострения и типологические акцентуации у взрослых: демонстративная личность, педантичная, возбудимая, эмоционально-неустойчивая, тревожно-боязливая, замкнутая (интравертированная) и общительная (экстравертированная) личности. Каждый вариант акцентуаций требует своего стиля педагогического общения, адекватного его характерологическим заострениям. Естественно, что демонстративная личность, имеющая высокий уровень притязания, с развитием сильного Я, требует иной психокоррекции, нежели противоположный тип студента — неуверенного в себе, с низким уровнем притязаний, слабым развитием ЭГО, с элементами самоунижения. В этом случае необходимо мягкое подбадривание, "пошерстная" тактика педагогического воздействия с подчеркиванием возможности большей эффективности резервных компонентов личности, стимулирующих у неуверенных мотивацию успешности обучения.

Таким образом, преподавание хореографии требует учета одного из главных принципов педагогики — личностного подхода к учащемуся. Знание личност-

¹ См.: Леонгард К. Акцентуированные личности. Киев, 1961. С. 140.

ных особенностей студентов позволяет повысить воспитательно-педагогический потенциал профессионального обучения, гуманизирует весь процесс обучения, вызывает удовлетворенность у студента процессом обучения и его результатами.

От личностного подхода следует отличать принцип индивидуальной работы со студентом. Индивидуализация обучения не должна при этом противопоставляться обучению в коллективе и через коллектив. Индивидуальность, как и личность, формируется в условиях социализации в учебном и профессиональном коллективе. Как балетмейстеру, так и педагогу-хореографу нужны не только знания своего предмета, но и некоторые навыки и умения работы с творческими коллективами. В то же время не следует отождествлять индивидуальный и личностный подходы в обучении. Для личностного подхода используются адекватные приемы педагогики, больше ориентированные на психологические заострения характера, а для индивидуального подхода важнейшим критерием является учет физиологических параметров учащихся.

Глава 2

Художественные принципы структурной и пространственно-пластической композиции в классическом танце

Балет принадлежит к зрительным, синтетическим, пространственно-временным видам художественного творчества. Он включает в себя драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство... Но все они подчинены хореографии, являющейся центром их синтеза.

Энциклопедия "Балет"

Танец, по мнению Плутарха, — это немой разговор, говорящая и одушевленная живопись, изобразительными средствами коей являются движения, фигуры и жесты. Позднее Новерр расширит и конкретизирует это понятие: "Балет — это картина или, вернее, ряд картин... Сцена — это полотно, на котором постановщик осуществляет свой замысел. Избранная им музыка, декорация, костюм — его краски, сам же постановщик — живописец"¹.

Близость балета с живописью совершенно очевидна — она не только в том, что оба эти искусства "молчат", они не пользуются словом, но и в том арсенале возможностей, способов заставить их "говорить" очень сходны между собой. Это приемы композиционной структуры, принципы расположения и движения фигур в пространстве, логическое развитие направления движения, поиски различной ассоциативности. Однако, если в картине господствует некое равновесие элементов, их постоянство, — в танце, напротив, все развивается в изменении, в действии, в пространстве. В танце потенциально существует некая бесконечность, когда в самом начале его живет предчувствие конца, а в конце как бы возникает его начало, его продолжение.

Известные балетмейстеры прошлого и настоящего, такие, как Ф. Лопухов, К. Голейзовский, И. Моисеев, Р. Захаров, Л. Лавровский, Л. Якобсон, К. Сергеев, В. Бурмейстер, В. Чабукиани, В. Вайнонен, В. Варковицкий, Ю. Григорович, И. Бельский, А. Лапаури, В. Васильев, О. Виноградов и др. и в своем творчестве использовали открытия и находки художников.

¹ См.: Классики хореографии. С. 49.

Мы стараемся не перегружать балет пантомимой, но разве пантомимична живопись, когда она "говорит" предчувствием жизни, предчувствием движения, намеком на развитие событий, и эта недосказанность рождает порой самое острое, самое точное, безошибочное предзнаменование скрытого и грядущего. Интересно в этом отношении проанализировать картину Ж. де Латура "Гадалка" (рис. 1). Что изображено на ней?

На этот счет существует несколько версий. Не случайно некоторые из исследователей считают, что замысел настроения картины восходит к французскому театру конца XVI века. Театральность освещения, некая стилизация поз, подчеркнутость жестов, особая роль ярко обрисованных костюмов и цвета — горячего, звучного, празднично ликующего. В картине, по сути, нет внешнего действия, однако еле заметный разворот фигур, легкие наклоны и повороты головы действующих лиц дают удивительное ощущение едва уловимого внутреннего движения, передающего одновременно обыденность и таинственное очарование происходящей сцены.

Движение головы в танце всегда связывается с направленностью и выразительностью взгляда.

В картине Латура нас пленяет этот немой разговор: "настойчиво выжидательный" поворот головы и наивная уверенность взгляда юноши, утвердительный наклон головы гадалки, выражающий готовность, а взгляд — сомнение (уж слишком легковесна плата за гадание), напряженное, чуть приметное движение головы и настороженно острый взгляд молодой женщины, срезающей золотые часы у пояса юноши, кокетливо-наивный, как бы подталкивающий юношу наклон головы и завораживающий взгляд красивой цыганки.

С поворотами и наклонами головы в балете, как и в живописи, связана вся пластика тела. Движение головы как бы завершает рисунок позы.

В картине очень ясно очерчена наступательная энергия в фигуре гадалки, потенция стремительного движения на зрителя в позе очаровательной воровки, апломб почти традиционной балетной позиции юноши.

Во всем живет присутствие движения. В картине как бы заложена, существует в позах, жестах, поворотах ритмика певучих, перетекающих линий, из которых вот-вот родится движение.

Как современно звучат забытые наставления балетмейстера и теоретика конца XVIII — начала XIX века Новерра: "Учитель танца, подобно живописцу, обучив своего ученика па, умению комбинировать их одно с другим, расположению рук, посадке корпуса и положениям головы, должен еще показать, как придать им с помощью лица экспрессию и выразительность. Недостаточно заставить ученика рисовать эти страсти во всей их силе, необходимо еще преподавать ему последовательность движений, их ослабление и переходы. Такие уроки заставят говорить танец и принудят танцовщика рассуждать; это научит живописать, учась танцевать, и прибавит нашему искусству еще одну почетную заслугу"¹.

Картина Латура привлекает удивительной пластикой рук, точнее, психологичностью кистей рук — они говорят с большой выразительностью, изображают доверие, жадность, обман, досаду.

В искусстве балета движение рук, форма и характер кисти должны нести свою особую образность и экспрессию.

Леонардо да Винчи считал: "Позы участников должны быть таковы, чтобы движения рук и ног обнаруживали стремление их душ"².

У Латура на небольшом куске полотна разыграна с помощью пластики кистей рук драматургия образов и картины в целом. Какое удивительное многообразие жестов, сведенных до пластической остроты, усиленных сопоставлением, контрастом!

¹ См.: Классики хореографии. С. 210-211.

² Там же. С. 99.

Ведущие мастера хореографии, известные педагоги французской и русской балетных школ придавали особое значение характерности кистей рук.

Руки должны говорить, они рисуют порыв и отчаяние, любовь и ненависть, ревность и месть — все человеческие чувства и страсти.

Современная усложненность мужского танца, его мощная энергия требуют не только координационной слаженности, но и умения использовать весь диапазон силовых движений, в котором скульптура рук является кульминацией.

В обучении хореографии техника исполнения не должна отделяться от эмоциональной наполненности элемента, его одухотворенности. Техника не самоцель, а средство для раскрытия состояния души. И в этом отношении выразительная пластика рук обогащает движение, как бы развивая музыкальный текст, дополняя его. Певучесть жеста, его динамика, его эмоциональная окраска способствуют полифонии исполнения, развивают умение подчинить хореографическое действие художественной задаче.

Следуя высказыванию Новерра, что балет — это полотно, в котором постановщик осуществляет свой замысел, можно сказать, что картина Латура — балет, в котором есть фабула и возможности ее развития. В картине заложено развитие движения, пластики поз и жестов, характеров, психологии действующих лиц.

В танце существует не только динамика движения, но и через исполнителя динамика позы, в которой живет потенция движения, передающаяся зрителю. Да и само пространство зала, где происходит урок, или пространство сцены обладает динамическими силами, которые в разных частях действуют с различной энергией. В центре все силы находятся в равновесии, поэтому зритель воспринимает фигуры исполнителей в устойчивости и спокойствии. Но это спокойствие лишено застылости. Представьте себе неподвижность каната, который тянут с одинаковым усилием в разные стороны двое мужчин. Он неподвижен, но энергия в нем рвется наружу.

Знание законов расположения фигур в пространстве необходимо хореографу. Наиболее энергичным будет движение фигур по диагоналям, проходящим через центр к углам сцены или зала, где очень устойчива динамика пространства. Также действенны линии, образующие крест, середина которого совпадает с центром. Есть в этой структуре пространства сцены и так называемые "мертвые зоны", где фигура танцовщика не прочитывается зрителем.

"Мертвые зоны" расположены между линиями креста и диагоналей. По сути дела, это не "мертвые зоны", а "зоны спокойствия", где не обнаруживается явно действие активных сил пространства. Поэтому в этих зонах на сцене происходят события менее значительные. Больше того, когда на сцене необходимо построить многофигурную композицию, как, например, картина "Тени" в балете Л. Минкуса "Баядерка" в хореографии М. Петипа, хореограф-репетитор в этих зонах может расположить менее опытных танцовщиц.

Восприятие обладает избирательностью, целостностью и предметностью, так называемой константностью предмета. Несмотря на изменение физических условий восприятия, например, при удалении человека к горизонту и уменьшении его изображения на сетчатке глаза, представление его о действительном росте сохраняется. Иногда предметы воспринимаются в неправильном, искаженном виде. Возникают иллюзии, часто имеющие место при восприятии геометрических предметов (рис. 2).

Нормальными являются также иллюзии фигуры и фона, где объект воспринимается то как фон, то как фигура. Кроме нормальных иллюзий бывают случайные иллюзии, когда, например, в состоянии жажды человек принимает освещенную местность за озеро, в состоянии страха — пенек за хищного зверя. Иллюзии необходимо отличать от галлюцинаций — патологических психических процессов.

Существенную роль в пространственно-пластической композиции танца играет взаимоотношение фигуры и пространства. Если движение идет в глубину, по прямой линии, это упрощает фигуры, зритель видит их двухмерными, тогда как движение по диагонали выявляет объем, трехмерность фигур, раскрывает в развитии все новые и новые пластические формы.

Композиционно организуя пространство сцены, можно использовать некоторые свойства цвета. Так, например, хорошо известно, что холодные тона спектра, расположенные в одной плоскости с теплыми, воспринимаются зрителями как бы отступающими, в то время как теплые приближаются к зрителю. Отсюда у художников возникло понятие "отступающие и выступающие" тона. Если расположить на белом листе бумаги голубой (холодный) квадрат, а рядом желтый (теплый), то даже на небольшом расстоянии мы хорошо видим эти качества. Следовательно, в построении сценического пространства появляется дополнительная возможность создавать ощущение глубины такими свойствами цвета. "Так, например, характер или сиюминутное настроение действующего лица определялось маской, которую надевал актер: хохочущая, скорбная, умиротворенная — она менялась всякий раз, как только исполнитель переходил соответственно от веселья к печали, от горестей к покойному расположению духа. Кроме того, определенное значение имела окраска маски: например, по багровому ее цвету зрители узнавали раздражительного человека, по рыжему — хитрого и коварного. Роли счастливцев исполнялись в одеяниях с желтой или красной полосой, а синие или зеленые полосы отмечали неудачников"¹.

Возвращаясь к динамике фигуры в пространстве, следует отметить существенную роль горизонта сцены. Чем ниже горизонт по отношению к фигуре, тем более легким, стремительным нам кажется ее движение. "В жизненных условиях человек шагает обычно для того, чтобы осуществлять поступательные движе-

¹ Бробиц В., Плетнева Г. Зрелища Древнего мира. Л., 1971. С. 15.

ИЛЛЮЗИИ ВОСПРИЯТИЯ



А. Одинаковые по величине линии кажутся разновеликими. Иллюзия создается различной направленностью «стрелок».



Б. Нижний прямоугольник кажется меньше из-за двояковогнутых сторон.



В. Средние кружки одинаковы по размеру, но кажутся разными вследствие разновеликого обрамления.

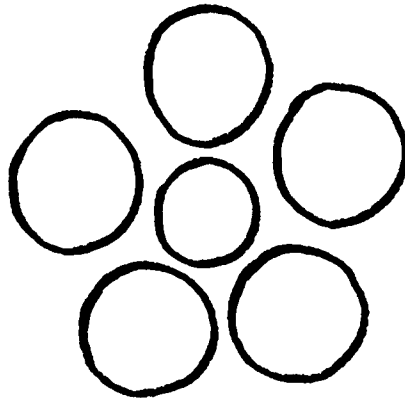
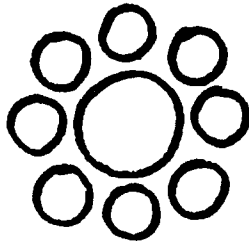


Рис. 2

ния. Следовательно, действие ног в позах классического танца следует воспринимать как фиксированный и проходящий шаг¹. Вот почему движение из глубины по диагонали на авансцену нам кажется предпочтительным с точки зрения динамики, причем в каждый момент движения меняется выразительность пластики, ее скульптурность. Больше того, меняется порой сам характер движения при смене ног, поворота головы и закрытых либо открытых положениях рук.

На восприятие зрителем хореографического текста влияют элементы сценографии спектакля. Можно, например, усилить впечатление стремительности движения путем создания иллюзии открытого пространства с помощью пейзажной декорации. Но если действие происходит в закрытом пространстве, в интерьере, ощущение глубины создается за счет сильного перспективного сокращения. Для этого пол заметно повышается к заднику, а потом опускается вниз, а стены приобретают трапециевидную форму — все это делает перспективу углубленной.

Подобные приемы использовались некогда в архитектуре. Знаменитый мастер итальянского барокко Борромини, переделывая ренессансное палаццо Спада в Риме, построил сводчатую колоннаду, заметно сужающуюся в пространстве. Это создавало впечатление глубокой перспективы, хотя колоннада была короткой — всего 8,5 метров. Используя контраст фронтальной арки высотой 5,8 метра, шириной немного более чем 3 метра и задней арки высотой в 2,5 метра, а шириной всего лишь 90 сантиметров, а также уклон потолка и повышающийся в глубину пол, сужающиеся промежутки между колоннами, архитектор добивается искаженного восприятия. Этот эффект использован, в частности, в балете "Танцы на вечеринке" на музыку Шопена балетмейстером Джеромом Робенсом. Думается, что находка эта определила основную идею, смысл постановки.

Напротив, конструкция декорации, ориентированная на зрителя фронтально, лишена динамики. Поэтому нам представляется предпочтительной как бы сдвинутая с прямой точки зрения асимметричная декорация. В театрах, где сцена построена специально для балета с определенным градусом наклона в сторону зрителя, этот эффект особенно ощутим, так как движение может усиливаться легким наклоном верхней части корпуса танцующего. Так же и фронтальное движение исполнителя кажется замедленным, пересекаясь с линией взгляда зрителя; оно придает всей сцене статичный плоскостной характер, что подходит больше к изображению спокойных церемониальных композиций. Но вся сцена может изменить смысл, при диагональном движении исполнителя. В живописи наиболее яркой картиной со "стремительной диагональю" является "Боярыня Морозова" В. И. Сурикова.

Где и в каком направлении могут проходить на сцене основные диагонали движения танцовщика в пространстве?

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 181.

Прежде всего, наиболее динамичной является диагональ, которая идет из левого переднего угла сцены направо в задний угол. Движение по этой диагонали кажется стремительным, экспрессивным, так как оно прочитывается зрителем легко и привычно. Напротив, движение по диагонали, идущей в противоположном направлении, то есть справа налево, кажется замедленным, оно как бы преодолевает некое сопротивление.

Это свойство издавна использовалось живописцами. Например, в картине Караваджо "Снятие с креста" (рис. 3) действие развивается по "левой" диагонали, что способствует неотвратимости происходящего, огромной силе нахлынувших чувств, кульминацией которых является жест отчаяния — обнаженные

светлые руки женщины, воздетые к небесам, на темном бесперспективном фоне. А в упомянутой выше картине Сурикова сани увозят боярыню Морозову на вечную ссылку и пострижение в монастырь по "правой" диагонали. Они сдвигаются с трудом, трагически замедляя ход. Очень выразительны диагонали, которые ориентированы на центральное пространство сцены или зала.

Если мысленно начертить на полу через центр сцены две осевые линии — по горизонтали и в глубину, затем из левого и правого передних углов сцены две диагонали, которые сойдутся в одной точке на осевой линии у задника, то композиция построения на этих диагоналях даст возможность увидеть многообразие форм танцующих как бы изнутри, так как движение широко открыто зрителю. Таким образом балетмейстеры решали многофигурную композицию, когда зритель одновременно видел единое пространственное движение и каждую фигуру отдельно.

В решении ритмического и пространственного построения хореографической сцены мы часто встречали использование композиций из произведений живописи.

В частности, Бежар в постановке балета "Ромео и Юлия" на музыку Гектора Берлиоза воспользовался законами так называемой обратной перспективы, которая, казалось бы, неприемлема в театре. Прием обратной перспективы был открыт еще в древности русскими живописцами в многофигурных иконных композициях. Этот прием как бы позволяет зрителю взглянуть на происходящее событие более объемно, с противоположной точки зрения, то есть увидеть сцену отовсюду. Бежар широко раскрывает пространственную глубину, придавая тем самым сценическому действию монументальность и панорамность, подчеркивая временное развитие событий. Танец относится к пространственно-временному искусству.

Танец — это движение в пространстве, раскрывающееся в многообразии меняющихся поз и танцевальных комбинаций. Бежар благодаря обратной перспективе строит свои композиции во времени.

Принято утверждать, что время — это промежуток между событиями. Если бы действительность не развивалась, то время остановилось бы. Благодаря широкому, беспредельно открытому пространству Бежар имеет возможность последовательно раскрывать танцевальные события, взаимодействие которых и есть след времени. Большая простота, пластичность и мягкость движений дают возможность придать танцу образность и экспрессию.

Простота в искусстве хореографии и в других видах искусства — высшее достижение мастера, только не следует путать простоту с упрощенностью. Если попробовать определить одним словом, что такое простота, — то это логика. Если развернуть это понятие шире — это логическая организация общей структуры произведения, которая определяет смысл и значение каждого элемента, каждой детали в едином целом. В этом отношении среди старых мастеров, например,

упоминается имя великого фламандца П. Рубенса. Его живописные композиции сложны по обилию компонентов, приемов контраста, взаимодействию пластических форм и движений. Они в то же время пленяют ясностью своего решения. Лучшие примеры в этом смысле — "Похищение дочерей Левкиппа", "Венера и Актеон".

Итак, ясность замысла ведет к простоте, но, правда, при господстве одного главного приема — выразительности и красоты движения.

Многие художники, начиная с древних греков, думали о том, чтобы найти в искусстве возможность изобразить и удержать кульминацию, вершину проявления красоты в движении человеческого тела. Именно из этого родилось крылатое выражение: "Остановись, мгновенье, ты прекрасно". Подобные стремления существовали позднее и в хореографии. Однако остановить танец в момент его наивысшего совершенного проявления нельзя, но есть некие художественные средства, дающие возможность задержать прекрасные мгновенья. Прежде всего это фиксация позы. Приемы, когда движение продолжает развиваться и в то же время на какой-то момент остановилось, были разработаны впервые в изобразительном искусстве древних греков.

Итак, возвращаясь к картине Рубенса "Похищение дочерей Левкиппа" (рис. 4), следует отметить, что композиция картины строится на двух диагоналях, которые скрещиваются в центре полотна. Подобный прием дает особую динамичность, экспрессивность движению, идущему в противоположных направлениях.

Левая диагональ образуется золотой драпировкой плаща на обнажившемся теле, похищаемой женщины, которое в свою очередь подчеркивает диагональ, усиленную протянутой рукой и завершающуюся в правом углу в линии ног вздыбленной лошади. Эта диагональ неназойливо прочитывается в повторе пластических движений в верхней женской фигуре.

Противоположная диагональ (правая) рисуется направлением стеблей какого-то растения, как бы подхватывается разворотом плечей одной из женщин, вихрем ее развивающихся волос, находит продолжение в диагонали бедра верхней женщины и, наконец, прочерчивается в направлении головы коня в левом углу картины.

Благодаря такому композиционному построению зритель воспринимает движение как открытое, таящее экспрессию, готовое к развитию и зафиксированное в крайний момент своего проявления.

Что же способствует в картине Рубенса мгновенной остановке этого совершенного момента?

Если диагональ служит выражению движения, то вертикаль выполняет роль тормоза, придерживает движение, фиксируя его. Неоднократные повторы вертикалей создают в то же время определенный ритм в композиции, что способствует гармоничной ясности восприятия образа.

Итак, ясность замысла ведет к простоте формы и композиционного решения, но только в том случае, если мастер имеет возможность использовать все богатство творческого опыта и знания художественных возможностей.

Настоящий художник каждый раз в своих произведениях заново рождает мир, в котором все известное, все виденное предстает новым и неожиданным. Вот почему до сих пор привлекают привычностью и в то же время новизной балеты Петипа или хореографические композиции Голейзовского.

Балетная школа более строго канонизирована, чем искусство балетмейстера, каждый раз хореограф-создатель, мастер творит как бы заново, давая иную пластическую, ритмическую, координационную оценку существующему.



Ария «Erbarme dich» (Вступление)

[V-no solo]



В эстетике есть принцип, который можно сформулировать так: мастер не должен стремиться к большому количеству художественных средств, чем это требуется для реализации замысла. Однако это не означает, что количество элементов оказывает определенное влияние на простоту, все зависит от структуры произведения. Можно привести такой музыкальный пример, где меньшее количество элементов создает более сложную структуру. Это "Страсти по Иоанну" И.-С. Баха.

Впечатление ясности и простоты решения может также создаваться с помощью принципа подобия. В картине настоя-

щего художника все предметы могут объединяться на этой основе.

Снова обратимся к великому Рубенсу, к его картине "Венера и Адонис" (рис. 5.). Это одно из совершенных творений мастера. Здесь основным приемом решения структуры картины является принцип подобия, где человеческие фигуры, земля, деревья, небо, птицы имеют сходство между собой, как будто они созданы из одной материи, которая, подчиняясь объединяющей воле художника, придает всему новый смысл и значение. Мягкая, округлая пластика тел, извилистые ветви деревьев, плавный рисунок распростертых крыльев лебедя, характер плывущих облаков — все это не только усиливает выразительность основных образов, но и придает гармонию общему целому.

Здесь применяется не только принцип подобия по форме, но и подобия по направлению движения. Движение фигур идет из глубины слева направо, этому движению помогает склоненное дерево, раскрытое крыло лебедя, бегущие собаки, движение облаков.

Следует отметить, что в этом случае включается еще и принцип подобия по скорости. Этот принцип особенно важен в балете: когда движение идет из глубины на зрителя, ему помогает наклонная плоскость пола, многоплановое расположение фигур в пространстве, тогда фигуры, движущиеся с большей скоростью, будут восприниматься как расположенные ближе к зрителю.

И все-таки в конечном счете движение определяется относительной силой всех действенных выразительных средств. Оно должно быть наполнено внутрен-

ней энергией, внутренним смыслом и содержанием. Лицо танцора, тело, жест служат основной возможностью передачи экспрессии.

Экспрессия присутствует, то есть должна присутствовать даже в исполнении каждодневного экзерсиса, в движениях которого могут быть выражены все человеческие настроения — от ленивого счастья до подлинной страсти.

Дыхание — один из признаков существования истинного искусства, его неповторимой индивидуальности. "Дышат" скульптуры Микеланджело и Родена (рис. 6), полотна Гойи и Ренуара, Сурикова и Врубеля. Как несходно между собой дыхание танца Г. Улановой и Н. Дудинской, М. Семеновой и О. Лепешинской, Е. Чикваидзе и Н. Тихомирновой, М. Плисецкой и Р. Стручковой, А. Шелест и И. Колпаковой, Н. Макаровой и С. Мессерер, Е. Максимовой и Н. Бесмертной, А. Ермолаева и В. Чабукиани, Н. Фадеечева и М. Лиёпы, В. Васильева и Р. Нуриева, М. Лавровского и М. Барышникова, Ю. Соловьёва и Н. Дол-

гушина! Этому, вероятно, научить нельзя, можно только подвести к ощущению дыхания. И тем не менее, занимаясь с учеником, с танцовщиком, педагог, балетмейстер должен дать почувствовать радостное, счастливое дыхание *allegro*, легкое, как ветер, движение *tour en l'air*, повышенное, прерывистое — виртуозного *fouetté battu*.

Ритм сценического дыхания — это выражение эмоционального состояния актера, одно из средств актерской выразительности, именно через дыхание раскрываются драматизм, страсть, патетика или лиризм сценического действия.

Каждая поза, каждый жест классического танца обладают своим дыханием. Однако даже при исполнении одной только позы *arabesque*, сохраняя ее хореографический строй, можно передать дыхание тонкой поэзии или предельного драматизма, так как дыхание зависит от чувства, которым наполнена поза.

И в то же время существует техника дыхания, которая дает возможность свободного исполнения любого движения, сообщает легкость самому движению, помогает перевести дух во время исполнения сложных элементов танца. Техника дыхания должна быть отработана. Давать отдых можно не только на музыкальных паузах, но и на связующих движениях, которые являются продолжением танца.

Известно, что неорганизованное дыхание сбивает ритм движения, в то же время под влиянием эмоционального и физического напряжения дыхание учащается и делается чересчур глубоким или поверхностным. Это в значительной мере затрудняет легкость, свободу движений, вызывает нерациональную трату

энергии организма. Необходимо научиться правильно дышать, чтобы овладеть полностью танцевальным мастерством. Принцип постановки дыхания артиста балета основан на освобождении тела от мышечного напряжения, на умении создавать за счет замедленного дыхания, начальной фазой которого является выдох, паузу для микроотдыха.

На кафедре хореографии Российской академии театрального искусства уделяется особое внимание обучению правильному дыханию артистов балета. Главный принцип этой системы — индивидуальный подход к обучающемуся, основная особенность — тренировка координации внимания: слушая музыку, подчиняясь ее темпоритму, на первых порах почувствовать дыхание упражнения, а в конечном результате выработать эмансипированное дыхание, не зависящее от ритма движения тела, что дает возможность достичь необходимой автоматизированности дыхательной системы.

Один из важных выразительных приемов в танце, в балете — это прием *контраста*. Многие хореографы отмечали большое значение принципа контраста в балетном спектакле: в музыке, драматургии, декорации, костюме и прежде всего в контрастности сцен, пластике движений.

Одним из ярких приемов выразительности в искусстве является контраст, как утверждали художники позднего итальянского Возрождения, старые мастера фламандской и голландской школы живописи. Особенно ясно раскрывается смысл этого тезиса в принципах композиционного построения голландского натюрморта. Художники издавна знали, что хорошая картина — это всегда театр, в свою очередь театр должен смотреться, как хорошая картина.

Решая композиционную структуру натюрморта, голландский художник стремится прежде всего приблизить к зрителю действие, происходящее на картине, разрушить так называемую четвертую стену, отделяющую зрителей от сцены. С этой целью художник предельно придвигает к рампе картины стол, на котором расположен натюрморт. На авансцене, то есть на краю стола, он размещает недочищенный лимон, шероховатая кожа которого, закрученная штопором, дрожа, свисает за условную плоскость картины... Голландские натюрмортисты — великие мастера в построении композиции. Они как бы говорят, что с главным событием в картине (так же, как на сцене) медлить нельзя — иначе угаснет любопытство зрителя. И вот художник подталкивает зрителя к этому событию, положив рядом с лимоном по диагонали блестящий серебряный нож, который подводит взгляд зрителя к главному — композиционному центру. Отблескивая серебром, мерцает хрусталем высокий бокал, наполненный виноградным вином. Он доминирует в построении картины, поэтому художник обыгрывает его с помощью разнообразных контрастов. И прежде всего он ведет утонченную игру на цветовой близости и материальной противоположности: холодное серебро он сближает с серебристым холодным хрусталем и тут же дает почувствовать зрителю их материальное несходство — кованой прочности металла он противо-

поставляет хрупкость хрустала. Контрастное решение обогащается горячим золотом виноградного вина; контраст почти физически ощутим и он усложняется, усиливается материальной противоположностью тяжести металла — стеклянной прозрачности хрустала и жидкости. Принято считать: чем больше контрастов в пределах одной картины, одной сцены, предмета или фигуры, отдельного образа или произведения в целом, тем лучше, полнее, разностороннее, богаче выявляется скрытый смысл творения, его художественная выразительность. Мастер использует еще и контраст формы, противопоставляя вытянутой вертикальной форме бокала плоскую горизонтальную форму глиняного блюда (материальный контраст) теплого, мягкого коричневого цвета (цветовой контраст), а на блюде он расположит золотую голландскую копченую селедку (контрасты формы, цвета, материальной сущности). Когда все приемы, казалось, исчерпаны, художник разместит на краю стола смятую белую салфетку, которая хранит тепло и волнение чьих-то рук, того, кто только что отошел от этого стола (новая форма, цвет, материальная сущность). И, наконец, завершая композицию, гармонию равновесия предметов, он положит на правый край стола два плода граната, один из которых разломлен. Зерна, как драгоценные камни, обогащают фактуру, усиливают обилие контрастов.

Здесь мы видим совершенный пример решения принципа многообразия контрастов, применимый не только в живописи, но и в искусстве хореографии.

В постановке Ю. Григоровича хореография балета "Спартак" основана на традиционных классических формах. Балет построен как спектакль для четырех солистов с кордебалетом. В то же время драматургический материал дает Григоровичу повод обратиться к подчеркнуто-контрастной манере выражения. В нем массовые сцены чередуются с соло-монологами героев, динамические композиции — с глубоким раздумьем главных действующих лиц, человек противопоставлен человеку.

Драматургическая логика решения спектакля рождает одну из центральных сцен балета — поединок Спартака и Красса. Противоположность нравственного содержания образов дает определенный повод для контрастного разрешения хореографии.

Григорович находит в образе Красса специфическую пластику тела, сопоставляя ее с кованой жесткостью металлического панциря полководца. Отсюда возникают и чеканность жеста, и подчеркнуто-резкая энергия движения, которые контрастируют с широкой, открытой динамикой Спартака. Тяжеловесности Красса противопоставляется легкость сценического платья Спартака, что обнаруживает, освобождает могучую лепку его тела, делает движения более крупными и сильными.

На больших контрастах решаются пластически яркие дуэты с Фригией и Эгиной. Принципам контрастной структуры служит и цветовое решение сценографии балета Симоном Вирсаладзе — неизменным единомышленником балет-

мейстера. На сцене царят черное, серое и белое и, как контраст к ним, пятна красного и золота. Бесцветные ахроматические тона (черный, серый, белый), скупые сами по себе, обладают способностью реагировать на малейшее проявление цвета, придавая ему порой символическое значение: красный плащ Спартака, обманчиво-голубой хитон Эгины или жемчужно-розовая, так и не ставшая красной, туника Фригии.

Использование принципов контраста в балете не только дает возможность мыслить сценическими обобщающими образами, но и привлекать дополнительные выразительные средства, которые помогают выявить и подчеркнуть индивидуальность: контрасты пластики, формы, позы, характера жеста, темпоритма исполнения, цвета костюмов и даже размещения фигур. Все это подготавливает к сценическому пониманию задачи, к мысли о том, что каждое движение можно усилить или ослабить, придать различные оттенки состояния души, не изменяя самого движения.

Костюм в балетном спектакле — это тема специального исследования. Однако здесь мы можем лишь сказать о важной роли сценической одежды балетного актера в драматургии образов и их хореографии.

Известные балетмейстеры прошлого, которых мы сегодня называем классиками хореографии (Новерр, Блазис, Тихомиров, Лопухов и др.), неоднократно подчеркивали значение выразительных форм балетного костюма.

В современном балетном спектакле проблема поиска сценического костюма приобрела особый смысл. Постановщики по-разному подходят к его решению.

В связи с развитием искусства хореографии происходили изменения в самом балетном костюме. Он стал метафоричным, в нем исчезли элементы бытовизма.

Балетный костюм становится лаконичным, он предельно открывает тело, подчеркивая малейшие оттенки движения. Нередко можно видеть на балетной сцене танцовщиков без обуви. Отказ от бытовых подробностей наблюдается и в костюмах балетов на историческую тему, где художник использует укороченные колеты у мужчин, стилизованные пачки у женщин.

В стремлении отойти от бытовых, хотя и облегченных костюмов постановщики приходили к условному костюму-трико, предельно раскрывая пластику тела. Но в то же время костюм стал похожим на балетную униформу, переходя из балета в балет, из номера в номер.

Несколько упрощая проблему балетного костюма, можно утверждать, что сегодня существуют две противоположные тенденции: костюм-образ и костюм-тело, с ярко выявленной пластикой движения. Следует отметить, что в том и другом приеме есть свои достоинства и свои дополнительные выразительные возможности. Действительно, все зависит от драматургии костюма, от его хореографического решения.

Изучая элементы, отдельные позы и движения классической школы, мы не можем не думать, не представлять себе исторических причин, условий возникновения того или другого жеста или движения. Так, например, положения рук *en dedans* и *en dehors*, раскрывающие смысл закрытого и открытого жеста, были продиктованы зауженными формами мужского костюма XVIII века.

И *port de bras*, являясь неотъемлемой частью классического танца, классической школы, насчитывает шесть установленных форм, но многообразие *port de bras* безгранично в сценическом воплощении, что объясняется эпохой, выбранной драматургией. Поэтому танцевальное движение в стиле эпохи XVIII века во Франции будет иным, чем сегодня, так как рукав камзола делался чрезмерно узким и поднятая рука могла доходить только до наружного края брови. Из-за этого *port de bras* приобретает изящество, камерность, изысканность. Об этом следует говорить в учебном классе и даже импровизировать на подобную тему. Необходимо, чтобы студенты могли проследить, как одно и то же движение в зависимости от костюма могло исполняться в стилях эпох.

Часто изучаемые на середине зала движения я выстраиваю в балетную вариацию, как бы импровизируя целый хореографический фрагмент, что повышает у учащихся ощущение театральности, выразительности исполнения. И в этом случае необходимо, чтобы они чувствовали костюм, знали его предполагаемые возможности.

Требования театральности играют большую роль в совершенствовании исполнительского мастерства. Вот почему не следует забывать о том, что иногда новая деталь в костюмировке может оказаться значительной в выявлении характера образа, особенностей стиля танца.

Так, например, сдержанная пластика танцев XVIII века определяется не только придворной музыкой того времени, но и придворным костюмом, его деталями, этикетом. Дополнением к костюму в это время был небольшой складной веер, который раскрывался только на три четверти, и эта деталь определила церемониальную манеру танцующих дам и кавалеров. Скованность пластики, сдержанность поз и жестов, полупоклон, полужест, еле заметные повороты головы придавали танцу таинственное очарование.

Артист, балетмейстер, педагог В. Д. Тихомиров утверждал, что с движения головы начинается танец и голова заканчивает его.

Действительно, повороты и наклоны головы определяют характер движения в целом и одновременно его смысл. Движение не будет совершенным, если оно не координируется с поворотом головы. В хореографии пользуются такими терминами в определении поворотов и наклонов головы, как "гордый", "смелый", "решительный", "задумчивый" и "изящный".

Обращаясь снова к живописи, мы видим, как настойчиво старые мастера (задолго до появления балетной школы) искали пластическую форму, способ-

ную выразить эмоциональное состояние образа через наклон головы, через движение рук, раскрывающих движение души.

Как беспредельна пластика человеческих рук, выразительность каждого пальца руки!

Одним из первых в европейской живописи Леонардо да Винчи обратился к тщательному изучению скрытого смысла жеста. Достаточно вспомнить его знаменитую "Тайную вечерю", где психология характеров раскрывается не в мимике лиц, а в движении рук. Своими многочисленными рисунками он как бы утверждает, что люди умеют носить любую благопристойную маску, и, если лицо может лгать, то руки в момент крайнего выражения чувств выдают человека, раскрывают истинное состояние его души. И вот, в "Тайной вечере" смысл картины прочитывается в выразительной пластике жеста — руки оправдываются, сомневаются, негодуют, руки защищают и руки предают.

Когда Леонелло Вентури, известный итальянский исследователь искусства, сделал затененную фотографию фрески, оставив только руки, обнажился прием художника: на темном фоне — светлые руки в динамике и многообразии выразительности жеста — от судорожно сжатых пальцев руки предателя до открытого жеста рук Христа с ладонями, повернутыми вверх, — жеста примирения и всепрощения.

Как здесь не вспомнить балет "Игра в карты" на музыку Стравинского, поставленный Дж. Баланчиным для театра Нью-Йорка в 1937 году. В нем танец — не только выражение хореографической драматургии; он — средство иронической оценки происходящего, а жест — проявление основных черт характера и психологического состояния персонажей. Не будем впрямую сравнивать балет Баланчина с творением Леонардо, но явно одно, что прием идет от исследований ренессансного мастера.

В 1938 году в Нью-Йорке вышла книга, в которой собраны исследования нескольких ученых, поставивших впервые задачу раскрыть особый интерес Леонардо да Винчи к внешнему проявлению человеческой деятельности. Леонардо утверждал, что художник должен знать внешние формы тела не только в покое, но и в разнообразном движении, как результат проявления внутреннего психологического состояния через позу, жест, взгляд, наклон головы и прочее.

Леонардо разрабатывает принципы выразительности взгляда. В картине "Мадонна в скалах" (рис.7) он следит за тем, как еле заметное движение корпуса Марии на зрителя, покровительственный, охраняющий жест ее руки, несущий спокойствие, органичны взгляду полуопущенных глаз, полному раздумья, который символизирует уход в себя и отрешение от окружающего, а динамичный поворот головы Ангела (в той же картине) на зрителя при профильной постановке корпуса придает напряженность внешне спокойному взгляду его полуприкрытых глаз.

Во множестве рисунков, подготовительных набросков к картинам Леонардо показывает, как заглядывает в будущее, обращая свой взор чуть выше линии горизонта, Изабелла Д'Эстэ, сколько примирения во взгляде святой Анны (рисунок для "Святого семейства"), как таинственен взгляд и жест Луврского Иоанна Крестителя. Леонардо научно обосновывает свои наблюдения, проникая в различные области знания и, прежде всего, изучая анатомию.

Наблюдая окружающий мир, Леонардо замечает, что взгляд как бы подталкивает движение корпуса в том же направлении и может служить продолжением жеста. Однако эта согласованность не всегда однозначна. Стоит обратить внимание на Ангела в уже упоминавшейся картине "Мадонна в скалах": его взгляд и жест противоречивы. Если

взгляд Ангела, обращенный на зрителя, полон лукавства и даже некоторого кокетства, то указующий жест руки становится смысловым центром всей композиции — он обращен в сторону Иоанна Крестителя, который пришел, чтобы свидетельствовать о свете и утвердить миссию Христа на Земле.

И здесь мастера, занимающегося сегодня балетом, не может не привлекать еще один прием Леонардо да Винчи. Чтобы подчеркнуть особое значение жеста, он укрупнил кисть руки Ангела. То же делает хореограф в подобном случае: он пластически удлиняет кисть несколькими еле заметными повторными движениями.

Сегодня чисто техническое обучение школе танца не может удовлетворить требованиям искусства хореографии, и мы вновь и вновь должны обращаться к заветам старых мастеров и наших современников, таких, как Ти-

хомиров, Лопухов, Лавровский, Захаров, которые в совершенстве владели средствами изобразительного искусства.

И в пластике жеста контраст — один из самых сильных выразительных приемов. Как мастерски и как в то же время органично на небольшом пространстве холста на той же картине Леонардо сопоставляет покровительственный, охраняющий, несущий спокойствие жест Мадонны, строгий указующий жест Ангела и благословляющий, обращенный в сторону Крестителя жест Христа! В них раскрывается смысл — содержание образов картины.

Естественно, Леонардо не единственный мастер в истории живописи, чье искусство представляет большой интерес для хореографа. Здесь можно назвать имена Боттичелли, Микеланджело, Рубенса, Вагто, Тулуз-Лотрека и многих других художников.

Европейская культура щедро раскрывает перед нами свою кладовую. Гораздо реже мы заглядываем в наследие Востока.

Изображение бронзового, покрытого позолотой Будды (рис. 8) из одного из старинных японских храмов XII века покоряет нас не только пленительным мастерством искусного мастера, но его знанием скрытой силы жеста человеческих рук. Это многорукий Будда — пятнадцать пар рук, и ни одна не повторяет движения другой. Будда погружен в раздумье, о чем свидетельствуют жест сложенных на груди рук и взгляд полуопущенных глаз. Но эта поза лишена статики, что подчеркивается кистью руки (рис. 9), которая изображена в позиции *préparation* — готовности к движению, о чем также свидетельствует мягкий ритм линий его одежды.

Выше говорилось о том, что жест — это обнажение скрытых чувств и мыслей. Будда изображен как человек аскетичный, сумевший подавить все страсти и желания, отрешившийся от земных благ и радостей. Многочисленные руки: с кинжалом, цветком распустившегося лотоса, с ложкой, со стрелами, с колесом

судьбы, с ключом, несущие храм и шкатулку с драгоценностями раскрывают многозначность его образа. Как многолик смысл этих жестов, как разнообразна их пластическая выразительность!

Художники времен средневековья придавали цвету символический смысл. Красный они считали цветом королей, кто-то видел в нем пылающую страсть. В театре он был воплощением могущества и любви. В картине Латура (рис. 1) красный гармонирует с оттенками теплого желтого цвета, который ассоциировался с богатством и изобилием.

В театре цветом как средством характеристики персонажей пользовались во все времена. Спектакль в целом с точки зрения его изобразительного решения представляет собой живописную картину, где общее цветовое звучание

и каждый костюм отдельно имеют свою цветовую драматургию.

Гете, например, считал, что "желтый цвет радует глаз и расширяет сердце, создает чувство теплоты и наслаждения", синий — "очаровательное ничто", от зеленого веет покоем и тишиной. В шекспировской драматургии очень часто встречаются упоминания о цветах, которые вызывают определенные ассоциации: чистота белого, целомудрие светло-зеленого, скрытая измена в лимонно-желтом, драматизм черного цвета.

В "Паване Мавра" мексиканский балетмейстер Хосе Лимон и художник Лоренс используют исторический костюм не только для того, чтобы выявить, подчеркнуть старинную неторопливую плавную пластику движений, они повышают драматургию костюма за счет предельно насыщенной эмоциональной роли цвета: алые, длинные, как бы стекающие одежды Мавра, сверкающее чистотой белое платье Дездемоны, лимонно-желтый колет Яго, теплый, солнечно-оранжевый костюм Эмилии. Когда в торжественно-медленном движении Дездемона приближалась к Мавру, на ее белоснежное платье ложились кроваво-красные рефлексы от его одежды, и, как бы в испуге, в легком скольжении она устремлялась к Эмилии, и солнечные блики, появившиеся на ее платье, как бы

успокаивали зрителя. Но вдруг рядом оказывался Яго в лимонно-желтом камзоле, и движения белого платья Дездемоны несут на себе тень смятения, нарушая торжественность паваны, а лимонно-желтый цвет, который Шекспир ненавидел, читается как символ измены¹.

Современный хореограф должен обращаться к художественным принципам структурной и пространственно-пластической композиции, существующим в других видах искусства.

¹ См. *Степанова К. А.* Театральный костюм и мода // Кафедра хореографии ГИТИСа вчера, сегодня, завтра.. М., 1996. С. 39.

Глава 3

Роль музыки в хореографической композиции

...Балет есть прежде всего реализация музыки или путь к зафиксированию в зрительных образах звуковых ощущений.

Б. Асафьев

О роли музыки в балете говорили и писали многие представители искусства хореографии, композиторы, теоретики искусства. Совершенно очевидно, что хореография должна отражать стиль музыки, ее характер, раскрывать ее смысл. Для этого прежде всего нужно, чтобы исполнители сумели услышать музыку, протанцевать ее содержание, не утратить ее звучания, прочувствовать эмоционально-действенные связи музыки и танца.

Но театральный танец не только воспроизводит содержание музыки. Как самостоятельный вид искусства, он имеет свои особые средства художественного выражения. И в то же время и музыка, и танец должны совпадать в их образном и художественном решении. Эту мысль очень точно выразил М. Бежар: "... С музыкой нужно играть, как матадор играет с быком — или бык с матадором... Коррида опасна, но в то же время это строго регламентированная игра. Нужно сойтись с музыкой и одновременно ей противоречить. Сойтись, чтобы противоречить, или противоречить, чтобы в итоге сойтись"¹.

Очень сильное по образу, глубокое по существу, это высказывание Бежара приводит нас к мысли, что исполнитель должен быть готов к соперничеству, состязанию, и его эмоциональное состояние, то следуя за музыкой, то опережая ее, стремится то подняться над ней, то слиться с ней, то вступить с ней в борьбу, и это придает танцу подлинную выразительность сценического действия.

В учебной работе, так же как и в работе над балетным спектаклем, все начинается с выбора ритма музыкального произведения, так как ритм дает начало танцу, определяет его характер, его эмоциональный строй. В этом отношении очень характерно высказывание того же Бежара о его работе над "Болеро" Раavelя: "Что касается "Болеро", то, занимаясь не столько Испанией, вынесенной в заглавие, сколько Востоком, сокрытым в партитуре, я постарался выделить мелодию, которая просачивается в эту вещь и неутомимо обвивается вокруг самой себя. Ритм идет на приманку этой мелодии, дает завлечь себя, заигрывает с ней,

¹ Бежар М. Мгновение в жизни другого. М., 1989. С. 62.

становится все мощнее и напряженнее. Все завершается, когда ритм, наконец, пожирает мелодию"¹.

Ощущение ритма требует яркой оркестровой выразительности и темпераментной исполнительской манеры. Думается, что тайна красоты искусства балета — в полном единении колдовской силы пластики и завораживающей поэзии музыки. Даже небольшие нарушения ритма, по сути дела, лишают танец художественной выразительности. Любое произведение хореографии следует музыкальному ритму, и это определяет характер сценического действия. Хореографические образы рождаются из музыкальной драматургии. Ритм в спектакле, в создании отдельного номера непосредственно связан с темпом, то есть скоростью исполнения музыкального и танцевального произведений, что оказывает несомненное влияние на хореографию. Но связь танца и музыки такова, что она допускает лишь незначительные изменения темпа, и тем не менее хореографией можно оправдать некоторое нарушение темпа, если исполнение будет убедительным в своей трактовке. Так, например, в работе над программой экзаменационного класса на музыку Гайдна мы воспользовались возможностью, постепенно ускоряя темп, подчеркнуть развитие класса, провести движение в программе от простого к сложному, и в то же время нами руководило стремление не нарушить музыкальную ткань произведения.

Темп — это скорость развертывания музыкальной темы во времени, это одно из действенных выразительных средств, которое определяет характер того или иного танца. Ритмическое развитие — это та область, где наиболее тесно соприкасаются музыка и хореография. Напомним, что под словом "ритм" подразумевается организованная последовательность различных звуковых длительностей. Однако в хореографии эти длительности выражены не звуками, а движениями. Не случайно во многих существующих системах записи танца используется именно ритмическая строка, аналогичная музыкальной нотации, но без фиксации высотного положения.

Рассматривая значение ритмического развития для экзерсиса, следует отметить, что переход от станка на середину зала требует иной ритмической сущности. Можно вводить в хореографические композиции более сложные ритмические рисунки — пунктирный, а в более редких случаях и синкопированный ритм.

Разные типы ритма способны выражать различные состояния, настроения. Однако равномерный ритм наиболее универсален. Он может быть присущ музыкальным сочинениям самого противоположного характера — медленным, широким по мелодике пьесам кантиленного характера, а также стремительным и динамичным, таким, как токката. Равномерный ритм удобен для экзерсиса, для связи хореографических комбинаций; он создает впечатление цельности решения, впечатление законченного небольшого спектакля. Однако в зависимо-

¹ Бежар М. Мгновение в жизни другого. С. 116.

сти от темпа движения характер исполнения может быть спокойным или активным. В то же время некоторая ограниченность ритмического содержания дает хореографу возможность поиска дополнительных пластических средств выражения.

Равномерный ритм необходим для исполнения отдельных элементов школы, таких движений, как *plié*, *battement fondu*, *port de bras*, иногда *adagio*. Причем ритмическая равномерность присуща и моторным, так называемым быстрым, движениям экзерсиса — *petit battement*, *battement tendu*, некоторым видам прыжков.

Разрабатывая музыкальную основу класса, мы стремимся использовать многообразие выбранного ритма. Например, равномерного ритма, хотя многое в характере движения зависит от темпа.

Включение в музыкальную ткань пунктирного ритма сразу создает динамичность и остроту звучания, придавая музыкальной теме оттенок экспрессивности. Так, например, включение этого ритмического рисунка в вальс придает жанру стремительность и полетность.

Итак, использование пунктирного ритма в хореографической комбинации усиливает динамику, как бы помогает вращательным движениям, подчеркивает выразительные средства *allegro*, помогает ярче выразить кульминацию в *adagio*, выявляет пластические особенности *battement frappé*. Однако музыкальный ритм не должен точно копировать ритм хореографической комбинации, он должен в первую очередь точно отражать характер и эмоциональный настрой движения. "Ритм — то, что дает движение (жизнь) музыке... Происхождение ритма в нашем движении, в подъеме и падении, в напряжении и успокоении, в достижении и отдыхе"¹.

Еще Блазис отмечал, что "... вовсе не требуется, чтобы с каждой ногой совпадало бы какое-либо па или какой-либо жест: утрировка может разрушить всякую иллюзию"².

Соотношение музыки и движения не должно быть механическим, иначе музыкальное сопровождение станет иллюстративным, а движение утратит необходимую свободу.

Многие мастера педагогики классического танца считают, что лучше всего для проведения класса, тем более мужского класса, использовать музыкальные произведения мажорного лада. Н. И. Тарасов замечает: "Музыка эмоционально-образная, танцевально-действенная, оптимистического и волевого начала, с ясно выраженной и завершенной мелодикой является наиболее приемлемой для учебных целей"³.

¹ Глебов И. Путеводитель по концертам. М., 1919. С. 61-62.

² См.: Классики хореографии. С. 160.

³ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 32.

Но это не исключает использования минора. Мы часто обращаемся к минорным произведениям, так как минор придает иную окраску движениям, подчеркивает мысль о том, что одни и те же движения могут быть многообразными — все зависит от характера их исполнения. Минор помогает нам в работе над выразительностью взгляда, в поисках глубокой его эмоциональной наполненности, внутренней содержательности.

Музыкальное оформление мужского класса, естественно, подчиняется особенностям мужского исполнительства. Поэтому мы стремимся использовать музыкальный материал более плотной фактуры, среднего, густого по окраске регистра, глубокого, низкого в аккомпанементе.

Очень важным является выбор темы музыкального произведения, раскрывающей его сущность. Тема способна своим звучанием воспроизводить любые образы, передавать различные состояния души, увлекать артиста, создавать ритмику, динамику развития сценического движения, подталкивая исполнителя к творческому ее осмыслению.

Таким образом, сама хореография, танцевальная лексика, пластика жеста должны воплощать музыкальную тему, раскрывать содержание произведения. Существует расхожее мнение, что избыточная эмоциональная увлеченность идет вразрез с технической точностью исполнения танца. Но Н. И. Тарасов утверждает: "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 особенностям учащихся"¹.

Музыкальная тема должна будить эмоциональную увлеченность, чтобы проявиться в танцевальной пластике, в образном действенном воплощении. Неоднократно повторенная в классе музыкальная тема способствует не только глубокому проникновению в музыкальный текст, но и развитию техники танца, так как исполнитель постепенно начинает соединять музыку и танец.

Одним из принципов развития в музыке считается точный повтор музыкальной темы. Композитором такой повтор воспринимается буквально, тогда как для исполнителя он имеет иное значение, так как исполняется несколько иначе, с введением новых элементов и деталей.

В хореографических композициях очень важной представляется возможность применения измененного повторения или варьирования для использования различных ракурсов, позиций рук и ног, наклонов и поворотов головы, направленности взгляда в пределах одного движения. Этот метод развития может широко применяться в экзерсисе. Универсальность его состоит в том, что мера

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. М., 1981. С.27.

изменности основного движения может быть очень разной. Однако при любых изменениях глубинная сущность движения не затрагивается.

Музыка и хореография при полном единстве и сценическом взаимодействии все-таки явления разные, так как у них разные средства выразительности, разные способы воздействия. При этом музыка — искусство временное, хореография же включает и пространственный компонент, что способствует объемно-пластическому восприятию фигур танцующих, изменчивых в движении. И тем не менее у этих двух видов искусства сходны многие законы их функционирования.

Показательно, что закономерности музыкальных форм легко рассматриваются в логике построения — и отдельной хореографической комбинации и экзерсиса в целом.

Проанализируем проявление отдельных принципов структуры музыкальной ткани в хореографии, и в частности в уроке классического танца.

Известно, что каждая часть в том или ином музыкальном произведении имеет свое назначение. Можно выделить три основополагающих этапа в построении почти любого сочинения. Это экспозиция, развитие и реприза.

В музыке понятие *экспозиция* соответствует изложению главной темы. Оно характеризуется большой устойчивостью характера и экономным использованием средств музыкальной выразительности. Для экспозиции характерно тематическое единство, суть которого в ограничении количества мелодико-тематических элементов, а также ясность структурного построения.

В уроке классического танца экспозиция может рассматриваться в двух ракурсах: экспозиция одного движения и экспозиция урока в целом. В первом случае экспозиционный характер соответствует элементарным движениям классического танца, более однородным и однозначным. Например, принцип построения урока на лейт-теме какого-либо движения или приема применялся замечательным педагогом балета А. М. Мессерером. Эта однородность дает возможность для последующего структурного развития в процессе урока. Однако понятие однородности в элементарных движениях не означает однообразия. Это, скорее, единство. В таких, например, движениях, как *demi rond de jambe par terre*, *plié* и др., происходит вкрапление связующих и вспомогательных движений (*passé*, *flic-flac*, *pirouettes* и т. д.) по типу тональных отклонений в музыкальной теме. Эти вкрапления не носят характера яркого обновления. Они вторичны и лишь оттеняют возвращение заявленного вначале материала.

В целостной картине классического экзерсиса экспозицией будет являться раздел у станка. Здесь необходимо насытить экспозицию урока теми элементами классического танца, которые будут прорабатываться впоследствии в экзерсисе на середине и *allegro*. Таким образом, в разделе у станка должны быть заявлены и обозначены заключительные элементы будущего *allegro*. Их нужно продемонстрировать достаточно широко и многообразно, чтобы обеспечить в дальнейшем

их свободное и вариативное исполнение в различных ракурсах (*croisé*, *effacé*, *écarté*, спиной к зрителю и т. д.), что дает всякий раз иное видение позы исполнителя в открытых или закрытых положениях.

Раздел развития музыкальной формы раскрывает темы, представленные в экспозиции в новом, или, точнее, обновленном звучании. И в хореографии так же: после экспозиции движения следует его развитие, возникают многочисленные его варианты, задействуются руки в канонических позициях классического танца. В комбинацию включаются повороты и наклоны головы, а также взгляд, фиксирующий определенные пространственные точки. Таким образом видоизменяется характер движения, выстраиваются новый образ, иное состояние, настроение.

Рассматривая понятие "развитие" по отношению к экзерсису, можно условно соотнести его с движениями на середине зала и, больше того, со значением середины в уроке. По существу, на середине исполняются те же движения, что и у станка, но принципиально изменяется ритмическая сущность. Используются более мелкие ритмические образования, что ведет к детализации тех или иных элементов. Поэтому можно вводить в хореографические комбинации более сложные ритмические рисунки: например, пунктирный ритм, а в редких случаях и синкопированный.

В классическом экзерсисе принцип репризы может быть применен в заключительной части хореографической комбинации, где происходит возврат первоначальных элементов исходного ритма, а также возникает ощущение внутренней целостности и единства хореографической конструкции.

В музыке встречаются разные типы репризы: точная, сокращенная, динамическая (т. е. изменяемая). В хореографии существует то же самое. В движениях у станка используется принцип точной репризы (в подавляющем большинстве случаев сокращенной). В движениях на середине, особенно в *adagio*, реприза будет большей частью динамической. При этом достаточно ясно ощущается возврат к первоначальным элементам, которые под влиянием всего предыдущего развития претерпевают определенные изменения. Обогащается образная сфера исходного материала хореографической комбинации.

Помимо общих принципов функционирования в музыке и хореографии, о которых шла речь выше (экспозиция, развитие, реприза), можно усмотреть и более конкретные параллели, связанные с определенным типом музыкальной формы. Особенно близка хореографии форма сюиты как наиболее органично связанная с балетным искусством. Главный признак этой формы — контраст — является основой как ежедневного экзерсиса, так и класс-концерта. Причем если в экзерсисе он проявляется довольно стихийно (там в самой хореографии заложен принцип следования контрастных движений, плавных и энергичных, силовых, тяжелых и легких, полетных), то при сочинении экзаменационного урока (чаще всего он и является класс-концертом) сюитный принцип требует осоз-

нанного применения знания техники построения этой формы. Заметим, что в этом случае сюитный принцип наиболее близок строению сюиты классического танца в балетном спектакле.

Основные требования и формы класс-концерта следующие: наличие контраста между соседними номерами (он может быть разным — темповым, ритмическим, метрическим, в музыке — ладовым и т. д.); акцентирование наиболее важных смысловых разделов экзерсиса — прежде всего *adagio* у станка, на середине, а также *allegro*; стилевая общность музыкального материала. Здесь можно вспомнить класс-концерт "Урок танца" на музыку Шостаковича, поставленный известным педагогом и балетмейстером А. М. Мессерером, исполнявшийся на сцене Большого театра и за рубежом.

В своих учебных композициях, как правило, мы обращаемся к классическому музыкальному наследию, причем к музыке одного композитора, порой одного произведения, подобранного фрагментарно, чтобы сохранить единую музыкальную настроенность, эмоциональную целостность окраски всех составных разделов класса, раскрыть умение чувствовать, отображать интонации музыки. Очень важно, чтобы артист, студент мог свободно интонировать, воспринимать и передавать в танце ритмико-мелодический строй музыки, мог выразить свои чувства, свое отношение к тому, что он слышит.

Так, например, в работе над большим *adagio* на середине зала нами был использован фрагмент из музыки Эдварда Грига к его единственной, незаконченной опере "Улаф Трюгвасон".

Стилистические особенности музыкального языка Грига в ней представлены ярко: изысканные гармонические краски, совершенство и выразительность мелодической линии, своеобразный мажорно-минорный ладовый колорит, насыщенность и плотность фактуры. Все это пробуждает определенные пластические образы.

Вслед за движением музыкальной ткани перед слушателем предстают различные образы, рожденные самой музыкой. В музыке, несомненно, доминирует героическое, мужественное, энергичное начало. Такой естественной, логичной оказалась постановка на эту музыку композиции мужского *adagio*.



Первые восемь тактов вступления представляют собой эмоциональную подготовку к восприятию музыкального и хореографического языка *adagio*. Тематически перекликаясь со вступлением к фортепьянному концерту Грига ля-минор, они также несут в себе драматический порыв и романтическую устремленность, хореографически выраженные в первых шагах и позах классического танца.

Волевой, активный характер этой темы подчеркнут унисонным изложением всех мелодических голосов в миноре, громкой динамикой — *ff*, пунктирным ритмом.

Во время ее звучания исполнители выстраиваются спиной к зрителю по диагонали, при этом меняя пластический рисунок рук, поворотов головы и направленность взгляда (поза *croisée* назад в точку зала б). Музыка и пластика здесь только предвестники будущего действия.

Следующие четыре такта вступительного раздела своими призывными, торжественными аккордами как бы приглашают исполнителей, побуждают их к действию. Минорный лад сменяется мажорным звучанием.



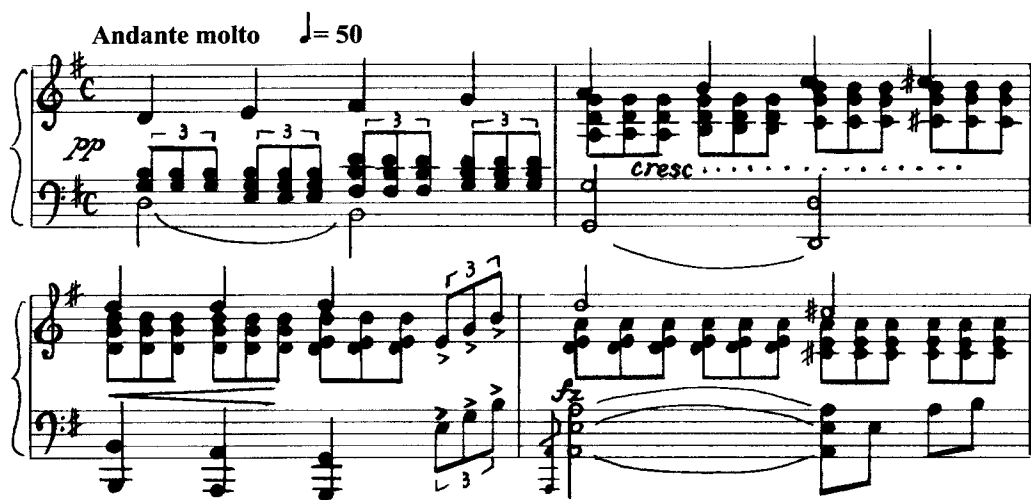
На каждую сильную долю такта исполнители поочередно выполняют *pas dégagé soutenu* и переход в большую позу *croisée* в точку зала 2 и выразительностью жеста определяют направление выстраиваемой диагонали от точки зала б в точку зала 2.

Здесь линии и направленность первых движений логически совпадают с общей направленностью динамической линии в музыке, которая выражена активным *crescendo* от *f* < *ff* и значительной фермой на последней целой ноте вступления.

Все замерло и в музыке, и в движении в ожидании начала. Основной раздел *adagio* открывается выразительной темой. Ее первое проведение занимает четыре такта и соответствует музыкальной фразе, а по форме — первому изложению.

Исполнители остаются на тех же местах и выполняют *grand fouetté* с *effacé* на *effacé*, подчеркивая в пространстве диагональную линию построения, сохраняя позу на 90°.

Можно провести логические параллели между зрительным и слуховым впечатлением от начала *adagio*.



Линия диагонали как бы осуществляет переход из глубины зала к переднему плану, то есть движение постепенно приближается к зрителю. И в музыке *adagio* основная тема также появляется как бы издалека, из тихого звучания — *pp*, а затем постепенно поднимается вверх, приближаясь, нарастая, и, наконец, заполняет все звуковое пространство, вовлекая в это движение и исполнителей, которые выполняют *port de bras* с наклоном корпуса вперед в позе *effacée*, с ногой, поднятой на 90° назад (*attitude*) — переходящей в позу *arabesque* с дальнейшим переходом в *tour lent* до точки зала б. После этого небольшое *port de bras* повторяется и выходит в *pas dégagé* назад со сменой позы (*croisée* на *effacée*), это одновременно выполняет функцию *préparation* к *pirouettes*. И, наконец, выполняется само вращение с руками в 3-й позиции с остановкой в большой позе *croisée* в точку зала 8.

В мелодии проявляется новое образное качество. В ней слышатся мягкие лирические ноты, чей-то певучий голос. В то же время в ее поступательном движении чувствуются огромная энергия и воля, устремленность к вершине. Это длительное *crescendo* (на четыре такта), расширение диапазона, когда бас и мелодия двигаются в расходящемся направлении, напряженное и беспокойное движение триолей в аккомпанементе, где они заполняют каждую долю такта. Сама фактура подсказывает образные решения — мелодический голос устремлен вверх, глубокие басы неторопливы и торжественны, а весь средний пласт музыкальной ткани взволнован неумолкаемым пульсом триолей.

Такой неожиданный сплав лирики и героики, двух противоположных начал, рождает логические переходы пластических движений от мягкого *port de bras* к активным *pirouettes* в момент достижения вершины.

Следующие пять тактов — это новая фраза, новое предложение, которое является точной секвенцией первого, но на тон выше и в минорной тонально-

сти. Благодаря минорной окраске тема звучит обновленно, немного мягче, но напряжение не спадает.

Во время звучания 2-й фразы после выразительного *port de bras* с наклоном корпуса вперед при сохранении положения *croisé* в точку зала 8 выполняется *grand fouetté* с окончанием в I *arabesque* в точку зала 2, и незамедлительно следует *pas failli* в позу IV *arabesque*. Наконец, кульминационное *renversé* совпадает эмоционально с кульминацией 2-й фразы в музыке.

В конце звучания 2-й фразы происходит перестроение диагонали, которая теперь приобретает направленность из точки зала 4 в точку зала 8. Здесь проходят связующие движения и танцевальные шаги с фиксацией большой позы *croisée* в точку зала 8.

Направленность и содержание хореографических поз подчеркивают, что активность действия не спадает, сохраняется героический, энергичный, эмоциональный строй.

В музыке поддерживается напряженная атмосфера. В целом форма *adagio* представляет собой большой период, где все срединные каденции отмечены значительной неустойчивостью, а начала предложений — тональными сдвигами. Нет ощущения направленности к какому-то центру — к тональной устойчивости или заключительной каденции. Музыкальная ткань находится в постоянном движении, обновлении, развитии, а музыкальная мысль — в беспокойстве, сомнениях, вопросах. Сам хореографический язык — в поисках новых форм выражения.

В наибольшей степени это относится к развивающему разделу *adagio*. Это следующие десять тактов музыки (т. е. с 9-го по 18-й такты).

Недосказанность, музыкальная неразрешенность первых проведений темы приводят здесь к возникновению музыкального диалога. Фактура приобретает

полифонические черты на основе имитаций, которые проходят поочередно то в верхнем, то в нижнем голосе на протяжении четырех тактов.



В хореографическом плане, где активность движений возрастает, также представлена пластическая полифония. Музыкальное чередование двух голосов дополняют диалоги исполнителей, разделившихся на две группы. Поочередно ими исполняется 6-я форма port de bras, переходящая в soutenu, затем движение продолжается исполнением 2-й формы port de bras с переходом во вращение в позе à la seconde, которое переходит в soutenu en tournant, и снова 6-я форма port de bras, служащая préparation к tour в позе attitude с руками в 3-й позиции, что придает вращению торжественно-взволнованный характер. Завершается tour в точку зала 2 переходом pas dégagé назад с сочетанием pas de bourgé en tournant с одновременной игрой (сменой) положений рук. Руки переводятся приемом en dehors из 2-й позиции в 1-ю. Затем следует sissonne в 1 arabesque и



меняется пространственный композиционный рисунок: построение исполнителей фронтально (прямая линия на авансцене). Но это положение не фиксируется. Перестроение в пространстве продолжается ходом всех исполнителей назад.

Движения корпуса, рук, головы, смена положений в пространстве олицетворяют как бы человеческие голоса, которые ведут неторопливую, спокойную беседу.

Действительно, музыка передает временное успокоение: динамика негромкая — *p*, направленность имитационных секвенций нисходящая, сама тема имитаций повествовательная, уравновешенная. И только сохранение триольного аккомпанемента напоминает об активном начале *adagio*. Не веришь этой спокойной теме, предчувствуя тревогу и волнение.

Эта внутренняя, скрытая и сдержанная экспрессия выражена и в движении.

Следующий этап развития — после имитаций — является подготовкой к кульминации и занимает пять тактов.



Музыкальная ткань уплотняется, напряженность движения возрастает благодаря восходящим модулирующим секвенциям, продолжительному *crescendo* от *pp* до *ff*, охвату все более высоких регистров, наступательности басов.

Движения исполнителей объединяются, вступают в согласие. Руки меняют пластический рисунок, приобретая открытое положение в *en face*.

Ведущая левая рука торжественно поднята вверх (поза "Меркурий"). Происходит объединение открытой и закрытой позы: *épaulement croisée* — закрытое положение в ногах, а руки в открытом положении. Как предвестник эмоционального объединения исполнителей выполняется перекидное *jeté* из точки зала 1 в точку зала 5, сохраняя горизонтальную линию.

На последние такты активного музыкального и хореографического развития исполнители переходят к заднему плану сцены, выстраиваясь в одну горизон-

тальную линию, и в момент кульминации исполняют мощное одновременное движение — прыжок *grand pas jeté* вперед — как всплеск объединенной энергии, воли, устремленности.

В музыкальном плане кульминация по длительности короткая — четыре такта, но тем ярче она и значительней. Именно здесь ответ на все вопросы, здесь исчезают нерешительность и тревога, здесь возникает совместное решение.

Необычность и выразительность кульминации заключены в оригинальной находке композитора. Неожиданно резко меняется музыкальная фактура. На смену и в противовес триолям аккомпанемента, которые волновали, держали слушателя в напряжении на протяжении всего предыдущего звучания музыки, приходит торжественное, утверждающее звучание мощных мажорных трезвучий в верхнем регистре (19-й такт). Акцентированные сходящиеся аккорды в следующем такте, далее — удвоенный аккордовый унисон и, наконец, заключительная каденция с дополнением, утверждающим основную мажорную тональность (соль-мажор).

Подход к завершению всей композиции — перестроение фигур исполнителей в пространстве зала (*soutenu en tournant* и танцевальные шаги, заканчивающиеся величественной позой "Меркурий" *croisée* в точку зала б).

Все пласты музыкальной фактуры, все голоса объединились, все музыкальные образы и мысли *adagio*, а вслед за ними и хореографические движения пришли к общему выражению главного, определяющего начала — волевого, мужественного, героического, как и было определено ранее, еще в первых тактах вступления самой темы, и музыкальной, и хореографической.

Последние такты своей восходящей мелодией напоминают начало *adagio*.



Вслед за этим и в хореографическом движении танцовщики возвращаются к начальному пространственному построению. Исполняются движения, несущие функцию заключения. Восстанавливается диагональ из точки зала 2 в точку зала б — исполнители возвращаются на верхний план зала, как было в начальном эпизоде пространственной композиции. Поступательность восходящей мелодии подчеркивает движение *soutenu en tournant* с поворотом каждого исполнителя в отдельности (вокруг своей оси).

В продолжение кульминации хореографическая композиция вступает в заключительную стадию. Исполняется *sissonne ouverte* в сочетании со 2-й формой *port de bras* и с переходом в *en tournant* в позе *arabesque*. Кульминационная фраза завершается двумя *tours en l'air* с окончанием в 4-ю позицию *croisé* в точку зала 2. Завершающими жестами, позами классического танца, объединившими начало и конец *adagio*, заканчивается композиция, воплотившая единство музыкальной и хореографической мысли. Исполнители, сохраняя восходящую диагональ, направленную из точки зала 6 в точку зала 2, замирают в малой позе *croisé*, назад жестом левой руки (1-я позиция *en dehors* — открытое положение), утверждая в финале мужественное, благородное начало.

Многие исследователи по-разному раскрывают смысл симфонизма в музыке. Пожалуй, ближе всего к истине понимание симфонизма Б. В. Асафьевым, который считал, что это метод музыкального мышления, который помогает развитию музыкальных образов, их контрастному выявлению, драматическому столкновению. Все это очень близко хореографам. Недаром многие известные балетмейстеры обращались и обращаются к музыкальной форме симфоний (Д. Балланчин — Симфония до-мажор Ж. Бизе, М. Бежар — Девятая симфония Л. Бетховена, И. Бельский — "Ленинградская симфония", Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича).

Симфония привлекает единством, цельностью своего художественного решения, в котором сливаются гармония звуков и музыкальных образов. Симфонический танец сходен с симфонической музыкой и своей содержательностью, и драматургичностью, и полифоничностью структуры, и динамическим развитием композиции.

Хорошо известно, что балетная музыка близка по форме симфонии: та же образность решения, та же многослойная структура композиции с общностью ритма, темпа, метра. Это можно видеть на примере балетов "Спящая красавица", "Лебединое озеро", "Баядерка" (акт теней).

Понятие симфонического танца можно применять и к сольным партиям, если танец, так же, как и музыка, решается в развитии, подчиняясь музыкальному содержанию, его различным образным частям и кульминациям изменчивости танцевальных ритмов (пример — развитие образа Спартака в балете Ю. Григоровича).

В качестве примера приводим композицию экзаменационного урока на музыку симфонии Моцарта *c-dur* (K-200). За основу была взята 1-я часть, то есть сонатное *allegro*. Эта форма является особо сложной для хореографического воплощения, так как противостоит по своему внутреннему содержанию традиционной балетной форме — сюите. Экспозиция сонатного *allegro* соответствовала движениям у станка, причем побочная партия стала основой в *adagio*.

Разработка по своему музыкальному содержанию полностью соответствовала задачам экзерсиса на середине зала. Музыкальный материал давал большие воз-

возможности для структурной проработки движений, заявленных у станка. Реприза стала основой раздела *allegro*, при этом напомним: основой явился образный строй 1-й части симфонии, особенно главной партии. Четкий ритм, подвижный темп, энергичный характер ее дал возможность добиться соответствия музыки и движений на всех этапах развития урока.

При создании подобных композиций особое внимание приходится уделять связующим элементам, так как форма сонатного *allegro* не предполагает наличия пауз между частями.

Нередко создаются композиции, которые условно можно отождествить с принципами контрастной полифонии. Можно выделить два пласта: движения рук в едином ритмическом рисунке с действиями головы и движения ног. В то время как в движениях ног наблюдается ритмическая острота, активность, резкость, в движениях рук и головы — кантилена, руки как бы поют. Надо сказать, что именно в руках наиболее ярко отражаются стилевые особенности пластики.

Мы очертили лишь некоторые аналогии, связывающие музыку и хореографию — эти два вида искусства, так блестяще соединившиеся в балете. Несомненно, точек соприкосновения гораздо больше, чем мы попытались отметить, и рамки данной работы не позволяют более детально остановиться на каждом из рассматриваемых вопросов. Главное, на наш взгляд, обратить внимание всех, кто связан с хореографическим искусством (от балетмейстера до концертмейстера балета), на неразрывную связь музыки и танца, на серьезное, чуткое отношение к этой связи. В противном случае трудно будет говорить о верном музыкально-ритмическом и хореографическом воспитании, о развитии балетного театра.

Музыку и хореографию необходимо соединить на уровне науки по принципу взаимообогащения, и этот опыт широко использовать в практике.

Глава 4

Тело — инструмент танцовщика

Классический балет — это искусство, в котором форма всегда равноценна содержанию, скрытому в глубоких фантастических океанах неисчислимых изобразительных богатств, очаровывающих человека, околдовывающих своей специфической живой и движущейся краской.

К. Голейзовский

Человеческое тело, движения его частей, жесты рук, прогибы корпуса, повороты и наклоны головы, действия ног обладают большими выразительными возможностями. Но для того, чтобы движения стали танцем необходима система, позволяющая организовать такие возможности, развить пластические способности будущего артиста.

"Танец — мелодичный и ритмический звук, ставший мелодичным и ритмичным движением человеческого тела"¹.

Воспитание танцовщика предполагает не только формирование его тела — хрупкого и в то же время могучего инструмента, но и навыков пластической выразительности. И. А. Моисеев подчеркивает: "Я стараюсь приучить своих актеров жить эмоциональной жизнью, положенной в танцевальную пластику. Тогда даже пауза будет наполнена смыслом"².

Корпус и ноги

Корпус — это основа, поэтому от того, какова его форма, во многом зависит и восприятие всей фигуры человека. "Правильная постановка корпуса для танцовщика не менее важна, чем правильная постановка рук для пианиста. Это — основа основ искусства танца"³. С умением держать корпус неразрывно связано понятие осанки. Профессиональная осанка артиста балета — это своеобразная постановка корпуса, облегчающая действие ног, рук и головы в танце.

С понятием постановки корпуса (рис. 10) связано значение слова "апломб". Апломб в переводе с французского означает отвес. Именно это положение ассоциируется у нас со строго вертикальной линией, а применительно к хореогра-

¹ Боров Ю. Эстетика. Смоленск, 1997. Т.1. С. 554.

² Моисеев И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М., 1996. С. 188.

³ Мессерер А. М. Уроки классического танца. С. 554.



Рис. 10

фической терминологии — состоянием устойчивого равновесия, уверенности, полетности, необходимым компонентом, отличающим совершенство позы классического танца. Апломб наполняет позу выразительностью и позволяет воспринимать ее грациозной и гармоничной на полу, придает легкость и воздушность всей фигуре танцовщика в воздухе.

Вертикальная ось тела танцовщика — это воображаемый стержень, проходящий от макушки головы через шейные позвонки, позвоночник, крестец и заканчивающийся в пятках в том случае, когда тело расположено точно в вертикальном положении. Благодаря удержанию вертикальной оси корпуса становится возможным исполнение многочисленных *piquettes*, и *tours par terre*, и *en l'air*. Являясь отзывчивым инструментом, корпус танцовщика мгновенно реагирует на любые изменения положений ног, рук, головы, а также самостоятельно может наклоняться, прогибаться.

На раннем этапе обучения помимо вертикального положения корпуса осваиваются перегибы корпуса назад, наклоны вперед и в сторону. При перегибании корпуса назад и наклонах в сторону удерживается подтянутость надколенных мышц, бедер и ягодичных мышц, не допускается "вываливание" их в тазобедренном суставе. При перегибании корпуса вперед (наклон) удерживается подтянутость бедер. Все эти наклоны и перегибы корпуса исполняются с ощущением удлиненности в пояснично-крестцовом и шейно-грудном отделах позвоночника, собранности подлопаточных мышц. По мере усвоения каждого из этих наклонов в отдельности переходят к выполнению их слитно, проходя через вертикальное положение. Кроме изменения положения корпуса, связанного с отклонением от вертикальной оси пространства, существует поворот корпуса вокруг нее. В этом случае при сохранении положения бедер осуществляется поворот корпуса от талии влево или вправо относительно них на $1/4$ часть круга.

В своей книге "Школа классического танца" В. Костровицкая и А. Писарев рассматривают, например, проблему постановки корпуса в неразрывной связи с понятием устойчивости. Это представляется правильным. Однако основу устойчивости авторы рассматривают при положении фигуры в строго вертикальном положении "без наклона вперед или назад и прогиба в пояснице". В этом же аспекте рассматривается постановка корпуса и у других авторов: А. Я. Вагановой, Н. И. Тарасова, Н. П. Базаровой.

В практику преподавания мною предложено ввести понятие положения корпуса "над ногами"¹, с учетом анатомо-физиологических особенностей строения опорно-двигательного аппарата, когда из строго вертикального положения корпус за счет легкого отклонения от вертикальной оси переводится легким наклоном вперед в положение "над ногами", что способствует более стабильной устойчивости при выполнении движений классического танца. Кроме того, это положение позволяет избежать выпуклости диафрагмы, появляющейся из-за излишнего прогиба в поясничном отделе позвоночника, и сохранить свободно опущенными, но подтянутыми мышцы живота. Это положение корпуса "над ногами" не привнесено искусственно в классический танец, так как при движении вперед в этом положении достигается наибольшая устойчивость и создается предпосылка передачи тяжести корпуса на выдвинутую ногу, чтобы осуществить шаг-продвижение.

Положением "над ногами", как инстинктивным, человек естественно пользуется в экстремальных условиях. Так, горцы переходят по тропинкам ущелья, защитно выдвигая корпус чуть вперед над ногами. Тем же положением пользуются канатоходцы.

В классическом танце требуется постоянное сохранение равновесия и устойчивости, и потому положение корпуса "над ногами" входит в качестве составного элемента в процесс постановки корпуса.

Итак, движение фигуры в пространстве совершается главным образом вперед, этому способствует посыл тела в том же направлении. При отклонении корпуса (от крестца) вперед, что соответствует положению "над ногами", ногам сообщается инерция движения вперед. В статичном положении, например в позе, устойчивость, а следовательно, и апломб, достигается также благодаря положению корпуса "над ногами" с ощущением подачи ключиц вперед. Руки при этом могут занимать различные положения, но действия их в большинстве случаев (как показывает классическое наследие) будут в направлении наружу (*en dehors*). При движении фигуры танцовщика назад положение корпуса "над ногами" имеет свои особенности: ноги действуют первыми, а корпус "догоняет" их. Плечи раскрыты и опущены с ощущением собранности подлопаточных мышц. Корпус и бедра подтянуты. В этом случае допускается незначительный прогиб в верхнем отделе позвоночника, который подчеркивается подачей затылка в сторону продвижения, что вносит во время исполнения движений в направлении назад пластическую выразительность и придает органичность фигуре танцовщика. Руки меняют пластический рисунок — переводятся в направлении внутрь (*en dedans*).

Положение корпуса "над ногами" применяется не только в разновидности групп *battement* и при исполнении поз в разделе *adagio*, но и в разделе *allegro*. В

¹ См.: Валукин Е. П. Мужской классический танец. М., 1987.

allegro, в больших прыжках с продвижением ощущение "вертикальной оси корпуса" и положение "над ногами" постоянно взаимодействуют, что помогает правильно выстраивать траекторию полета прыжка, состоящего из трех фаз. Первая фаза — взлет, состоящий из заброса ноги и толчка, вторая — собственно полет — кульминация прыжка и третья фаза — приземление. В момент заброса ноги и толчка посыл тела вперед переносит корпус в положение "над ногами", облегчая взлет. В кульминационный момент прыжка прекращается продвижение корпуса вперед, происходит сопротивление приземлению. Вертикальная ось корпуса при этом стремится к вертикальной оси пространства. В завершении прыжка в определенную позу опять происходит смещение корпуса от вертикальной оси. Он занимает положение "над ногами", что облегчает визуальное восприятие позы.

Педагогическая практика показывает, что танцовщик, владеющий техникой передачи корпуса от вертикальной оси пространства в положение "над ногами", обладает большей устойчивостью и мобильностью при выполнении сложных движений — раз классического танца. Достигается владение этой техникой с момента постановки корпуса и освоения позиций ног в школе классического танца.

Итак, для освоения апломба, как важного элемента в технике классического танца, необходимо сохранение вертикальной оси тела, а также овладение положением корпуса "над ногами", обеспечивающим устойчивость при выполнении движений классического танца. Постановка корпуса осуществляется совместно с изучением позиций ног и обусловлена необходимостью выработки навыка правильного распределения тяжести корпуса на двух или одной ноге.

Ноги, обеспечивая устойчивость, в то же время обладают большой подвижностью в танце. Подвижность, пластичность и сила ног артиста балета вырабатываются благодаря действию их в выворотном положении. Именно это положение позволяет увеличить амплитуду действия ноги, на что указывает Л. Д. Блок в книге "Классический танец".

Говоря об анатомо-физиологических основах хореографии, необходимо сказать о выворотности. **Выворотность** ног — "способность танцовщика к свободному разворачиванию ног наружу от бедра до кончиков пальцев — может быть врожденной, что зависит от строения тазобедренного сустава, или приобретенной путем длительных упражнений"¹. Выворотность — обязательное условие исполнительской техники классического танца. "Цель выворотности — освободить движение ноги в тазобедренном суставе", — пишет Л. Д. Блок в книге "Классический танец. История и современность"². И далее: "При отведении ноги в сторону бедренная шейка сталкивается с краем вертлужной впадины и дальнейшее

¹ Суриц Е. Я. Все о балете. М.: Л., 1966. С. 434.

² Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М., 1987. С. 27.

движение невозможно. При повороте ноги en dehors большой вертел отходит назад и с краем вертлужной впадины столкнется боковая плоская поверхность бедренной шейки, благодаря чему ногу можно отвести в сторону гораздо выше, на 90° и даже 135° ¹.

.А. Я. Ваганова, Н. И. Тарасов, Ф. В. Лопухов, N. Nicolaeva-Legat и другие авторы в своих книгах также подчеркивают, что выворотность способствует более легкому и пластически завершенному движению ног, а также увеличивает площадь опоры, что, в свою очередь, повышает устойчивость, увеличивающуюся в зависимости от принятой позиции. Существующие специфические движения классического танца, а также корригирующие упражнения (см. Т. И. Васильева, J. Lawson) развивают выворотность. Это подтверждается многолетней педагогической практикой.

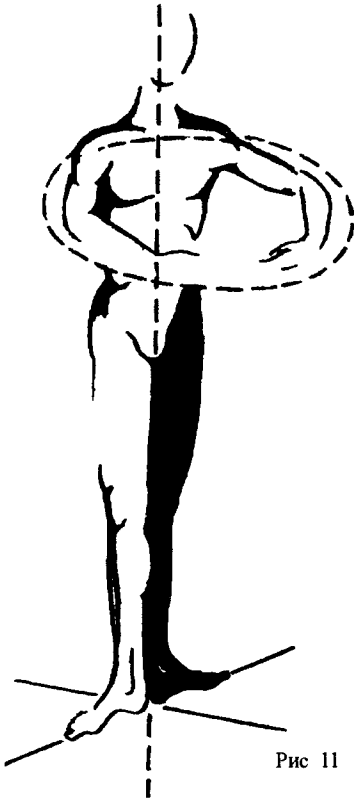


Рис 11

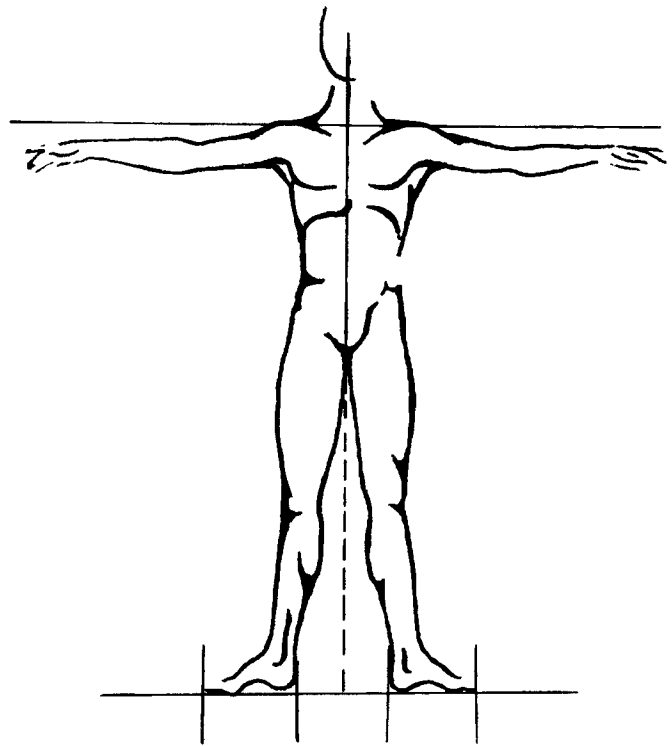


Рис 12

Общеизвестно, что, основная силовая нагрузка в классическом танце падает на мышцы ног, так как именно они несут тяжесть всего тела и сложную поступательность движений, особенно в большом адажио и прыжках.

¹ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. С. 27.

Длительное удержание на высоте одной из ног, как в статичном положении, так и со сменой положения на той же высоте, при опоре на другую требует и силы, и подвижности.

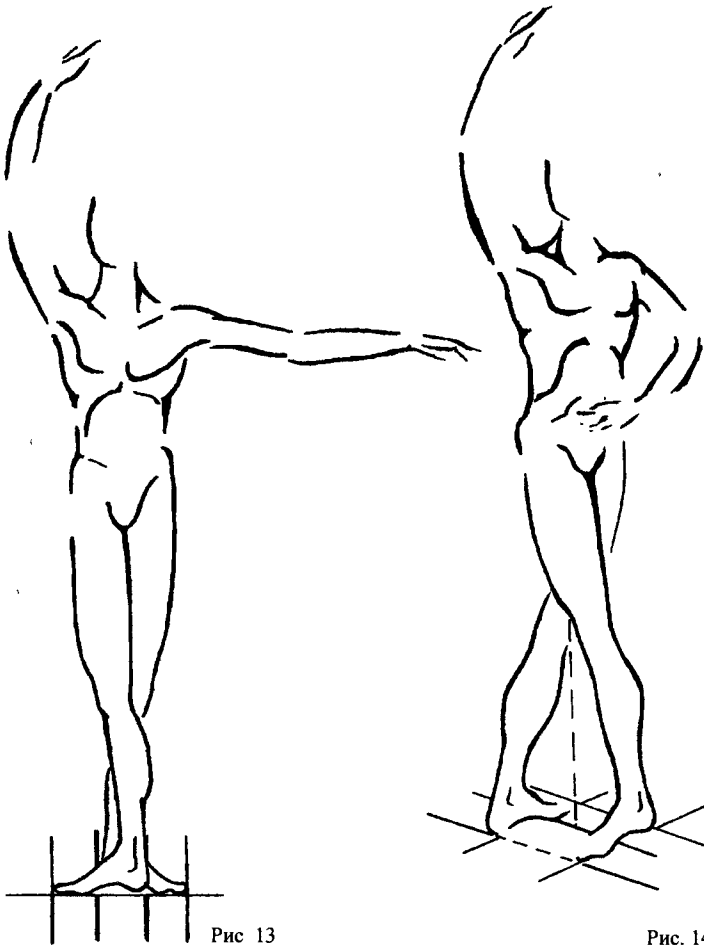


Рис 13

Рис. 14

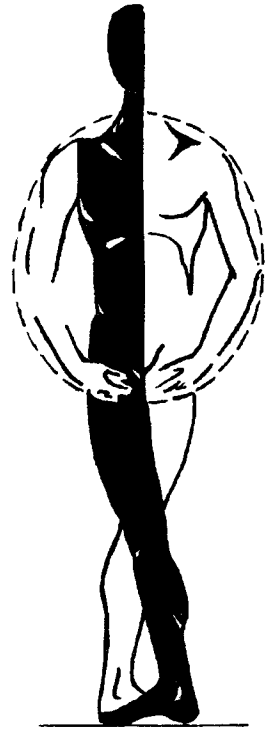


Рис 15

И, наконец, раздел *allegro*, включающий прыжки, требует владения всеми компонентами, заложенными в экзерсис в разделах *par terre* и *en l'air*, а также требует силы и эластичности мышц ног для осуществления прыжка той или иной степени сложности и мягкого, пружинистого приземления с ощущением высоких, средних и низких полупальцев.

Убедившись, сколь широк перечень функций, отведенных действию ног классического танцовщика, можно понять всю важность упрочнения этих функций с раннего этапа обучения. На этом этапе изучаются позиции ног и формируется умение правильно стоять на выворотных ногах, что не присуще

природе человека. При выполнении всех позиций щиколотки подтянуты. Впервые при изучении позиций ног вводится понятие выворотности.

В классическом танце изучаются пять позиций ног, каждая из которых выполняет свои функции:

I позиция — ступни соединены пятками, носки развернуты по линии плеч, центр тяжести корпуса расположен между пятками, причем основная тяжесть корпуса приходится на пятки, а участок стопы от пятки до пальцев при опоре играет вспомогательную роль (рис. 11).

II позиция — ступни, сохраняя развернутое (выворотное) положение, раздвинуты на расстояние, равное длине стопы. В этой позиции расположение тяжести корпуса схоже с I позицией (рис. 12).

III позиция — одна стопа плотно прилегает к другой, закрывает ее на половину длины. Носки развернуты по линии бедер и плеч. Центр тяжести корпуса между пятками (рис. 13).

IV позиция — ступни ног, сохраняя развернутое положение, располагаются параллельно одна перед другой на расстоянии, равном длине стопы. Тяжесть корпуса распределена на каждую из ног и приходится на участок стопы от пятки до подушечки, пальцы свободно прилегают к полу, играя второстепенную роль опоры. Вертикаль — ось корпуса — при этом проходит от макушки головы через позвоночник и крестец, продолжаясь воображаемой линией, и перпендикулярно опускается в точку, расположенную между серединами стоп (рис. 14).

V позиция — ступни ног, сохраняя развернутое положение, плотно прилегают одна к другой так, чтобы носок одной ноги соприкасался с пяткой другой. Основная тяжесть корпуса приходится на середину каждой из стоп, на участок от пятки до подушечки, пальцы свободно опираются на пол. Они при этом играют роль опоры. Центр тяжести располагается между серединами стоп (рис. 15).

С изучением позиций ног одновременно формируется профессиональная устойчивость. При этом тяжесть тела равномерно и твердо распределяется на обе ноги, стопы плотно прилегают к полу, сохраняется выворотность в состоянии устойчивого равновесия, корпус занимает вертикальное положение.

После изучения позиций ног в положении en face применяется положение *épaulement*. Положение *épaulement* связано с понятиями *croisé* скрещенное, *ef-facé* стертное.

Для перевода ноги из одной позиции в другую, до изучения *battement tendu*, автором впервые вводится понятие движение ноги "плоской стопой" с переводом центра тяжести корпуса на опорную ногу. Целью применения в методике классического танца приема отведения и подведения работающей ноги "плоской стопой" является стремление ускорить процесс развития и закрепления выворотности.

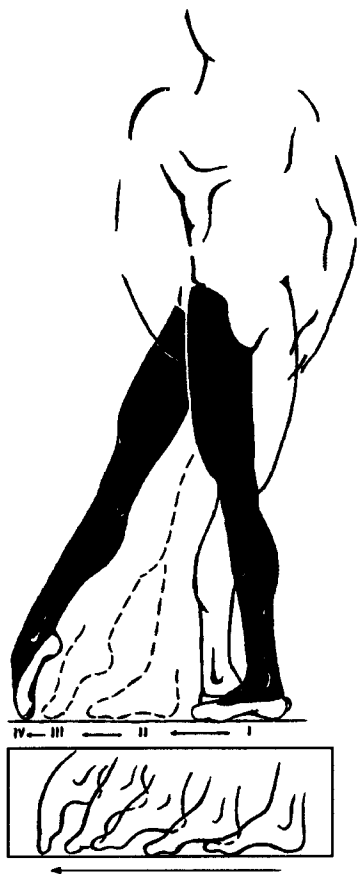


Рис 16

Прием отведения работающей ноги "плоской стопой" также используется в работе над постановкой корпуса, устойчивостью при передаче центра тяжести тела из строго вертикального положения в положение "над ногами", где прорабатываются функции стопы как прием будущего *battement tendu* и последующего *relevé* (рис. 16). В этом случае воспитывается гибкость суставов стопы от сокращенного состояния мышц при движении голеностопа в положении опоры до вытянутого состояния. Стопа вытягивается в подъеме поэтапно при 1/4, 1/2 части отведения от опорной ноги и полном отведении в направлении II и IV позиций вперед и назад через ощущение низких, средних и высоких полупальцев до максимального вытягивания пальцев стопы (рис. 17).

После движения работающей ноги от опорной приемом "плоской стопы" в направлении II позиции на 1/2 часть отведения центр тяжести смещается с одной ноги на две, а также выполняется поднятие и опускание фаланг пальцев одной или двух ног. Данный методический прием применяется для отработки правильного положения стоп на полу, он предупреждает "завал" щиколотки и скошенность стопы.

Устойчивость в позициях ног обеспечивается чередованием напряжения и расслабления, особенно голеностопа без "завала" щиколоток вперед или назад. Колени и бедра подтянуты и занимают выворотное положение. Корпус удерживается вертикально с ощущением собранности подлопаточных мышц. Вертикальная ось, проходя от центра головы через позвоночник и крестец, заканчивается в пятках.

На полупальцах площадь опоры сокращается и удерживать устойчивость сложнее. В то же время щиколотка становится более напряженной и подвижной, что позволяет свободнее и активнее корректировать равновесие. Не менее существенна в развитии устойчивости работа коленей и бедер, которые взаимодействуют с мышцами голени и стоп.

Правильное усилие, фиксирующее вытянутое положение ног, определяется подтянутостью надколенных мышц. В процессе перевода ноги из позиции в позицию вводятся понятия опорной и работающей ноги, когда тяжесть тела переносится с двух ног на одну для отведения освободившейся ноги. В действие

вступает голеностопный сустав, и работающая нога, вытянутая в подъеме и пальцах, легко касаясь пола, с подтянутыми надколенными мышцами обретает классическую линию.

Одним из важных элементов классического танца является **plié**. Во время исполнения **demi-plié** задействованы тазобедренный, коленный и голеностопный суставы. Это движение одним из первых начинает изучаться в школе классического танца. Оно развивает выворотность, эластичность и силу мышц. **Plié** может исполняться как самостоятельное движение, а также являться составным элементом какого-либо другого. В частности, любой прыжок осуществляется лишь с использованием **plié**.

Grand plié является продолжением **demi-plié**, где в работу включаются суставы стопы и происходит отрыв пяток от пола (кроме **grand plié** по II позиции). Выполнив **demi-plié**, необходимо продолжать приседание, постепенно отрывая пятки от пола и удерживая низкие полупальцы. Бедра и колени развернуты по линии плеч, корпус сохраняет вертикальное положение. После достижения крайней точки глубокого приседания сразу же следует начинать выход из **plié**, переводя опору с полупальцев на пятки. При выполнении **grand plié** необходимо добиваться скольжения корпуса вдоль вертикальной оси с ощущением подтянутости бедер и следить за тем, чтобы в момент приседания пятки удерживались на полу как можно дольше, и, наоборот, при выходе из **plié** по всем позициям, кроме II, пятки должны занять исходное положение как можно скорее.

Существуют различия при исполнении **plié** в разных позициях — смещение центра тяжести корпуса и его расположение в них, например, при исполнении **grand plié** по IV позиции.

Еще одним движением, входящим в эту группу, является **relevé**. В нем участвуют бедра, голеностопный сустав и суставы пальцев. Это движение укрепляет



Рис 17



Рис 18

мышцу икры и является составным движением во вращении, а при усилении динамики танца — отрыве от пола в разделе *allegro* — переходит в прыжки.

При анализе движений классического танца в процессе педагогической практики выявились группы движений, объединенные общими чертами и характером. В этих группах прослеживается эволюция — простейшие движения, благодаря динамическому развитию, все усложняясь, из раздела *par terre* переходят в *en l'air* и далее в *allegro*.

В группе **battements "А"** задействованы тазобедренный и голеностопный суставы. В нее входят следующие движения: *battement*

tendu simple, *battement tendu relevé*, *battement tendu soutenu*, *battement tendu passé par terre*, *battement tendu jeté*, *battement tendu jeté piqué*, *balansoir jeté*, *battement relevé lent*, *grand battement jeté*, *grand battement jeté piqué*, *grand battement balansoir jeté*.

Во всех этих движениях работающая нога отводится на определенное расстояние от опорной (рис. 18). Для более точного определения параметров этих *pas* существует шкала градусов. В частности, отведение работающей ноги от опорной на расстояние вытянутого носка (*battement tendu simple*) соответствует $22,5^\circ$. При удалении работающей ноги от опорной (отрыве от пола) увеличивается количество градусов и могут образовываться углы в 30° , 45° , 60° , 90° и более.

В качестве основного элемента **battement tendu** входит в состав всех вышеперечисленных движений. При его изучении закладываются необходимые навыки движения стопы, общие основы выворотности и развития силы, вырабатывается классическая линия ноги. При выполнении *battement tendu simple* центр тяжести тела перенесен на опорную ногу, работающая нога скользким движением (стопы по полу) из I или из V позиции отводится в направлении II или IV позиции. По мере отведения ноги пятка отделяется от пола, усилием мышц го-

леностопа поднимается как можно выше, выгибая подъем стопы; стопа и пальцы вытягиваются. В момент полного отведения ноги колено втянуто, бедро выворотом, вытянутые пальцы едва касаются пола.

Отведение ноги приемом *battement tendu* в любом из трех направлений должно осуществляться по прямой линии равномерным скользящим движением, с сохранением выворотности в тазобедренном, коленном и голеностопном суставах. Применение здесь приема отведения ноги "плоской стопой" на 1/4, на 1/2 части дает дальнейшее совершенствование приема *battement tendu*. Корпус подтянут и занимает положение "над ногами", плечи и бедра расположены параллельно друг другу.

Например, после отведения ноги, вытянутой в колене в направлении II позиции, подъем стопы предельно натянут, средний палец стопы устремляется к полу. Такой прием помогает избежать скоса стопы, сокращение нижней части стопы в подъеме позволяет удерживать пятку на максимальной высоте от пола. При отведении ноги в направлении IV позиции вперед внутренняя часть ноги от паха до пятки ротируется наружу, внешняя сторона пятки поднимается. Пальцы стопы при отведении из исходного положения — I или V позиции — не торопятся удалиться. В отведенном положении первый и второй пальцы стопы касаются или устремляются к прикосновению с полом. Если нога отводится в направлении IV позиции назад, то из исходного положения раньше удаляются пальцы; внутренняя сторона пятки не торопится отодвигаться, а отодвинувшись, устремляется к полу, в то время как мизинец стремится к потолку, а пола касается внешняя сторона большого пальца. Этот принцип действия ног лежит в основе формирования классической линии ноги и развития профессиональных данных двигательного аппарата танцовщика. Отведение работающей ноги осуществляется голенью — нижней частью ноги, а подведение — от верхней части бедра внутренними мышцами.

Приведенная выше группа движений в порядке их перечисления подтверждает важность *battement tendu*, но также показывает, что это движение входит составной частью во все движения группы независимо от их динамического развития. Например, если в *battement tendu simple* нога не отрывается от пола, то в последнем из перечисленных движений *grand battement jeté* нога выбрасывается на 90°. Налицо динамическое развитие, а значит, и более высокие психофизические затраты. При этом движение *battement tendu* в *grand battement jeté* составляет основу, но не в "чистом" виде, а в развитии, когда после отведения ноги в одном из направлений (1-я половина *battement tendu*) происходит отрыв ноги от пола и бросок на 90° и приведение ноги в исходную позицию (2-я половина *battement tendu*) после того, когда нога коснулась пола после завершения броска.

Эта группа движений является неотъемлемой частью прыжков, осуществляющихся с помощью броска: *petit pas assemblé*, *petit pas jeté*, *sissonne fermée*, *grand pas assemblé*, *grand jeté* и т. д.

К другой группе **battements** — "В" — относятся движения, в основе которых заложен удар — так называемые фраппирующие движения. В осуществлении их задействованы все суставы ноги — от тазобедренного до суставов пальцев стопы. Исходным для этих движений, на наш взгляд, является положение *sur le cou-de-pied*, при котором стопа расположена на щиколотке опорной ноги. В положении спереди работающая нога согнута в колене и охватывает щиколотку опорной (обхватывающее положение). В положении сзади стопа с сильно вытянутым подъемом и пальцами прижимается пяткой к щиколотке опорной ноги сзади. Третье положение — условное, когда работающая нога касается носком щиколотки опорной спереди сильно вытянутыми пальцами при отведенной пятке вперед. Все формы выполняются выворотной, бедро и колено отведены в сторону, сохраняется градус угла тазобедренного и коленного суставов. Автор приходит к выводу, что при выполнении *demi-plié* в положении работающей ноги *sur le cou-de-pied* сзади сильно вытянутый носок переводится в положение условного *sur le cou-de-pied*.

Battement frappé — ударяющий батман. Акцент движения приходится на момент выпрямления ноги. Важно сохранять корпус "над ногами", "взять" бедра. При выполнении вперед движение должно направляться не бедром, а голенистой. Движение изучается вначале носком в пол, затем на высоту 30°.

Battement battu состоит из мелких частых ударов внешней стороны работающей стопы в положении спереди по пятке и внутренней стороной пятки сзади по щиколотке опорной стопы. Движение выполняется на *demi-pointe* и развивает мелкую технику. Движение состоит из непрерывных напряжений и ослаблений мышц действующей ноги, отводящейся от опорной не больше, чем на ширину стопы, при сохранении выворотности и неподвижности бедра.

Petit battement sur le cou-de-pied состоит из быстрой смены переднего и заднего положения ноги *sur le cou-de-pied*. Из-за многократного и быстрого переноса работающей ноги спереди и обратно движение напоминает музыкальное *tremolo* (дрожаший). В упражнении может акцентироваться положение *sur le cou-de-pied* спереди и сзади. Движение напоминает свободно качающийся маятник, выполняется без зажима коленного сустава.

Battement double frappé состоит из сочетания *petit battement sur le cou-de-pied* и *battement frappé*. По характеру оно аналогично *battement frappé*. Характер четкий, отрывистый. Акцент движения двойной и приходится на момент подведения работающей ноги *sur le cou-de-pied* и на момент ее выпрямления. Вся группа движений может выполняться на всей стопе и на *demi-pointe*.

Во все движения данной группы могут быть введены *relevé* и *demi-plié* на опорной ноге. Например, *relevé* выполняется в момент выпрямления работающей ноги.

Третья группа движений — "С" — представлена такими движениями, как *battement fondu*, *battement double fondu*, *battement soutenu*, *battement développé*, — группа плавных и сложных движений, развивающих силу, выворотность и эластичность мышц ног. Здесь осуществляется сгибание и разгибание всех суставов одной или обеих ног. В разделе *allegro* эти движения составляют такие прыжки, как *sissonne ouverte*, *pas ballonnée sur le cou-de-pied*, *pas de chat*, *pas de basque* и т. д.

Battement fondu — тающее, текучее движение. Акцент движения двойной: первый приходится на момент выполнения *demi-plié* в положении *sur le cou-de-pied* работающей ноги у опорной, второй — на момент выхода из него и открывания ноги. При выполнении движения в любом направлении бедро и колено работающей ноги не должны превышать уровень, который они занимали в положении *sur le cou-de-pied*, если движение выполняется на 45° . При выполнении *battement fondu* на 90° происходит изменение уровня бедра в момент выпрямления ноги. Другой прием использования *battement fondu* на 90° — прием *développé*.

Battement double fondu — движение имеет три акцента: первый приходится на момент *demi-plié*, второй — на момент вытягивания опорной ноги, третий — на второе *demi-plié* с одновременным открыванием работающей ноги и выпрямлением опорной. Все правила выполнения *battement fondu* сохраняются полностью.

Battement soutenu — непрерывное неослабевающее движение — представляет собой мягкое отведение ноги через *sur le cou-de-pied* в одном из трех направлений с одновременным выполнением *demi-plié* на опорной ноге и завершением движения в исходную позицию. Акцент движения приходится на возвращение ноги в исходную позицию. Момент подведения работающей ноги на *sur le cou-de-pied* должен сопровождаться ощущением единства действия двух ног с последующим отрывом работающей ноги от опорной. Подведение выполняется скользящим движением.

Battement ballotté — качаться, раскачиваться — по характеру действия ног схоже с *battement soutenu*; разница этих движений в действии корпуса. Корпус в *battement ballotté* отклоняется в момент отведения работающей ноги в направлении, противоположном ей, стремясь образовать с ней прямую линию.

Battement développé — плавное открывание работающей ноги через положение "у колена" на 90° . Основной момент — открывание работающей ноги всегда совпадает с сильной долей такта. Отметим последовательность связанных между собой элементов: перевод работающей ноги из исходной V позиции в *sur le cou-de-pied*, дальнейшее скольжение носка ноги к колену (прием *retiré*), открывание ноги, фиксирование положения, плавное опускание носком в пол и подведение в исходную позицию.

Перед изучением *battement développé* отрабатывается вспомогательное движение **battement retiré**. Таким образом вырабатывается навык выполнения больших поз классического танца. Следует уделять внимание устойчивости опорной ноги и устремлению корпуса по вертикальной оси вверх.

Динамика вышеуказанной группы движений представляет собой первичный элемент формы *adagio*. А статические моменты в исполнении этих движений предшествуют изучению больших поз, что является в свою очередь подготовкой к исполнению *allegro*, умению удерживать позу в прыжке и в приземлении.

Одна из групп — "D" — состоит из движений, в основе которых лежит *rond* или часть его. Сюда относятся: *demi-rond de jambe par terre*, *demi-rond de jambe en l'air*, *rond de jambe par terre*, *temps relevé*, *rond de jambe en l'air*, *grand rond de jambe en l'air*, *grand rond de jambe jeté*.

Отличие данной группы заключается в том, что в работу тазобедренного сустава привносится новый момент — вращательное движение, способствующее еще большему развитию его подвижности и укреплению.

Rond de jambe par terre — общий характер движения слитный, легатированный, нога проходит все точки круга. Во время выполнения упражнения обе ноги занимают выворотное положение. Пятка работающей ноги при выполнении движения вперед или назад движется по линии, идущей от пятки опорной ноги. *Grand rond* на 45° и 90° исполняется движением ноги в тазобедренном суставе. Сложнейшим по полноте амплитуды действия является *grand rond de jambe jeté*.

Temps relevé — подготовительное движение, исполняемое из I и V позиций, используется в качестве *preparation* к *rond de jambe en l'air* (на высоте 60° и 90°) и *pirouettes*.

Rond de jambe en l'air — круговое движение ноги в воздухе на высоте 60° и 90°. Акцент движения приходится на момент отведения ноги в сторону. Корпус удерживается "над ногами". Бедро удерживается в выворотном положении и отведено точно в сторону. Движение развивает силу и подвижность коленного сустава. Важным представляется момент сочетания этого движения с *demi plié* и *relevé* на полупальцы как подготовка к исполнению *double rond de jambe en l'air sauté* в воздухе.

В связи с тем, что круговые движения ноги могут иметь два направления — наружу от вертикальной оси тела, которой является опорная нога, и внутрь к ней — в балетной терминологии используются такие понятия, как **en dehors** и **en dedans**. Для образного восприятия этих понятий обратимся к следующему анализу.

В жизни человеческое тело, находясь в вертикальном положении, перемещается в основном при помощи ходьбы, реже — бега и прыжков, тогда как в балете все эти же перемещения, став танцевальными, обретают определенное смысловое и эмоциональное значение, а соответствующее изменение положения тела диктует смену характера, внося своеобразные оттенки в танцевальную палитру.

Когда танцующий стоит лицом к зрительному залу, в профиль или спиной, мы воспринимаем его по-разному. Это говорит о том, что ракурс фигуры танцовщика определенным образом воздействует на зрителя. Но танец "творится" всеми частями тела, а оно, как было сказано выше, занимает вертикальное положение. Значит, все части тела действуют относительно этой вертикальной оси — оси симметрии тела. Мало того, подвижность конечностей нашего тела имеет некоторую ограниченность, то есть не шарнирную, свободно движущуюся во всех направлениях, а строго определенную, как, например, локти и колени. Мы видим, как испугавшись, человек сгибается, группируется внутрь или отворачивается от опасности. Этот инстинкт самосохранения заложен эволюцией человечества. Это движение мы воспринимаем именно как испуг и чувство страха, но никак не спутаем с чувством радости и торжества — состояниями, которым соответствует открытость и широта движений наружу. Можно сделать вывод, что движения частей тела танцовщика в балете рассматриваются нами относительно лицевой стороны тела, так как разговорным языком танца является хореографический текст, состоящий из тех или иных движений, а собеседником или слушателем танцовщика может быть партнер по сцене или зритель, которому мы адресуем наш разговор, повернувшись лицом. Можно сказать, что определилось понятие лицевой стороны вертикальной оси симметрии тела, относительно которой происходит движение тела танцовщика. Это значит, что ноги, раскрываясь в направлении наружу от вертикальной оси, и руки, если траектория их движения также направлена наружу от вертикальной оси, действуют в направлении *en dehors*, а если движение ног и рук направлено внутрь к оси — *en dedans*.

Ранее в классическом танце понятия *en dehors* (наружу) и *en dedans* (внутри) применялись для обозначения направления движения работающей ноги (по кругу) или вращения фигуры на полу (на одной или двух ногах) и в воздухе относительно вертикальной оси тела танцовщика¹.

Автором предлагается понятия *en dehors* и *en dedans* применять для обозначения движения рук также относительно вертикальной оси тела. Причем, анализируя одновременное движение рук и ног, выявляется "соответствующее" или "не соответствующее" действие частей тела в танце.

В танце эти направления взаимосвязаны, сосуществуют друг с другом, как и в жизни понятия противоположностей: свет и тень в живописи, мажор и минор в музыке, и создают хореографический язык, помогающий общаться хореографу через исполнителя со зрителем.

Кроме перечисленных выше групп движений в классическом танце большое место занимают **связующие и вспомогательные движения**, которые в данной работе рассматриваются автором как важный раздел техники мужского испол-

¹ Костровицкая В., Писарев. А. Школа классического танца. Л., 1968. С. 23.

нительства. При исполнении этих движений отрабатываются координационная взаимосвязь различных по характеру *pas* классического танца и филигранная чистота танца при точном соблюдении ракурсов *épaulement* — положений фигуры в пространстве.

Известно, что виртуозное исполнение движений не является свидетельством безупречного владения классическим танцем. В профессиональном хореографическом исполнительстве существуют приемы танцевальной выразительности, которые тесно связаны с музыкальным сопровождением — строением музыкальной формы. Эти приемы используются каждым исполнителем индивидуально, в зависимости от субъективного понимания содержания танца.

Одним из таких приемов танцевальной выразительности является фразировка и акцентирование движений, составляющих хореографический текст. Наиболее ярко этот прием можно проследить, когда небольшое по своей амплитуде движение (например, *pas glissade*, *pas de bourrée*) сочетается с движением, охватывающим большой объем сценического пространства (например, *grand pas jeté*). По своему характеру и функциям движения, аналогичные первому, входят в состав лексики классического танца как связующие и вспомогательные движения. Само название этой группы движений достаточно точно определяет их назначение и выразительные возможности исполнения.

Применение связующих и вспомогательных движений в этом смысле предполагает подчинение одних звеньев танцевальной фразы другим, более *важным* в зависимости от конкретных задач балетмейстера или педагога. Поэтому при анализе лексики классического танца уделяется должное внимание связующим и вспомогательным движениям, правилам их исполнения и особенностям применения, что будет способствовать насыщению исполнения классического танца яркой ритмической и динамической выразительностью.

Эти движения разнообразны по своей структуре. Более простые, вспомогательные движения могут входить как составляющие элементы в некоторые связующие движения. Они могут являться подготовкой (*préparation*) к другим, более крупным, более значительным движениям. Известно, что чем лучше будет исполнен подход, тем качественнее будет выполнение тех движений, к которым он готовит. Эти движения при связи их с основными *pas* будут иметь *приглушенную тональность*.

Танцевальный шаг является простейшим элементом танца. В отличие от бытового, в нем присутствует элемент танцевальной выразительности. Н. И. Тарасов к танцевальным шагам относил группу движений, использующихся в качестве связи или подхода. В частности, к танцевальным шагам относятся: *pas de bourrée*, *pas tombé*, *pas dégagé*, *pas failli* и другие движения классического танца, связанные с указанными функциональными особенностями.

В данной работе танцевальный шаг выделяется как структурный элемент танца, требующий отдельного рассмотрения. "В классическом танце шаг приме-

няется как связующее и вспомогательное движение при перемене поз с переходом с одной ноги на другую"¹.

Танцевальный шаг выполняется по свободной полувыворотной позиции (степень выворотности определяется задачами педагога и балетмейстера) с вытянутого носка, через подушечку, на всю стопу, с передачей на нее тяжести корпуса. При исполнении танцевальных шагов в классическом танце может использоваться различная метроритмическая раскладка. Танцевальные шаги могут переходить в танцевальный бег. При исполнении танцевальных шагов с продвижением вперед корпус исполнителя находится в положении "над ногами" по отношению к вертикальной оси пространства. "Чаще всего шагу предшествует *demi-plié*"². При исполнении танцевальных шагов с продвижением назад корпус исполнителя находится в вертикальном положении. Танцевальные шаги могут выполняться с поворотом корпуса (*en tournant*), а также при положении ног на *demi-plié* и на полупальцах (низких, средних и высоких).

Несмотря на кажущуюся простоту, в исполнении танцевального шага требуется хорошо поставленный корпус, выразительная линия спины, определенный поворот головы, осмысленная направленность взгляда и должный апломб.

К танцевальным шагам относится ***pas dégagé*** (*dégager* — высвобождать), который выполняется переходом на ногу, отведенную в одно из трех направлений (вперед, назад — в направлении IV позиции или в сторону — в направлении II позиции) носком в пол или на высоту 45°, 60°, 90° с передачей на нее тяжести корпуса. "Вообще, элемент *pas dégagé* присутствует во всех движениях, связанных с переносом центра тяжести тела на отведенную ногу или с обеих ног на одну"³. *Pas dégagé* может выполняться на всю стопу вытянутой ноги, на полупальцы (приемом *jeté par terre*).

Pas dégagé может начинаться из малой или большой позы — из положения раскрытой ноги на 45°, 60° или 90°. В этом случае перед исполнением *pas dégagé* может выполняться *demi-plié* на опорной ноге, а выход из него осуществляется одновременно с переносом тяжести корпуса на свободную ногу, которая становится опорной. Переход с ноги на ногу выполняется выворотной с вытянутых пальцев на всю стопу или на полупальцы и через проходящее *demi-plié* с последующим выходом из него (при этом во время *demi-plié* вес тела равномерно распределяется на обе ноги). Руки действуют по правилам исполнения *port de bras* (которые будут рассматриваться ниже). Их движения согласуются с движением ног.

В школе классического танца *pas dégagé* изучается с приема *battement tendu* в направлении IV позиции вперед или назад, затем выполняется проходящее

¹ Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. С. 97.

² Там же.

³ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 192.

demi-plié на обеих ногах и мягкий, эластичный переход на работающую ногу, которая становится опорной.

Pas dégagé с поворотом корпуса (en tournant) осуществляется приемом fouetté при завершении перехода с одной ноги на другую. Поворот выполняется на 1/4 часть круга (со II позиции в IV или из IV во II позицию) и на 1/2 часть круга (с IV позиции на IV). Опорная нога в момент выхода из demi-plié выполняет поворот действием пятки, свободная нога во время поворота при выходе из demi-plié, касаясь носком пола, удерживается в исходной точке. Pas dégagé en tournant вводится в adagio для перехода с одной ноги на другую при изменении позы (croisé на effacé или наоборот). Вначале осваиваются повороты на 1/4, затем на 1/2 часть круга в направлениях en dehors и en dedans приемом fouetté.

Pas coupé (couper — подрезать) выполняется, как правило, на месте и служит для подмены одной ноги другой. Работающая нога "сдвигает" опорную с ее позиции, принимая на себя тяжесть корпуса и вызывая "рефлекторное движение" (А. Л. Волынский) другой ноги. "Свободная нога как бы подрезает опорную..."¹.

Pas coupé выполняется за тактом и в промежутках между четвертями или тактами с тем, чтобы последующее движение как основное было исполнено на сильную долю такта. "Coupé может быть двух видов: с продвижением и без продвижения в любом направлении"².

Например, при исходном положении у станка опорная нога (правая) на demi-plié, работающая (левая) — в положении sur le cou-de-pied сзади опорной. На одну восьмую музыкального метра 2/4 левая нога четким, уверенным движением, вытягивая колено, встает в V позицию на высокие полупальцы на место правой, которая одновременно в том же ритме без задержки занимает положение sur le cou-de-pied спереди опорной (левой). В дальнейшем, после освоения данного приема, работающая нога может бросковым движением отводиться в направлении II или IV позиции на высоту 45°.

Если pas coupé выполняется с открытого положения ноги на 45°, переход на раскрытую ногу заканчивается положением sur le cou-de-pied другой ноги, а также нога может подставляться на всю стопу к опорной ноге. Pas coupé может выполняться и без предварительного demi-plié с подменной ноги, стоящей на высоких полупальцах, и последующим переводом освободившейся ноги на sur le cou-de-pied или раскрытием ее в направлении II или IV позиции на высоту 45°.

Самостоятельной позировки рук pas coupée не имеет. В случаях, когда pas coupée является связующим движением, руки принимают позиции, диктуемые координационными закономерностями исполнения связующих движений.

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 195.

² Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. С. 96.

Passé (*passer* — проводить, проходить) — связующее движение, предназначенное для перевода работающей ноги из одного положения в другое, для смены одной позы другой. Такой перевод ноги осуществляется через I позицию (*passé par terre*), через положение *sur le cou-de-pied* или через положение *passé* "у колена" опорной ноги. *Passé* может быть исполнено на вытянутой опорной ноге, на *demi-plié*, в положении у щиколотки, в сочетании с приемом *relevé* на полупальцы и в прыжке.

Passé par terre по I позиции исполняется по правилам *battement tendu* или *battement tendu jeté balancoir*. При переводе ноги через положение *cou-de-pied* или *passée* "у колена" опорной ноги работающая нога, согнутая в колене, проводится с сильно вытянутыми пальцами у опорной ноги (сбоку от нее) и вытягивается в заданном направлении.

Одним из вспомогательных движений является подведение свободной ноги, отведенной в различных направлениях путем сгибания в колене, к опорной ноге в положение *sur le cou-de-pied* у щиколотки, у середины икры или у колена к внутренней стороне опорной ноги в координации действия рук, поворота головы и сопровождающего взгляда. В положение *sur le cou-de-pied* спереди можно подвести ногу, отведенную вперед или в сторону, а в положение *sur le cou-de-pied* сзади — ногу, отведенную назад или в сторону.

Flic является связующим движением и состоит из резкого действия свободной ноги к опорной "шлепком" подушечками пальцев о пол с дальнейшим подведением в условное положение *sur le cou-de-pied* строго у щиколотки спереди или сзади путем частичного сокращения голеностопного сустава и легким прикосновением носком к полу. *Flic* служит подготовкой к исполнению *pirouettes temps relevé*, а также является составным элементом такого движения, как *flic-flac*.

Flic-flac (шлеп-шлеп) — связующее движение, которое состоит из двух последовательных "шлепков" о пол работающей ногой у опорной спереди и сзади (или вначале сзади, затем спереди). Исполняется *flic-flac* начиная с положения работающей ноги, отведенной в направлении II или IV позиции вперед или назад при положении опорной ноги на целой стопе и на полупальцах, а также со сменой этих положений приемом *relevé*. *Flic-flac* может выполняться с поворотом корпуса *en tournant* в направлениях *en dehors* и *en dedans*. Движение выполняется на различные доли такта.

В лексике классического танца *flic-flac* может сочетаться как с различными группами *battements*, так и с различными видами вращений и применяется как связующее движение.

Flic-flac в направлении *en dehors* в законченной форме исполняется с подведением работающей ноги в положение *sur le cou-de-pied* сзади, а затем спереди и с подъемом на полупальцы. При этом до исполнения *flic* опорная нога активно выполняет *relevé* на полупальцы, руки во 2-й позиции меняют рисунок

arrondie на allongée. При исполнении flic опорная нога опускается с полупальцев и руки выполняют прием "подхват" в 1-ю заниженную позицию. При исполнении flac опорная нога выполняет активное relevé, руки подводятся в 1-ю каноническую позицию. Затем, одновременно с отведением работающей ноги от опорной в каком-либо направлении руки переводятся во 2-ю позицию.

В направлении en dedans flic-flac выполняется с подведением работающей ноги в положение sur le cou-de-pied спереди, а затем сзади. Направление движения рук соответствует направлению действия работающей ноги. Руки из 2-й позиции подводятся в 1-ю, затем опускаются в 1-ю заниженную и далее приемом allongée раскрываются во 2-ю позицию.

Flic-flac может выполняться работающей ногой, отведенной в направлении IV позиции вперед или назад. В первом случае направление действия рук будет en dedans, во втором — en dehors.

В разделе en tournant flic-flac в повороте на целый круг выполняется в направлениях en dehors и en dedans. При выполнении целого поворота во время flic выполняется 1/4 поворота, во время flac — 3/4. При повороте на 1/2 часть круга на каждое из движений выполняется по четверти поворота. Движение рук активизируется для осуществления вращения. Во всех вариантах голова и взгляд действуют по принципу вращения.

Pas retiré (вынимать, извлекать) как вспомогательное движение состоит из перевода свободной ноги из V позиции в положение sur le cou-de-pied спереди или сзади путем сгибания коленного сустава. Тазобедренный сустав образует угол, градус которого изменяется в зависимости от высоты расположения носка вытянутой стопы у опорной ноги: у шиколотки, середины икры или у колена. Движение носка работающей ноги при выполнении pas retiré в положении спереди осуществляется по середине внутренней стороны опорной ноги мизинцем работающей ноги, в положении сзади — по внешней стороне середины опорной ноги до середины икры опорной ноги пяткой, затем боковой стороной большого пальца работающей ноги. Pas retiré является составным элементом battement développé, в законченной форме которого выполняется слитно, без фиксации у колена. Кроме того, pas retiré является составным элементом pirouettes из V позиции и может служить подготовкой к исполнению pirouettes из V и IV позиций. А в разделе allegro является составным элементом таких прыжков, как *sissonne simple*, *pas emboîté* и *sissonne ouverte*.

Pas tombé (*tomber* — падать) — это падение с переносом тяжести корпуса на свободную ногу из какого-либо положения или позы, заканчивающееся в *demi-plié*. Оно выполняется на месте или с продвижением в зависимости от разряда, к которому относится положение или поза.

Во время исполнения pas tombé с продвижением освобождающаяся нога может принимать положение sur le cou-de-pied, а также удерживаться на заданной высоте, соответствующей исходной высоте работающей ноги, которая не

должна опускаться и сокращать переход с ноги на ногу. Завершающее *demi-plié* должно быть мягким, эластичным. Освободившаяся нога может оставаться вытянутой на носок на полу или быть поднятой на заданную высоту одновременно с *demi-plié* на опорной ноге. Тяжесть корпуса необходимо своевременно передать на ногу, выполняющую заключительное *demi-plié*. Руки и голова при выполнении *pas tombé* действуют согласно заданным позам, по координационным принципам исполнения *port de bras*.

В лексике классического танца *pas tombé* сочетается с различными *batte-ments*. Принцип переноса тяжести корпуса с одной ноги на другую при исполнении *pas tombé* используется в разделе *allegro* для осуществления *grand pas jeté*.

В классическом танце часто используется *pas retombé* — возвращение в исходную позу или положение, из которого было выполнено *tombé*. При исполнении *pas retombé* исходная поза должна быть выстроена быстро и предельно точно, с уверенной передачей тела за работающей ногой.

В *pas tombé* без продвижения подмена одной ноги другой ногой осуществляется через V позицию. В этом случае падение в *demi-plié* происходит с полупальцев. Нога, на которую осуществляется падение, может находиться на *sur le cou-de-pied*. В разделе *allegro* по этому же принципу исполняется *petit pas emboîté*. Если свободная нога отведена на 45° в заданном направлении и на нее осуществляется падение к опорной ноге, которая принимает положение *sur le cou-de-pied*, в разделе *allegro* это движение приобретает другой характер и становится прыжком *petit pas jeté*. Во всех случаях при исполнении *pas tombé* переход с ноги на ногу должен исполняться четко, с координированным движением рук, корпуса и головы.

Многие прыжки классического танца заканчиваются *pas tombé* (*sissonne tombée*, *cabriole tombée*), и некоторые из них сами являются связующими движениями.

Pas glissé (*glisser* — скользить) — вспомогательное движение. Оно представляет собой удлинённый скользящий шаг без отрыва ног от пола в направлениях II и IV позиций (вперед и назад). Одна из ног освобождается, чтобы выполнить скольжение, после чего на нее переносится центр тяжести корпуса и освобождаемая нога подводится в V позицию.

При исполнении *pas glissé* вперед за тактом выполняется *relevé* на полупальцы с переводом корпуса в положение "над ногами". Руки из подготовительного положения приемом "подхват" переводятся в заниженную 1-ю позицию (при движении назад руки переводятся в 1-ю каноническую позицию, также осуществляя "подхват").

При исполнении *pas glissé* необходимы упругость, легкость скольжения ног по полу, безупречная выворотность, мягкость *demi-plié*, координация движения ног с руками, корпусом и головой.

В разделе *allegro pas glissé* обретает другой характер, становится составным элементом *pas chassé* и применяется для подхода к прыжкам.

Pas chassé (*chassé* — гнать) — движение из повторяющихся прыжков с продвижением в пространстве вперед, в сторону, назад в направлениях IV или II позиции, при исполнении которых одна нога догоняет (подбивает) другую, соединяясь в V позиции в высшей точке прыжка. Это движение состоит из двух фаз. Началом его может стать *sissonne tombée* или *pas glissé*, являющееся его первой фазой. Второй фазой является подведение вытянутой ноги в V позицию к ноге, осуществившей толчок от пола. Это движение является подходом к различным движениям в разделах классического танца.

Pas glissade (*glisser* — скользить) в разделе *par terre* выполняется отведением свободной ноги в каком-нибудь направлении в пол или над полом. Тяжесть корпуса сохраняется на толчковой ноге, находящейся в *demi-plié*. С выходом из *demi-plié* происходит смещение центра тяжести корпуса в направлении отведенной ноги, а по мере переноса его на свободную ногу другая скользящим движением по полу подводится в V позицию на полупальцы и центр тяжести корпуса располагается на двух ногах. Освободившаяся нога может подводиться в V позицию, сохраняя или меняя свое расположение в исходном положении независимо от того, в направлении какой из позиций выполняется *pas glissade*. В разделе поворотов это движение называется *glissade en tournant*.

Pas glissade может исполняться как скользящий прыжок с одной ноги на другую с продвижением за открываемой ногой в направлении II позиции и IV позиции вперед или назад. Такой прыжок может завершаться со сменой или без смены ног в V позицию или в IV позицию. В этом случае толчковая нога пойдет через I позицию.

Pas glissade связывает движения из разных разделов: *par terre* и *allegro*. Характер *pas glissade* может меняться в зависимости от поставленных задач и исполняться в разных темпах.

Pas glissade применяется как в *adagio* (мягкий, медленный), так и в *allegro*, сохраняя свои функции, меняя динамику в зависимости от движения, следующего за *pas glissade*. Центр тяжести корпуса может переноситься с одной ноги на другую и с одной на две ноги, когда толчковая нога становится толчковой в следующем за *glissade pas*.

Pas glissade в *allegro* как вспомогательное движение должно быть коротким, собранным и быстрым и исполняться по принципу *pas glissade* в разделе *par terre*.

Pas de bourrée — видоизмененное движение из старинной французской пляски "Буре". *Pas de bourrée* — это термин, объединяющий семейство различных видов танцевальных шагов, которые могут выполняться как самостоятельное движение и как связующее в различных направлениях на месте и с продвижением. *Pas de bourrée* может иметь различную динамику в зависимости от ха-

рактера основного последующего pas. Это движение выполняется со сменой ног, без смены ног, с фиксацией sur le sou-de-pied и без фиксации — pas de bourrée suivi.

В практике классического танца pas de bourrée встречается очень часто и благодаря своей функции вспомогательного движения, и благодаря разнообразию форм этого pas, исполняемого на месте, с поворотом (en tournant) и с продвижением в различных направлениях (вперед, назад и в сторону). Это движение исполняется четко, с точной фиксацией всех положений sur le sou-de-pied строго у щиколотки. При более быстром темпе исполнение его смягчается, а в разделе allegro в качестве подхода вследствие быстрого темпа ноги не доходят до положения sur le sou-de-pied — переступания с ноги на ногу идут мягкими шагами на невысоких полупальцах с небольшим отделением носков от пола. Pas de bourrée всегда начинается с pas soure на свободных коленях и на demi-plié. Исполняемые на полупальцах pas de bourrée могут заканчиваться в различные положения и позы на целой стопе, на полупальцах и в demi-plié. Руки действуют по принципам исполнения port de bras в координации с корпусом и с поворотами и наклонами головы.

Pas de bourrée en tournant в целом рассматривалось ранее как en dehors и en dedans — у В. Костровицкой и А. Писарева. Н. И. Тарасов рассматривал pas de bourrée en tournant как переступания ног с поворотом корпуса влево или вправо, разделяя каждый целый поворот на en dehors и en dedans. Структурный анализ этого движения доказывает правоту Н. И. Тарасова. Действительно, поворот корпуса осуществляется во время переступания ног, когда они поочередно меняют свои функции (работающая и опорная). Направление поворота при этом не меняется.

При исполнении этого pas de bourrée на середине зала руки действуют по координационным правилам исполнения port de bras. В этом случае движение начинается с épaulement croisé, на первом pas soure корпус перестраивается en face, а на последнем pas tombé вновь приходит в положение épaulement croisé, но с другой ноги при направленности корпуса в другую пространственную точку зала. Голова и взгляд действуют по принципу вращения.

Pas de bourrée suivi (без перемены ног) отличается тем, что ноги не меняют своего положения относительно друг друга. Корпус во время переступания на полупальцах удерживается прямо, а во время demi-plié может легко отклоняться в сторону от работающей ноги.

Pas de bourrée может исполняться на épaulement écarté и в малых позах по IV позиции. В этом случае руки, голова и корпус будут действовать в соответствии с этими позами.

Pas de bourrée dessus-dessous с переменной ног (dessus — над; dessous — под). В pas de bourrée понятие dessus-dessous означает направление, куда подво-

дится нога для подмены: если нога подводится к опорной спереди — это *dessus*, если сзади — *dessous*.

В случае исполнения *pas de bourrée en tournant* переход на свободную ногу необходимо осуществлять одновременно с поворотом корпуса, подмена одной ноги другой происходит на месте, ноги ставятся близко друг к другу спереди или сзади, таким образом, поворот происходит вокруг вертикальной оси. Голова последней начинает поворот и первой его заканчивает.

Pas de bourrée, переходя из раздела *par terre* в раздел *allegro*, обретает другой характер, перерастает в прыжок — *petit pas emboîté*, который может исполняться как и *pas de bourrée* — с переменной ног и без перемены ног, с перемещением в пространстве и изменением ракурса и *en tournant* — в разделе полуповоротов.

Для энергичного разбега перед большими прыжками служит разновидность *pas de bourrée* — *pas sougu* (*sougir* — бежать). Это движение в основном исполняется только вперед, энергично, собранно, с большим волевым посылом. В. Костровицкая и А. Писарев утверждают, что "*pas sougu* представляет собой бег во всех направлениях"¹.

При исполнении *pas de bourrée* с переменной ног количество шагов в движении обычно нечетное — 3, 5 или 7 (как в "Мазурке" балета "Шопениана" М. Фокина). *Pas sougu* исполняется как легкий и свободный разбег, которому предшествует *demi-plié*. Руки в этот момент могут находиться во 2-й позиции (кисти рук — *allongée*) как подготовка для активного "подхвата" для исполнения прыжка. Корпус, сохраняя подтянутость, слегка склоняется к ноге, производящей толчок на прыжок. *Pas sougu* как подход к большим прыжкам с продвижением имеет важное значение в лексике классического танца.

Balancé (*balancer* — покачиваться) — связующее движение, состоящее из переступания с ноги на ногу и отклонения корпуса от вертикальной оси в сторону продвижения и от нее. *Balancé* исполняется в три темпа и включает в себя вспомогательное движение *pas tombé* в направлении II и IV позиций, в направлении вперед и назад и связующее движение *pas de bourrée*, исполняемое без перемены ног (два переступания). *Pas balancé* исполняется по отношению к различным точкам пространства зала в положении *en face* и в положении *épaulement*. Руки при этом могут переводиться в различные позиции в зависимости от общего характера действия.

Pas failli (*faillir* — слабеть), являясь связующим движением, в разделе *par terre* служит для смены позы (или положения). Это движение состоит из проведения свободной ноги через проходящее *demi-plié* по I позиции и завершается в направлении IV позиции вперед или назад на *demi-plié* с передачей центра тяжести корпуса от вертикальной оси на опорную ногу. Освободившаяся вытяну-

¹ Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. С. 96.

тая нога может касаться носком пола или быть поднята на заданную высоту в направлении IV позиции.

Исходным положением для исполнения *pas failli* является поза или положение на целой стопе или на полупальцах опорной ноги. *Pas failli* исполняется путем подведения свободной ноги в I позицию, а далее отведением ее в каком-либо направлении в положение *demi-plié* приемом *passé par terre*.

Pas failli в разделе *allegro* не отличается по схеме от исполнения в разделе *par terre*. Исходным для *pas failli* может стать окончание прыжка, выполненного в той или иной позе или положении. Важным моментом при исполнении этого движения является своевременная передача центра тяжести корпуса с одной ноги на другую, при этом действия всех частей тела должны быть скоординированы, что позволяет движению выглядеть слитным и гармоничным. *Pas failli* может сочетаться в разделе *allegro* со связующими движениями — *pas de bougtée*, *pas chassé*, *pas couru*, шаг и т. д., а также существовать как самостоятельный подход для выполнения таких движений, как *grand pas jeté*, *pas cabriolle*, *sissonne fouetté* и т. д.

К числу связующих движений относится ***pas de basque***, которое сочетает в себе такие движения, как *battement tendu* с *demi-plié* на опорной ноге, *demi rond*, *pas dégagé* с переходом на работающую ногу, вытянутую в колене приемом *jeté*, и завершающего *pas failli* или *passé par terre* (скользящим движением). Трудно перевести на русский язык этот балетный термин. Наиболее принятое толкование — "шаг басков". Термин этот пришел из древнегреческого языка и означает он "ходить, ступать".

В разделе *par terre* это движение исполняется в три темпа и имеет малую и большую форму. Тело меняет свою направленность в пространственных точках зала из положения *épaulement croisé* в то же положение в другом ракурсе с переменной ноги через положение корпуса *en face*, например, из точки зала 8 в точку зала 2 с продвижением в пространстве зала в сторону — вперед (вариант *en dehors*) и в сторону — назад (вариант *en dedans*). Это движение может самостоятельно исполняться в разделе *en tournant* и служить подходом к вращениям и прыжкам.

Движение исполняется слитно, легко, выворотными ногами в соответствии с координацией рук, головы и корпуса. Направление движения рук и головы соответствует направлению, в котором выполняется *pas de basque*. При исполнении *pas de basque* в разделе *allegro* в сочетании с прыжками схема движения ног такая же, как при *pas de basque par terre*, но ноги, отрываясь от пола, выполняют прыжок.

При исполнении *pas de basque* из положения *épaulement croisé* (правая нога впереди) с правой ноги в направлении *en dehors* в первой фазе — *battement tendu* — в направлении IV позиции вперед с *demi-plié* на опорной ноге ракурс не меняется, руки из подготовительного положения переводятся в 1-ю позицию.

Во второй фазе — *demi rond en dehors* — одновременно с действием работающей ноги происходит подворот опорной ноги и поворот корпуса в положение *en face*. Руки раскрываются во 2-ю позицию. В третьей фазе — *pas dégagé* — с переходом на всю стопу работающей ноги, смягченной в колене, положения корпуса, рук и головы не меняются. В четвертой фазе — *pas failli* (или *passé par terre*) — в момент подведения свободной ноги (левой) через I проходящую позицию (*demi-plié*) происходит подворот опорной ноги и поворот корпуса (*épaulement*). При дальнейшем отведении работающей ноги в направлении IV позиции вперед в положение *épaulement croisé* действие рук будет зависеть от того, в какую позу завершится *pas de basque*. При этом направление движения рук (*en dehors*) не изменится.

При выполнении *pas de basque en dehors* в первой фазе голова сопровождает действие рук, в момент отведения свободной ноги приемом *rond de jambe* голова поворачивается к левому плечу, взгляд направлен вдоль левого локтя. С переводом центра тяжести корпуса с одной ноги на другую голова переводится к правому плечу. В заключительной фазе голова поворачивается к левому плечу, фиксируя положение *épaulement croisé* (левая нога впереди).

При исполнении *pas de basque* из положения *épaulement croisé* (правая нога впереди) с левой ноги в направлении *en dedans* в первой фазе — *battement tendu* — в направлении IV позиции назад с *demi-plié* на опорной ноге ракурс не меняется, руки из подготовительного положения переводятся во 2-ю заниженную позицию (*allongée*). Во второй фазе — *demi rond en dedans* — одновременно с действием работающей ноги происходит подворот опорной ноги и поворот корпуса в положение *en face*. Руки переводятся во 2-ю каноническую позицию. В третьей фазе — *pas dégagé* — с переходом на всю стопу работающей ноги, смягченной в колене, положение корпуса не меняется. В четвертой фазе — *pas failli* (или *passée par terre*) — в момент подведения свободной ноги (правой) в I позицию происходит подворот опорной ноги и поворот корпуса (*épaulement*). Руки закрываются в 1-ю позицию. При дальнейшем отведении работающей ноги в направлении IV позиции назад в положение *épaulement croisé* действие рук будет зависеть от того, в какое положение или позу завершится *pas de basque*. При этом направление движения рук (*en dedans*) не изменится. В первой фазе голова поворачивается к левому плечу, во второй фазе голова фиксирует данное положение. В третьей фазе голова переводится к правому плечу. В заключительной фазе голова поворачивается к левому плечу, фиксируя положение *épaulement croisé* (левая нога впереди).

При изучении связующих движений оттачивается техника их исполнения как самостоятельных движений. **Связующие движения** в школе классического танца в разделах *adagio* и *allegro* могут исполняться как **вспомогательные движения** (например, для подхода к исполнению больших прыжков, а также вращений, заносок и т. д.).

Таким образом, связующие и вспомогательные движения в данной работе рассматриваются с точки зрения координационной взаимосвязи всех частей тела при точном соблюдении ракурсов — положений фигуры в пространстве зала и гармоничного соединения с основными движениями классического танца.

Голова и взгляд

...Пусть глаза смотрят то вниз, то прямо перед собой, чтобы движения головы казались естественными, живыми...

К Блазис

Рассмотрев положения фигуры в пространстве зала и функции корпуса и ног в классическом танце, перейдем к действиям головы и взгляда. Действия головы в классическом танце неразрывно связаны с постановкой корпуса и ощущением "посадки" головы на вертикальной оси тела танцовщика. Эти действия головы состоят из поворотов, наклонов, подъемов и различных составных. Наиболее важная роль действия головы в искусстве балета заключается в том, что ее различные повороты, наклоны и подъемы в сочетании с соответственно направленным взглядом способны в смысловом отношении дополнить положения и позы классического танца.

Это позволяет танцовщикам выполнять движения и позы классического танца более точно, по строго определенным направлениям, легко ориентироваться в сценическом пространстве. "Малейшая ритмическая или пластическая неточность движения головы может резко ослабить устойчивость равновесия..."¹. Однако отсутствие четко выработанной системы направленности взгляда не позволяет балетному актеру выработать чистоту исполнения танцевальных элементов, координации и в конечном счете — выразительности танца.

Рассмотрим точки пространства, в которые взгляд может

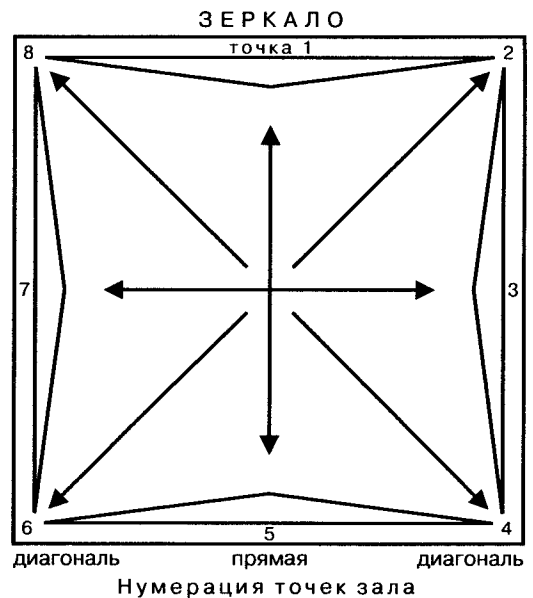


Рис. 19

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 34.

быть направлен в статичном положении или в движении головы танцовщика переводиться из одной точки в другую, описывая линию или дугу, соответствующую $1/4$, $1/2$ частям окружности, или полную окружность. Причем поло-

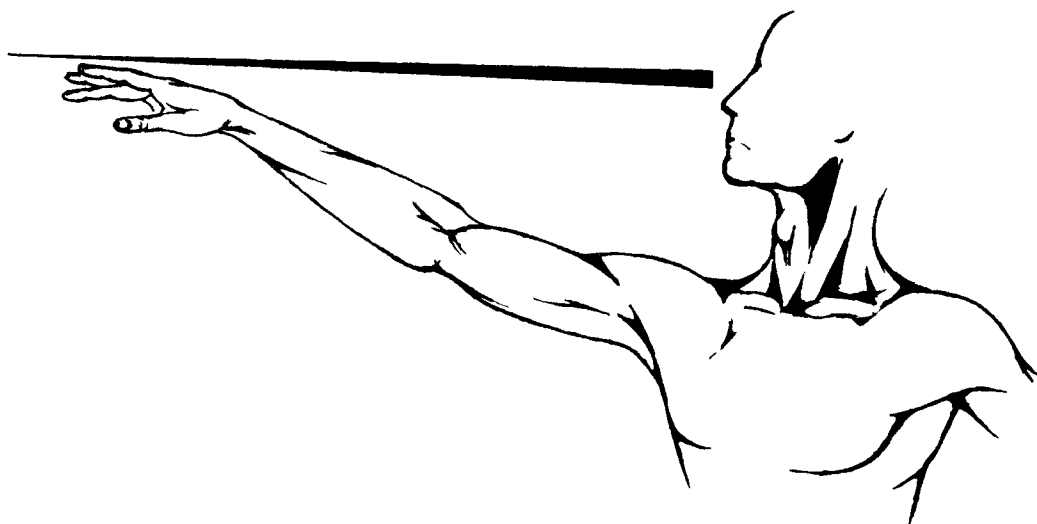


Рис. 20 (1)

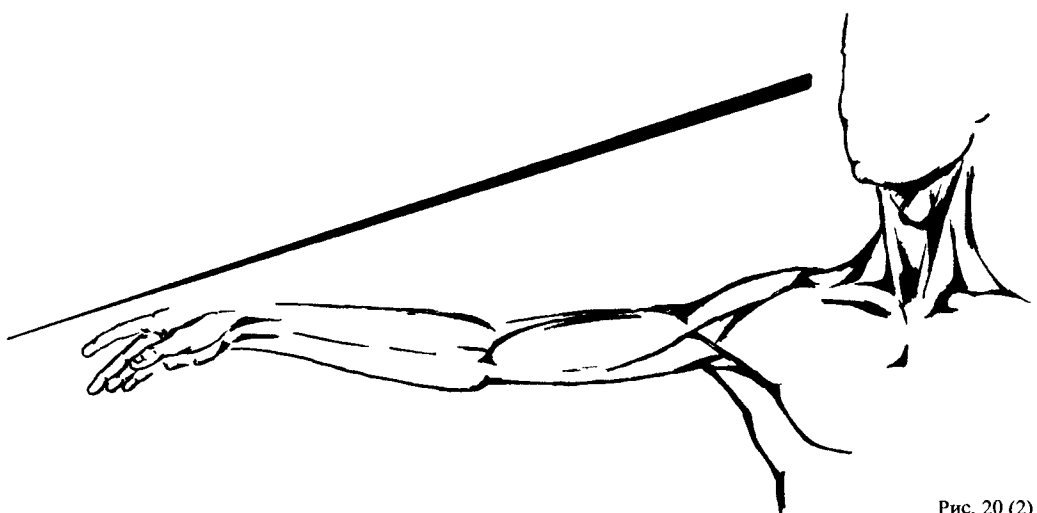
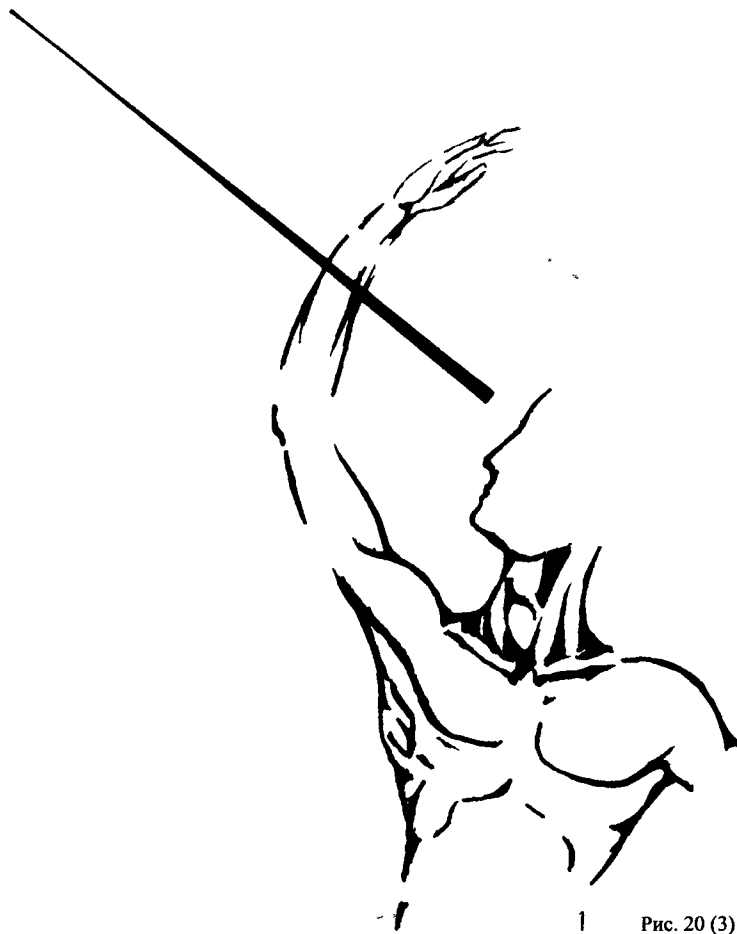


Рис. 20 (2)

вина окружности может разделяться линией, проходящей вдоль горизонта или вертикально разделяющей горизонт.

Опираясь на предложенную А. Я. Вагановой систему деления пространства зала (рис. 19), в данной работе в систему классического танца предлагается ввести условные понятия направленности взгляда в вертикальные точки простран-

ства, а именно: по линии горизонта (рис. 20-1), под углом ниже линии горизонта, при положении корпуса "над ногами" (рис. 20-2) и выше линии горизонта. С переводом взгляда ниже линии горизонта происходит легкий наклон головы. С переводом взгляда выше линии горизонта голова соответственно поднимается (рис. 20-3).



1 Рис. 20 (3)

В связи с тем, что в танце фигура танцовщика может располагаться по отношению к какой-либо горизонтальной точке пространства, схема деления на вертикальные точки будет рассматриваться относительно этой точки (рис. 21). Например, при фронтальном расположении фигуры танцовщика к точке 1 пространства зала — en face — вертикальные точки будут располагаться следующим образом: в точку Г взгляд будет направлен по линии горизонта, в точку В — выше, а в точку Н — ниже линии горизонта. При повороте головы вправо точка Вп соответствует направленности взгляда в точку 2 пространства зала выше линии горизонта, Гп — по линии, а Нп — ниже линии горизонта

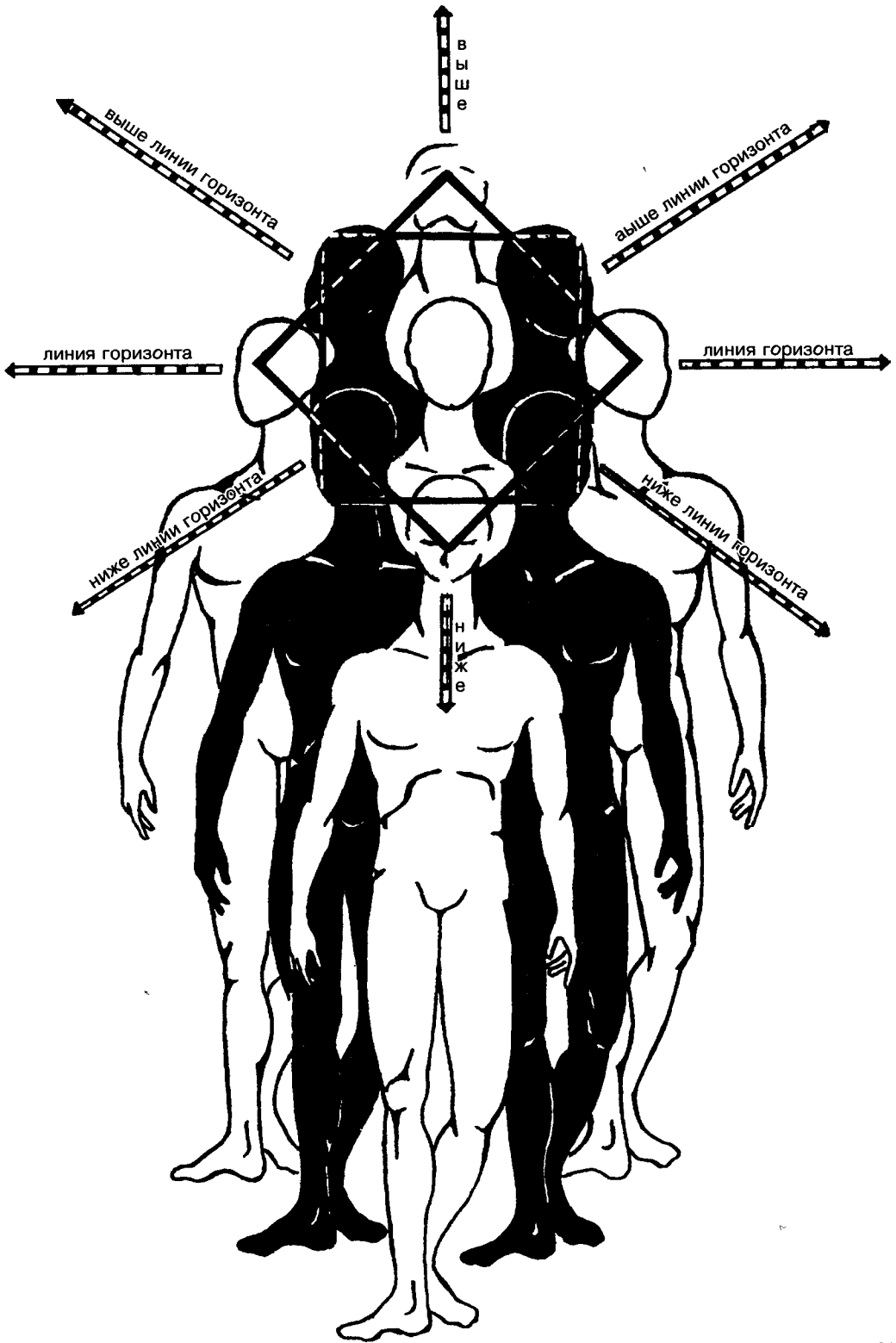


Рис 21

(рис. 22). При повороте головы влево точка Вл соответствует направленности взгляда к точке 8 пространства зала выше линии горизонта, точка Гл — по линии, а Нл — ниже линии горизонта.

Так как действие головы и направленность взгляда связаны с переводами рук из позиции в позицию, то действие взгляда с соответственными поворотами и наклонами головы будет выстраиваться относительно трех расположенных рядом горизонтальных точек пространства. Например, 8—1—2, 1—2—3, 2—3—4 и т. д.

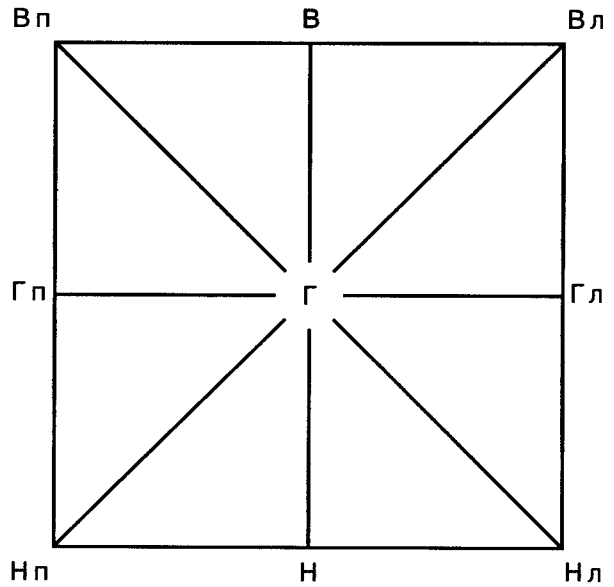


Рис 22

При расположении фигуры танцовщика, обращенного к какой-либо из точек пространства, и головы, находящейся в прямом положении, либо повернутой к правому или левому плечу, с соответствующей направленностью взгляда, возможно создавать различные положения и позы классического танца. Обращенность фигуры ко всем нечетным точкам пространства зала (к точкам 1, 3, 5 или 7) определяется как положение en face. Обращенность фигуры ко всем четным точкам пространства зала — диагональное расположение — определяется термином épaulement. Это положение обычно связано с такими терминами, как croisé и effacé, которые, в свою очередь, объясняются скрещенным или раскрытым (стертым) расположением ног. Важная роль при определении положения тела танцовщика в пространстве отводится повороту головы и направленности взгляда, так как изменение поворота головы приводит к изменению épaulement.

Пример. Исходное положение: ноги в V позиции, правая нога впереди, корпус обращен к точке 8 пространства зала, руки в подготовительном положении, голова повернута в сторону правого плеча, взгляд направлен в точку 1 пространства зала. Это положение — épaulement croisé по отношению к точке 1 пространства зала.

При сохранении положений всех частей тела, но с изменением поворота головы влево и направленности взгляда в точку 7 пространства зала, образуется положение épaulement effacé по отношению к точке 7.

Итак, расположение фигуры, обращенной к нечетным точкам пространства зала при любом положении головы (в прямом положении или повернутой в

сторону правого или левого плеча), независимо от позиций и расположений ног, определяется как **положение en face** по отношению к данной точке пространства зала. Расположение фигуры, обращенной к четным точкам пространства зала при любом положении головы, независимо от позиций ног, определяется как **положение épaulement** по отношению к ближайшей нечетной точке пространства зала. В свою очередь расположение фигуры, обращенной к четным точкам пространства зала при повороте головы к правому или левому плечу и при скрещенном или раскрытом положении ног в III, IV или V позиции, определяется как **épaulement croisé** или **épaulement effacé** по отношению к ближайшей нечетной точке пространства зала.

Для усвоения действия головы вне связи с руками приведем анализ вариантов.

Вначале отрабатываются фиксированные наклоны головы при фронтальном положении тела в точку зала 1 (*en face*), взгляд направлен по линии горизонта (точка Г), корпус в строго вертикальном положении, что принимается за исходное положение. Из этого положения следует наклон головы с переводом взгляда ниже линии горизонта (точка Н), с подачей корпуса в положение "над ногами". Затем корпус и голова занимают исходное положение с переводом взгляда по линии горизонта (точка Г). При этом руки могут находиться в свободном положении — опущенные вдоль корпуса. Ноги могут занимать I полувыворотную позицию.

Затем отрабатывается подъем головы из исходного положения, затылок тяготеет к тыльной части шейно-грудных позвонков, корпус устремляется по вертикальной оси вверх с переводом взгляда выше линии горизонта (точка В). Данное положение корпуса, головы и взгляда фиксируется. Затем выполняется возвращение в исходное положение: голова занимает прямое положение, взгляд устремляется по линии горизонта (точка Г).

После отработки фиксированных положений головы и направленности взгляда, движению головы придается легатированный характер: голова из приподнятого положения может переводиться в наклонное, и наоборот. В данном случае прямое положение головы с направленностью взгляда по линии горизонта (точка Г) будет проходящим.

Повороты головы отрабатываются в той же последовательности.

Рассмотрим пример. Исходное положение головы прямое при фронтальном положении тела в точку зала 1 (*en face*), взгляд направлен по линии горизонта (точка Г), корпус в строго вертикальном положении. Из этого положения голова выполняет поворот в сторону правого плеча. Лицо обращено к точке 2 пространства зала, взгляд соответственно направляется в точку Гп (по линии горизонта), корпус удерживается в вертикальном положении, сохраняя подтянутость и апломб. После фиксации этого положения выполняется поворот

головы в прямое (исходное) положение с соответственным переводом взгляда в точку Г (по линии горизонта).

Аналогичным образом отрабатывается поворот головы в сторону левого плеча с фиксацией взглядом точки Гл (по линии горизонта) и возвращением в исходное положение.

После отработки легатированного поворота головы от правого плеча к левому (или наоборот) без фиксации взглядом точки Г, отрабатывается наклон головы в положении поворота в сторону правого или левого плеча с подачей корпуса в положение "над ногами".

Рассмотрим пример. Исходное положение головы прямое при фронтальном положении тела в точку зала 1 (en face), взгляд направлен к линии горизонта (точка Г), корпус в строго вертикальном положении. Из этого положения голова выполняет поворот в сторону правого плеча. Лицо обращено к точке 2 пространства зала, взгляд соответственно направляется в точку Гп, корпус удерживается в вертикальном положении, сохраняя подтянутость и апломб. После фиксации этого положения выполняется наклон головы с подачей корпуса в положение "над ногами" и с переводом взгляда в точку Нп. Затем голова слегка приподнимается, корпус переводится в вертикальное положение, устремляясь по вертикальной оси вверх, взгляд фиксирует точку Гп. Затем голова приподнимается с ощущением "тяготения" затылка к вертикальной оси, усиливает устремленность корпуса по вертикальной оси вверх и собранность подлопаточных мышц. Взгляд при этом фиксирует точку Вп. Затем в обратной последовательности корпус, голова и взгляд возвращаются в исходное положение с соответственным переводом взгляда в точку Г.

Аналогично отрабатывается действие головы в положении поворота в сторону левого плеча с фиксацией взглядом пространственных точек Гл, Нл, Вл.

После освоения данного приема отрабатываются повороты головы от правого плеча к левому и наоборот с фиксацией взглядом пространственных точек Нп, Н, Нл, с подачей корпуса в положение "над ногами", а также в приподнятом положении головы с фиксацией взглядом пространственных точек Вп, В, Вл.

Затем наклоны и повороты головы объединяются в единую систему действий головы и корпуса с соответственными переводами взгляда, когда взгляд проходит указанные пространственные точки. В этом случае действие головы можно условно обозначить как круговое. Причем, если голова при движении в наклоне и повороте проходит взглядом пространственные точки Г, В, Вп, Гп (или Г, Гп, Нп, Н; или Г, В, Вл, Гл; или Г, Гл, Нл, Н), такое действие головы можно обозначить как поворот на 1/4 часть круга. Соответственно при движении головы с прохождением взгляда по пространственным точкам Г, В, Вп, Гп, Нп, Н (или Г, В, Вл, Гл, Нл, Н; или Г, Гп, Вп, В, Вл, Гл; или Г, Гп, Нп, Н, Нл, Гл) можно обозначить как поворот головы на 1/2 часть круга. Необходимо от-

метить, что поворот головы не обязательно может начинаться из прямого положения с фиксацией взглядом точки Г (по линии горизонта), но из любого положения головы с соответственной фиксацией взглядом какой-либо точки пространства.

После освоения данных понятий действия головы, корпуса и взгляда, проходящего по пространственным точкам, переходят к понятию полного поворота головы приемами наклонов и поворотов с прохождением взгляда по круговым пространственным точкам (все точки, кроме Г). В этом случае взгляд, определяемый положением головы, будет проходить пространственные точки по линии горизонта, ниже линии горизонта и выше линии горизонта. Причем направленность взгляда не ограничивается устремленностью в заданные точки, что допустимо при статичном положении фигуры. Взгляд может проходить пространственные точки зала, определяя наклоны и повороты головы, тем самым наполняя классический танец выразительностью и способствуя развитию танцевальной координации.

После освоения поворотов головы в положении en face переходят к обработке действий головы и взгляда, проходящего по пространственным точкам в положении корпуса épaulement. При этом указанные точки пространства, которые проходит взгляд, не меняются, но рассматриваются относительно ракурса положения фигуры, обращенной к какой-либо точке зала.

Например, при положении корпуса épaulement croisé (V позиция ног, правая нога впереди), при направленности фигуры в точку зала 8 точка Г направленности взгляда будет определена при прямом положении головы и направленности лица к точке 8. Соответственно точка Гп определяется при повороте головы в сторону правого плеча и направленности лица и взгляда к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Точка Гл в этом положении корпуса определяется при повороте головы в сторону левого плеча и направленности лица и взгляда к точке 7 пространства зала. Этот поворот взгляда переводит фигуру в точку восприятия 7 пространства зала, что при сохранении расположения корпуса и ног в V позиции будет соответствовать положению épaulement effacé.

"От головы зависит всякий оттенок движений", — говорил Н. И. Тарасов. Короче и точнее сказать невозможно. Можно только расширить понятие выработки правильного положения головы, опять-таки связанное с дальнейшим совершенствованием танцевальной координации классического танцовщика. При этом все действия головы танцовщика (повороты и наклоны) при направленности взгляда к заданной точке зала должны строго согласовываться с ритмом, силой и характером движений всей фигуры. Любая неточность движения головы в танце ослабляет устойчивость равновесия, апломб, что наиболее проявляется при выполнении многократных поворотов во вращении: tours chaînés, grand pirouettes, tours en l'air и т. п. Движения головы (наклоны и повороты) могут

рассматриваться относительно вертикальной оси тела условно в направлениях *en dehors* и *en dedans*.

Нужно отметить, что "движения головы в классическом танце необычайно разнообразны, они как бы завершают собой пластический рисунок *port de bras* или в исполнении танцевальной позы"¹. При этом требуется расчетливое, точное и в то же время свободное ее движение, без напряжения мышц шеи и лица, включая в эти движения направленность взгляда, который является во многих случаях определяющим в движениях и положениях головы.

Жест

Жест — это стрела, выпущенная из души.

Ж.-Ж. Новерр

В своей системе я неоднократно возвращаюсь к выразительности рук и снова и снова вспоминаю заветы Тихомирова, который сравнивал руки с крыльями птицы и отстаивал самостоятельность пластики рук.

Руки — немой разговор о вечности, о любви и страсти, о ненависти и сострадании, о всепрощении и непримиримости с судьбой.

Ну как здесь вновь ни вспомнить Леонардо, его страсть, его приверженность к говорящим рукам. В той же "Тайной вечере" какой диапазон выразительной жизни рук — руки сомневаются, руки оправдываются, руки кричат о невероятном, руки защищают и предают!.. А какого глубокого философского смысла исполнен жест его "Луврского" Иоанна Крестителя! Тайну этого жеста разгадать до конца не дано.

Поражает предельная высказанность жеста в руках Микеланджело, музыкальность пластики рук трех граций Боттичелли, пластическая завершенность жеста у Веласкеса в портрете его дочери, отчаяние и безысходность в руках Демона Врубеля, теплота и открытость мягких рук Островского (портрет В. Перова).

Примером того, какими по-балетному выразительными бывают руки, может служить искусство известного певца Виктора Хары. Мне довелось наблюдать творческий процесс постановки современного национального балета в Чили в 1970 году на музыку Виктора Хары. Во время авторского исполнения музыки этого балета меня поразили выразительные руки, когда Виктор Хара пояснял артистам свой замысел. В момент, когда не звучала музыка, его руки пели, каждый палец выражал эмоциональный характер музыки. Как хореографа, меня

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 34.

поразила сила жеста, заменяющая собой слово. Поистине уникальное искусство выразительной пластики рук выдающегося мастера хореографии Махмуда Эсамбаева, сравниваемое балетоведами с поразительным по красоте и утонченности искусством танцевального жеста Майи Плисецкой, может служить примером такой "немой красноречивости". В замечательном танце "Бог-Солнце" руки Махмуда Эсамбаева поражают фантастической гибкостью. Это тот случай, когда каждый палец танцует, когда выразительность пластики кистей в каждый момент движения несет в себе образное содержание, яркое чувство, ясный смысл. Не случайно К. С. Станиславский говорил, что глаза — это зеркало души, а руки — это зеркало тела. В драматическом театре есть словесный текст, который дополняется жестом и пластикой тела. Балетное искусство лишено такой возможности. Поэтому выразительность рук, взгляда и пластика тела приобретают в нем главенствующее значение.

Жест — особая форма выражения, которой владеет человек. В зависимости от ситуации, условий, чувств, смысла жест меняет свой характер. Когда, например, человек в сильном волнении пытается что-то доказать, объяснить, движения его рук порывисты, нервны. Жест выражает наивысшую точку эмоционального подъема, его взволнованных чувств. Но иными жестами пользуется танцовщик. В атмосфере хореографического диалога со зрителем его жест убедителен, значителен и осмыслен. Главная задача здесь — жестом подтвердить образную идею.

Все это психологические аспекты человеческого жеста. И насколько разнообразна и сложна психика человека, настолько и богаты его возможности выражения чувств. А в рамках того или иного искусства эти возможности приобретают уже определенную направленность.

Пластика и выразительность рук — жеста стали важнейшими элементами в различных видах искусства. Но особенно в двух: в хореографии и в искусстве дирижирования. Их объединяет тот момент, что исполнитель (дирижер или танцовщик) во время действия безмолвствует — за него "говорят" его руки. Они выражают человеческие мысли, чувства, а также отражают замысел автора (композитора и балетмейстера).

Искусство дирижирования начинается с определенных схем, соответствующих различным музыкальным размерам. Если бы в дирижировании была только эта "графика" (вниз, вверх, к себе и от себя), то оно никогда не стало бы искусством, а осталось лишь способом отбивания такта, как это было в древние времена. Но в дирижировании особое внимание уделяется выразительности жеста. Чем выше мастерство дирижера, тем меньше в движениях его рук прямолинейной графики, схематичности и тем больше в них свободы, одухотворенности и эмоциональности. Именно руки дирижера осуществляют ту невидимую взаимосвязь свободы интерпретации многочисленных музыкантов оркестра (или артистов хора) с волей автора — композитора. Убедительно

донести идею музыкального произведения, глубину его образов, содержание эмоционального строя не только до исполнителей, но через них и до слушателей — вот главная задача дирижера. А словами все это не расскажешь — ведь музыку надо слушать. Вот поэтому каждый взмах дирижерской руки, каждый жест является значительным, осмысленным и обязательно выразительным.

Еще в большей степени это необходимо в искусстве танца. М. Фокин писал: "Если я стою за правду жеста, то этим я несколько не ограничиваю танец. Танец относится к жизненному жесту так же, как поэзия к прозе. Это есть возвышенный ритмический язык, в котором душа говорит душе движением тела"¹. В классическом танце движения рук приобретают самые разнообразные значения. От простого слова, приветствия до ярких, возвышенных восклицаний. Они могут выразить во время танца отчаяние или радость, печаль, сомнение или восторг, ликование, торжество. Но так же, как и в дирижерском искусстве, все движения опираются на устойчивую единую систему, и, только полностью овладев ею, танцовщик, как и дирижер, приобретает свободу выражения, настоящее мастерство.

"Точно так же, как для оркестра чуть опережающий жест дирижера является побудительным началом к дальнейшему исполнению, так и для балерины музыка является побудительным фактором для продолжения танца. Ведь ни одно движение в танце не существует изолированно от предыдущего и без связи с последующим: каждое предшествующее движение содержит в себе как бы в зародыше то, что последует за ним. Приседание содержит в себе энергию прыжка, прыжок в своем завершении может иметь элемент дальнейшего вращения и так далее. И вот балерина чувствует, что и нужная музыка должна начинаться еще до движения, идти впереди, быть стимулом"².

Руки

Прежде чем начать разговор о руках, хочется привести слова выдающегося балетмейстера современности И. А. Моисеева: "Невозможно без длительной подготовки стать классическим танцовщиком. Там каждый палец подчинен законам балетной грамматики"³.

Форма руки классического танцовщика зависит от различных положений плеча, предплечья, кисти и пальцев. Группировка кисти выглядит таким образом, что при взгляде на нее сверху каждый из пальцев должен просматриваться — "читаться". Первый палец тяготеет к третьему, направленному внутрь.

¹ Фокин М. Против течения. Л.: М., 1962. С. 425.

² Файер Ю. О себе. О музыке. О балете. М., 1970. С. 505.

³ Моисеев И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М., 1996. С. 189.

Второй и пятый — направлены наружу, четвертый занимает свободное положение между третьим и пятым пальцами. При этом форма всех пальцев смягчена и лишена остроты. Форма рук имеет округлый рисунок. Линия плеча, плавно перетекая в линию предплечья, завершается округленностью кисти, избегая угловатости в локте и запястье.

В классическом танце существуют три основные позиции рук: 1-я, 2-я и 3-я. Кроме того, при постановке позиций рук изучается исходное — **подготовительное положение**, в котором руки опущены вдоль корпуса, но не прижаты к нему от основания, локти слегка отведены и присогнуты, образуя округлость (*arrondie*), но не угол. Кисти удерживаются таким образом, что, продолжая линию руки от плеча, образуют окружность в виде эллипса; кисти находятся на расстоянии ладони от бедер. Расстояние между средними пальцами рук равно примерно расстоянию между глазами. При взгляде сбоку локти не уходят за лцевую линию корпуса, а плечо не уходит вперед. Плечи осажены с ощущением взятых подлопаточных мышц, спина прямая, выразительная. Корпус подтянут, но не напряжен, диафрагма удерживается свободно, не затрудняя дыхания. Шея и голова, устремляясь по вертикальной оси кверху, не скованы.

В 1-й позиции руки расположены перед корпусом таким образом, что кисти обращены ладонями к себе, а средние пальцы находятся на уровне солнечного сплетения. Локти поддерживаются, не провисая, на уровне ниже активно удерживаемого плеча. Радиус окружности сокращен по сравнению с подготовительным положением. Помимо этой канонической первой позиции существует заниженная 1-я позиция, в которой руки находятся между подготовительным положением и 1-й канонической — на уровне пояса, а также 1-я повышенная позиция, в которой кисти находятся на уровне глаз. В промежуточных позициях форма рук сохраняет округлое положение, как и в 1-й канонической позиции.

Во 2-й позиции руки отведены в сторону таким образом, что плечи и локти активно удерживаются, причем локоть, находясь чуть ниже плеча, расположен перед корпусом, предплечья и кисти находятся на том же уровне, что и в 1-й позиции. Кисть в запястье имеет легкий овал по линии 2-го и 5-го пальцев. Кроме канонической 2-й позиции существуют 2-я заниженная, в которой руки раскрыты в сторону и занимают положение между 2-й канонической позицией и подготовительным положением, и 2-я повышенная позиции, в которой руки расположены между 2-й канонической и 3-й позициями.

В 3-й позиции руки в овальном положении, поднятые вверх, находятся в пределах видимости при взгляде, направленном прямо перед собой.

Существует два основных положения рук: *arrondie* (закругленное) и *allongée* (удлиненное). Объединяет эти положения группировка пальцев. При группировке пальцев в положении *arrondie* или *allongée* каждый палец должен "читаться" со всех точек зала, что способствует организации кистей.

При группировке пальцев в положении **arrondie** внутренняя сторона кисти слегка развернута наружу в запястье с незначительным отведением указательного пальца от канонической закругленности. Все это дает ощущение округленности локтя и линии руки, завершением которых становятся линии 2-го и 5-го пальцев, при свободе суставов в локте и запястье. В отличие от положения **arrondie**, в положении **allongée** меняется пластический рисунок руки: положение локтя смягчается от ощущения тяжести веса в плече. Это освобождает предплечье и разворачивает кисть ладонью вниз при изменении пластического рисунка.

Освоение этих положений (**arrondie** и **allongée**) начинается в подготовительном положении с легким раскрытием кистей наружу ладонями вверх (**arrondie**) и возвращением в исходное положение и с раскрытием кистей в направлении от корпуса в стороны в положении **allongée**. Действие рук в положениях **arrondie** и **allongée** должно быть скоординировано с движением головы (наклоны и подъемы) и взгляда по пространственным точкам следующим образом: **arrondie** — с подъемом головы, **allongée** — с наклонами головы. Положения **arrondie** и **allongée** встречаются в приемах "подхват" и "взмах", которые играют важную роль в действиях рук в разделах вращения и **allegro**. При выполнении прыжков с действием ног в направлении **en dehors** применяется прием "подхват", а в направлении **en dedans** — прием "взмах". В отличие от активного действия рук в этих приемах, в **préparation** к **port de bras** руки действуют по идентичной схеме, но в более медленном темпе.

При рассмотрении приема "подхват" или "взмах" видно, как двигаются руки из подготовительного положения с раскрытием кистей в сторону от корпуса наружу и внутрь, сочетаясь с приемами **arrondie** и **allongée**. Применение схемы приемов "подхват" и "взмах" при изучении всех форм **port de bras** входит как составная часть в момент перевода рук из 2-й позиции через заниженную 1-ю в 1-ю каноническую позицию в направлении **en dehors** и из 1-й позиции через заниженную 1-ю во 2-ю каноническую позицию в направлении **en dedans**, а затем эти приемы применяются во вращении и в разделе **allegro**.

Положения рук в позициях и их перевод из позиции в позицию является одним из основных элементов построения поз классического танца и их классификации.

При отведении руки от корпуса или выполнении приема "взмах", а также при раскрывании из 3-й позиции во 2-ю завышенную кисть слегка отстает от плеча и предплечья при направленности указательного пальца и мизинца в требуемом направлении. При опускании руки из 2-й позиции в подготовительное положение, а также при переводе из 2-й позиции в 1-ю, кисть также слегка отстает от предплечья и плеча при направленности среднего пальца в требуемом направлении.

При переводе руки из 1-й позиции в 3-ю активность принадлежит боковой стороне указательного пальца, ладонь обращена к лицу исполнителя, предпле-

чье и плечо "откликаются" на действие кисти. При опускании руки из 3-й позиции в 1-ю, в 1-ю заниженную или подготовительное положение активность принадлежит боковой стороне мизинца, ладонь также обращена к лицу исполнителя. Предплечье и плечо "откликаются" на действие кисти.

Движения кистей должны быть легкими, живыми, собранными и выразительными. Во время исполнения каких-либо pas классического танца и прыжков с переводом рук в ту или иную позицию, они действуют с легким опозданием по отношению к движению ног, корпуса и головы.

При закрывании рук ведущая роль принадлежит мышцам верхней части рук. Верхняя часть рук — плечо в мужском танце удерживается активно. Кисти придают танцевальному жесту осмысленность и завершенность. Форма кисти и движение пальцев органично связаны с линией движения всей руки. Кисть завершает линию руки, придавая ей пластическую законченность.

При освоении позиции рук приобретается исполнительский апломб, твердо фиксируются определенные пространственные их положения. Перевод рук из позиции в позицию имеет некоторые особенности, связанные с изменением положения кисти и предплечья. При переводе руки из подготовительного положения в 1-ю позицию через 1-ю заниженную первым в действие вступает плечо, далее предплечье и затем кисть в положении *arrondie* при активности среднего пальца, причем поддерживается таким образом, чтобы ладонь не была скрыта. То же ощущение присутствует при переводе руки из 1-й позиции через 1-ю повышенную в 3-ю. Перевод рук из 3-й позиции через 2-ю повышенную во 2-ю осуществляется через легкое раскрывание кончиков пальцев с последующим движением вслед за мизинцем кисти, предплечья и с небольшим опозданием плеча. Перевод рук из 2-й позиции в подготовительное положение выполняется приемом перевода кистей из *arrondie* в *allongée* ладонями вниз с ощущением веса в плечах и предплечьях, с легким отставанием кистей от общего движения рук. С изучением позиций рук впервые координационно вводятся повороты и наклоны головы при сопровождающем взгляде, проходящем по пространственным точкам зала.

Перевод рук из позиции в позицию осуществляется при помощи системы движений, называемой *port de bras* (переводы рук). При переводах рук из позиции в позицию движение начинается от кончиков пальцев и ведущая роль отводится кистям. Руки должны ощущать пластическую определенность и завершенность танцевального жеста. Движения рук должны быть активными и уверенными в *allegro*. Поэтому важно, чтобы локти и кисти не "провисали" безжизненно, не делали вялые, угловато-пассивные движения. Нежелательно чрезмерно напрягать руки или, рефлекторно дергая ими, повторять ритм движения ног. При скоростных движениях ног действия рук могут быть как активными, так и плавными, легатированными. Необходимо соразмерно и точно, в едином

темпе с движениями всего тела действовать руками. Важное значение в этом смысле имеют новые определения "ведущей" и "ведомой" руки.

В работах многих авторов, посвященных методике преподавания классического танца, не было определения "ведущей" и "ведомой" руки. Однако сама практика педагогической и репетиционной работы, которая требует бережного сохранения классического наследия и сравнима с работой реставратора, потребовала введения этих понятий. Научный анализ движений классического танца позволил точно определить закономерности построения поз, перевода рук из позиции в позицию относительно "ведущей" или "ведомой" руки. Как правило, взгляд, описывающий пространственные точки зала и определяющий выразительный характер и эмоциональный строй той или иной позы, определяет действие "ведущей" руки, сопровождая ее.

Итак, **ведущая рука** определяется прежде всего поворотом головы с направленностью взгляда к этой руке и ее положением к точке пространства, к которой производится танцевальное действие.

Ведомая рука, в свою очередь, находится вне поля зрения исполнителя и определяется как отдаленная от точки, по отношению к которой производится действие, но поддерживающая общий пластический рисунок позы.

Также важно отметить, что функции ведущей и ведомой руки могут меняться по ходу движения независимо от смены направления движения рук (*en dehors* или *en dedans*). В данном случае следует учитывать многие факторы: положения фигуры танцовщика относительно той или иной точки пространства зала, положение головы и направленность взгляда, направление действия ног, движение фигуры в пространстве (поворот или продвижение).

Проблемы развития координации взаимосвязаны с постановкой корпуса, рук, ног и головы. Поэтому вначале отрабатываются движения рук по позициям в чистом виде, затем в *port de bras* и в сочетании с движением ног в разделах *adagio*, *allegro* и вращения. Выразительность, певучесть, одухотворенность рук в динамике *port de bras* зависят от постановки рук в статике (в позициях), они обрабатываются в процессе освоения позиций рук классического танца. По пластической выразительности корпуса и рук определяются академизм и стиль исполнения.

Правильное положение рук при координированном действии головы, корпуса и ног активно помогает удерживать равновесие тела, особенно при вращении и в прыжках. Если во время прыжка руки сохраняют неподвижное положение, то, будучи свободными, они должны активно поддерживать силу толчка, выполняемого ногами. Если же во время прыжка руки совершают какие-либо действия на взлете, они должны делать это энергично, усиливая толчковый посыл всего тела, и в зависимости от направления движения применяется прием "подхват" или "взмах". И чем выше, чем сложнее прыжок, тем точнее и координированнее с действием всех частей тела должны быть выполнены эти приемы.

В разделах *en tournant par terre* и в воздушном вращении (*en l'air*) прием "подхват" имеет некоторую особенность. Действие рук запаздывает по отношению к действию корпуса и ног. Например, когда прыжок уже завершен, руки заканчивают свое движение в легатированном характере в момент начала выхода из *demi plié*.

Действия рук в классическом танце неразрывно связаны с движениями головы и взгляда, сопровождающего их в пространстве, и должны всегда опираться на основу системы координации движений. На этой основе воспитывается многообразие форм пластичного перевода рук, осваиваются элементы *port de bras*.

Движения рук — *port de bras*

Руки плывут в известном порядке, все время окунаясь в свою исходную точку и взмываясь вверх крупными и мягкими линиями.

А. Вольнский

В термине "*port de bras*", означающем в переводе с французского "переводы рук", в русской школе классического танца заключено более широкое понятие. В предложенных А. Вагановой шести формах *port de bras*, ставших традиционными в нашей школе, помимо рук задействованы корпус и ноги. Установление этих конкретных видов *port de bras* позволило распределить их по степени сложности на различных этапах освоения классического танца. Это сделало их ценным методическим пособием, сохранившимся до нашего времени.

Ранее изучение *port de bras* было связано с задачей усвоения правил перевода рук и их координации с движением корпуса, поворотами и наклонами головы без учета направленности взгляда. "*Port de bras* является составной и неотъемлемой частью всех движений классического танца. Сценическое многообразие их безгранично"¹, — утверждает в своей книге "Классический танец" Н. И. Тарасов. Действительно, образцы классического наследия подтверждают это. В этой работе предпринята попытка проанализировать канонические формы *port de bras* с точки зрения их координационного развития. Так, например, впервые предлагается рассматривать канонические формы в обратном направлении движения рук, корпуса, головы и сопровождающего взгляда. Актуальность такого подхода обуславливается тем обстоятельством, что танцевальная лексика в балетах классического наследия намного разнообразнее, чем определенные переводы рук в шести формах *port de bras*. "*Port de bras* должны быть так же разнообразны, как те чувства, которые может выразить танец"². Установленные формы *port de bras* не в полной мере отражают все многообразие координаци-

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 166.

² Новерр Ж.-Ж. Письма о танце // Классики хореографии. С. 44.

онного сочетания позиций рук и изменение пластического рисунка, наклонов и перегибов корпуса при поворотах и наклонах головы, которые встречаются в сценической практике балетного театра. Это связано, на наш взгляд, с тем, что традиционные шесть форм *port de bras* в специальной литературе ранее не анализировались с точки зрения связи с классическим наследием, где переводы рук из позиции в позицию имеют прямой и обратный ход. Там не были определены "ведущая" и "ведомая" рука, исходное положение головы и взгляда, устремленного к точкам сценического пространства, которые определяют направление движения ведущей руки и обозначение расположения фигуры танцовщика в пространстве.

Руки классического танцовщика активно участвуют в исполнении различных *pas* танца. Только в координации с действием рук становится возможным уверенное действие исполнителя в *allegro*. В силу развития танцевальной лексики сегодня возникла необходимость систематизации имеющихся форм перевода рук из позиции в позицию — *port de bras*, которые в этой работе рассматриваются более широко, чем принято в специальной литературе.

В частности, ранее не рассматривался вариант обратного вида *port de bras*. Н. И. Тарасов говорил: "Движения рук в классическом танце весьма разнообразны по пластическому рисунку, ритму и характеру. Но все они опираются на единую пространственную систему движений, нарушение которой лишает классический танец и технического и эмоционального апломба"¹. Помимо актуальности освоения классического наследия введение обратной формы *port de bras* вызвано также усложнением танцевальной техники, что требует поисков дальнейшего развития координации в исполнении движений классического танца.

Port de bras в этой работе рассматривается как единая пространственная система движений в лексике классического танца и как комплекс движений, на основе которого главным образом воспитывается танцевальная координация.

Итак, каждая форма *port de bras* — это элемент классического танца, основанный на слитном, координированном движении ног, рук, корпуса, головы и переводов взгляда. Особенность этого элемента в том, что координационные и структурные принципы его неизменны. Подтверждение этому — сама сценическая практика, творчество выдающихся балетмейстеров, ставшее сегодня классикой. Формы *port de bras* могут быть самыми разнообразными, их вариативные возможности безграничны, но координационная природа их, закономерности структурно-композиционного строения всегда останутся неизменными, как остаются неизменными каноны классического танца, его эстетическая форма.

Изучение *port de bras* в школе классического танца связано с задачей усвоения правил движения рук и их координации с движениями корпуса, а так-

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 33.

же с движениями головы и устремленностью взгляда к пространственным точкам зала.

Принцип подхода к изучению port de bras — "от простого — к сложному". В начале осваиваются отдельные элементы, соответствующие port de bras. Переводы рук выполняются в медленном темпе в положении en face на середине зала. Затем, после усвоения правил движения рук, корпуса, ног, головы и направленного в определенную точку пространства взгляда действие выполняют в положении en sautement.

При выполнении различных форм port de bras повороты, наклоны головы и взгляд, направленный в определенную пространственную точку зала, приобретают осмысленное и художественное значение.

Важно отметить, что port de bras с точки зрения действия рук можно условно подразделить на следующие виды: "основные" формы и "обратные" формы, которые различаются по направлению движения рук — en dehors (в направлении наружу) или en dedans (в направлении внутрь).

Все формы port de bras делятся на две группы: в первой, к которой относятся I и II формы, действуют только руки и голова; во второй, в которую входят III, IV, V и VI формы, задействован и корпус.

Так же как и любому действию предшествует состояние покоя, началу танца или движению предшествует исходное положение. По воспоминаниям видного дирижера балета Я. А. Воцака, "музыка рождается из тишины, за такт до ее звучания в оркестре, поэтому так важен аффтакт дирижера в пластике жеста, взгляде, оттенках мимики, как бы провоцирующий предстоящее состояние музыки"¹. **Подготовительный gréparation** из исходного положения является предисловием, погружающим в характер последующего действия. Он состоит из "вздоха" и стоит до затакта, на который исполняется основной gréparation. Направление действия, в котором будет исполняться основной gréparation, осуществляет направление движения "вздоха". Если основной gréparation исполняется в направлении en dehors, то "вдох", то есть дополнительный gréparation, имеет направление en dedans (пластический рисунок arrondie, переходящий в allongée) (рис. 23) и наоборот.

Говоря о великом мастере мужского классического танца А. Ермолаеве, о том, как он рассматривал лексику классического танца, театральный критик М. Чурова пишет: "...Общеизвестен репарасьон, прозаическое подготовительное движение. Прыжком, вращением артист может эмоционально "сказать" очень многое. Эти силовые движения удивительно выразительны, экспрессивны. Но подход к ним — вот этот самый злосчастный репарасьон, начисто лишен образности. Он — самое слабое место в хореографической лексике"².

¹ Шумилова Э. Все — музыка // Балет. 1997. № 87. С. 53.

² Алексей Ермолаев. Сборник статей М., 1974. С. 130.



Рис. 23



Рис. 24

Préparation, на наш взгляд, является очень важным элементом школы классического танца, поэтому в данной работе представляется необходимым уделить этому разделу особое внимание.

Сценическая практика, опыт исполнительства позволяют утверждать, что **préparation** не должен исполняться формально, в выразительном, эстетическом, динамичном и координационно-пластическом отрыве от того движения или группы движений, перед которыми он исполняется. К сожалению, нужно отметить, что сегодня исполнители порой не задумываются над этим и исполняют подготовку к движению, вариации, сам выход на сцену безлико, невыразительно. Видимо, причина такого отношения к **préparation** кроется в самой системе воспитания будущего артиста балета. Поэтому, анализируя данный раздел и апробируя на практике приемы освоения **préparation** к движениям классического танца, можно утверждать, что **préparation** является **составной частью движения**, перед которым он исполняется. Следовательно, он не может рассматриваться как независимый, не связанный с движением элемент.

Исходя из этого, *préparation* не только должен определять характер будущего движения, стиль его исполнения, но и быть связан с ним единством координационно-пластической и музыкальной структуры. Подготовка к движению есть составная часть самого движения, и этим она должна выполнять свою главную функцию — подготовить не только опорно-двигательный аппарат танцовщика, "направить" ход действия его рук, ног, головы и корпуса в определенном направлении, но и "подготовить" зрителя к восприятию будущего движения, то есть выполнить эстетическую функцию, основанную на законах визуального восприятия театрального действия.

Préparation может исполняться в двух направлениях: *préparation en dehors* и *préparation en dedans*. Причем применяются эти направления в зависимости от направления будущего движения тела — действия работающей ноги в координации с переводом рук.

Préparation исполняется как в открытое, так и в закрытое положение, как при малых, так и при больших формах рук, что, естественно, влияет на дальнейшее действие хода рук в *port de bras* и на построение поз классического танца. Для выхода в открытое или закрытое положение применяется *préparation* как в направлении *en dehors*, так и *en dedans*. *Préparations* подразделяются по координационной структуре: ***préparation* синхронного действия** рук, ног, корпуса и головы и ***préparation* гетеросинхронного действия** тела танцовщика, когда руки движутся относительно друг друга или относительно действия ног разнонаправленно. Более того, нельзя не сказать о случаях, когда встречается *préparation* с одновременными действиями частей тела. Все вышесказанное доказывает важность данного раздела школы классического танца и подтверждает необходимость его структурно-координационного анализа. Освоение этого раздела можно рассматривать как продолжение работы над воспитанием координационных навыков классического танца. При всех видах *préparation* голова проходит 1/4 часть круга.

Рассмотрим виды *préparation* в открытое и закрытое положение при изменении пластического рисунка в малых и больших формах рук в направлениях *en dehors* и *en dedans*.

Например, *préparation в открытое положение в направлении en dehors*. Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди (условно работающая). Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 Гп. При подготовительном *préparation*: голова выполняет легкий наклон и взгляд переводится ниже линии горизонта. Руки слегка раскрываются в направлении 2-й заниженной позиции приемом *allongée*. При основном *préparation* руки приемом "подхват" через подготовительное положение переводятся в 1-ю позицию. Затем правая (ведущая) рука раскрывается во 2-ю позицию, левая (ведомая) сохраняет

каноническую 1-ю позицию. Голова и взгляд сопровождают действие кисти правой руки (ведущей) в направлении *en dehors*. В завершении *préparation* взгляд фиксирует направленность к точке 1 пространства зала выше линии горизонта. Аналогично этому примеру большая форма перевода рук завершается: правая (ведущая) рука переводится во 2-ю позицию, левая (ведомая) — в 3-ю. Фигура сохраняет положение *épaulement croisé* при направленности к точке 8 пространства зала.

Рассмотрим *préparation в закрытое положение в направлении en dedans* при условно работающей правой ноге.

Выполняется подготовительный *préparation*: исходное положение то же, что и в предыдущем примере, голова поворачивается в прямое положение, взгляд переводится выше линии горизонта. Руки поднимаются в направлении I заниженной позиции, локти слегка смягчаются, сохраняя форму *arrondie* (рис. 24). На основной *préparation* руки приемом "взмах" через проходящее подготовительное положение раскрываются в направлении 2-й позиции. Затем правая (ведущая) рука из 2-й позиции переводится в 1-ю каноническую, левая (ведомая) рука меняет пластический рисунок *allongée* на *arrondie*, принимая округлую форму во 2-й позиции. Взгляд сопровождает действие правой кисти (ведущей) в направлении *en dedans* и фиксирует положение вдоль линии локтя правой руки под углом ниже линии горизонта к точке 1 пространства зала, или направлен на правую кисть.

Аналогично этому примеру большая форма перевода рук завершается: правая (ведущая) рука переводится из 2-й позиции в 3-ю, левая (ведомая) остается во 2-й позиции. Фигура сохраняет положение *épaulement croisé* при обращенности в точку 8 пространства зала. Направление взгляда сохраняется, как и в малой форме *préparation*, — под углом ниже линии горизонта или к правой кисти. Подготовительный *préparation* всегда имеет направление, противоположное основному.

Рассмотрим два примера *préparation* при (условно) работающей левой ногой, стоящей в V позиции сзади.

Préparation в открытое положение в направлении en dedans при работающей ноге (левой). Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, левая нога сзади (работающая). Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Выполняется подготовительный *préparation*: взгляд переводится выше линии горизонта. Руки поднимаются в 1-ю заниженную позицию, локти слегка смягчаются, сохраняя форму *arrondie*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд направлен выше линии горизонта. На основной *préparation* руки приемом "взмах" через проходящее подготовительное положение раскрываются

в направлении 2-й позиции. Затем левая рука из 2-й позиции переводится в 1-ю каноническую, правая рука меняет пластический рисунок *allongée* на *arrondie*, принимая округлую форму во 2-й позиции. Взгляд сопровождает действие правой руки (ведущей) в направлении *en dedans*. Затем голова через легкий наклон поворачивается в сторону правого плеча, взгляд фиксирует положение под углом ниже линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала.

Аналогично этому примеру большая форма перевода рук завершается: правая (ведущая) рука остается во 2-й позиции, левая (ведомая) переводится из 2-й позиции в 3-ю. Фигура сохраняет положение *épaulement croisé*. Направление взгляда сохраняется, как и в малой форме *préparation*.

Рассмотрим *préparation в закрытое положение в направлении en dehors при (условно) работающей ноге (левой)*. Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, левая нога сзади (работающая). Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Выполняется подготовительный *préparation*: взгляд переводится ниже линии горизонта. Руки раскрываются в направлении 2-й заниженной позиции приемом *allongée*. На основной *préparation* руки приемом "подхват" через подготовительное положение переводятся в 1-ю позицию. Затем правая (ведущая) рука остается в 1-й позиции, левая (ведомая) раскрывается во 2-ю позицию. Голова поворачивается, и взгляд сопровождает действие правой руки (ведущей) в направлении *en dehors*. Взгляд направлен вдоль правого локтя и фиксирует точку 1 пространства зала выше или ниже линии горизонта, или направлен на правую кисть.

Аналогично этому примеру большая форма перевода рук завершается: правая (ведущая) рука переводится в 3-ю позицию, левая (ведомая) остается во 2-й позиции. Фигура сохраняет положение *épaulement croisé* при направленности в точку 8 пространства зала. Направление взгляда сохраняется, как и в малой форме *préparation*.

Данные виды *préparation* сочетаются с формами *port de bras*. *Port de bras* подразделяются на формы, содержащие элементы действия синхронного типа, когда руки (а также другие части тела) действуют одновременно и в одном направлении (I и III), и на формы гетеросинхронного вида, когда руки могут действовать разнонаправленно по своему ходу и даже одновременно (иметь различную скорость движения относительно друг друга). Аналогично сложные формы *port de bras*, такие, как II, IV, V, VI формы, можно подразделить относительно действия корпуса, ног, рук и головы.

Изучение простых форм *port de bras* (таких, как I и III) происходит обычно с освоением позиций рук и выработкой навыков перевода рук из позиции в позицию.

Подход к изучению более сложных форм *port de bras* (таких, как II, IV, V, VI) необходимо осуществлять после прочного освоения и поз классического танца и понятий "ведущая" и "ведомая" рука.

В специальной литературе позы классического танца рассматриваются, например в *épaulement*, как вперед, так и обратно, что соответствует природе классического танца, когда в противовес понятию *en dehors* существует понятие *en dedans*. Однако канонические формы *port de bras*, имеющие исключительно важное значение в воспитании выразительности верхней части корпуса, создающие гармонию танца, изучаются лишь в положении *épaulement croisé* (скрещенное). Нельзя не согласиться с мнением Н. И. Тарасова, который, в частности, пишет: "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"¹. Исходя из тезиса признанного мастера, по совершенствованию методики преподавания и теории классического танца представляется целесообразным изучение основных законов техники движения корпуса, ног, рук, головы и сопровождающего взгляда в канонических формах *port de bras* в положении *épaulement effacé* (стертое) в направлении *en dedans*.

Первая форма *port de bras* является одной из простейших. Освоение ее преследует цели переводов обеих рук в одном направлении из подготовительного положения в 1-ю, в 3-ю, во 2-ю и подготовительное положение в направлении *en dehors* (рис. 25—29) и из подготовительного положения во 2-ю позицию, в 3-ю, в 1-ю и подготовительное положение в направлении *en dedans* (рис. 30—34). Существует производная из этой формы — малая форма, в которой руки из подготовительного положения поднимаются в 1-ю, открываются во 2-ю и опускаются в подготовительное положение в направлении *en dehors* и в обратной последовательности в направлении *en dedans*. Малая форма наиболее часто используется как **основной *préparation*** перед движениями. При освоении



Рис. 25

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 8.

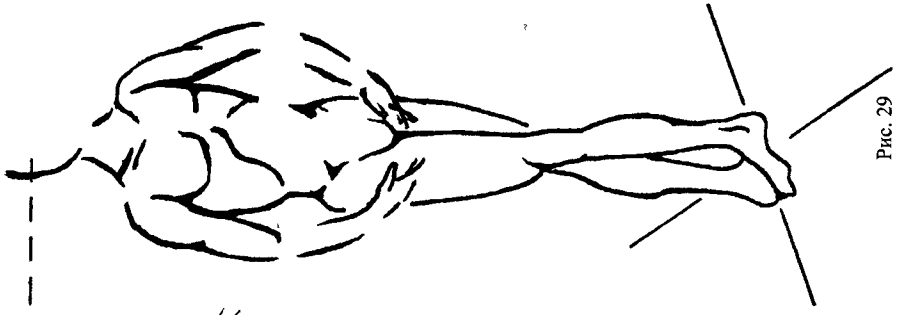


Рис. 29

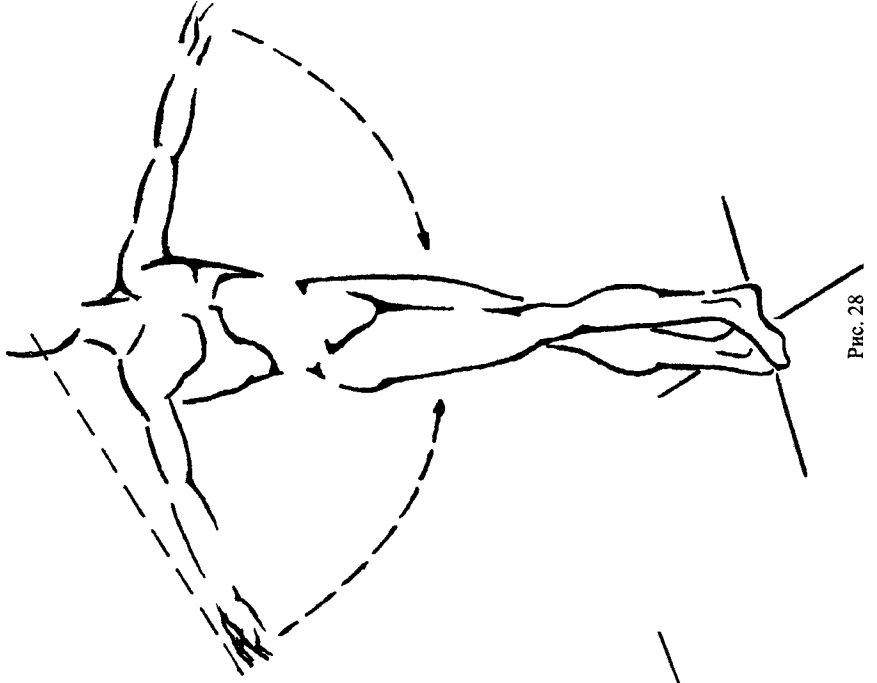


Рис. 28



Рис. 27

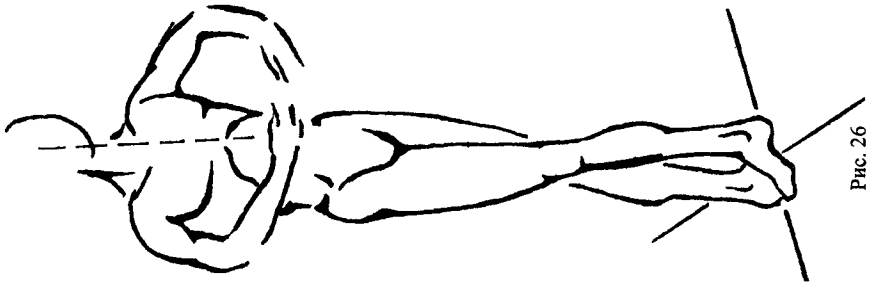


Рис. 26

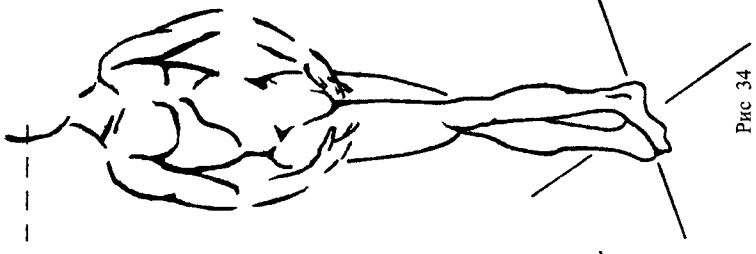


Рис. 34

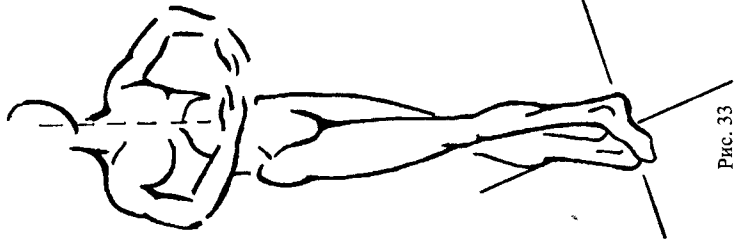


Рис. 33



Рис. 32

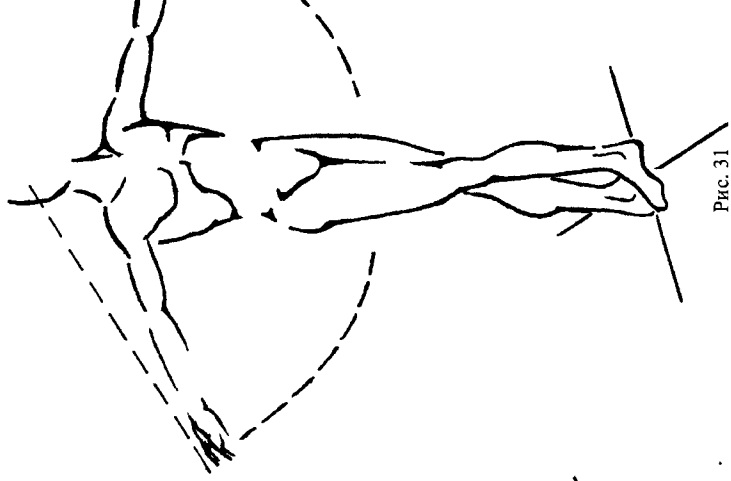


Рис. 31

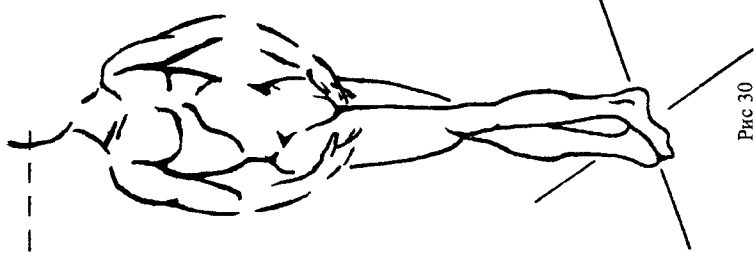


Рис. 30

этой формы *port de bras* впервые происходит объединение действия рук и головы, то есть голова и взгляд сопровождают кисть действующей руки. Причем голова может действовать разнообразно в зависимости от преследуемых целей, а именно: проходя точки пространства зала, ограниченные $1/4$ или $1/2$ частью окружности. Функции малой формы *port de bras* могут расширяться. Помимо одновременного перевода рук из позиции в позицию существует и разновременный, в котором ведущая рука действует в сочетании с действующей ногой. Например в *allegro: petit pas jeté, petit pas ballonné sur le cou-de-pied, pas brisé dessus-dessous* и т. д. Все вышесказанное относительно действия головы и взгляда в малой форме относится к первой форме *port de bras* с той лишь разницей, что увеличивается радиус действия. Голова и взгляд могут проходить половину окружности и целую окружность.

Рассмотрим пример *малой формы первого port de bras*. Анализ вариантов *en dehors* и *en dedans*. *Перевод рук в направлении en dehors из подготовительного положения во 2-ю позицию при ведущей руке (правой)*.

Музыкальный размер $4/4$ (в темпе *adagio*).

Исходное положение: *en face*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 1 пространства зала. Ноги в I позиции. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

За тактом исполняется подготовительный *réparation*.

Корпус, устремляясь вверх по вертикальной оси с подачей ключиц вперед, переводится в положение "над ногами". Ноги удерживают I позицию. Стопы плотно прилегают к полу. Руки из подготовительного положения (*arrondie*), удлиняясь в локтях, легким раскрытием фаланг пальцев раскрываются в сторону от корпуса в направлении 2-й позиции приемом *allongée*. Голова выполняет легкий наклон в прямом положении. Взгляд переводится ниже линии горизонта и, встретившись с кистью правой руки, которая приобретает роль ведущей, сопровождает ее движение.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Корпус, сохраняя ровность плеч и подтянутость бедер, с ощущением удлиненности в пояснично-крестцовых позвонках, устремляется вверх. Ноги фиксируют вытянутое положение с подтянутостью надколенных мышц. Щиколотки подтянуты без завала вперед или назад мышцами голеностопа. Руки приемом "подхват" возвращаются в положение *arrondie* и, продолжая движение, занимают 1-ю позицию. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и переводится в положение по линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти.

Корпус из положения "над ногами" возвращается в вертикальное положение, удлиняясь в шейно-грудных позвонках. Руки, начиная движение фалангами пальцев, раскрываются в направлении 2-й позиции. Голова из прямого положения переводится в направлении правого плеча. Взгляд, сопровождая движение кисти правой руки по линии горизонта, направляется к точке 2 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

Корпус удерживается в вертикальном положении. Ноги сохраняют выворотное положение усилием внутренних мышц бедра. Руки, занимая 2-ю каноническую позицию, переводятся легатированно из положения *arrondie* в *allongée* ладонями вниз. Голова, сохраняя поворот в сторону правого плеча, слегка наклоняется, затем приподнимается, тяготея затылком к левому плечу, подчеркивая изменение рисунка рук. Взгляд направляется на кисть правой руки ниже линии горизонта и соответственно движению головы переводится над линией горизонта¹.

На третью четверть.

Корпус с подачей ключиц вперед переводится в положение "над ногами".

Ноги удерживают I позицию. Стопы плотно прилегают к полу. Руки с ощущением веса в плечах и предплечьях опускаются в подготовительное положение с незначительным отставанием кистей от общего движения рук. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение (*en face*). Взгляд, сопровождая движение кисти правой руки, направляется к точке 1 пространства зала ниже линии горизонта.

На четвертую четверть.

Корпус возвращается в исходное вертикальное положение. Ноги сохраняют выворотность и подтянутость. Руки, завершая движение кистями, группируют фаланги пальцев (*arrondie*) в подготовительном положении. Голова занимает исходное положение. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта. При рассмотрении этого примера голова выполняет наклон и поворот. Взгляд проходит пространственные точки 1/4 окружности.

Затем движение выполняется в другую сторону с ведущей рукой — левой.

Приведем анализ малой формы первого port de bras в направлении en dedans при ведущей руке (правой).

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *en face*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен в точку 1 пространства зала. Ноги в I позиции. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

¹ Перевод из положения *arrondie* в положение *allongée* — "затактовое дыхание".

За тактом исполняется подготовительный *préparation*.

Корпус, сохраняя ровность плеч и подтянутость бедер, устремляется вверх по вертикальной оси с ощущением удлиненности в пояснично-крестцовых позвонках. Ноги удерживают I позицию, ступни плотно прилегают к полу. Щиколотки подтянуты и удерживают мышцами голеностопа от завала вперед или назад. Колени и бедра вытянуты и занимают выворотное положение. Ягодичные мышцы "взяты". Руки из подготовительного положения поднимаются в 1-ю заниженную позицию, локти слегка смягчаются. Затем руки возвращаются в подготовительное положение. Вначале взгляд переводится выше линии горизонта, затем голова наклоняется. Взгляд сопровождает движение правой кисти в соответствии с действием рук.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Корпус с подачей ключиц вперед переводится в положение "над ногами".

Ноги удерживают I позицию. Тяжесть тела равномерно распределена на обе ноги. Руки из положения *arabesque* в подготовительном положении раскрываются в направлении 2-й позиции приемом *allongée* ладонями вниз, начиная движение тыльной стороной ладони, фаланги пальцев слегка запаздывают от общего движения рук. Продолжая движение, руки округляются приемом *arabesque*, занимая 2-ю каноническую позицию. Голова через легкий наклон поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и переводится к точке 2 пространства по линии горизонта.

На вторую четверть.

Корпус, устремляясь по вертикальной оси вверх, с ощущением удлиненности в шейно-грудных позвонках, занимает вертикальное положение. Ноги, усиливая подтянутость бедер, удерживают выворотное положение в I позиции. Руки, продолжая движение, переводятся в 1-ю каноническую позицию, округляясь в локтях. Голова выполняет поворот в прямое положение, взгляд сопровождает действие ведущей руки (правой).

На третью четверть.

Корпус с подачей ключиц вперед переводится в положение "над ногами", не теряя ощущения удлиненности в пояснично-крестцовых и шейно-грудных позвонках. Ноги сохраняют подтянутость, удерживая I позицию. Руки, сохраняя округлость формы, опускаются в подготовительное положение. Голова слегка наклоняется в прямом положении, вторя движению корпуса. Взгляд переводится ниже линии горизонта, сопровождая движение кисти правой (ведущей) руки.

На четвертую четверть.

Корпус возвращается в исходное вертикальное положение. Ноги сохраняют выворотность и подтянутость. Руки сохраняют форму подготовительного положения. Голова занимает исходное положение. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта. При рассмотрении этого примера голова

выполняет поворот и наклон. Взгляд проходит пространственные точки 1/4 окружности.

Затем движение может выполняться в другую сторону с ведущей рукой — левой.

Рассмотрим первую форму port de bras при движении рук в направлении en dehors.

Музыкальный размер 4/4 (в характере adagio).

Исходное положение: en face. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен в точку 1 пространства. Ноги в I позиции. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом исполняется подготовительный *préparation*.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Корпус подается в положение "над ногами", сохраняя ровность плеч и подтянутость поясницы. Руки, начиная движение фалангами пальцев, возвращаются в подготовительное положение, принимая форму *arrondie*, и приемом "подхват" переводятся в 1-ю позицию. Голова возвращается в исходное положение. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки.

На вторую четверть.

Руки, продолжая движение, поднимаются в каноническую 3-ю позицию. Голова приподнимается в прямом положении, тяготея затылком к вертикальной оси. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки — переводится в положение над линией горизонта.

На третью четверть.

Корпус возвращается в вертикальное положение с ощущением подтянутости в шейно-грудных позвонках. Ноги удерживают выворотное положение. Руки, начиная движение фалангами пальцев, раскрываются и занимают 2-ю каноническую позицию и переводятся приемом *allongée* ладонями вниз с ощущением веса в плечах и предплечьях, выполняя затактовое дыхание в координации корпуса, головы и сопровождающего взгляда. Голова с движением правой руки (ведущей) переводится в сторону правого плеча и, сохраняя поворот, слегка наклоняясь, приподнимается, тяготея затылком к левому плечу при переводе рук из положения *arrondie* в *allongée*. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки ниже линии горизонта и затем переводится в положение над линией горизонта при направленности к точке 2 пространства зала.

На четвертую четверть.

Корпус удерживается в вертикальном положении. Плечи сохраняют ровное положение. Поясница подтянута. Подлопаточные мышцы взяты. Ноги фиксируют вытянутое положение с подтянутостью надколенных мышц. Руки подводятся

в подготовительное положение, группируя фаланги пальцев в положение *arrondie*. Голова через легкий наклон, опережая движение рук, переводится в прямое положение. Взгляд, сопровождая движение кисти правой руки, переводится, проходя пространственные точки по линии горизонта, в исходное положение. Фиксируется точка 1 пространства зала. При выполнении первой формы *port de bras en dehors* взгляд с движением головы проходит $1/2$ окружности, сопровождая действие ведущей руки. Затем действие рук может выполняться в другую сторону с ведущей рукой — левой.

Первое port de bras с действием рук в направлении en dedans.

Музыкальный размер $4/4$ (в характере *adagio*).

Исходное положение: *en face*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 1 пространства зала. Ноги в I позиции. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом исполняется подготовительный *préparation*.

Корпус устремляется вверх по вертикальной оси с ощущением удлиненности в пояснично-крестцовых и шейно-грудных позвонках. Ноги удерживают I позицию. Тяжесть тела равномерно распределена на обе ноги. Кисти рук из подготовительного положения раскрываются движением в запястье наружу, локти слегка смягчаются. Затем руки возвращаются в подготовительное положение. Голова слегка повышается, тяготея затылком к вертикальной оси, и возвращается в исходное (прямое) положение. Взгляд с движением кистей переводится выше линии горизонта при устремленности к точке 1 пространства зала. Затем, в соответствии с действием кистей, возвращается в исходное положение.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Корпус с подачей ключиц вперед переводится в положение "над ногами". Сохраняется ровность плеч и подтянутость поясницы. Руки из положения *arrondie* раскрываются в направлении 2-й позиции приемом *allongée* ладонями вниз, начиная движение фалангами пальцев наружу. Голова из прямого положения через легкий наклон переводится в направлении правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки, которая становится ведущей, и переводится к точке 2 пространства зала ниже линии горизонта.

На вторую четверть.

Корпус, устремляясь по вертикальной оси вверх, с ощущением удлиненности в шейно-грудных позвонках, занимает вертикальное положение. Руки, продолжая движение, приемом *allongée*, округляясь в локтях во 2-й позиции, переводятся в 3-ю каноническую позицию (*arrondie*). Голова, направленная в сторону правого плеча, приподнимается, тяготея затылком к левому плечу, легатированно переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и переводится к точке 1 пространства зала над линией горизонта.

На третью четверть.

Корпус с подачей ключиц вперед переводится в положение "над ногами", не теряя ощущения удлиненности в пояснично-крестцовых и шейно-грудных позвонках. Руки, сохраняя округлость формы, опускаются в 1-ю позицию. Сохраняется пластический рисунок рук *arrondie*. Голова слегка наклоняется в прямом положении в координации с движением рук. Взгляд переводится в положение по линии горизонта, сопровождая движение кисти правой (ведущей) руки.

На четвертую четверть.

Корпус возвращается в исходное, вертикальное положение. Руки опускаются в подготовительное положение, слегка удлиняясь в локтях, сохраняя округлую форму. Голова слегка наклоняется, сопровождая движение рук, и приподнимается в исходном положении. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Движение может выполняться в другую сторону с ведущей рукой — левой.

Рассмотрим разновременные переводы рук при исполнении малой формы первого port de bras en dehors со сменой ведущей руки.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: en face. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 1 пространства зала. Ноги в I позиции. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Выполняется затактовый *réparation* на одну четверть музыкального метра 2/4.

На первую восьмую.

Корпус подается в положение "над ногами" при устремленности по вертикальной оси вверх. Вертикальная ось, проходя от центра головы через позвоночник и крестец, заканчивается в пятках. Руки из подготовительного положения приемом "подхвата" поднимаются перед собой на уровень чуть ниже диафрагмы в 1-ю каноническую позицию. Голова, выполняя легкий наклон, одновременно с подхватом кистей рук, приподнимается в прямом положении, тяготея затылком к вертикальной оси. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки, которая приобретает роль ведущей.

На вторую восьмую.

Корпус возвращается в вертикальное положение с ощущением спинных подлопаточных мышц. Руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю каноническую позицию. Расстояние между раскрытыми руками образуется при направленности предплечий по диагонали, кисти рук слегка развернуты наружу. Голова из прямого положения переводится в сторону правого плеча в направлении ведущей руки (правой). Взгляд сопровождает движение кисти правой руки по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Корпус за счет легкого отклонения от вертикальной оси вперед переводится в положение "над ногами". Руки: ведущая правая рука приемом *allongée* с ощущением веса в плечах и предплечьях, опускаясь из 2-й позиции, через заниженную 1-ю позицию приемом "подхвата" переводится в 1-ю каноническую позицию, сохраняя положение *arrondie*. Левая рука сохраняет 2-ю каноническую позицию. Голова, сопровождая движение кисти правой руки, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд переводится по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

Корпус сохраняет вертикальное положение с ощущением удлиненности в пояснично-крестцовых и шейно-грудных позвонках. Руки переводятся: правая (ведущая) рука раскрывается в направлении 2-й позиции. Кисть слегка развернута наружу, левая (ведомая) одновременно через заниженную 1-ю позицию переводится в 1-ю каноническую позицию приемом "подхвата" движением кисти из положения *allongée* в *arrondie*. Голова из прямого положения переводится в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и фиксирует точку 2 пространства зала по линии горизонта. При переводе левой руки в 1-ю каноническую позицию голова, описывая дугу и проходя пространственные точки ниже линии горизонта, переводится на левую кисть. Левая рука обретает функции ведущей.

На первую восьмую второй четверти.

Корпус, сохраняя ровность плеч и подтянутость, устремляется вверх по вертикальной оси. Руки: левая (ведущая)¹ из 1-й позиции раскрывается в направлении 2-й канонической позиции с легким раскрытием кисти наружу, начиная движение фалангами пальцев; правая (ведомая) опускается через заниженную 1-ю позицию и переводится в 1-ю каноническую позицию. Округлая форма рук сохраняется. Голова переводится через прямое положение в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки, фиксирует точку 8 пространства зала по линии горизонта. При переводе правой руки в 1-ю каноническую позицию взгляд с поворотом головы, описывая дугу и проходя пространственные точки ниже линии горизонта, переводится на правую кисть. К правой руке возвращаются функции ведущей.

Затем движение повторяется.

Завершая разновременные переводы рук в малой форме первого *port de bras en dehors* со сменой ведущей руки, корпус из вертикального положения за счет легкого отклонения тела от вертикальной оси вперед переводят в положение

¹ Роль ведущей руки определяется в открытом положении в координации с поворотом головы и сопровождающего взгляда.

"над ногами". Руки с ощущением веса в плечах и предплечьях опускаются в направлении подготовительного положения приемом *allongée*. Голова приподнимается и через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд в координации корпуса, рук и головы направляется над линией горизонта, затем в едином темпе переводится ниже линии горизонта, сопровождая движение кисти правой руки.

Затем корпус возвращается в вертикальное положение. Ноги сохраняют выворотность стоп и подтянутость надколенных мышц. Руки занимают подготовительное положение. Фаланги пальцев группируются в положении *arrondie*. Рисунок округлой формы рук подчеркивается. Голова приподнимается в прямом положении (*en face*). Взгляд, завершая движение, переводится по линии горизонта к точке 1 пространства зала. Эта форма перевода рук обогащает танцевальную технику классического танца.

Рассмотрим разновременные переводы рук при исполнении малой формы первого port de bras en dedans со сменой ведущей руки.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *en face*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 1 пространства зала. Ноги в I позиции. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Выполняется затактовый *réparation* на 1/4 музыкального метра 2/4.

На первую восьмую.

Корпус, удерживая вертикальное положение, с ощущением удлиненности в пояснично-крестцовых позвонках, слегка подается вперед. Тяжесть тела равномерно распределена на обе ноги, щиколотки подтянуты. Руки из подготовительного положения приемом *allongée* ладонями вниз поднимаются в направлении 2-й позиции, начиная движение фалангами пальцев. Расстояние между раскрытыми руками (*allongée*) образуется при направленности предплечий по диагонали. Голова через легкий наклон из прямого положения переводится в направлении правого плеча, следуя за ведущей рукой правой. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и фиксирует точку 2 пространства зала ниже линии горизонта.

На вторую восьмую.

Корпус подается в положение "над ногами", устремляясь по вертикальной оси вверх. Руки подводятся в 1-ю каноническую позицию, начиная движение фалангами пальцев, и переводятся из положения *allongée* в *arrondie*, принимая округлую форму рук. Голова, тяготея затылком к левому плечу, переводится в прямое положение. Взгляд описывает пространственные точки по линии горизонта из пространственной точки зала 2 к точке зала 1 и направляется на кисть правой руки ниже линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Корпус легатированно переводится в вертикальное положение. Правая (ведущая) рука через заниженную 1-ю позицию приемом *allongée*, начиная движение фалангами пальцев, переводится в направлении 2-й позиции ладонью вниз, с ощущением веса в плече и предплечье, левая рука (ведомая) сохраняет 1-ю позицию. Голова по дуге, проходя пространственные точки ниже линии горизонта, через легкий наклон переводится в сторону правого плеча одновременно с движением правой руки. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и фиксируется по линии горизонта при направленности к точке 2 пространства зала.

На вторую восьмую первой четверти.

Корпус удерживает вертикальное положение с ощущением подлопаточных мышц спины. Плечи ровные и опущенные. Левая рука (ведомая), сохраняя положение *arrondie*, опускается в 1-ю заниженную позицию и переводится приемом *allongée* ладонью вниз во 2-ю позицию, одновременно правая рука (ведущая) переводится приемом *arrondie* в каноническую 1-ю позицию, постепенно принимая округлую форму. Голова, опережая движение правой руки, в 1-ю позицию поворачивается через прямое положение в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки и фиксирует точку 8 пространства зала по линии горизонта.

На первую восьмую второй четверти.

Правая (ведомая) рука приемом *arrondie* проходит заниженную 1-ю позицию и, продолжая движение фалангами пальцев, приемом *allongée* ладонью вниз занимает 2-ю позицию в координации с движением головы и взгляда, одновременно левая рука (ведущая) переводится в 1-ю каноническую позицию, меняя удлиненную форму на округлую из положения *allongée* в *arrondie*. Голова, опережая движение кисти левой руки, переводится в сторону правого плеча, сопровождая движение правой кисти.

Взгляд переводится по линии горизонта от пространственной точки зала 8 к точке 2 пространства зала.

Завершая одновременные переводы рук в малой форме первого *port de bras en dedans* со сменой ведущей руки, корпус из вертикального положения подается "над ногами" за счет легкого отклонения тела от вертикальной оси вперед. Ноги сохраняют выворотное положение по линии бедер и плеч, плотно прилегая стопами к полу.

Правая рука занимает 1-ю каноническую позицию на уровне ниже диафрагмы, левая, округляясь в локте, из положения *allongée* в положение *arrondie* подводится к правой. Голова из пространственной точки зала 8 переводится в прямое положение в координации с движением левой руки. Взгляд переводится от точки 8 к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти.

Корпус возвращается в исходное вертикальное положение. Руки опускаются в подготовительное положение, сохраняя округлость. Голова приподнимается в прямом положении (*en face*). Взгляд, завершая движение, переводится по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

При одновременных переводах рук в направлении *en dehors* голова и взгляд сопровождают движение кисти ведущей руки, как бы встречая ее в канонической I позиции и проводя до II канонической позиции, взгляд при этом проходит по окружности. При том же характере переводов рук в направлении *en dedans* взгляд встречает кисть ведущей руки в заниженной I позиции и провозжает ее до II заниженной позиции. На протяжении всего действия рук и головы подчеркивается слитность и координация при смене открытых и закрытых положений рук как в малой, так и в большой форме *port de bras*. В отличие от малой формы перевода рук, в большой форме взгляд при сопровождении ведущей руки проходит пространственные точки на 1/2 окружности. При направлении движения рук *en dehors* взгляд при наклонах и поворотах головы проходит пространственные точки ниже линии горизонта, затем выше линии горизонта. При направлении движения рук *en dedans* взгляд при поворотах и наклонах головы проходит пространственные точки выше линии горизонта, затем ниже линии горизонта.

Координация движения рук в классическом танце может рассматриваться в сочетании с действием других частей тела, а также в разном направлении относительно друг друга. При движении всех частей тела направление движения рук будет координироваться с действием работающей ноги. В обоих случаях движения рук можно подразделить на однонаправленные и разнонаправленные. Прежде всего меня привлекла своей разнонаправленностью **вторая форма *port de bras***. В этой форме впервые встречаются элементы усложненной координации действия рук. А именно, каждая из рук движется в своем направлении: одна — *en dehors*, другая — *en dedans*. Для начала исполнения этой формы *port de bras* требуется *préparation* из подготовительного положения в исходное, в котором одна из рук находится во 2-й позиции, другая в 3-й (рис. 35). Если в положении *épaulement croisé* в V позиции правая нога впереди, голова повернута в сторону правого плеча, ведущей является правая рука, занимающая в исходном положении 2-ю позицию, а ведомой — левая, занимающая 3-ю позицию. Из исходного положения руки будут действовать в противоположном направлении относительно друг друга: ведущая — *en dehors*, ведомая — *en dedans*. Правая из 2-й позиции, опускаясь в заниженную 1-ю, поднимается в каноническую 1-ю, левая из 3-й позиции опускается в каноническую 1-ю (рис. 36). Встретившись в 1-й позиции, обе руки, не меняя направления движения переводятся: правая — в 3-ю позицию, левая через заниженную 1-ю — во 2-ю позицию (рис. 37). Первая фаза *port de bras* завершается сменой положения рук, вторая — завершающая —

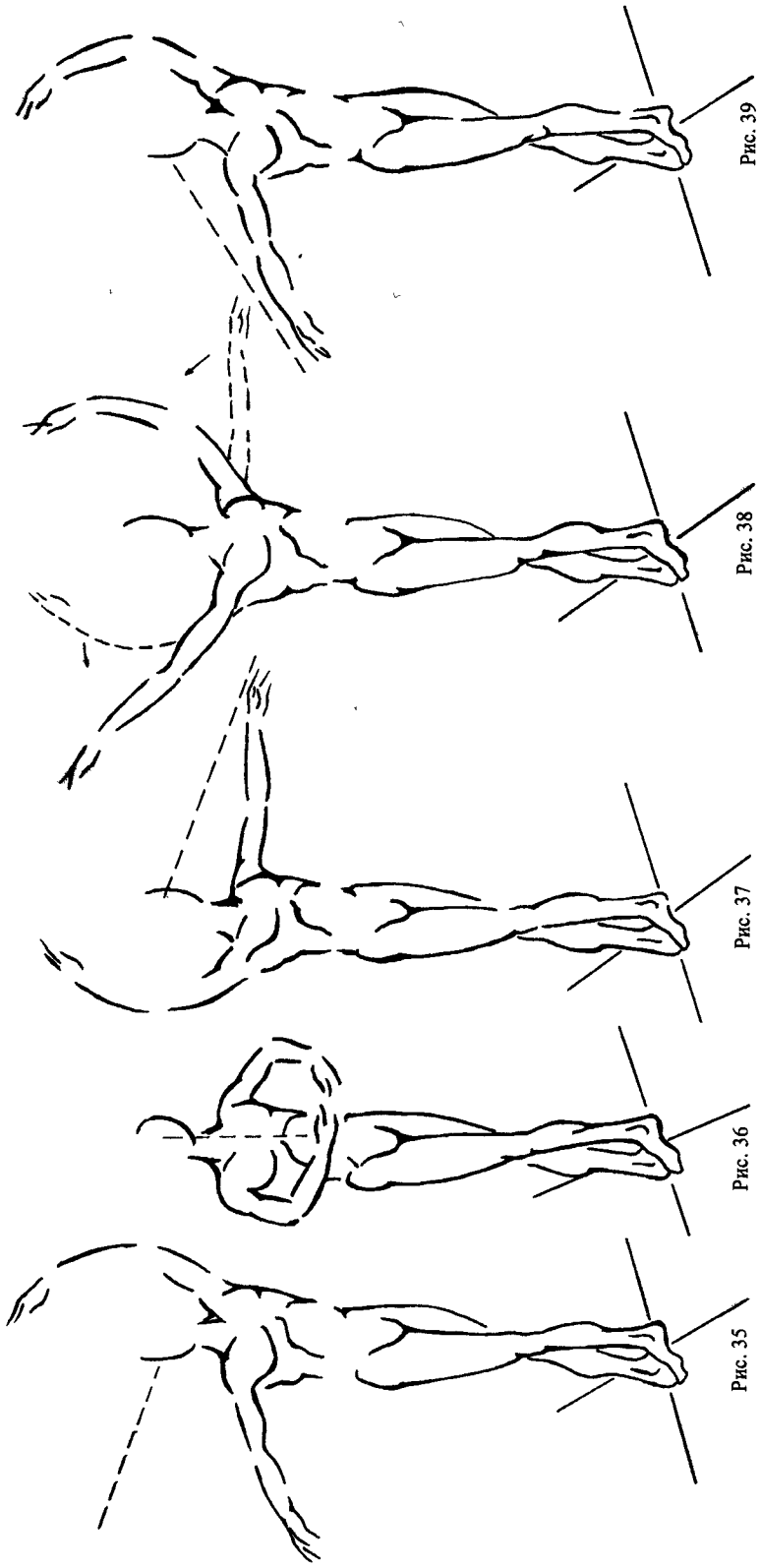


Рис. 39

Рис. 38

Рис. 37

Рис. 36

Рис. 35

возвращением рук в первоначальное исходное положение (рис. 38, 39). **Вторая форма port de bras** составляет структуру 5-й и 6-й форм port de bras, в которых действие рук начинается из того же исходного положения, что и во 2-й форме. В своей законченной форме 1-я и 2-я формы относятся к первой группе port de bras, в которой действуют руки, а голова и взгляд сопровождают их. Являясь составной частью 5-й и 6-й форм port de bras, входящих во 2-ю группу, в которой помимо рук и головы задействованы уже и корпус и ноги, 2-я форма может дополняться боковым наклоном корпуса. Руки при этом будут переводиться приемом *pas balancé* или исполнять ту же 2-ю форму port de bras.

Приведем анализ вариантов второго port de bras из открытого положения ведущей руки в направлении en dehors.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди (условно работающая). Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Исполняется подготовительный *préparation*: взгляд переводится ниже линии горизонта. Руки раскрываются в направлении 2-й заниженной позиции приемом *allongée*. На основной *préparation* с момента пересечения взгляда с кистью ведущей руки (правой) взгляд повышается и приемом "подхват" руки через подготовительное положение переводятся в 1-ю позицию и открываются: правая ведущая — во 2-ю позицию, левая ведомая — в 3-ю позицию. Взгляд сопровождает действие правой руки. Кисти слегка раскрываются, фаланги пальцев удлиняются, взгляд переводится выше линии горизонта (происходит затактовый вздох). Это положение — ведущая во 2-й позиции, ведомая в 3-й — является исходным для начала второго port de bras.

Действие второго port de bras начинают одновременно обе руки: правая, начиная действовать в направлении *en dehors*, опускается из 2-й позиции в заниженную 1-ю и поднимается в 1-ю каноническую. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки. Левая переводится в направлении *en dedans*: опускается из 3-й в каноническую 1-ю, где встречается с правой. В этот момент взгляд с правой кисти переводится на левую, которая приобретает функции ведущей руки. Все дальнейшее действие происходит по отношению к точке 7 в положении *épaulement effacé*. Из 1-й канонической позиции левая рука в сопровождении взгляда, сохраняя направление движения *en dedans*, через 1-ю заниженную переводится во 2-ю позицию, приемом *allongée* с переходом в *arrondie*, правая поднимается в 3-ю. Взгляд, сохраняя направленность на левую кисть, понижен. Далее обе руки одновременно переводятся: левая — из 2-й — в 3-ю позицию, правая — из 3-й — во 2-ю, придя в положение, предшествующее второму port de bras. Взгляд переводится с левой на правую руку в момент, когда обе руки находятся во 2-й повышенной позиции. Причем голова завершает поворот в на-

правлении en dehors, взгляд при этом описывает дугу выше линии горизонта и фиксируется ниже линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала. Завершается действие опусканием рук в подготовительное положение: левая рука, продолжая ход в направлении en dedans, из 3-й позиции через проходящую 1-ю подводится в подготовительное положение, правая, продолжая ход в направлении en dehors из 2-й позиции, подводится в подготовительное положение. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти. В завершение движения голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

Рассмотрим пример *обратного хода ведущей руки*. Действие рук из *открытого положения при движении ведущей руки правой в направлении en dedans*. Исходное положение: *épaulement croisé*. V позиция, правая нога впереди (левая условно работающая). Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Руки в подготовительном положении.

Préparation выполняется в направлении en dedans. При исполнении подготовительного *préparation* взгляд переводится ниже линии горизонта. Кисти раскрываются наружу, локти слегка смягчаются, форма рук — *arrondie*. При исполнении основного *préparation* с момента пересечения взгляда с кистью ведущей руки (правой) он неотрывно следует за ней до ее конечной точки (остановки) во 2-й позиции. Ведомая (левая) рука действует синхронно с правой до того, как поднимется во 2-ю позицию, далее она поднимается в 3-ю позицию. Кисти слегка сокращают радиус овала рук обращенностью фаланг пальцев внутрь. Взгляд при этом переводится под углом ниже линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала. Это положение — ведущая — во 2-й позиции, ведомая — в 3-й — является исходным для начала второго *port de bras* (рис. 40).

Действие второго *port de bras* начинают одновременно обе руки: правая, начиная действовать в направлении en dedans, поднимается из 2-й позиции в 3-ю (рис. 41). Взгляд, сопровождая движение кисти правой руки до 2-й повышенной позиции, переводится на кисть левой руки, которая приобретает функции ведущей. Действие происходит по отношению к точке 7 в положении *épaulement effacé*. Левая рука, двигаясь в направлении en dehors, опускается из 3-й во 2-ю позицию (рис. 42), затем переводится в заниженную 1-ю и повышается до 1-й канонической, правая рука опускается из 3-й позиции в 1-ю, где встречается с левой (рис. 43). В этот момент взгляд с левой кисти переводится на правую, к которой возвращаются функции ведущей руки. Все дальнейшее действие происходит по отношению к точке 1. Из 1-й канонической позиции правая рука в сопровождении взгляда, сохраняя направление движения en dedans, через 1-ю заниженную отводится во 2-ю позицию, левая поднимается в 3-ю. Взгляд переводится в положение над линией горизонта при направленности к точке 1 про-

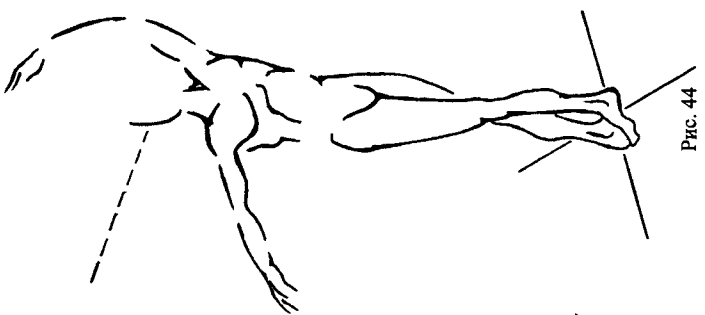


Рис. 44



Рис. 43

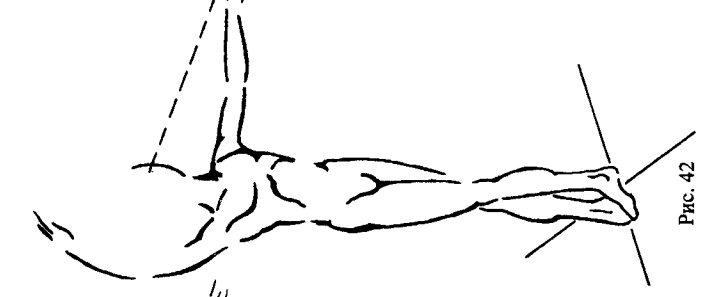


Рис. 42

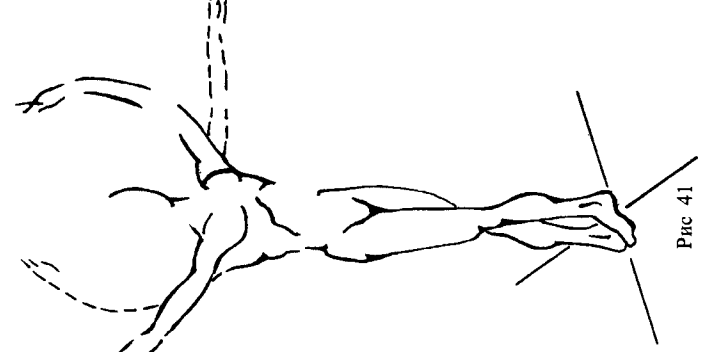


Рис. 41

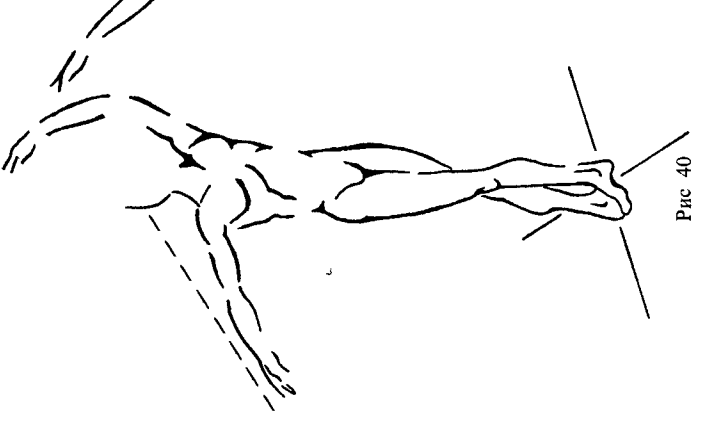


Рис. 40

странства зала (рис. 44). Придя в положение, предшествующее второму port de bras, обе руки переводятся в подготовительное положение: левая рука из 3-й позиции через проходящую 2-ю позицию, не меняя хода, занимает исходное положение. Правая рука, не меняя направления en dedans, опускается в подготовительное положение через проходящую 1-ю позицию. Голова и взгляд сопровождают действие ведущей руки (правой). Движение завершается с поворотом головы в сторону правого плеча: Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Предложенные два примера можно выполнять последовательно, совмещая два направления, без préparation en dedans.

Помимо предложенных вариантов второго port de bras из открытого положения, на практике приходится встречаться и с закрытым положением. Это положение, в котором ведущая рука в исходном положении перед port de bras находится в 3-й позиции, а ведомая — во 2-й. В этом варианте может не происходить смены ведущей руки при сохранении ракурса фигуры, а движение головы, сопровождающей взглядом кисть, распространяется на 1/2 окружности.

Рассмотрим вариант второго port de bras из закрытого положения с движением ведущей руки в направлении en dedans.

Исходное положение: épaulement croisé. V позиция, правая нога впереди (условно работающая). Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Руки в подготовительном положении.

Исполняется основной grégaration в исходное положение в направлении en dedans, в котором руки из подготовительного положения одновременно поднимаются во 2-ю позицию, далее ведущая рука поднимается в 3-ю, ведомая — остается во 2-й позиции, меняя пластический рисунок allongée на arrondie. Голова и взгляд сопровождают действие ведущей руки (правой). Взгляд фиксируется под углом ниже линии горизонта в точке 1 пространства зала.

В начале исполнения port de bras голова приподнимается, взгляд переводится на кисть правой (ведущей) руки, затем, продолжая движения, голова поворачивается в сторону левого плеча определяя ведущей левую руку.

Руки одновременно переводятся: правая — из 3-й позиции в 1-ю в направлении en dedans, левая — из 2-й через 1-ю заниженную в 1-ю каноническую в направлении en dehors. При встрече рук в 1-й позиции их функции меняются: правая вновь приобретает значение ведущей. Далее обе руки из 1-й позиции переводятся: ведущая — через заниженную 1-ю во 2-ю позицию, ведомая — из 1-й в 3-ю позицию. Из этого открытого положения руки переводятся: ведущая — из 2-й в 3-ю, ведомая — из 3-й во 2-ю — в исходное закрытое положение. Взгляд при повороте головы на целый круг сопровождает действие ведущей руки (правой) и фиксирует точку 1 пространства зала под углом выше линии горизонта.

Теперь рассмотрим другой пример: вариант второго *port de bras* из закрытого положения с движением ведущей руки в направлении *en dehors*.

Исходное положение: *épaulement croisé*. V позиция, правая нога впереди (левая условно работающая). Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Руки в подготовительном положении.

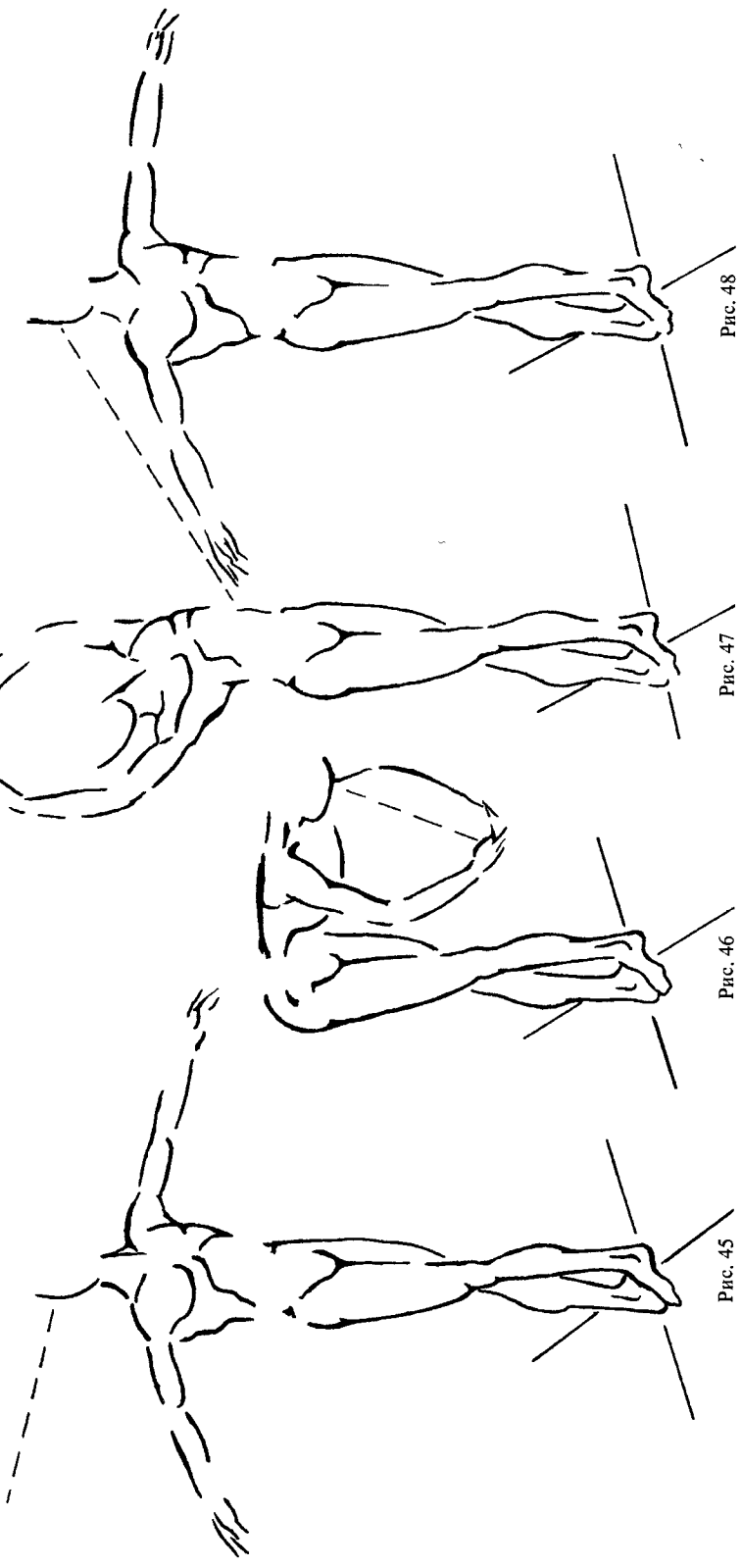
Исполняется основной *préparation* в исходное положение в направлении *en dehors*, в котором руки из подготовительного положения одновременно поднимаются в 1-ю позицию, далее ведущая рука при сопровождении взгляда поднимается в 3-ю, ведомая — во 2-ю позицию. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала выше линии горизонта.

Из исходного положения руки одновременно переводятся: ведущая — из 3-й позиции во 2-ю в направлении *en dehors*, ведомая — из 2-й в 3-ю в направлении *en dedans*. Далее ведущая рука из 2-й позиции через заниженную 1-ю подводится в 1-ю каноническую позицию, ведомая — из 3-й опускается в 1-ю каноническую, где встречается с ведущей (взгляд переводится на левую кисть). Из 1-й позиции ведущая рука левая раскрывается во 2-ю позицию, правая поднимается в 3-ю — вновь становится ведущей, то есть в исходное положение. Взгляд при повороте головы на целый круг сопровождает действие кисти ведущей руки и фиксируется при направленности к точке 1 пространства зала ниже линии горизонта. Затем руки опускаются в подготовительное положение в направлении *en dehors*, тем самым завершая второе *port de bras*.

При рассмотрении этих двух примеров из закрытого положения действие рук можно выполнять последовательно, совмещая два направления хода рук — *en dehors* и *en dedans* без *préparation*.

Приведенный анализ показывает, что схема перевода рук в перечисленных вариантах **едина**. Направление движения рук в *préparation* и их открытое или закрытое исходное положение определяет тот или иной принцип действия ведущей или ведомой руки, то есть при действии рук в направлении *en dehors* (наружу) используется *préparation en dehors*, и наоборот.

Удобство использования четкой нумерации видов *port de bras* в процессе обучения влечет за собой, с одной стороны, конкретность, а с другой — несколько оскудняет их. Учитывая то, что схема действия второго *port de bras* является ключевым звеном, стоящим в цепи на пути к пятому и шестому *port de bras*, можно расширять его функции, добавляя боковые наклоны корпуса. Так оно, выйдя из одной группы, переходит в другую, где добавляется действие корпуса, но отличается от пятого *port de bras*, в котором имеется круговое движение корпуса. Включение боковых наклонов во второе *port de bras* подводит к дальнейшему освоению более сложных — пятого и шестого *port de bras*, и к разделу поворотов (*renversé*) со схожим принципом действия рук.



Третье port de bras относится к группе синхронного действия рук. Схема переводов рук в нем схожа с первым, но действие начинается из 2-й позиции (рис. 45). Корпус в **первой фазе** следует за руками: когда руки из 2-й позиции опускаются в 1-ю заниженную (в направлении *en dehors*), корпус наклоняется вперед (рис. 46). **Во второй фазе**, начиная подниматься в 3-ю каноническую позицию, руки способствуют выходу из наклона. **Третья фаза** port de bras состоит из прогиба. Руки в начале прогиба находятся в 3-й позиции и действуют как бы с опозданием, то есть кисти, слегка раскрываясь наружу, сообщают корпусу прогиб (рис. 47). **В четвертой фазе** выполняется выход из прогиба корпуса. Рисунок рук — *arrondie* — сохраняется до выхода из прогиба и далее, до опускания их во 2-ю позицию (рис. 48). Тот же принцип действия рук и корпуса сохраняется в направлении *en dedans*, что станет видно из приведенного ниже анализа.

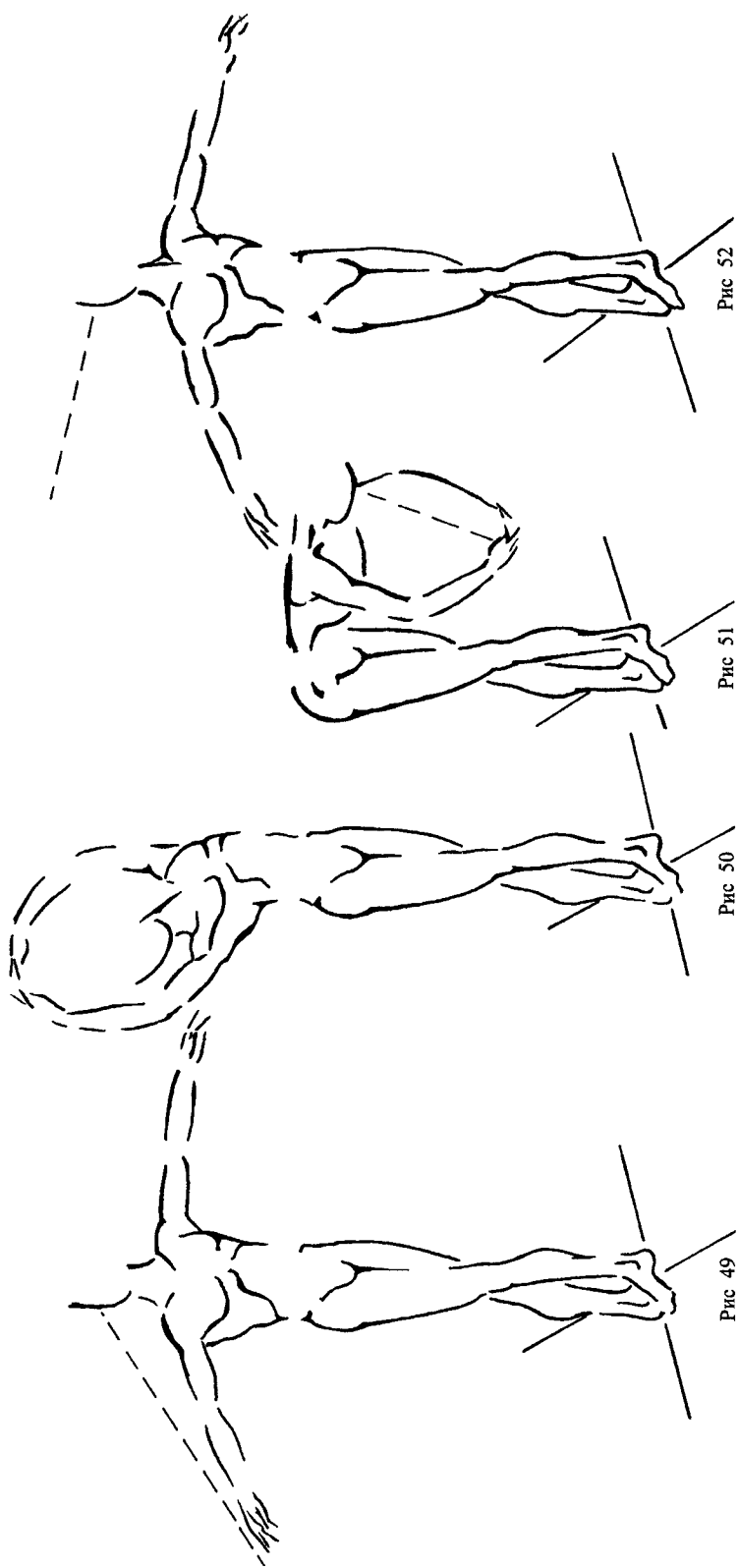
Эта форма port de bras может выполняться без смены ведущей руки. В этом случае голова сопровождает движение кисти одной руки. Действие головы распространяется на 1/2 круга.

Рассмотрим вариант третьего port de bras с движением ведущей руки в направлении en dehors и последовательно в направлении en dedans.

Исходное положение: *épaulement croisé*. V позиция, правая нога впереди. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Руки — в подготовительном положении.

Исполняется основной *préparation* в исходное положение в направлении *en dehors*, в котором руки из подготовительного положения одновременно поднимаются в 1-ю заниженную позицию и через проходящую 1-ю позицию переводятся во 2-ю. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки. Руки с ощущением веса в плечах и предплечьях меняют пластический рисунок *arrondie* на *allongée*. Кисти выполняют легкий "вдох", не завывая 2-й позиции. Взгляд соответственно повышается.

В первой фазе выполняется легатированный наклон корпуса вперед. Руки опускаются в направлении 1-й позиции. Взгляд сопровождает действие правой кисти. Достигнув конечной точки наклона корпуса, **во второй фазе** руки приемом "подхват", проходя 1-ю каноническую позицию, занимают 3-ю каноническую позицию. Корпус выпрямляется и занимает вертикальное положение "над ногами". Руки удерживают 3-ю позицию. Сохраняется округлость кистей и мягченность фаланг пальцев. **В третьей фазе** легатированный прогиб начинается с верхней части корпуса: подлопаточной, затем поясничной. Кисти, слегка раскрываясь наружу, придают рукам несколько удлиненное положение *arrondie*. Взгляд переводится с кисти на локоть правой руки. **В четвертой фазе** руки, раскрываясь из 3-й позиции во 2-ю, сообщают корпусу выход из прогиба. Взгляд при этом переводится с локтя на кисть и неотрывно следует за ней во 2-ю позицию.



Из этого положения выполняется вариант третьего *port de bras* с движением ведущей руки (правой) в направлении *en dedans* (рис. 49).

В первой фазе начинается легатированный прогиб корпуса назад. Одновременно руки из 2-й позиции, слегка "опаздывая" от действия корпуса, через проходящую 2-ю завышенную позицию поднимаются в 3-ю, меняя пластический рисунок *allongée* на *arçondie* (рис. 50). Голова приподнимается, взгляд сопровождает движение правой кисти. По мере достижения максимального прогиба корпуса взгляд переводится с кисти на локоть правой руки. Причем руки в 3-й позиции слегка отходят за вертикальную ось пространства. Во второй фазе руки, слегка раскрываясь в запястьях в 3-й позиции, сообщают корпусу выход из прогиба. Взгляд при этом переводится с локтя на кисть правой руки и неотрывно следует за ней. В третьей фазе руки из 3-й позиции, удерживая форму *arçondie*, одновременно с наклоном корпуса вперед подводятся в 1-ю позицию в положение *arçondie*. Голова переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает движение правой кисти (рис. 51). В четвертой фазе одновременно с выпрямлением корпуса в вертикальное положение руки опускаются в заниженную 1-ю позицию и переводятся во 2-ю позицию при смене пластического рисунка *allongée* на *arçondie*. Голова через легкий наклон переводится в сторону правого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и фиксирует окончание *port de bras* устремленностью к точке 1 пространства зала выше линии горизонта (рис. 52). Закончив *port de bras*, из исходного положения руки опускаются в подготовительное через проходящую заниженную 1-ю позицию приемом *en dedans*.

Третья форма *port de bras* с действием рук в направлении *en dedans* может выполняться с основным *préparation* в исходное положение в том же направлении (*en dedans*), в котором руки из подготовительного положения одновременно раскрываются во 2-ю позицию приемом *allongée* ладонями вниз, затем переводятся в 1-ю каноническую позицию, меняя пластический рисунок *allongée* на *arçondie*. Взгляд при этом сопровождает движение правой кисти.

Из приведенного анализа видно, что при действии корпуса в прогибах и наклонах руки слегка "запаздывают" в своем движении, а при возвращении корпуса из прогиба и наклона руки начинают движение первыми, сообщая корпусу направление действия.

В варианте исполнения третьей формы *port de bras*, как в направлении *en dehors*, так и в направлении *en dedans* со сменой ведущей руки, взгляд с поворотом головы может переводиться с одной руки на другую, описывая полную окружность по пространственным точкам зала.

Четвертое *port de bras*, входящее во 2-ю группу, отличается от остальных *port de bras* этой группы тем, что действие корпуса связано не с отклонением от своей вертикальной оси (вперед, назад или в сторону), а с поворотом вокруг вертикальной оси с легким прогибом в шейно-грудных позвонках при смене

пластического рисунка рук (*arrondie* на *allongée*) и при мягченности в локтях. В сценической (танцевальной) практике этот поворот корпуса встречается в таких движениях, как: *pas balansé* (*pas tombé* — *pas de bougée*) или изменении какой-либо позы на позу 4 *arabesque* различными приемами. **Четвертое port de bras** состоит из двух основных фаз, в которых обе стороны тела меняют направление движения относительно исходного положения, а каждой из рук сообщается направление движения, соответствующее стороне тела. **В первой фазе** руки из исходного положения (из открытого или закрытого) переводятся во 2-ю позицию, фиксируя положение *allongée* с одновременным поворотом корпуса. **Во 2-й фазе** следует возвращение тела в исходное положение. При этом сторона, двигавшаяся из исходного положения наружу от вертикальной оси, возвратится внутрь, а та, что двигалась внутрь, — наружу, но направление, сообщенное рукам, сохраняется.

Варианты использования четвертого *port de bras* могут быть гораздо разнообразнее. В этом *port de bras* у А. Вагановой и Н. Тарасова был предложен вариант обратного перевода головы и взгляда к руке, находящейся в 3-й позиции, но не было ранее определения роли ведущей руки. Поэтому четвертое *port de bras* рассматривается сегодня как единство действия головы, ведущей руки и поворота корпуса относительно вертикальной оси тела, что позволяет выявить логику движения частей тела танцовщика во взаимосвязи с *préparation*, являющимся составной частью движения (*port de bras*), а ведущая рука определяет ход прямой (*en dehors*) или обратный (*en dedans*), что будет рассматриваться в пятой и шестой формах *port de bras*, которые относятся к этой же группе.

Приведем структурно-координационный анализ четвертого port de bras из открытого положения рук.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Голова повернута в сторону правого плеча, взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Исполняется основной *préparation* в исходное положение в направлении *en dehors*, в котором руки из подготовительного положения одновременно поднимаются в 1-ю позицию, далее ведущая рука (правая) раскрывается во 2-ю, левая (ведомая) — в 3-ю позицию (открытое положение рук). Голова через легкий наклон сопровождает взглядом действие ведущей руки (правой) и поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала выше линии горизонта. Затем перед выполнением *port de bras* фаланги пальцев кистей слегка удлиняются, одновременно взгляд слегка повышается (затактовый "вдох") (рис. 53).

В первой фазе из исходного положения ведущая рука (правая) из 2-й позиции приемом *allongée* ладонью вниз переводится через заниженную 1-ю, в 1-ю позицию, принимая форму *arrondie*. Голова через легкий наклон переводится в

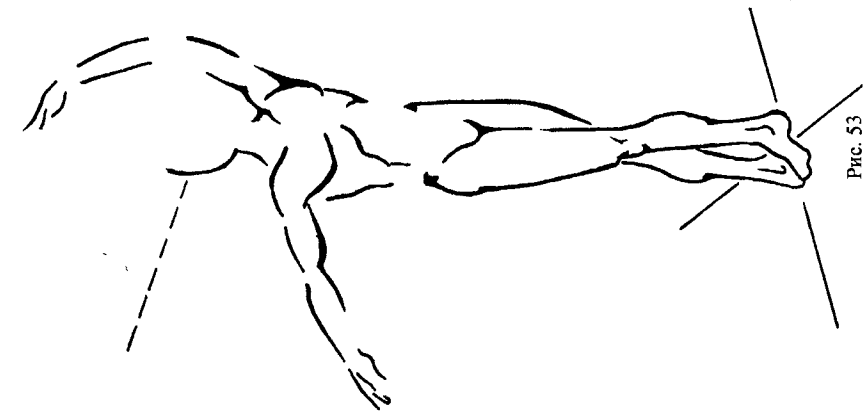


Рис. 53

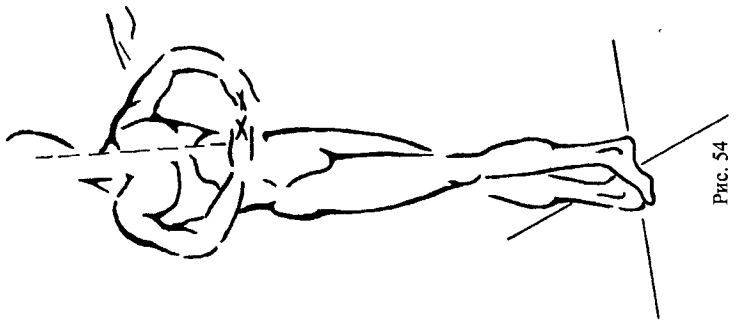


Рис. 54

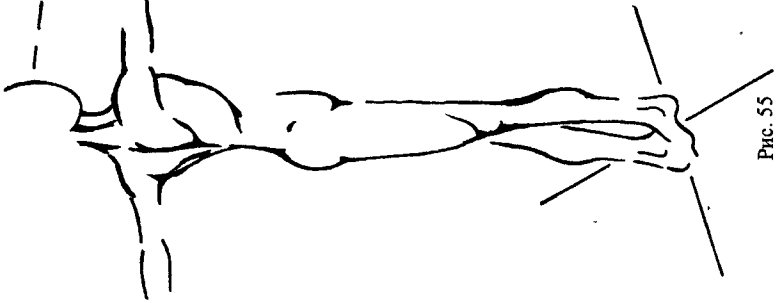


Рис. 55

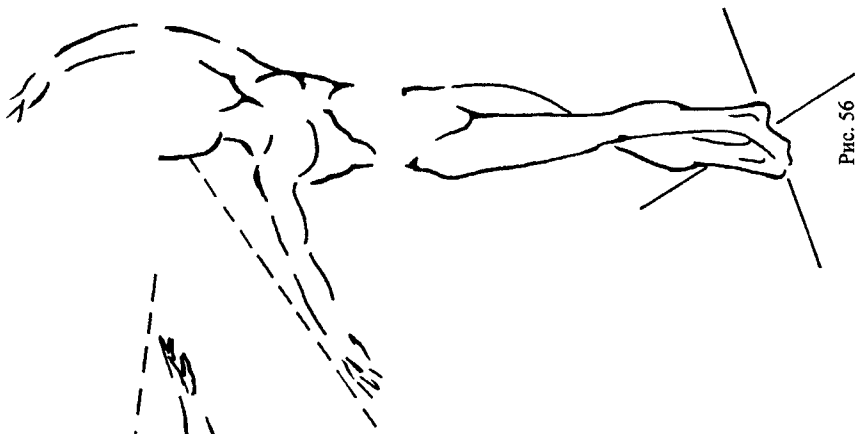


Рис. 56

прямое положение. Взгляд, сопровождая действие ведущей (правой) руки, проходит пространственные точки ниже линии горизонта. Одновременно ведомая рука (левая) из 3-й позиции переводится в 1-ю, сохраняя округлую форму (рис. 54).

Затем происходит смена ведущей руки: взгляд переводится на левую кисть. Руки раскрываются из 1-й позиции во 2-ю, принимая положение *allongée* ладонями вниз (левая через заниженную 1-ю позицию) с одновременным поворотом плеч по вертикальной оси в сторону раскрытия ведущей руки (левой). Голова с поворотом плеч переводится в сторону левого плеча, проходя взглядом пространственные точки ниже линии горизонта. Затем, по мере перевода рук в положение *allongée*, голова приподнимается и поворачивается в сторону правого плеча, проходя взглядом пространственные точки выше линии горизонта. **Первая фаза** четвертого *port de bras* завершается при повороте головы в сторону правого плеча. Взгляд фиксирует точку 8 пространства зала по линии горизонта при устремленности вдоль линии указательного пальца правой руки, которая становится ведущей. Бедрa удерживаются в исходном положении. Руки с ощущением веса в плечах и предплечьях фиксируют 2-ю позицию при взятости подлопаточных мышц левой стороны и легкого прогиба корпуса в шейно-грудных позвонках. Левое плечо и рука немного понижены относительно правой стороны корпуса (рис. 55).

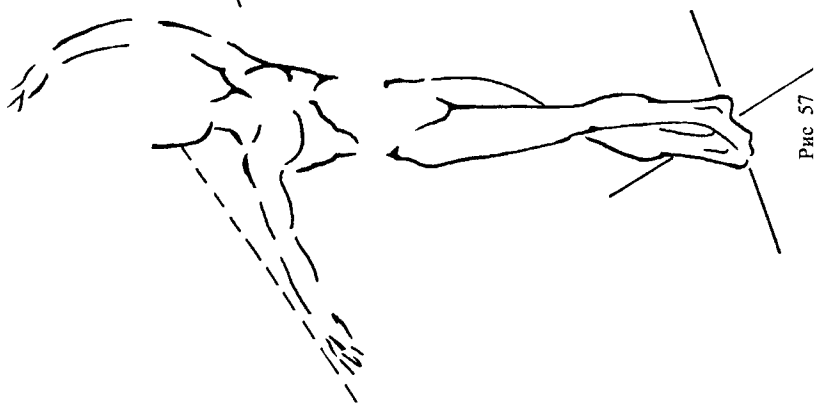
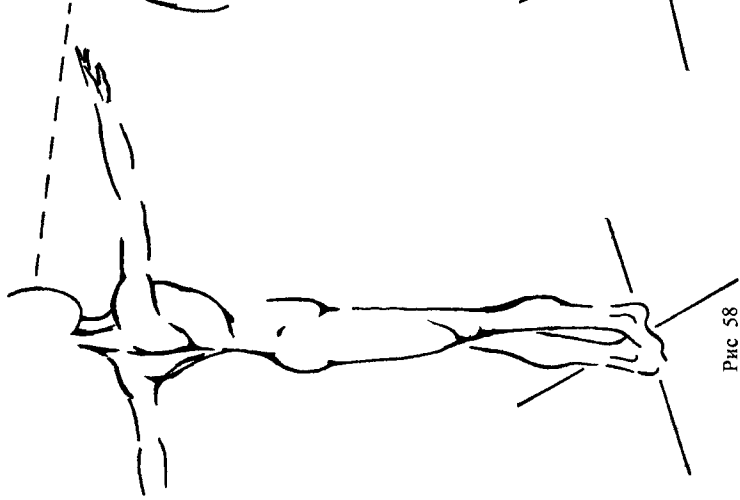
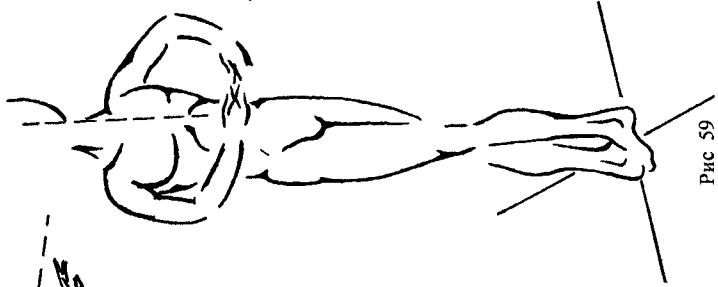
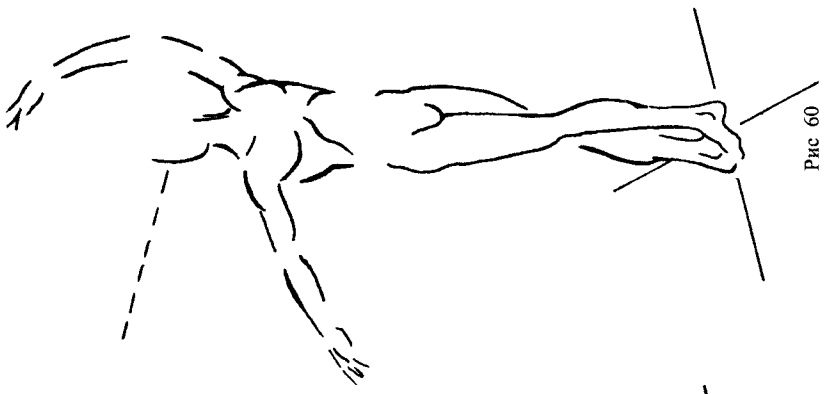
Во второй фазе выполняется возвращение корпуса, рук и головы в исходное положение: корпус переводится поворотом плеч в прямое положение, левая (ведомая) рука, продолжая движение в направлении *en dedans*, из 2-й позиции переводится в 3-ю, принимая округлую форму (*arrondie*), правая (ведущая), округляясь в локте и запястье, также принимает форму *arrondie* во 2-й позиции, голова сохраняет поворот в сторону правого плеча, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала ниже линии горизонта (рис. 56).

Из приведенного анализа видно, что в процессе исполнения данного вида четвертого *port de bras* руки действуют разнонаправленно относительно друг друга: правая — в направлении *en dehors*, левая — в направлении *en dedans*. Голова и взгляд, определяя смену ведущей руки, действуют в направлении *en dehors* относительно вертикальной оси тела.

*Приведем анализ другого вида четвертого *port de bras*, в котором исходное положение рук будет определяться *préparation* в направлении *en dedans*, явится открытым и, соответственно, ведущая рука (правая) будет действовать в направлении *en dedans*.*

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча, взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Исполняется основной *préparation* в исходное положение в направлении *en dedans*, в котором руки из подготовительного положения одновременно раскры-



ваются во 2-ю позицию, далее ведущая рука (правая) остается во 2-й, а ведомая (левая) поднимается в 3-ю позицию. Голова выполняет поворот en dedans, сопровождая взглядом действие кисти ведущей руки. Затем, перед выполнением port de bras, руки движением фаланг пальцев внутрь сокращают радиус овала в положении arrondie. Взгляд переводится ниже линии горизонта (затактовый "вдох") при устремленности к точке 1 пространства зала (рис. 57).

Из исходного положения ведущая правая рука переводится в положение allongée ладонью вниз во 2-й позиции с одновременным разворотом левого плеча наружу, правого — во внутрь по отношению к вертикальной оси симметрии тела. Ведомая левая рука из 3-й позиции раскрывается во 2-ю в направлении en dehors и принимает одновременно с правой положение allongée ладонью вниз. Голова, сопроводив взглядом действие правой ведущей руки, приподнимаясь, поворачивается в сторону левого плеча, определяя ведущую руку (левую). Взгляд описывает пространственные точки выше линии горизонта. Далее голова через легкий наклон, выполняя поворот en dedans, поворачивается в сторону правого плеча (рис. 58). Одновременно с поворотом плеч в исходное положение руки переводятся: правая, ставшая ведущей, в направлении en dedans из 2-й в 1-ю позицию, левая рука (ведомая) — из 2-й через заниженную 1-ю подводится в 1-ю каноническую, где встречается с правой. Взгляд сопровождает действие правой ведущей руки (рис. 59). Затем, во второй фазе выполнения четвертого port de bras, правая рука раскрывается через заниженную 1-ю во 2-ю позицию, меняя пластический рисунок allongée на arrondie, левая — подводится в 3-ю позицию (в исходное положение). Голова при повороте плеч сохраняет положение поворота в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке зала 1 выше линии горизонта (рис. 60).

Приведенный анализ показывает, что движение рук определяется выполнением préparation. В процессе исполнения данного вида четвертого port de bras руки действуют разнонаправленно относительно друг друга: правая — в направлении en dedans, левая — в направлении en dehors. Голова и взгляд, определяя смену ведущей руки, действуют в направлении en dedans относительно вертикальной оси тела.

Четвертое port de bras может выполняться из закрытого положения рук в положении éraulement croisé с préparation в направлении en dehors при ведущей руке (правой), при этом взгляд в исходном положении при повороте головы в сторону правого плеча будет направлен выше линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Приведем структурно-координационный анализ четвертого port de bras из закрытого положения рук с поворотом корпуса по вертикальной оси в сторону правого плеча.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога спереди. Голова повернута в сторону правого плеча, взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Исполняется основной *réparation* в исходное положение в направлении *en dehors*, в котором руки из подготовительного положения одновременно поднимаются в 1-ю позицию, далее ведущая рука (правая) поднимается в 3-ю позицию, левая (ведомая) — раскрывается во 2-ю позицию (закрытое положение рук). Голова через легкий наклон сопровождает взглядом действие ведущей руки (правой) и поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала выше линии горизонта.

В первой фазе из исходного положения ведущая рука (правая) из 3-й позиции раскрывается в направлении 2-й позиции, продолжая действие в направлении *en dehors*. Голова выполняет легкий наклон, сопровождая взглядом движение кисти правой руки. Левая (ведомая) рука удерживается во 2-й позиции, смягчается в локте и запястье. Затем руки меняют пластический рисунок *arrondie* на *allongée* ладонями вниз во 2-й позиции одновременно с поворотом корпуса по вертикальной оси в сторону правого плеча. Взгляд переводится на левую кисть (левая рука приобретает функции ведущей). Голова, выполняя поворот *en dehors*, проходя взглядом пространственные точки ниже линии горизонта, поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд устремляется к точке 8 пространства зала по линии горизонта при устремленности вдоль линии указательного пальца левой руки (ведущей).

Во второй фазе выполняется возвращение корпуса, рук и головы в исходное положение: корпус переводится поворотом плеч в прямое положение, левая рука, продолжая движение в направлении *en dedans*, из 2-й позиции, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*, переводится в 1-ю позицию. Правая, которой возвращаются функции ведущей, округляясь в локте и запястье, также принимает форму *arrondie* с переводом через заниженную 1-ю позицию в 1-ю, где встречается с левой. Взгляд переводится с левой кисти на правую, возвращая ей функции ведущей. Далее правая рука (ведущая) переводится в 3-ю позицию, левая переводится через заниженную 1-ю во 2-ю позицию. Голова выполняет поворот в сторону правого плеча, который совершается одновременно с поворотом корпуса (возвращением в исходное положение) при сопровождении взглядом кисти правой руки (ведущей). Вторая фаза четвертого *port de bras* завершается в исходное положение при фиксации взглядом точки 1 пространства зала ниже линии горизонта.

Из приведенного анализа видно, что в процессе исполнения данного вида четвертого *port de bras* руки действуют разнонаправленно относительно друг друга: правая — в направлении *en dehors*, левая — в направлении *en dedans*. Голова и взгляд, определяя смену ведущей руки, действуют в направлении *en dehors* относительно вертикальной оси тела.

Затем выполняется *вариант четвертого port de bras с действием ведущей руки (правой) и поворота головы в направлении en dedans*. В первой фазе из исходного положения голова приподнимается. Взгляд устремлен на кисть правой руки (ведущей). Ведущая рука (правая) из 3-й позиции переводится в 1-ю позицию, начиная ход действия в направлении en dedans. Одновременно левая рука из 2-й позиции начинает действие через 1-ю заниженную в 1-ю позицию в направлении en dehors. Затем одновременно с поворотом корпуса по вертикальной оси в сторону правого плеча происходит смена ведущей руки: взгляд переводится на левую кисть. Левая рука из 1-й позиции переводится во 2-ю в положение allongée ладонью вниз, меняя пластический рисунок. Правая рука, через заниженную 1-ю позицию, меняя пластический рисунок arrondie на allongée ладонью вниз, раскрывается во 2-ю позицию. Голова, выполняя поворот en dedans, проходя взглядом пространственные точки выше линии горизонта, поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд устремляется к точке 8 пространства зала по линии горизонта при устремленности вдоль линии указательного пальца левой руки, которая становится ведущей.

Во второй фазе выполняется возвращение корпуса, рук и головы в исходное положение: корпус переводится поворотом плеч в прямое положение, левая рука, продолжая движение в направлении en dehors во 2-й позиции, меняет пластический рисунок allongée на arrondie. Правая, которой возвращаются функции ведущей, округляясь в локте и запястье, также принимает форму arrondie с переводом через завышенную 2-ю позицию в 3-ю. Голова выполняет поворот в сторону правого плеча, который совершается одновременно с поворотом корпуса (возвращением в исходное положение) при встрече взглядом кисти правой руки (ведущей). Взгляд проходит пространственные точки зала выше линии горизонта. Вторая фаза четвертого port de bras завершается в исходное положение при фиксации взглядом точки 1 пространства зала выше линии горизонта.

Из приведенного анализа видно, что в процессе исполнения данного вида четвертого port de bras руки действуют разнонаправленно относительно друг друга: правая — в направлении en dedans, левая — в направлении en dehors. Голова и взгляд, определяя смену ведущей руки, действуют в направлении en dedans относительно вертикальной оси тела.

Действие рук в четвертой форме port de bras не ограничивается приведенными примерами. Для этого можно рассмотреть следующий п р и м е р.

Исходным положением будет большая поза attitude croisee-ouverte, направленная в точку 8. Начинается **первая фаза** четвертого port de bras с одновременным выпрямлением колена работающей ноги и заканчивается позой IV arabesque. С началом **второй фазы port de bras** выполняется tour lent en dehors на 180°, во время которого работающая нога и руки возвращаются в исходное положение, но с изменением ракурса. Выстраивается поза attitude croisee-

ouverte, направленная в точку 4. Здесь мы видим, что изменение направления движения частей тела и ведущей и ведомой рук во второй фазе port de bras не произошло, так как совмещение этой фазы с поворотом (tour lent) повлияло на направление всей фигуры в целом. Это позволило сохранить направление движения рук, так как преобладающим стал фактор поворота всей фигуры в пространстве, а не сторон тела относительно вертикальной оси.

Еще одним из наглядных примеров использования четвертого port de bras может служить pas balansé, состоящее из pas tombé из положения épaulement croisé по линии écarté назад и pas de bourrée sur le cou-de-pied и далее с повторением все в другую сторону. Для рук может быть использовано исходное положение, в котором ведущая рука будет занимать 1-ю или 3-ю позицию, ведомая — 2-ю.

Из исходного положения: demi-pointe в V позиции épaulement croisé в точку 8, руки в закрытом положении (ведущая в 1-й или 3-й позиции), впереди стоящая нога (правая) исполняет battement jeté в направлении II позиции. Одновременно ведущая рука раскрывается во 2-ю позицию из 1-й или 3-й. Далее следует pas tombé на свободную ногу. Корпус поворачивается вокруг своей оси, принимая перекрещенное положение по отношению к бедрам. Руки, находясь во 2-й позиции, принимают положение allongée. Освободившаяся нога в этот момент принимает положение sur le cou-de-pied сзади. Взгляд, оторвавшись от ведущей руки во время перевода ее во 2-ю позицию, фиксируется в точке 1, где встречается с ведомой. Ноги далее исполняют pas de bourrée. Одновременно с этим ведомая рука, ставшая ведущей, переводится из 2-й позиции через заниженную 1-ю в каноническую 1-ю или в 3-ю позицию в направлении en dehors. Корпус принимает положение épaulement croisé в точку 2 с левой ногой впереди в положении sur le cou-de-pied. Все дальнейшее действие продолжится в другую сторону с левой ноги. В этой комбинации видно, что четвертое port de bras состоит из **первой фазы**, в которой с движением ног происходит смена ведущей руки (заканчивается эта фаза в момент фиксации обеих рук во 2-й позиции в положении allongée), и **второй фазы**, в которой ведущая рука, изменив направление en dedans в первой фазе на направление en dehors во второй, переводится через заниженную 1-ю в каноническую 1-ю или в 3-ю позицию, откуда движение начнется в другую сторону, где она опять, будучи ведущей, продолжит движение в направлении en dehors, но, достигнув 2-й позиции, станет ведомой. При действии ног в этой комбинации в направлении en dedans (по линии ecarte вперед) принцип действия рук сохраняется.

Пятое port de bras — одно из сложнейших в семействе port de bras с точки зрения координации движений рук, головы и корпуса. Разнонаправленные переводы рук в нем сочетаются с наклонами вперед, в сторону, переходящими в прогиб, и наоборот. Рассмотрев действие рук в этом port de bras, мы видим, что в их основе лежит второе port de bras. Исходному положению, из которого начина-



Рис 64

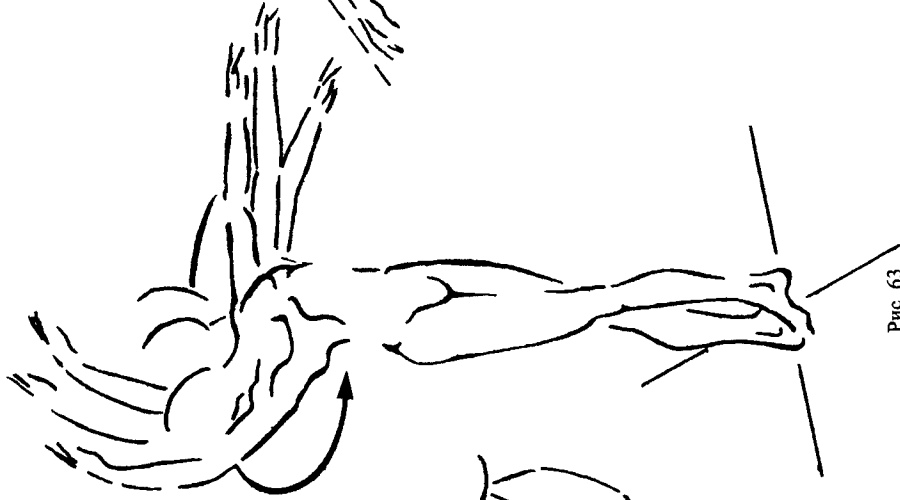


Рис 63

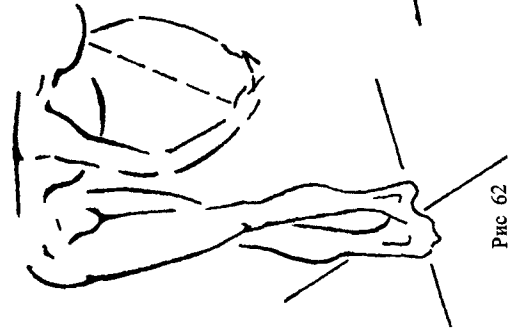


Рис 62

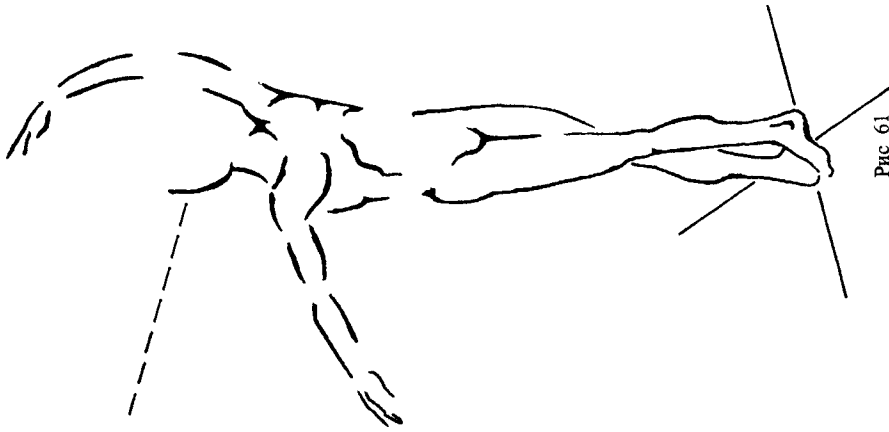


Рис 61

ется пятое *port de bras*, предшествуют *préparation*, как и во втором. *Идентичность перевода рук во втором port de bras и пятом диктует следующие действия.*

Например, исходное положение: *épaulement croisé*. V позиция, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Исполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dedans*, затем основной *préparation* в исходное положение в направлении *en dehors*, в котором руки из подготовительного положения одновременно переводятся в 1-ю позицию, далее ведущая рука раскрывается во 2-ю позицию, ведомая — в 3-ю. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала выше линии горизонта. *Préparation* завершается в открытое положение рук при *épaulement croisé* (рис. 61).

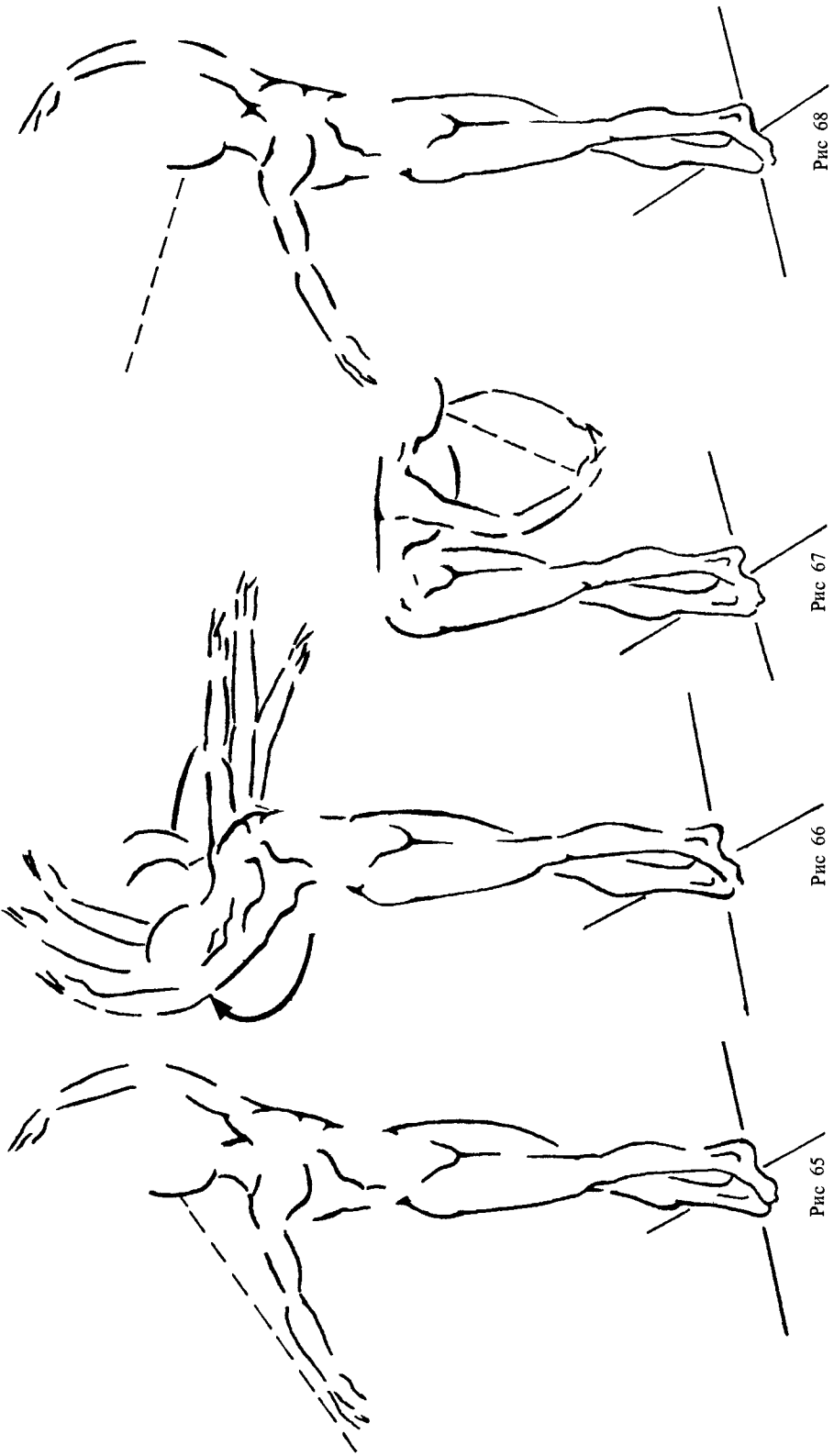
В первой фазе одновременно с наклоном корпуса вперед руки переводятся в направлении 1-й позиции: правая — в направлении *en dehors*, левая — *en dedans*. При достижении максимального наклона корпуса руки соединяются в 1-й позиции, голова переводится в положение *en face* (рис. 62). Затем, при выпрямлении корпуса с легким круговым отклонением в левую сторону, руки переводятся: левая — во 2-ю позицию, меняя пластический рисунок *arrondie* на *allongée*, правая подводится в 3-ю позицию (происходит смена ведущей руки). Голова и взгляд сопровождают действие левой руки (ведущей). Взгляд направляется по линии локтя левой руки.

Вторая фаза начинается с *épaulement effacé* в связи с поворотом головы и направленностью взгляда в точку 7 пространства зала. Корпус, выравниваясь, начинает прогиб назад (рис. 63). При достижении максимального прогиба корпуса руки одновременно переводятся, сообщая корпусу возвращение в исходное положение: левая — из 2-й позиции в 3-ю, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*, правая — из 3-й позиции во 2-ю, возвращаясь в исходное положение, предшествующее исполнению пятого *port de bras*. Взгляд переводится с левой кисти на правую в момент, когда обе руки находятся во 2-й повышенной позиции. Голова завершает поворот в направлении *en dehors*, взгляд при этом описывает дугу выше линии горизонта и устремляется ниже линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала. Фиксируется открытое положение рук *épaulement croisé* по отношению к точке 1 пространства зала (рис. 64).

Из этого положения в обратной последовательности аналогично выполняется пятое *port de bras* с действием ведущей руки (правой) в направлении *en dedans*, левой (ведомой) в направлении *en dehors* (рис. 65).

В первой фазе выполняется прогиб корпуса назад с выходом в боковой наклон влево при смене ведущей руки и изменении ракурса фигуры (*croisé* на *effacé*) по отношению к точке 7 пространства зала (рис. 66).

Во второй фазе выполняется наклон корпуса вперед (рис. 67) с последующим возвращением в исходное положение (рис. 68). Голова при выполнении



кругового действия корпуса (прогиба и наклона) выполняет поворот в направлении en dedans. Взгляд проходит точки пространства зала и в завершение фиксирует точку зала 1 выше линии горизонта при открытом положении рук épaulement croisé.

Аналогично второй форме port de bras пятая форма может выполняться из закрытого положения рук. В этом случае при действии ведущей руки (правой) в направлении en dedans корпус будет выполнять наклон вперед с выходом в боковой наклон вправо и прогиб назад с возвращением в исходное положение.

При действии ведущей руки (правой) в направлении en dehors корпус будет выполнять прогиб назад с выходом в боковой наклон вправо и наклон вперед с возвращением в исходное положение.

Шестое port de bras стоит последним в ряду port de bras и является самым сложным из них. В нем задействованы все части тела. Это port de bras используется в экзерсисе как подготовка к grand pirouette и grand pas jeté en tournant. Сложность координации этого port de bras требует слаженности каждой из частей тела. Шестое port de bras основано на сочетании пятого port de bras с перегибанием корпуса вперед и назад с дополнительным элементом кругового перегибания и перехода dégagé скользящим движением (приемом demi-plié по IV позиции).

Схема действия рук, наклонов и поворотов головы и сопровождающего взгляда аналогична действиям в пятой форме port de bras. Préparation определяет дальнейшее действие ног (вперед или назад) и перевода рук в направлении en dehors или en dedans.

Например, исходное положение: épaulement croisé. V позиция, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Из исходного положения выполняется подготовительный préparation приемом allongée ("вдох").

Выполняется demi-plié с отведением работающей ноги (правой) приемом battement tendu вперед. Руки через проходящее подготовительное положение подводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова и взгляд сопровождают движение кисти ведущей руки (правой). Переход dégagé на правую ногу, левая вытянутая, касается носком пола. Одновременно руки через 1-ю каноническую позицию переводятся: правая — во 2-ю позицию, левая — в 3-ю. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала под углом выше линии горизонта (рис. 69).

Это является исходным положением для выполнения шестой формы port de bras.

В первой фазе выполняется глубокое demi-plié soutenu (растяжка). Одновременно корпус наклоняется к бедру опорной ноги (правой). Руки подводятся в 1-ю позицию: правая — в направлении en dehors, левая — en dedans. Голова,



Рис. 73

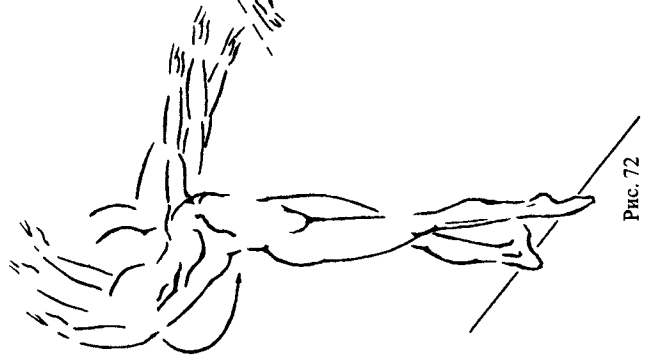


Рис. 72

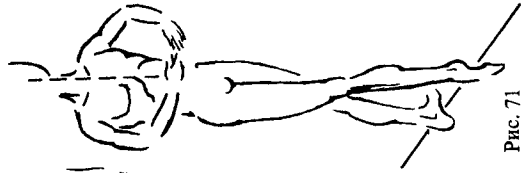


Рис. 71

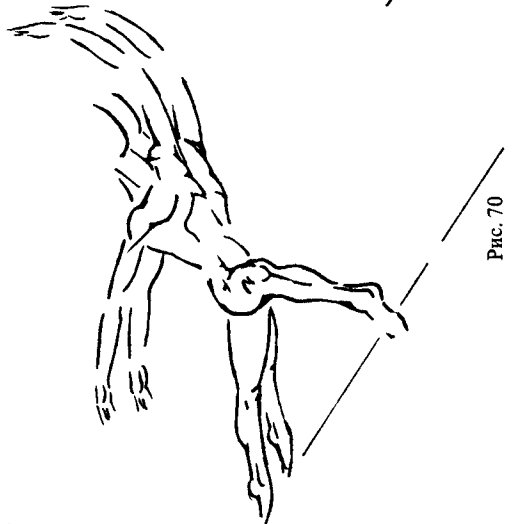


Рис. 70

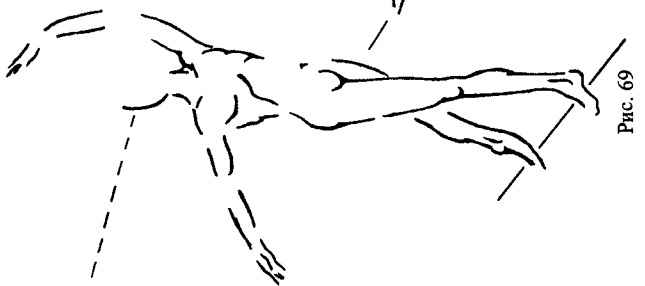


Рис. 69

корпус и левая нога образуют наклонную линию. Взгляд сопровождает действие правой кисти. Голова поворачивается en face. Центр тяжести на опорной ноге (рис. 70). Затем следует переход *dégagé* на левую ногу без подтягивания ее к опорной ноге (рис. 71). Корпус выпрямляется с легким отклонением влево. Одновременно руки в единстве с действием корпуса переводятся из 1-й канонической позиции: левая — во 2-ю позицию, правая — в 3-ю. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает кисть левой руки (ведущей) и направляется вдоль линии локтя к точке 7 пространства зала ниже линии горизонта (*épaulement effacé*). Этим положением завершается первая фаза шестого *port de bras*.

Во второй фазе выполняется круговое перегибание корпуса до перегибания назад. Руки в единстве с корпусом переводятся в направлении 2-й повышенной позиции: левая приемом *allongée*, правая — *arrondie* (рис. 72). Руки, опережая возвращение корпуса в исходное положение, переводятся: правая — во 2-ю, сохраняя округлую форму, левая — в 3-ю, меняя пластический рисунок с *allongée* на *arrondie*. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд переводится на кисть правой руки. С выпрямлением корпуса в прямое положение выполняется *pas dégagé* с переходом на правую ногу. Завершается вторая фаза шестого *port de bras*. Взгляд направлен ниже линии горизонта к точке 1 пространства зала (рис. 73).

Далее выполняется **обратная форма шестого *port de bras*** с действием ведущей руки (правой) в направлении *en dedans*.

В первой фазе выполняется *pas dégagé* на левую ногу без подтягивания ее к опорной. Затем выполняется перегибание корпуса назад с переходом в перегибание влево. Руки в единстве с корпусом переводятся в направлении 2-й повышенной позиции: правая, действуя в направлении *en dedans*, — приемом *allongée*, левая, действуя в направлении *en dehors*, — приемом *arrondie*. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд переводится на кисть левой руки (ведущей) и направляется вдоль линии локтя к точке 7 пространства зала ниже линии горизонта (*épaulement effacé*). Этим положением завершается первая фаза шестого *port de bras*.

Во второй фазе выполняется *pas dégagé* на правую ногу. Корпус сохраняет легкое отклонение в левую сторону. Выполняется глубокое *demi-plié soutenu* (растяжка). Одновременно корпус наклоняется к бедру опорной ноги (правой). Руки подводятся в 1-ю позицию: правая, действуя в направлении *en dedans*, левая — *en dehors*. Голова, корпус и левая нога образуют наклонную линию. Взгляд сопровождает действие левой кисти. Голова поворачивается en face. Центр тяжести на опорной ноге.

Затем корпус выпрямляется с одновременным выходом из *demi-plié*. Руки в единстве с действием корпуса переводятся из 1-й канонической позиции: правая, которой возвращаются функции ведущей, во 2-ю позицию, левая поднимает

ется в 3-ю. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд переводится на кисть правой руки. Завершается вторая фаза шестого port de bras. Взгляд направлен выше линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Шестая форма port de bras может выполняться из открытого положения рук с работающей ногой, отведенной в направлении IV позиции вперед, а также из закрытого положения рук с работающей ногой, отведенной в направлении IV позиции как вперед, так и назад, в направлениях en dehors и en dedans, в координации всех частей тела танцовщика.

Помимо описанных вариантов port de bras в чистом виде на практике встречаются и такие варианты, в которых действуют и ноги. Это действие может распространяться как на опорную, так и на свободную или работающую ногу. Причем действие это может изменяться в той или иной фазе port de bras или оставаться без изменений. Итак, все port de bras могут исполняться в статичном положении в разных позициях ног, со свободной или работающей ногой, отведенной в направлении 2-й позиции или 4-й позиции вперед или назад, par terre или en l'air, на опорной ноге, вытянутой в колене, на всей стопе, в положении demi-pointe и demi-plié, с изменениями положения ног в разных фазах port de bras различными приемами: battement tendu, passé par terre, battement dégagé, demi-rond, rond, fouetté.

Описанное выше разнообразие видов port de bras — только часть от общего числа его возможного варьирования. Лишь фантазия хореографа может подсказать, какой именно вариант наиболее приемлем в каждом конкретном случае. А появление таких понятий, как "ведущая" и "ведомая" рука, позволяет сегодня точно использовать тот или иной вариант port de bras с точки зрения академической грамотности классического танца.

Глава 5

Анализ поз классического танца

Позы участников должны быть таковы, чтобы движения их рук и ног обнаруживали стремления их душ.

Леонардо да Винчи

Танец в балетном спектакле, по сути, представляет собой танцевальные действия человеческого тела, продиктованные условиями сценических обстоятельств. Классический танец выкристаллизовывался под влиянием эстетических норм той эпохи, в которой он зарождался, и соответствующей социально-исторической обусловленности. Основой классического танца стало классическое действие тела, поза, а также переход из позы в позу различными приемами.

Позы классического танца имеют давнее происхождение. Каждая эпоха в истории культуры Европы, той или иной страны с ее государственным и социальным устройством, с ее художественными традициями, нравами, стилем времени оставила свой след в истории развития танца, его лексики, его поз.

В период средневековья, например, возник придворный танец — церемония. Это был танец короля с какой-либо из дам или пары придворных, посвящавших свой танец королю. В танце проявлялось отношение партнеров друг к другу и общение со зрителем, коим в первую очередь был король. Уже в элементах салютов и поклонов этой эпохи мы встречаемся с положениями, переродившимися впоследствии в позы классического танца. В смене открытых и закрытых положений мы наблюдаем общение между партнерами в танце. Это общение — разговор — происходит посредством движения, переходов и поз, являющихся речью исполнителей, что наблюдается в графике и живописи художников разных эпох. С возникновением сценического танца и появлением профессиональных танцовщиков совершенствуется его техника. Увеличивается высота поднятия ноги, высота прыжка, движения становятся ярче, рельефнее, положения перерастают в позы.

Поза классического танца имеет двойственную природу. С одной стороны, она реальна, достоверна, с другой — условна, как и искусство балета в целом. Но именно сочетание, взаимопроникновение этих сторон и расширяет выразительные возможности классической позы в балете.

Содержание поз, объединенных в танец, вызывает к жизни хореографическую композицию. В сочетании с различными аспектами исполнения, такими, как техничность, выразительность, осмысленность и музыкальность, поза приобретает возможность выражения идеи и содержания балетного спектакля, его образов, стилистических особенностей, эмоционального ряда, жанровой принадлежности. "Что же такое внутренняя техника артиста балета? — говорит Р. В. Захаров — Это прежде всего умение управлять своими мыслями и чувствами, умение наполнять ими движения, жесты и позы. Внутренняя техника — важнейший элемент искусства перевоплощения актера, плодотворный путь к созданию художественных образов"¹.

Наглядным примером этому может служить творчество таких знаменитых танцовщиков, как М. Лиера, М. Лавровский, Н. Долгушин, М. Барышников, Р. Нуриев. Говоря о выдающемся мастерстве В. Васильева, можно сказать, что правдивость, естественность, свобода, лаконичность и одухотворенность всегда отличали исполнительское мастерство этого балетного актера. Его поза всегда была действенным средством пластики танца, хореографическим, а не пантомимическим строем движения. Поза сливалась в единое целое с музыкой, внося в смысл происходящего на сцене самые тонкие нюансы, создавая необычайно четкий, рельефный и психологически тонкий рисунок образа.

Позы классического танца "таят" в себе динамику движения. В каждой позе уже продиктовано направление и характер его развития, чему способствует обязательная диагональ корпуса, плечей, рук, расположения фигуры в пространстве.

В зависимости от темпа движения, динамики действия, времени фиксирования и от ряда других причин поза классического танца имеет самые разнообразные приемы исполнения.

Позой классического танца является фигура, которой свойственно гармоничное сочетание определенных положений частей тела. Необходимым условием для любой позы классического танца является физическое равновесие тела и диагональное расположение в пространстве сцены или зала по отношению к нечетным точкам пространства (1, 3, 5, 7), когда фигура танцовщика обращена лицевой стороной корпуса к какой-либо из четных точек (2, 4, 6, 8).

Таким образом, только положение фигуры *épaulement* на одной опорной и с другой свободной, отведенной в одном из трех направлений, ногой (работающей) и соответственные положения корпуса, рук и головы при устремленности взгляда в пространственную точку зала можно считать позой классического танца.

Фронтальное или профильное расположение фигуры в пространстве к нечетным точкам пространства (1, 3, 5, 7) с приведенной в действие ногой следует считать положением тела, но не позой (рис. 74).

¹ Захаров Р. В. Артист балета — художник, творящий образ // Балет. 1996. № 6. С. 65.

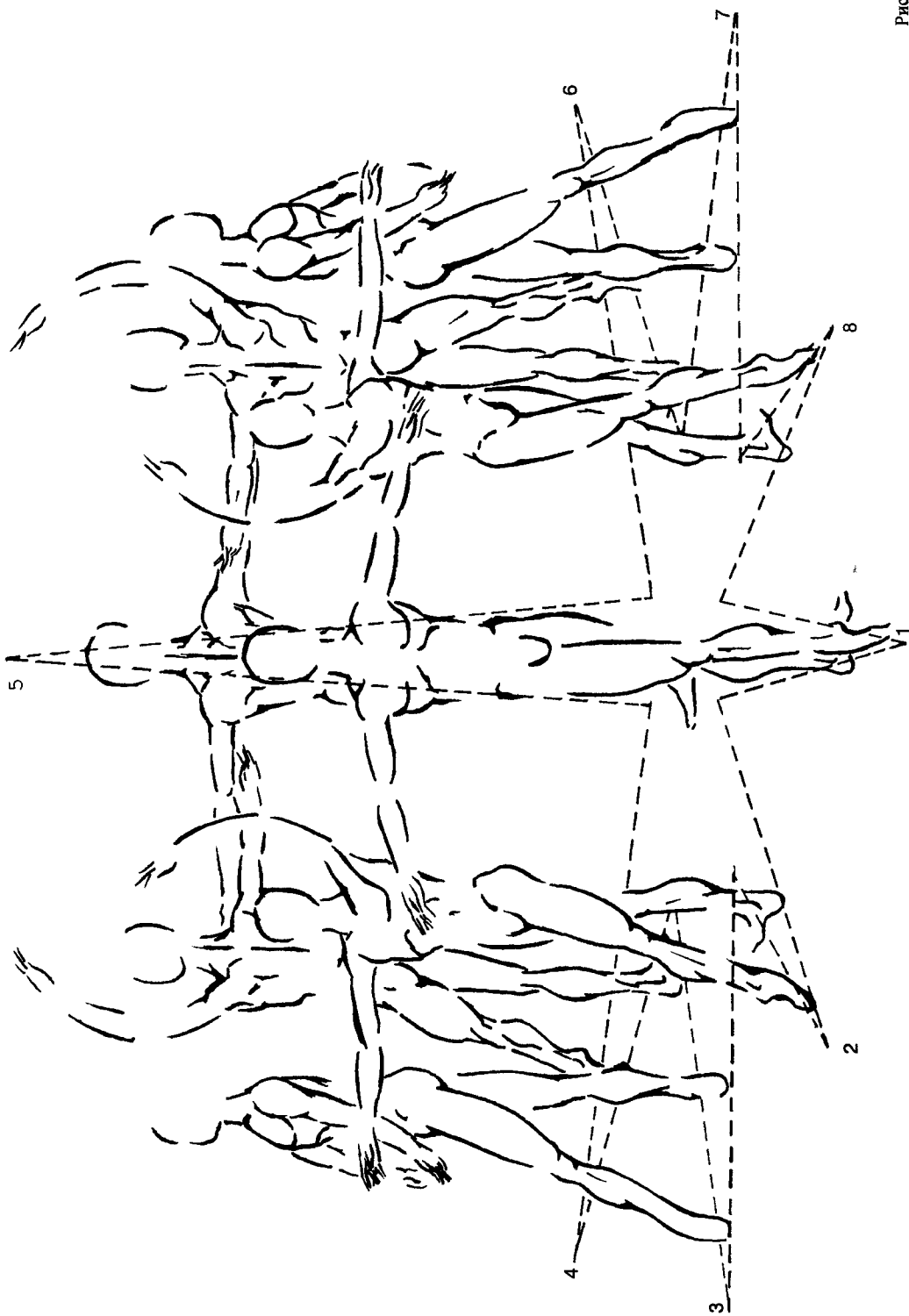


Рис 74

Выяснив различие между позой и положением, нужно сказать, что при исполнении поворотов и туров в позах тело вынуждено проходить и нечетные точки пространства зала. В этом случае положения тела танцовщика считаются проходящими, а название позы, в которой осуществляется поворот или тур, будет характеризовать начальная поза, из которой началось действие. В случае если произошла смена позы в ходе поворота или вращения, то название позы, в которой осуществляется поворот или тур, будет определяться конечной позой с указанием приема, с помощью которого осуществилась смена позы.

Следует отметить, что при обозначении позы тот или иной угол отведения работающей ноги от опорной, а также позиции рук (большая или малая форма) указывают на отношение данной позы к тому или иному разряду.

В описании раздела поз в работах А. Вагановой, В. Костровицкой, А. Писарева предлагается два разряда поз: большие и малые. Для своего времени это, бесспорно, явилось ценным методическим пособием. Н. Тарасов предлагает уже не два, а три разряда поз, в которых принадлежность к тому или иному разряду определяется с точностью до градусов высоты задействованной ноги.

Н. И. Тарасов говорил, что "в позах классического танца все повороты и наклоны головы являются, в сущности, ведущими по отношению ко всей фигуре исполнителя... Следовательно, в позах классического танца ведущая роль так же, как и в жизни, принадлежит голове, в особенности направленности взгляда"¹.

Предвидение этого известного русского педагога привело к размышлению, систематизированию и открытию закона, что определенные повороты и наклоны головы связаны с направленностью взгляда к определенным пространственным точкам зала.

"Позы классического танца выполняются в определенном, строго установленном рисунке и слагаются из самых различных положений головы, корпуса и ног,"² — писал Н. И. Тарасов.

Анализируя его утверждение, можно отметить, что сегодня возникла необходимость более точно классифицировать все позы классического танца, чтобы определить значение и выразительный характер каждой позы и элементов, из которых она складывается.

Поза может быть исполнена в малой, средней или большой форме с опорной ногой на полу (*par terre*) и в воздухе (*en l'air*) (рис. 75), в прыжке, без поворота, в повороте и вращении.

Беря за основу принцип Н. И. Тарасова, предлагается следующая классификация поз классического танца.

К малым позам относятся все те позы, в которых свободная нога (нога, находящаяся в действии по отношению к опорной) касается пола носком или по-

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 180.

² Там же.

душечкой, согнута или вытянута в колене. Она может находиться рядом с опорной ногой или на расстоянии от нее в направлении IV позиции спереди или сзади или в направлении II позиции. Опорная нога может быть вытянута в колене или находиться в *demi-plié*. Руки могут занимать различные позиции и положения при малых и больших формах рук *arrondie* или *allongée* (например, в позах *arabesque*).

Развитие динамики движения в танце влечет за собой повышение уровня поднятия ноги, что сразу же сказывается на изменении разряда поз.

К **средним позам** относятся позы, в которых свободная нога отведена от пола на определенную высоту с вытянутым или согнутым коленом не доходя до 90° или находится у опорной ноги в положении *sur le cou-de-pied* не достигая угла 90°. Опорная может быть в *demi-plié*, на всей стопе с вытянутым коленом или на *demi-pointe*. Руки могут находиться в различных позициях и положениях, иметь малую или большую форму.

К **большим позам** относятся все те позы, в которых свободная нога занимает положение 90° и выше. Опорная нога может быть в *demi-plié*, на целой стопе с вытянутым коленом и на *demi-pointe*. Как правило, одна из рук или обе находятся в 3-й позиции. Варианты позиций и положений рук в больших позах могут быть самыми разнообразными.

Современный уровень развития классического танца, его постоянно усложняющаяся лексика требуют еще большей точности в определении позы, ее параметров. Поэтому в предлагаемой системе вводится понятие "направленности взгляда по пространственным точкам", о чем говорилось в главе "Port de bras".

Ранее существующее определение позы классического танца, по нашему мнению, сегодня не отвечает потребностям хореографической науки, это привело к необходимости балетной дифференциации этого понятия, вызвало новое осмысление в построении поз.

В принципе построения позы классического танца лежат двигательные функции, основанные на природной координации движений частей тела, когда как при ходьбе и беге, к ноге, выдвигаемой вперед, выдвигается противополож-

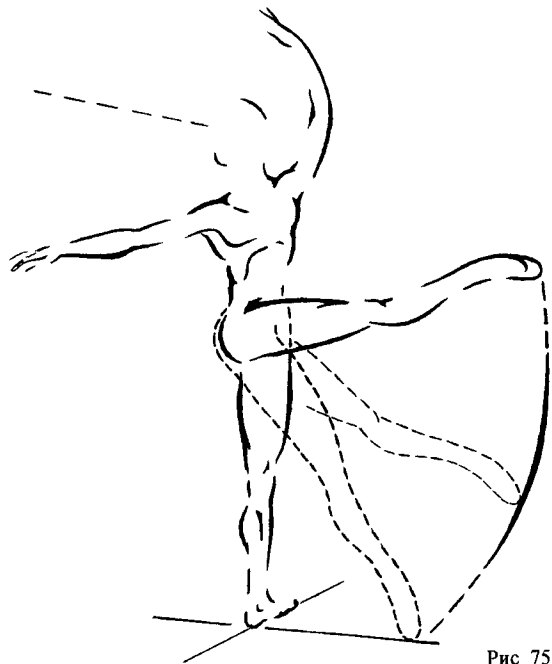


Рис 75

ная рука, а к ноге, находящейся сзади, отводится противоположная рука. Этот принцип естественности человеческих движений служит построению поз группы "А", в которых одна из ног отведена в направлении IV позиции вперед или назад: *croisée-ouverte*, *effacée-fermée*. Согласно школе классического танца, руки располагаются: одна — во 2-й, другая — в 1-й или 3-й позиции. Такое расположение рук — противоположное по отношению к ногам — создает удобство в разделах вращения и *allegro*. Наряду с этими имеют место и другие позы, относящиеся к группе "В": *croisée-fermée* и *effacée-ouverte*. Они, если можно так выразиться, не такие удобные в построении и поэтому менее динамичны в разделах вращения и *allegro*, что подтверждается опять же естественностью человеческих движений. Неудобно ходить или бегать, ступая на правую ногу, выдвигая правую же руку, а при шаге левой ногой — левую. Несмотря на различия этих групп, все позы, относящиеся к ним, являются **основными** в классическом танце, но могут иметь дополнительные определения, связанные с понятиями открытости и закрытости поз.

В характеристику той или иной позы входит поворот головы, направленность взгляда на кисть, вдоль нее или вдоль локтя. Введение этих важных выразительных и структурных характеристик ведет к правильному и точному исполнению поз в пространстве зала и на сценической площадке относительно зрителя и партнера.

Позы в классическом танце, в которых свободная нога отведена вперед или назад, подразделяются на две группы: **открытые** (*ouverte*), когда предполагаемая вертикальная ось тела не скрыта от точки восприятия позы, и **закрытые** (*fermée*), когда она скрыта свободной или опорной ногой. Открытость либо закрытость позы зависит и от положения рук и ракурса фигуры танцовщика по отношению к зрителю и партнеру, но может зависеть и от смысловой направленности действия, которая определяется художественной задачей балетмейстера-постановщика.

Выразительная роль свободной от тяжести корпуса (работающей) ноги в позах классического танца, отведенной в одном из трех направлений, точно определена Н. И. Тарасовым "как фиксированный или проходящий шаг". Такое понимание придает позе не формальный характер технической бездуховности, но устремленный, динамичный, осмысленный. Хорошо исполненная поза классического танца должна производить впечатление стоп-кадра, остановленного на мгновение в момент совершения движения.

Поза *croisée* может выполняться в одном из трех разрядов (малая, средняя или большая) и относится к какой-либо из групп — "А" или "В". В малой позе группы "А" отведенная нога может находиться спереди или сзади на носке или подушечке, опорная нога на всей стопе с прямым коленом или *demi-plié*. Если положение рук — открытое по отношению к точке восприятия позы, поза называ-

ется *croisée-ouverte* (скрещенная в ногах и открытая в руках) и характеризуется как *полузакрытая*. Рука, противоположная ноге, расположенной спереди, занимает 1-ю заниженную, 1-ю каноническую или 3-ю позицию. Рука, противоположная ноге, расположенной сзади от точки восприятия, занимает 2-ю заниженную или 2-ю каноническую позицию. В средней позе свободная нога поднята над полом и может находиться на высоте до 90°. Опорная нога на всей стопе с прямым коленом, в *demi-plié* или *demi-pointe*. Руки в 1-й и 2-й канонических позициях или в 3-й и 2-й позициях. Эти же параметры относятся к большой позе, но свободная нога на высоте 90° или выше. Корпус при выполнении позы *croisée-ouverte* прямой, подлопаточные мышцы взяты. С увеличением градуса свободной ноги корпус слегка отклоняется от нее. При выполнении этой позы голова повернута к руке, расположенной во 2-й позиции. Взгляд в позе *croisée-ouverte* — вперед выше линии горизонта, в *croisée-ouverte* — назад ниже линии горизонта.

В позе *croisée*, относящейся к группе "В" — *croisée-fermée*, при сохранении положения ног меняется положение рук на закрытое и поза характеризуется как *закрытая*. Рука, соответствующая ноге, расположенной спереди от точки восприятия позы, может занимать 1-ю заниженную, 1-ю каноническую или 3-ю позицию в зависимости от разряда позы. Рука, соответствующая ноге, расположенной сзади относительно точки восприятия позы, занимает 2-ю заниженную или каноническую позицию. При расположении руки в 1-й или 3-й позиции голова обращена к точке восприятия позы, взгляд направлен на кисть или вдоль локтя. Взгляд выше или ниже линии горизонта в зависимости от расположения свободной ноги спереди или сзади. Корпус отклоняется от отведенной ноги в соответствии с разрядом позы.

Поза effacée, как и поза *croisée*, может выполняться в одном из трех разрядов (малая, средняя или большая) и относится к какой-либо из групп — "А" или "В". В малой позе группы "А" отведенная нога может находиться спереди или сзади на носке или подушечке, опорная нога на всей стопе с прямым коленом или *demi-plié*. Положение рук — заткрытое по отношению к точке восприятия позы. Поза называется *effacée-fermée* (скрещенная в ногах и открытая в руках) и характеризуется как *полукрытая*. Рука, противоположная ноге, расположенной спереди, занимает 1-ю заниженную, 1-ю каноническую или 3-ю позицию. Рука, противоположная ноге, расположенной сзади от точки восприятия, занимает 2-ю заниженную или 2-ю каноническую позицию. В средней позе свободная нога поднята над полом и может находиться на высоте до 90°. Опорная нога на всей стопе с прямым коленом, в *demi-plié* или *demi-pointe*. Руки в 1-й и 2-й канонических позициях или в 3-й и 2-й позициях. Эти же параметры относятся к большой позе, но свободная нога на высоте 90° или выше. Корпус при выполнении позы *effacée-fermée* прямой, подлопаточные мышцы взяты. С увеличением градуса свободной ноги корпус слегка отклоняется от нее.

При выполнении этой позы голова повернута к руке, расположенной в 1-й заниженной, в 1-й канонической или в 3-й позиции. Взгляд направлен на кисть или вдоль локтя: в позе *effacée-fermée* вперед — выше линии горизонта, в *effacée-fermée* назад — ниже линии горизонта.

В позе *effacée*, относящейся к группе "В" — *effacée-ouverte*, при сохранении положения ног меняется положение рук на открытое и поза характеризуется как *открытая*. Рука, соответствующая ноге, расположенной спереди от точки восприятия позы, может занимать 1-ю заниженную, 1-ю каноническую или 3-ю позицию в зависимости от разряда позы. Рука, соответствующая ноге, расположенной сзади относительно точки восприятия позы, занимает 2-ю заниженную или каноническую позицию. Голова обращена к точке восприятия позы — к руке, занимающей 2-ю заниженную или каноническую позицию, взгляд направлен на кисть. Взгляд может быть направлен выше или ниже линии горизонта в зависимости от расположения свободной ноги спереди или сзади. Корпус отклоняется от отведенной ноги в соответствии с разрядом позы.

Чтобы выявить закономерности построения поз классического танца, проанализируем переходы из одной позы в другую со сменой ракурса фигуры с *épaulement croisé* на *épaulement effacé* различными приемами.

Рассмотрим переход из позы *croisée-ouverte вперед* (с открытым положением рук) в позу *effacée-fermée вперед* (с закрытым положением рук) приемом перевода головы и взгляда, что повлечет за собой смену ракурса фигуры относительно ее расположения в пространстве зала.

Например: исходное положение — поза *épaulement croisée-ouverte*, правая нога впереди (работающая), корпус обращен лицевой стороной в точку 8 пространства зала, правая рука занимает 2-ю позицию, левая — 3-ю, голова повернута в сторону правого плеча, взгляд фиксирует точку зала 1 выше линии горизонта.

Из этого положения голова через легкий наклон выполняет поворот в сторону левого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и устремляется к точке 7 пространства зала выше линии горизонта. Корпус, ноги и руки не меняют своего положения. Выстраивается поза *effacée-fermée* вперед относительно точки зала 7.

Из этого примера видно, что поза *croisée* вперед меняется на позу *effacée* вперед, сохраняя принадлежность к группе "А".

При сохранении приема смены позы *croisée-ouverte назад* на позу *effacée-fermée назад* сохраняется принадлежность к группе "А".

Та же принадлежность к группе "В" сохранится при изменении позы *croisée-fermée вперед* на позу *effacée-ouverte вперед* и *croisée-fermée назад* на *effacée-ouverte назад* при сохранении приема — поворота головы от точки 1 к точке 7 пространства.

Рассмотрим переход из позы *croisée-ouverte вперед* в позу *effacée-ouverte вперед* приемом перевода головы к точке 7 и рук из позиции в позицию приемом *balancé* (смена рук), с изменением ракурса фигуры относительно ее расположения в пространстве зала.

Например: исходное положение — поза *croisée* вперед при открытом положении рук, правая нога впереди (работающая), корпус обращен к точке 8 пространства зала, правая рука занимает 2-ю позицию, левая — 3-ю, голова повернута в сторону правого плеча, взгляд фиксирует точку зала 1 выше линии горизонта.

Из этого положения руки переводятся: правая рука из 2-й позиции переводится в 3-ю, левая — из 3-й во 2-ю. Голова выполняет поворот в сторону левого плеча. Взгляд проходит пространственные точки выше линии горизонта и устремляется к точке 7 пространства зала ниже линии горизонта. Корпус и ноги не меняют своего положения. Выстраивается поза *effacée-ouverte вперед* (при открытом положении рук) относительно точки зала 7.

Из этого примера видно, что первая поза *croisée-ouverte вперед*, относящаяся к группе "А", сменилась позой *effacée-ouverte вперед*, относящейся к группе "В".

То же самое произойдет в этих позах с ногой, отведенной назад.

Так же поменяется принадлежность к группе поз при смене позы *croisée-fermée* вперед или назад на *effacée-fermée* вперед или назад при сохранении приема смены позы.

Можно сделать вывод, что при смене одной позы на другую различными приемами — поворотом головы из одной точки пространства в другую, *pas dégagé*, *demi-rond*, *tour lent* на 1/4 часть круга с сохранением положения рук — принадлежность позы к той или иной группе ("А" или "В") сохраняется.

При смене положения ног приемами *rond*, *passé par terre* или рук каким-либо приемом (*balancé* или одной из фаз второго *port de bras*) принадлежность позы к группе меняется.

Помимо понятий *croisé* и *effacé* в классическом танце существует понятие *écarté* (отклоняться).

Поза *écartée* характеризуется диагональным расположением корпуса по отношению к точке восприятия — *épaulement* и при направленности фигуры к четной точке зала (2, 4, 6, 8). Поза *écartée* выполняется во всех разрядах поз. Свободная (работающая) нога открыта в сторону в направлении II позиции. Корпус отклонен в противоположную сторону от свободной ноги. Рисунок рук — *arrondie* в сочетании позиций 1, 2, 3 (а также их заниженные формы), причем одна из рук должна находиться во 2-й позиции, а другая — занимать 1-ю или 3-ю. Голова повернута в сторону правого или левого плеча. Взгляд мо-

жет быть направлен соответственно повороту головы к различным пространственным точкам: ниже линии горизонта или выше линии горизонта.

Для поз *écartée* существует такое же определение, относящее их к группе "А" или "В", основанное на принципе равновесия тела танцовщика в пространстве. Если рука, противоположная отведенной ноге (работающей), занимает 2-ю позицию, а другая, противоположная опорной ноге, занимает 1-ю или 3-ю позицию, способствуя удержанию равновесия, то поза *écartée* относится к группе "А". Если рука, соответствующая отведенной ноге, занимает 2-ю позицию, а другая, соответствующая опорной ноге, занимает 1-ю или 3-ю позицию, что затрудняет сохранение равновесия, то поза *écartée* относится к группе "В".

При смене одной позы *écartée* на другую позу *écartée* различными приемами — поворотом головы из одной точки пространства в другую, *tour lent* на 1/4 часть круга с сохранением положения рук — принадлежность позы к той или иной группе ("А" или "В") сохраняется. А при сохранении положения свободной (работающей) ноги, но изменении положения рук приемом *balancé* (или одной из фаз второго *port de bras*), а также при смене положения ног приемом *pas dégagé* изменяется принадлежность позы *écartée* к той или иной группе.

Все позы, относящиеся к группам "А" и "В", являются основными и определяются как канонические позы классического танца, построение которых основано на логике структурно-координационных связей и на естественности движений человеческого тела.

*Неканонические позы, соответственно, определяются как производные от канонических и построенные на основе изменения рисунка рук (*arrondie* на *allongée*) и перевода их в промежуточные позиции, кроме поз *arabesque*, относящихся к другому семейству поз.*

В классическом танце существуют следующие основные позы: *croisée* вперед или назад, *effacée* вперед или назад; I, II, III, IV *arabesque*, *attitude croisée*, *attitude effacée*, *tir-bouchon croisée*, *tir-bouchon effacée*, *écartée* верхнее и *écartée* нижнее, а также различные варианты, производные от основных, с положением рук *arrondie* и *allongée* по всем видам позиций и, соответственно, поворота, наклона головы и направленности взгляда.

Четыре *arabesque* были введены в арсенал классического танца Карло Блазисом. Характерной чертой I, III и IV *arabesque*, помимо приведенных выше определений, является подача корпуса от свободной ноги и устремленность взгляда в направлении руки, находящейся в 1-й позиции в положении *allongée*. Особняком от трех перечисленных выше стоит II *arabesque*. Он отличается от них положением корпуса и поворотом головы от руки, находящейся перед корпусом. Если провести элементарный анализ, состоящий из изменений положений рук *allongée* на *arrondie*, мы сразу же увидим, как образование поз диктует нам изменение положения головы в I, III и IV *arabesque*. Во II *arabesque* перевода головы не требуется, достаточно лишь изменения в руках, чтобы получи-

лась неканоническая поза *effacée-fermée*. Как видим, это не соответствует логике. Дальнейший анализ, заключающийся в переводе руки, находящейся в 1-й позиции, в 3-ю в положении *arçonné* и руки во 2-й позиции в положение *arçonné*, не требует перевода (поворота) головы, в то время как тот же прием, проделанный в I, III и IV *arabesque*, потребует перевода головы. Исходя из этого, можно сделать вывод, что, согласно логике, все необходимые для "семейства" *arabesque* черты должны быть присущи и II *arabesque*, а именно: та же подача корпуса и устремленность взгляда в направлении руки, находящейся перед корпусом.

Позы *arabesque* выстраиваются из сочетания удлиненных, строгих, прямых линий рук и свободной ноги. Характер поз *arabesque* подчеркивается определенным канонизированным положением головы и устремленностью взгляда, в большинстве случаев продолжающего линию кисти руки (точнее, указательного пальца ведущей руки).

Позы *arabesque* в виде исключения (например, при изучении) могут выстраиваться в профиль по прямой линии при направленности фигуры к точкам зала 1, 3, 5, 7, а не по диагонали.

Руки, приподнятые выше канонической формы, не нарушают направленности позы, характерной для *arabesque*. Корпус при этом устремляется в противоположном от действующей ноги направлении, отклоняясь от вертикальной оси пространства, способствуя устойчивости и сохранению образно-пластической формы *arabesque*.

Для поз *arabesque* существует то же определение принадлежности к группам "А" и "В", что и в позах *croisée* и *effacée*. II и III *arabesque* относятся к группе "А", так как рука, противоположная свободной ноге, отведенной в направлении IV позиции назад, занимает 2-ю позицию, а рука, находящаяся в 1-й позиции, противоположна опорной ноге. I и IV *arabesque* в свою очередь относятся к группе "В", так как рука, соответствующая свободной ноге, занимает 2-ю позицию, а рука, соответствующая опорной ноге, — в 1-й позиции.

Нельзя не сказать о том, что любое изменение в структуре той или иной позы классического танца влечет за собой изменение ее характера. С изменением положения рук меняется поворот и наклон головы, направление взгляда, положение корпуса, меняется пластический и выразительный характер позы. Поэтому важно четко определить закономерности структурно-координационного построения поз классического танца и принципы перехода из одной позы в другую, то есть выявить взаимосвязь структуры статичных положений и самого действия-движения. Все эти задачи можно решить только методом структурно-координационного анализа статичных положений и движений классического танца.

Канонические позы *attitude croisée* и *attitude effacée* входят в состав средних и больших поз классического танца. Важно отметить, что позы *attitude croisée* и *attitude effacée* могут быть как назад (нога отведена в направлении IV позиции

назад и присогнута в колене, голень по отношению к бедру приподнята), так и вперед — *tire-bouchon* — "штопор" (нога отведена в направлении IV позиции вперед и присогнута в колене, голень развернута наружу). Положения рук, поворот головы и направленность взгляда в этих позах также могут быть различны и иметь в зависимости от этого пластический характер открытого либо закрытого положения: *en dehors* или *en dedans*.



Рис 76

Поза *croisée* вперед группы "А" характеризуется открытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю во 2-й позиции, другая рука — в 1-й или 3-й позиции). Работаящая нога отведена в направлении IV позиции вперед. Голова повернута к ведущей руке, раскрытой на 2-ю позицию. Взгляд направлен выше линии горизонта.

Большая поза croisée вперед при открытом положении рук — croisée-ouverte.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8

пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dedans* руки, принимая округлую форму, легатированно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть правой руки (ведущей).

Затем работающая нога (правая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции вперед носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Руки легатированно переводятся: правая рука раскрывается и занимает 2-ю каноническую позицию, левая переводится в 3-ю позицию (рисунок рук *arrondie*). Голова в едином музыкально-

ритмическом темпе с переводом рук поворачивается в направлении правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала выше линии горизонта.

Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *croisée* вперед (рис. 76).

Поза *croisée* назад группы "А" характеризуется открытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю во 2-й позиции, другая рука — в 1-й или в 3-й позиции). Работающая нога отведена в направлении IV позиции назад. Голова повернута к ведущей руке, раскрытой на 2-ю позицию. Взгляд направлен ниже линии горизонта (рис. 77).

*Большая поза *croisée* назад при открытом положении рук — *croisée-ouverte*.*

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *réparation* в направлении *en dehors* руки приемом *allongée* ладонями вниз легатированно переводятся во 2-ю заниженную позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова через легкий наклон переводится в сторону правого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на правую кисть. Затем работающая нога (левая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции назад носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*: правая рука занимает 2-ю каноническую позицию, левая переводится в 3-ю. Голова сохраняет положение поворота в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала ниже



Рис 77

линии горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *croisée* назад.

Поза *croisée* вперед группы "В" характеризуется закрытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю в 1-й или 3-й позиции, другая рука — во 2-й позиции). Работая нога отведена в направлении IV позиции вперед. Голова повернута к ведущей руке, находящейся в 1-й или в 3-й позиции. Взгляд направлен к кисти ведущей руки ниже линии горизонта.

*Большая поза *croisée* вперед при закрытом положении рук — *croisée fermée*.*

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

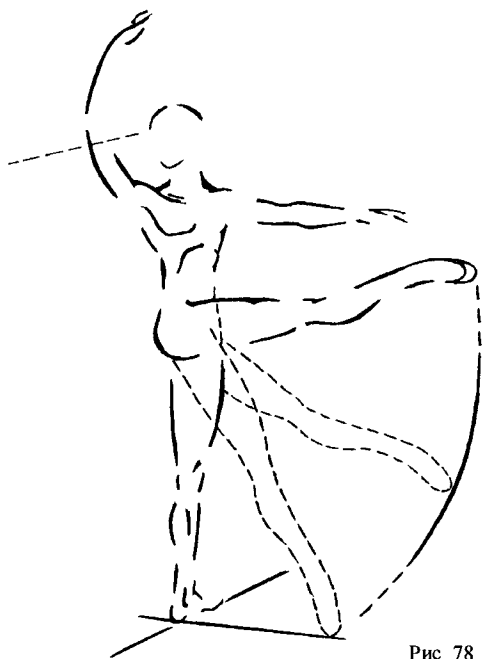


Рис 78

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dehors* руки приемом *allongée* ладонями вниз легатированно переводятся во 2-ю заниженную позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова через легкий наклон переводится в сторону правого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на правую кисть. Затем работающая нога (правая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции вперед носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся, меняя пласти-

ческий рисунок *allongée* на *arrondie*: правая рука занимает 3-ю каноническую позицию, левая переводится во 2-ю. Голова сохраняет положение поворота в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала ниже линии горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *croisée* вперед (рис. 78).

Поза *croisée* назад группы "В" характеризуется закрытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю в 1-й или в 3-й пози-

ции, другая рука — во 2-й позиции). Работающая нога отведена в направлении IV позиции назад. Голова повернута в направлении ведущей руки. Взгляд направлен выше линии горизонта (рис. 79).

Большая поза croisée назад при закрытом положении рук — croisée-fermée.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dedans* руки, принимая округлую форму, легативно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть правой руки (ведущей).

Затем работающая нога (левая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции назад носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Руки легативно переводятся: правая рука занимает 3-ю каноническую позицию, левая раскрывается во 2-ю (рисунки рук *arrondie*). Голова в едином музыкально-ритмическом темпе с переводом рук поворачивается в направлении правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала выше линии горизонта. Фиксируется аплomb корпуса в положении большой позы *croisée* назад.

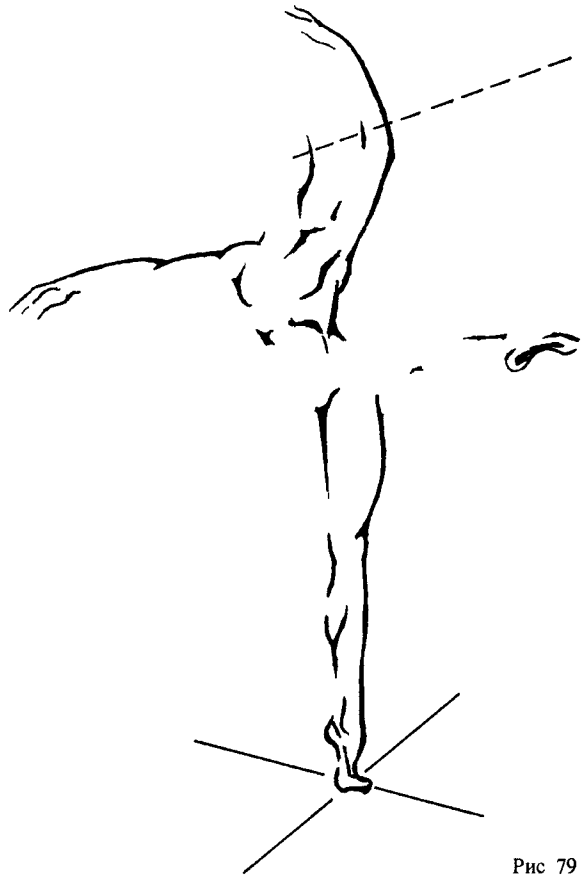


Рис 79

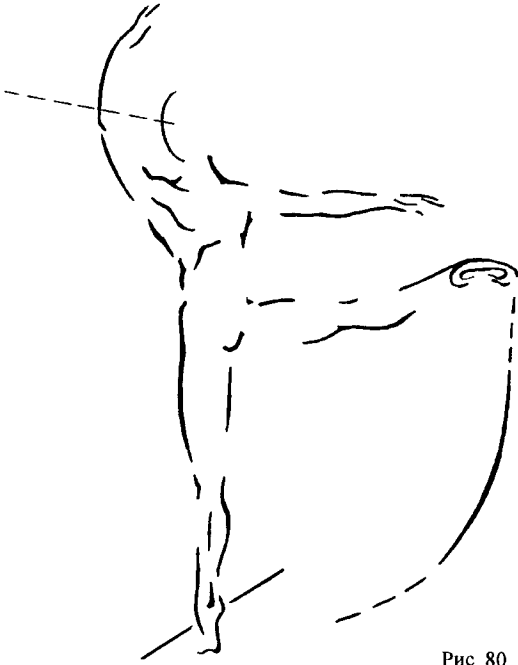


Рис 80

Поза effacée вперед группы "А" характеризуется закрытым положением рук (рука выдвинутого вперед по отношению к зрителю плеча в 1-й или в 3-й позиции, другая рука — во 2-й позиции). Работаящая нога отведена в направлении IV позиции спереди. Голова повернута в направлении ведущей руки. Взгляд направлен на кисть ведущей руки выше линии горизонта.

Большая поза effacée вперед при закрытом положении рук — effacée-fermée.

Исходное положение: *épaulement effacé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди.

Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча.

Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dedans* руки, принимая округлую форму, легатированно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть левой руки (ведущей).

Затем работающая нога (правая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции вперед носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся: правая рука раскрывается и занимает 2-ю каноническую позицию, левая (ведущая) переводится в 3-ю позицию (рисунок рук *arrondie*). Голова в едином музыкально-ритмическом темпе с переводом рук поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала над линией горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *effacée* вперед (при закрытом положении рук) (рис. 80).

Поза effacée назад группы "А" характеризуется закрытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю в 1-й или в 3-й по-

зиции, другая рука — во 2-й позиции). Работающая нога отведена в направлении IV позиции назад. Голова повернута в направлении ведущей руки, находящейся в 1-й или в 3-й позиции. Взгляд направлен ниже линии горизонта (рис. 81).

Большая поза attitude effacée назад при закрытом положении рук — effacée-fermée.

Исходное положение: épaulement effacé. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dehors* руки приемом *allongée* ладонями вниз плавно переводятся во 2-ю заниженную позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова через легкий наклон переводится в сторону левого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на левую кисть. Затем работающая нога (левая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции назад и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Положение корпуса "над ногами" усиливается при ощущении собранности подлопаточных мышц. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*: правая рука занимает 2-ю каноническую позицию, левая (ведущая) поднимается в 3-ю (рисунок рук *arrondie*). Голова сохраняет положение поворота в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала в положение ниже линии горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *effacée* назад.

Поза effacée вперед группы "В" характеризуется открытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю во 2-й позиции,



Рис. 81

другая рука — в 1-й или в 3-й позиции). Работаящая нога отведена в направлении IV позиции вперед. Голова повернута к ведущей руке, раскрытой на 2-ю позицию. Взгляд направлен ниже линии горизонта.

Большая поза effacée вперед при открытом положении рук — effacée-ouverte.

Исходное положение: *épaulement effacé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dehors* руки приемом *allongée* ладонями вниз легатированно переводятся во 2-ю заниженную позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова через легкий наклон переводится в сторону левого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на левую кисть.

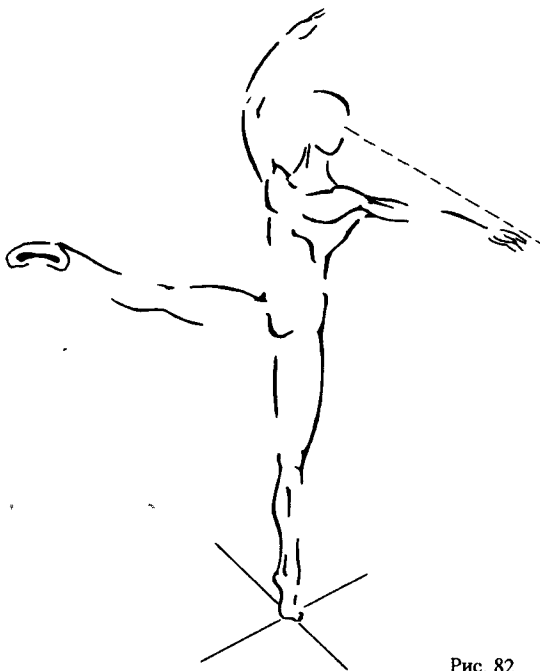


Рис. 82

Затем работающая нога (правая) приемом *batement tendu* выводится в направлении IV позиции вперед и приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90° . Руки, продолжая легатированное движение, переводятся, меняя пластический рисунок *allongée* на *arabesque*: правая рука занимает 3-ю каноническую позицию, левая (ведущая) переводится во 2-ю (рисунок рук *arabesque*). Голова сохраняет положение поворота в сторону левого плеча.

Взгляд сопровождает движение кисти левой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала в положение ниже линии горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *effacée* вперед (рис. 82).

Поза effacée назад группы "В" характеризуется открытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю во 2-й позиции, другая рука — в 1-й или в 3-й позиции). Работаящая нога отведена в направлении IV позиции назад. Голова повернута в направлении к ведущей руке, раскрытой

на 2-ю позицию. Взгляд направлен выше линии горизонта.

Большая поза effacée назад при открытом положении рук — effacée-ouverte.

Исходное положение: *épaulement effacé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dedans* руки, принимая округлую форму, легатированно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть левой руки (ведущей).

Затем работающая нога (левая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции назад носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся: правая рука переводится в 3-ю каноническую позицию, левая (ведущая) раскрывается во 2-ю позицию (рисунок рук *arabesque*). Голова в едином музыкально-ритмическом темпе с переводом рук поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала над линией горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *effacée назад* (рис. 83).

Данное построение применяется в зависимости от характера и направления движений, следующих после построения позы, а также в зависимости от методической и художественной задач педагога-хореографа.

В статичном положении характер позы, ее принадлежность к тому или иному разряду, положения ног, корпуса, рук, поворот и наклон головы, а

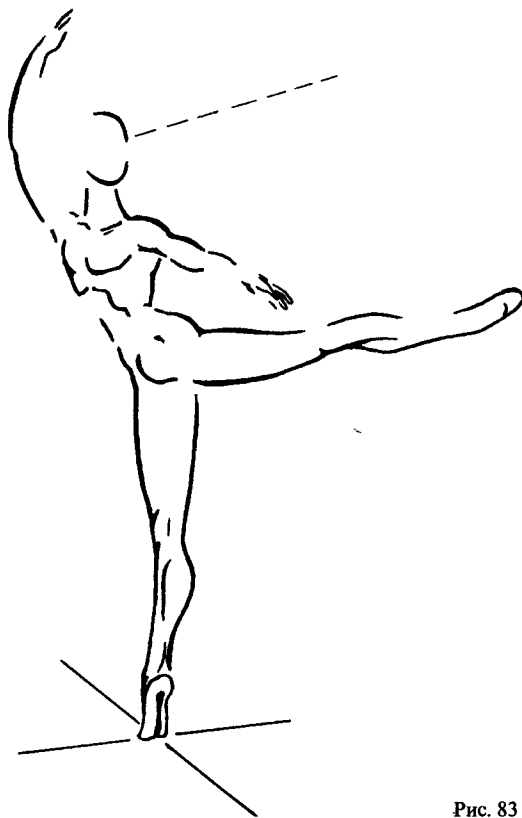


Рис. 83

также направленность взгляда в позе зависят от принципов построения позы на основе *préparation*, что было подробно описано в разделе *port de bras*. В случае если поза будет выстраиваться после исполнения какого-либо элемента классического танца (например, прыжка *pas jeté*), характер ее построения будет зависеть от особенностей данного элемента хореографической лексики.

Построение малых и средних поз *croisée* и *effacée* вперед и назад может выполняться аналогично приведенным примерам.

Структурно-координационный анализ поз *attitude croisée* и *attitude effacée* выполняется аналогично анализу канонических поз *croisée* и *effacée*.

Рассмотрим анализ построения поз *écartée*.

Поза *écartée* вперед группы "А" характеризуется закрытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю в 3-й или 1-й позиции, другая рука — во 2-й позиции). Работающая нога отведена в направлении II позиции в сторону. Голова повернута к ведущей руке, занимающей 3-ю позицию. Взгляд направлен выше линии горизонта.

*Большая поза *écartée* вперед при закрытом положении рук — *écartée-fermée*.*

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dedans* руки, принимая округлую форму, легативно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть правой руки (ведущей). Затем работающая нога (правая) приемом *battement tendu* выводится в направлении II позиции в сторону носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Корпус слегка отклоняется от работающей ноги. Руки, продолжая легативное движение, переводятся: правая рука (ведущая) переводится в 3-ю каноническую позицию, левая раскрывается во 2-ю позицию (рисунок рук *arrondie*). Голова в едином музыкально-ритмическом темпе с переводом рук поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала над линией горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *écartée* вперед (рис. 84).

Поза *écartée* назад группы "А" характеризуется открытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю во 2-й позиции, другая рука — в 3-й или 1-й позиции). Работающая нога отведена в направлении II

позиции в сторону. Голова повернута к ведущей руке, занимающей 2-ю позицию. Взгляд направлен ниже линии горизонта.

Большая поза écartée назад при открытом положении рук — écartée-ouverte.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.



Рис 84

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dehors* руки приемом *allongée* ладонями вниз легатированно переводятся во 2-ю заниженную позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова через легкий наклон переводится в сторону правого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на правую кисть. Затем работающая нога (левая) приемом *battement tendu* выводится в направлении II позиции в сторону носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*: правая рука занимает 2-ю каноническую позицию, левая переводится в 3-ю. Голова сохраняет положение поворота в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала ниже линии горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *écartée* назад (рис. 85).

Поза *écartée* вперед группы "В" характеризуется открытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю во 2-й позиции, другая рука — в 3-й или 1-й позиции). Работающая нога отведена в направлении II позиции в сторону. Голова повернута к ведущей руке, занимающей 2-ю позицию. Взгляд направлен выше линии горизонта.

Большая поза écartée вперед при открытом положении рук — écartée-ouverte.

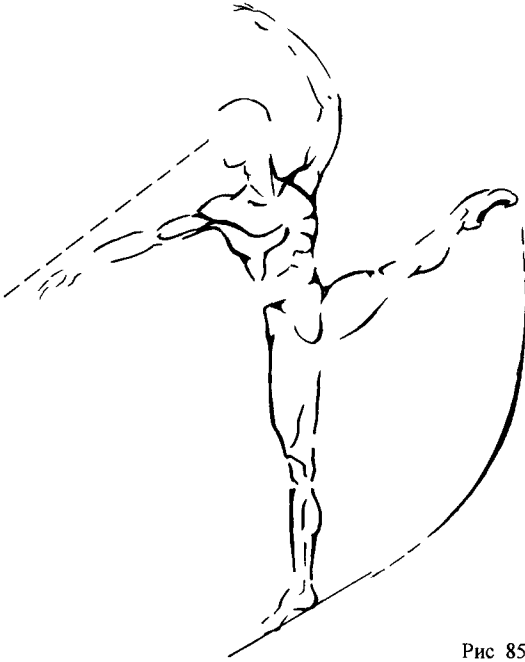


Рис 85

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dedans* руки, принимая округлую форму, легативно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над нога-

ми" с подачей ключиц вперед. Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть правой руки (ведущей).

Затем работающая нога (правая) приемом *battement tendu* выводится в направлении II позиции в сторону носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Корпус слегка отклоняется от работающей ноги. Руки, продолжая легативное движение, переводятся: правая рука (ведущая) раскрывается во 2-ю позицию, левая переводится в 3-ю каноническую позицию (рисунок рук *arçonné*). Голова в едином музыкально-ритмическом темпе с переводом рук поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала над линией горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *écartée* вперед.

Поза *écartée* назад группы "В" характеризуется закрытым положением рук (рука выдвинутого вперед плеча по отношению к зрителю в 3-й или 1-й позиции, другая рука — во 2-й позиции). Работающая нога отведена в направлении II позиции в сторону. Голова повернута к ведущей руке, занимающей 3-ю позицию. Взгляд направлен ниже линии горизонта.

*Большая поза *écartée* назад при закрытом положении рук — *écartée-fermée*.*

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая

нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dehors* руки приемом *allongée* ладонями вниз легатированно переводятся во 2-ю заниженную позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова через легкий наклон переводится в сторону правого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на правую кисть. Затем работающая нога (левая) приемом *battement tendu* выводится в направлении II позиции в сторону носком в пол и одновременно с действием рук приемом *relevé lent* поднимается на высоту 90°. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*: правая рука занимает 3-ю каноническую позицию, левая переводится во 2-ю. Голова сохраняет положение поворота в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и направляется к точке 1 пространства зала ниже линии горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении большой позы *écartée* назад.

Построение малых и средних поз *écartée* вперед и назад, отличающихся высотой отведенной в направлении II позиции ноги (60° и 90°), может выполняться по аналогичному принципу.

Канонические формы arabesque структурно характеризуются наличием строго определенных элементов, изменение которых нарушает структурную и пластически-выразительную сущность формы, сложившейся исторически в ходе эволюции классического танца. Пластический характер устремленности в определенную пространственную точку — вот что, пожалуй, отличает все позы arabesque в лексике классического танца.

Каноническая поза I arabesque характеризуется раскрытым положением рук, ног и корпуса по отношению к зрителю в *épaulement effacé* и при направленности фигуры в различные точки зала. Работающая нога открыта назад в направлении IV позиции (носком в пол, на 45°, 60° или 90°). Относительно визуального восприятия зрителя работающая нога и опорная должны образовывать развернутое положение (условно "открытое"). Рисунок рук — *allongée* в сочетании строго определенных позиций: рука, соответствующая работающей ноге, должна быть раскрыта в направлении 2-й позиции, рука, соответствующая опорной ноге, — в направлении 1-й позиции (допускаются как заниженные формы, так и завышенные положения рук в этих позициях). Поза I arabesque имеет ярко выраженный характер устремленности вперед, что подчеркивается взглядом, направленным вдоль линии указательного пальца руки, отведенной в направлении 1-й позиции. Голова занимает прямое положение. Взгляд может быть направлен соответственно повороту головы и положению ведущей руки

(занимающей 1-ю позицию) в различные пространственные точки: по линии горизонта, ниже линии горизонта и выше линии горизонта.

Структурно-координационный анализ построения канонической позы I arabesque.

Исходное положение: *épaulement effacé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Руки, сохраняя округлую форму, легатированно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть левой руки (ведущей).

Затем работающая нога (левая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции назад носком в пол (или поднимается на высоту 45°, 60°, 90°). Положение корпуса "над ногами" сохраняется при общей подтянутости корпуса по вертикальной оси вверх, подлопаточные мышцы "взяты", "квадрат" плеч и бедер удерживается в ровном положении при направленности фигуры к точке 2 пространства зала. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся: правая рука, принимая функции ведущей, раскрывается и, удлиняясь в локте и фалангах пальцев, занимает положение *allongée* ладонью вниз в 1-й позиции, левая раскрывается в направлении 2-й позиции, одновременно с правой принимая положение *allongée* ладонью вниз. Левая рука относительно правой занимает заниженное положение. Голова в едином музыкально-ритмическом темпе с переводом рук приподнимается соответственно устремленности указательного пальца ведущей руки (правой). Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и направляется к точке 2 пространства зала над линией горизонта вдоль линии указательного пальца правой руки. Фиксируется апломб корпуса в положении канонической позы I arabesque (рис. 86).

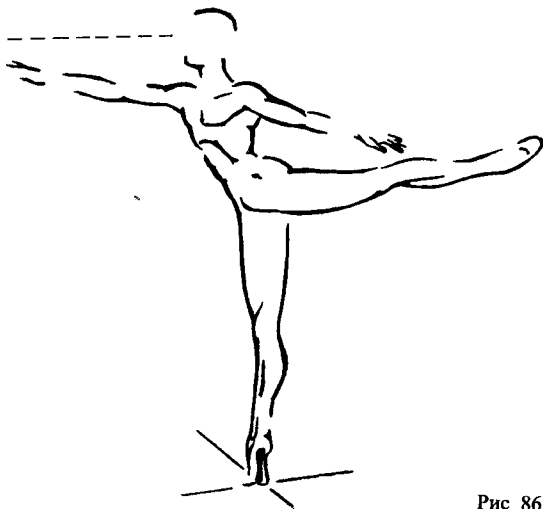


Рис 86

Каноническая поза II arabesque характеризуется раскрытым положением ног, но закрытым положением рук и корпуса по отношению к зрителю в

épaulement effacé и при направленности фигуры в различные точки зала. Работаящая нога открыта назад в направлении IV позиции (носком в пол, на 45°, 60° или 90°). Относительно визуального восприятия зрителя работающая нога и опорная должны образовывать развернутое положение (условно "открытое"). Рисунок рук — allongée в сочетании строго определенных позиций: рука, соответствующая работающей ноге, должна быть раскрыта в направлении 1-й позиции, рука, соответствующая опорной ноге, — в направлении 2-й позиции и вместе с плечом немного отведена назад (допускаются как канонические, так и завышенные формы положения рук в этих позициях). Корпус находится в положении "над ногами" при сохранении ровности бедер. Поза II arabesque имеет характер устремленности вперед, взгляд направлен в направлении руки, открытой в 1-й позиции в положении allongée.

Структурно-координационный анализ построения канонической позы II arabesque.

Исходное положение: épaulement effacé. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Руки, сохраняя округлую форму, легатированно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами". Подлопаточные мышцы "взяты". Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть левой руки (ведущей).

Затем работающая нога (левая) приемом battement tendu выводится в направлении IV позиции назад носком в пол (или поднимается на высоту 45°, 60°, 90°). Положение корпуса "над ногами" сохраняется при общей подтянутости корпуса по вертикальной оси вверх, подлопаточные мышцы "взяты". "Квадрат" плеч и бедер удерживается в ровном положении при направленности фигуры в точку 2 пространства зала. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся: левая рука, выполняя функции ведущей, раскрывается и, удлиняясь в локте и фалангах пальцев, занимает положение allongée ладонью вниз в 1-й позиции, правая (ведомая) раскрывается в направлении 2-й позиции, одновременно с левой принимая положение allongée ладонью вниз, и отводится немного назад вместе с разворотом плеч. Правая рука относительно левой занимает заниженное положение. Голова в едином музыкально-ритмическом темпе с переводом рук приподнимается и сопровождает кисть левой руки. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки и соответственно занимает положение по линии горизонта или над линией горизонта. Фиксируется апломб корпуса в положении канонической позы II arabesque (рис. 87).

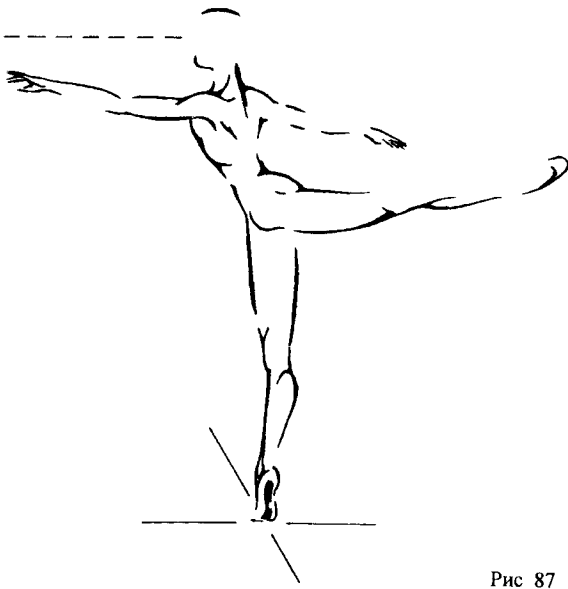


Рис 87

Каноническая поза III arabesque характеризуется раскрытым положением рук и корпуса и скрещенным — закрытым положением ног по отношению к зрителю в *épaulement croisé* и при направленности фигуры к различным точкам зала. Работающая нога открыта назад в направлении IV позиции (носком в пол, на 45° , 60° или 90°). Относительно визуального восприятия зрителя работающая нога и опорная должны образовывать скрещенное положение (условно "закрытое"). Рисунок

рук — *allongée* в сочетании строго определенных позиций: рука, соответствующая работающей ноге, должна быть раскрыта в направлении 1-й позиции, рука, соответствующая опорной ноге, — в направлении 2-й позиции (допускаются как заниженные формы, так и завышенные положения рук в этих позициях). Поза III *arabesque* имеет ярко выраженный характер устремленности вперед, что подчеркивается взглядом, направленным вдоль линии указательного пальца руки, отведенной в направлении 1-й позиции. Голова занимает прямое положение. Взгляд может быть направлен соответственно положению головы и высоты ведущей руки (занимающей 1-ю позицию) к различным пространственным точкам: по линии горизонта, ниже линии горизонта и выше линии горизонта.

Структурно-координационный анализ построения канонической позы III arabesque.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Руки, сохраняя округлую форму, легатированно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть левой руки (ведущей).

Затем работающая нога (правая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции назад носком в пол (или поднимается на высоту 45° , 60° ,

90°). Положение корпуса "над ногами" сохраняется при общей подтянутости корпуса по вертикальной оси вверх, подлопаточные мышцы "взяты", "квадрат" плеч и бедер удерживается в ровном положении при направленности фигуры в точку 2 пространства зала. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся: правая рука, принимая функции ведущей, раскрывается и, удлиняясь в локте и фалангах пальцев, занимает положение *allongée* ладонью вниз в 1-й позиции, левая раскрывается в направлении 2-й позиции, одновременно с правой принимая положение *allongée* ладонью вниз. Левая рука относительно правой занимает заниженное положение. Голова в едином музыкально-ритмическом темпе с переводом рук приподнимается соответственно устремленности указательного пальца ведущей руки (правой). Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и направляется к точке 2 пространства зала над линией горизонта вдоль линии указательного пальца правой руки. Фиксируется апломб корпуса в положении канонической позы III *arabesque* (рис. 88).

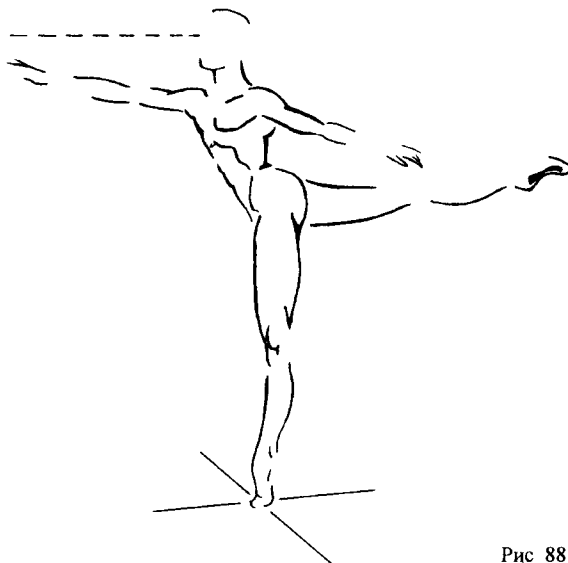


Рис 88

Каноническая поза IV *arabesque* характеризуется раскрытым — развернутым положением рук, ног и корпуса с точки зрения структурной организации элементов, но по отношению к зрителю в *épaulement croisé* и *effacé* такая характеристика различна. Устремленность фигуры в канонической форме допускается в четные точки зала (2, 4, 6, 8). Работающая нога открыта назад в направлении IV позиции (носком в пол, на 45°, 60° или 90°). Относительно визуального восприятия зрителя работающая нога и опорная могут образовывать скрещенное положение (условно "закрытое") при построении позы из положения *croisé* и раскрытое — развернутое при построении позы из положения *effacé*. Рисунок рук — *allongée* в сочетании строго определенных позиций: рука, соответствующая работающей ноге, должна быть раскрыта в направлении 2-й позиции, рука, соответствующая опорной ноге, — в направлении 1-й позиции (допускаются как заниженные формы, так и завышенные положения рук в этих позициях). Рука, открытая в направлении 2-й позиции с разворотом плеч, отводится назад, так, чтобы линии рук соответствовали линии плеч. При этом не допускается разворот бедер. Поза IV *arabesque* имеет ярко выраженный характер устремленности

вперед, что подчеркивается взглядом, направленным вдоль линии указательного пальца руки, отведенной в направлении 1-й позиции. Голова занимает положение поворота в сторону выдвинутого вперед плеча с небольшим наклоном к опорной стороне. Взгляд может быть направлен соответственно положению головы и высоты ведущей руки (занимающей 1-ю позицию) к различным пространственным точкам: по линии горизонта, ниже линии горизонта и выше линии горизонта.

Структурно-координационный анализ построения канонической позы IV arabesque.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Руки, сохраняя округлую форму, легатированно переводятся в 1-ю позицию. Корпус в единстве с переводом рук переводится в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед. Голова, опережая действие рук, через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и направляется на кисть левой руки (ведущей).

Затем работающая нога (правая) приемом *battement tendu* выводится в направлении IV позиции назад носком в пол (или поднимается на высоту 45°, 60°, 90°). Корпус переводится в вертикальное положение, затем при устремленности

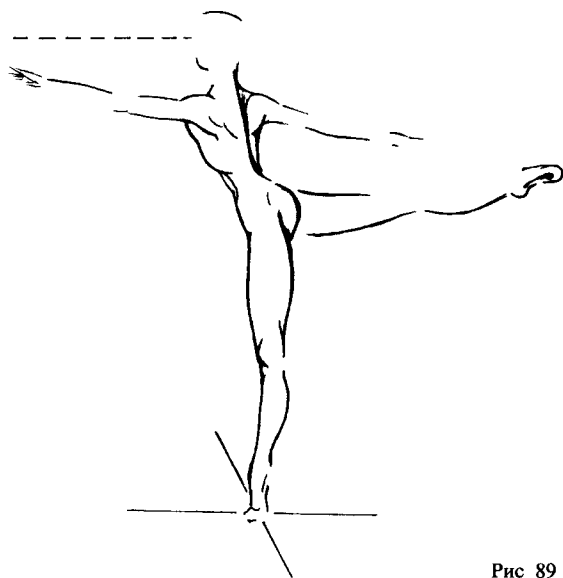


Рис 89

вверх слегка прогибается назад соответственно высоте работающей ноги, отведенной в направлении IV позиции назад. Подлопаточные мышцы "взяты", бедра удерживаются в ровном положении при направленности фигуры к точке 2 пространства зала. Руки, продолжая легатированное движение, переводятся: правая рука, раскрывается и, удлиняясь в локте и фалангах пальцев, занимает положение *allongée* ладонью вниз во 2-й позиции при развороте плеч вслед за рукой, которая сильно отводится назад, левая раскрывается в направлении

1-й позиции, одновременно с правой принимая положение *allongée* ладонью вниз. Правая рука относительно левой занимает заниженное положение. Пра-

вое плечо опущено. Локти рук смягчены. Линии рук соответствуют линии разворота плеч. Голова в одном музыкально-ритмическом темпе с переводом рук поворачивается в единстве с разворотом плеч в сторону левого плеча и приподнимается соответственно устремленности указательного пальца ведущей руки (левой). Взгляд сопровождает движение кисти левой руки и направляется к точке 2 пространства зала над линией горизонта вдоль линии указательного пальца левой руки. Фиксируется апломб корпуса в положении канонической позы IV arabesque (рис. 89).

Классическое наследие изобилует примерами, указывающими на связи в структурных принципах построения различных поз классического танца. Традиционный подход в процессах обучения, предлагаемый в методических пособиях, издававшихся ранее, не раскрывал всей полноты картины в этом разделе. В них авторы ставили своей целью обучить конкретным позам классического танца, что, бесспорно, очень важно. Но как любая наука движется вперед, так и хореография должна искать новые решения, способствующие совершенствованию методов обучения. Многолетний педагогический опыт позволил выявить закономерности при построении или перестроении поз, рассматривая их в динамике движения. Это стало очевидным из анализа поз arabesque, приведенного выше, где смена только положения рук *allongée* на *arçonnée* потребовала изменения положения корпуса, головы и взгляда и образовала другую позу. Применяя различные переходы из одной позы в другую, получим следующую картину: формы поз arabesque выстраиваются из поз *croisée* и *effacée*. В этом есть взаимосвязь всех поз классического танца. В зависимости от того, в каком направлении действует ведущая рука, в большинстве случаев определяющаяся направлением взгляда, выстраивается (структурно организуется) та или иная форма arabesque — I или II, IV или III, что видно на примере четвертого *port de bras*. Так, например, из канонической позы *croisée* вперед при гетеросинхронном действии рук в четвертом *port de bras*, когда ведущая рука действует в направлении *en dehors*, а ведомая в направлении *en dedans* через 1-ю проходящую позицию, выстраивается каноническая поза IV arabesque (ноги выполняют прием *pas dégagé* вперед). В случае гетеросинхронного действия рук в другом направлении из той же позы, то есть ведущая действует в направлении *en dedans*, а ведомая в направлении *en dehors*, выстраивается каноническая поза III arabesque.

Из позы *effacée-fermée* вперед при гетеросинхронном действии ведущей руки в направлении *en dehors* и ведомой руки в направлении *en dedans* через 1-ю проходящую позицию выстраивается каноническая поза II arabesque (ноги выполняют прием *pas dégagé* вперед). В случае гетеросинхронного действия рук в другом направлении из той же позы, то есть ведущая действует в направлении *en dedans*, а ведомая в направлении *en dehors*, выстраивается каноническая поза I arabesque.

Из позы *croisée* вперед при гетеросинхронном действии ведущей руки в направлении *en dehors* и ведомой руки в направлении *en dedans* через 1-ю проходящую позицию выстраивается поза IV *arabesque* (ноги выполняют прием *pas dégagé* вперед). В случае гетеросинхронного действия рук в другом направлении из той же позы, то есть ведущая действует в направлении *en dedans*, а ведомая в направлении *en dehors*, выстраивается поза III *arabesque*.

Из позы *effacée-ouverte* вперед при гетеросинхронном действии ведущей руки в направлении *en dehors* и ведомой руки в направлении *en dedans* через 1-ю проходящую позицию выстраивается каноническая поза II *arabesque* (ноги выполняют прием *pas dégagé* вперед). В случае гетеросинхронного действия рук в другом направлении из той же позы, то есть ведущая действует в направлении *en dedans*, а ведомая в направлении *en dehors*, выстраивается каноническая поза I *arabesque*.

Канонические позы *arabesque*, то есть позы *arabesque* с ногой, отведенной в направлении IV позиции назад, выстраиваются из поз *croisée* и *effacée* с применением как *pas dégagé*, так и *passé par terre balanoire*, *grand rond de jambe*.

По принципу анализа, приведенного с построением поз *arabesque*, можно рассмотреть и следующие виды перестроений с поворотом на 1/4 круга (90°) приемом *tour lent*, с применением элементов второго *port de bras* при направлении движения ведущей руки *en dehors* или *en dedans*: позы *croisée* в позу *effacée* с ногой, открытой в направлении IV позиции вперед.

Сначала для сравнения можно рассмотреть поворот на 1/4 круга из точки 8 в точку 2 пространства зала без применения элементов второго *port de bras*. Поза *croisée-ouverte* переходит в позу *effacée-fermée* и *croisée-fermée* в позу *croisée-ouverte*. Аналогичное происходит с ногой, открытой в направлении IV позиции назад. Если рассмотреть эти же перестроения поз с элементом второго *port de bras*, то вырисовывается следующая картина: при *tour lent en dehors* вправо из позы *croisée-ouverte* вперед с правой ноги в позу *effacée* вперед при действии ведущей руки в направлении *en dehors* или *en dedans* видно, как выстраивается поза *effacée-ouverte*.

При сохранении принципа перестроения и направления движения ведущей руки *en dehors* или *en dedans* во втором *port de bras* видно, как из позы *croisée-fermée* выстраивается поза *effacée-fermée*. Того же результата можно добиться при перестроении позы *croisée* назад в позу *effacée* назад при *tour lent en dedans* на 1/4 круга или повороте на 3/4 круга с ногой, открытой в направлении IV позиции вперед, и в повороте на 3/4 круга в направлении *en dehors* с ногой, открытой в направлении IV позиции назад.

Предложенный анализ указывает на родство между позами и на взаимосвязь принципов их построения и подтверждает, что одним из завершающих штрихов, позволяющих гармонично воспринимать позу, является положение головы и направленность взгляда. Несмотря на кажущееся многообразие этих положе-

ний в различных позах, основополагающим является лишь одно, а именно: голова повернута к руке, ближней к точке восприятия позы, а взгляд направлен на кисть (на какую-либо ее "грань" в зависимости от пластического рисунка и позиции, в которой находится рука) или в направлении этой кисти — вдоль и выше нее. Встречается положение головы, повернутой вдоль плеча и локтя руки, расположенной в 1-й или 3-й позиции, но взгляд при этом направлен в точку предполагаемого расположения кисти этой руки, если бы она занимала 2-ю позицию. Голова, венчающая вертикальную ось тела, завершает линию корпуса (продлевая, но не преломляя ее), отклоняющегося от вертикальной оси пространства при выполнении наклонов или прогибов в той или иной позе. Поворот головы осуществляется свободной, незакрепощенной шеей, несмотря на стройность и подтянутость, необходимые при исполнении любой позы.

Итак, можно сказать, что в этой главе впервые была поставлена задача проанализировать раздел поз классического танца с позиций системного подхода, рассмотреть различные позы в их взаимосвязи и в динамике развития — в повороте, а также рассмотрена возможность объединения поз с элементами *port de bras*, что позволило связать воедино разделы поз классического танца и *port de bras*.

Примеры этого анализа дают возможность строго регламентированно применять тот или иной способ построения или перестроения позы в отличие от вольного трактования, применяемого ранее и часто действующего вразрез методическим предписаниям, что отрицательно сказывалось на логичности хореографической лексики, а значит, и чистоте классического танца.

Глава 6

Temps lié как композиция и танцевальная форма

Каждое движение обретет выразительность, каждая поза станет рисовать определенное положение, каждый жест изобличать намерение, каждый взгляд возвещать новое чувство. Все будет пленять, все будет исполнено правды, ибо предметом подражания явится природа.

Ж. -Ж. Новерр

Temps lié — "это упражнение представляет собой цепь мягких *développé* и *dégagé*, обрамленных *port de bras*"¹.

Temps lié в школе классического танца принято понимать как связь темпов. Причем значение самого слова "темп" в лексике классического танца понимается как "характерный момент" (А. Вольнский), некая пластическая оригинальность танцевального движения. "В данном случае таким характерным моментом является связанность и сопряженность нескольких движений между собой"². Слитность, мягкость, пружинистость — вот, пожалуй, основные характеристики этой группы движений, которая имеет множество видов: *temps lié par terre*, *temps lié с port de bras*, *temps lié на 90°*, *temps lié с pirouettes* и *tours*, *temps lié saute*.

Temps lié (связанные темпы) — учебные композиции, по общей схеме состоящие из двух частей: первого и второго темпа. Temps lié может исполняться в малых, средних и больших позах, с применением *demi-plié*, *grand plié*, низких, средних и высоких полупальцев, с наклонами и перегибами корпуса. Академическая форма *temps lié* имеет давние традиции. Еще в XIX веке педагоги классического танца закладывали в основу своего урока всевозможные варианты этого упражнения. Простое и лаконичное построение *temps lié*, позволяющее вводить в него различные элементы классического экзерсиса, помогает выработать апломб, осваивать сценическое пространство, развивать координацию, пластичность и танцевальность. Temps lié в качестве собственной части может входить в построение *adagio*, *allegro*, *tour lent*, вращения в позах и т. д.

Temps lié является ярким примером слияния двух разделов — *port de bras* и поз классического танца. Эта композиция состоит из положений или поз, сме-

¹ Альберт Г. Г. Александр Пушкин. Школа классического танца. М., 1996. С. 74.

² Вольнский А. Л. Книга ликований. М., 1992. С. 79.

нящихся посредством тех или иных переходов, производящихся слитно. Выстраивается она из двух фаз, равных по музыкальной длительности. В первой фазе действие ног строится в направлении IV позиции вперед или назад, во второй — в направлении II позиции. Важно отметить то, как оно может развить координацию движений танцовщика, если сочетать в композиции различные виды port de bras. О методическом значении этой композиции движений сказано много. Хочется лишь подчеркнуть, что до сих пор оно применяется при составлении классического урока в том виде, в котором описано у А. Вагановой и Н. Тарасова, где независимо от направления движения фигуры в пространстве и ног (вперед и назад) не менялся ход рук и предлагался только в направлении наружу (en dehors) в первом темпе при выстраивании позы *stoisée* вперед или назад и в положении *en face* в направлении *en dedans* во втором темпе.

В школе классического танца при помощи *temps lié* воспитывается танцевальность, умение переходить от одного движения к другому, из одной позы в другую, связывать их в единую пластическую и ритмическую ткань. Не случайно изучение этой танцевальной формы предлагается после освоения синхронного действия рук в port de bras (например, в первой и третьей формах), затем асинхронного действия рук. Можно сказать, что *temps lié* — это тоже своего рода port de bras в своей законченной форме, когда при его исполнении необходимо свободно координировать все части тела и перемещать фигуру в пространстве зала.

В отличие от пластической формы поз и движения рук, которые применялись в практике обучения классическому танцу ранее, предлагаемый вариант соотношения направления движения рук с действием ног, перемещением фигуры в пространстве и выстраиваемой позы логически выверен и опирается на выведенные автором закономерности координации движений в классическом танце, принципы построения поз и т. д. Более того, переводы рук при смене одной позы на другую в процессе исполнения *temps lié* ранее не анализировались с точки зрения координационных связей всех частей тела, а потому и не всегда являлись удобными для исполнения — нарушался принцип слитности, перетекаемости одной позы в другую. Этот принцип слитности и является природосообразным, о чем говорил Ж.-Ж. Новерр.

В приведенных ниже примерах дано логическое в смысле соответствия действия частей тела танцовщика и динамическое развитие этой композиции по принципу от простого к сложному. Вначале *рассматривается temps lié при синхронном действии рук в одном направлении, затем эволюционное развитие — при гетеросинхронном действии рук в направлении en dehors и en dedans (второе port de bras).*

Рассмотрим temps lié par terre вперед в положении корпуса en face из I позиции в сочетании с малой формой первого port de bras в направлении en dehors.

Исходное положение: en face, ноги в I позиции. Корпус в устойчивом, вертикальном положении. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Выполняется подготовительный *préparation*: корпус переводится в положение "над ногами" за счет незначительного отклонения от вертикальной оси вперед (от бедер). Обе руки из подготовительного положения приемом *allongée* ладонями вниз, начиная движение "конечными" фалангами пальцев наружу, раскрываются в направлении 2-й заниженной позиции. Голова через легкий наклон поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направляется на кисть правой руки, которая определяется ведущей (переводится к пространственной точке 2 ниже линии горизонта), и слегка повышается.

В первой фазе *temps lié* выполняется *demi-plié* по I позиции. Корпус, сохраняя подтянутость, возвращается в вертикальное положение. Тяжесть тела равномерно распределена на двух ногах. Руки в единстве с действием ног и корпуса приемом "подхват" через проходящее подготовительное положение подводятся в 1-ю заниженную позицию, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие кисти правой руки (ведущей).

С переносом центра тяжести корпуса на левую ногу (опорную) правая освободившаяся нога исполняет *battement tendu* в направлении IV позиции вперед. Левая нога сохраняет выворотное положение на *demi-plié*. Корпус в единстве с действием работающей ноги переводится в положение "над ногами". Одновременно руки из заниженной 1-й подводятся в 1-ю каноническую позицию. Голова удерживается в прямом положении при направленности взгляда на правую кисть.

Правая нога (работающая) скользящим (гиссирующим) движением вытянутым носком по полу выводится вперед за линию IV позиции. Левая (опорная) нога углубляет *demi-plié*. Руки увеличивают радиус овала в 1-й позиции за счет легкого раскрытия фаланг пальцев и кистей наружу с подачей ключиц вперед при собранности поясничных и подлопаточных мышц.

Легатированно исполняется *pas degagé* на правую ногу, вытянутую в колене (или через проходящее *demi-plié*), левая — работающая вытянута и отведена в направлении IV позиции назад, касается носком пола. Тяжесть корпуса уверенно передается вперед на правую ногу (опорную). Одновременно руки, продолжая движение, из 1-й позиции раскрываются во 2-ю. Голова в едином музыкально-пластическом рисунке с действием корпуса, ног и рук поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает действие кисти правой руки (ведущей) и

устремляется к точке 2 пространства зала по линии горизонта. Руки переводятся в положение *allongée* ладонями вниз с опущением веса в плечах и предплечьях.

Во второй фазе левая нога подводится в I позицию с выполнением *demi-plié* на двух ногах. Корпус занимает вертикальное положение. Руки одновременно с действием ног подводятся через проходящее подготовительное положение в заниженную 1-ю позицию (приемом "подхват"), меняя пластический рисунок *allongée* на *arçonné*. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой кисти и направляется к точке 1 пространства зала ниже линии горизонта. Центр тяжести корпуса постепенно переносится на левую ногу (опорную). Освободившаяся правая нога исполняет *battement tendu* в направлении II позиции. Корпус переводится в положение "над ногами". Руки повышаются до 1-й канонической позиции. Голова и взгляд переводятся с правой кисти на левую, определяя левую руку ведущей.

Центр тяжести корпуса переносится на работающую (правую) ногу, которая становится опорной (скользящим движением работающей ноги носком по полу) с ощущением подтянутости бедер. Корпус занимает вертикальное положение. Руки начинают раскрытие наружу в направлении 2-й позиции, увеличивая радиус окружности в положении *arçonné*. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает действие левой кисти.

Выполняется выход из *demi-plié* и *pas dégagé* на правую ногу, вытянутую в колене. Левая нога, открытая в направлении II позиции, вытянутая в колене и стопе, легко касается носком пола. Корпус переводится в положение "над ногами". Руки переводятся в положение *allongée* ладонями вниз во 2-й позиции. Голова с действием кистей рук приподнимается. Взгляд сопровождает действие левой кисти и устремляется к точке 8 пространства зала выше линии горизонта. Затем левая нога подводится в I позицию к правой опорной. Руки одновременно с действием ноги собираются в подготовительное положение, меняя пластический рисунок *allongée* на *arçonné*. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение, сопровождая взглядом кисть ведущей руки (левой). Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта, что соответствует исходному положению. Данным положением завершается *temps lié* вперед.

Из этого положения выполняется temps lié par terre назад en face из I позиции, с малой формой первого port de bras в направлении en dedans.

В первой фазе temps lié назад выполняется *demi-plié* по I позиции. Корпус переводится в положение "над ногами". Тяжесть тела равномерно распределяется на обе ноги. Одновременно легким движением, руки приемом "взмах" через проходящее подготовительное положение раскрываются во 2-ю заниженную позицию, меняя пластический рисунок *arçonné* на *allongée* ладонями вниз. Голова из прямого положения и через легкий наклон переводится в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает действие левой руки (ведущей) в направлении *en dedans* и устремляется под углом ниже линии горизонта к точке 8 пространства зала.

Центр тяжести корпуса переносится на левую ногу (опорную). Правая освободившаяся нога исполняет *battement tendu* в направлении IV позиции назад. Левая нога (опорная) сохраняет выворотное положение в *demi-plié*. Корпус подается вперед, усиливая подтянутость. Руки переводятся из заниженной 2-й позиции во 2-ю, сохраняя положение *allongée* ладонями вниз. Голова при повороте в сторону левого плеча сопровождает действие левой кисти.

Правая (работающая) нога скользящим (гליссирующим) движением вытянутым носком по полу выводится за линию IV позиции назад, подчеркивая линию корпуса и ноги, с удлинённостью в пояснично-крестцовых позвонках. Левая (опорная) нога углубляет *demi-plié*, и исполняется *pas dégagé* на правую ногу, вытянутую в колене (или через проходящее *demi-plié*) как можно дальше от опорной, левая — свободная, отведенная в направлении IV позиции вперед, касается носком пола. Тяжесть корпуса передается назад на правую ногу. Тело занимает вертикальное положение при устремленности вверх. Одновременно руки из 2-й позиции подводятся в 1-ю каноническую, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие кисти левой руки (ведущей) и устремляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Во второй фазе левая нога подводится в I позицию с выполнением *demi-plié* на двух ногах. Корпус переводится в положение "над ногами". Руки одновременно с действием ног опускаются в заниженную 1-ю позицию. Голова выполняет легкий наклон в прямом положении. Взгляд сопровождает действие левой кисти и направляется ниже линии горизонта. Центр тяжести корпуса переносится на левую ногу.

Освободившаяся правая нога исполняет *battement tendu* в направлении II позиции. Корпус переводится в вертикальное положение. Одновременно руки приемом "взмах" через проходящее подготовительное положение раскрываются во 2-ю заниженную позицию, меняя пластический рисунок *arrondie* на *allongée* ладонями вниз. Взгляд переводится с левой кисти на правую, определяя правую руку ведущей. Голова через легкий наклон поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая действие правой кисти.

Центр тяжести корпуса переносится на правую ногу, которая становится опорной (скользящим движением работающей ноги носком по полу). Руки переводятся из заниженной 2-й позиции во 2-ю, сохраняя положение *allongée* ладонями вниз. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и устремляется к точке 2 пространства зала (по линии горизонта).

Выполняется выход из *demi-plié* и *pas dégagé* на правую ногу, вытянутую в колене. Левая нога, открытая в направлении II позиции, легко касается носком пола. Корпус переводится в вертикальное положение при устремленности вверх. Руки подводятся в 1-ю каноническую позицию, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопро-

вождает действие правой кисти и устремляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта. После чего левая нога подводится в I позицию к правой опорной. Руки одновременно с действием ноги подводятся в подготовительное положение, сохраняя пластический рисунок *arrondie*. Голова выполняет легкий наклон в прямом положении, сопровождая взглядом кисть ведущей руки (правой), и занимает исходное положение *en face*. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Этим положением завершается *temps lié* назад.

Из приведенного анализа видно, что при выполнении *temps lié par terre* вперед *en face* из I позиции рукам при синхронном действии в малой форме первого *port de bras* определяется направление *en dehors*. В то же время направление действия ног и корпуса в *temps lié par terre* назад определяет ход рук в направлении *en dedans*.

В описанном примере *temps lié par terre en face* назад ведущей рукой определяется левая в связи с тем, что эволюционное развитие *temps lié* назад из положения *épaulement croisé* из V позиции ног продиктует определение ведущей руки относительно визуального восприятия фигуры исполнителя зрителем, то есть относительно точки 1 пространства зала.

В предлагаемом анализе простейшей формы *temps lié par terre* с синхронным действием рук важно отметить координационное единство действия всех частей тела танцовщика, а именно: при *temps lié* вперед в первой фазе руки и голова действуют в направлении *en dehors*, взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и по линии горизонта; при *temps lié* назад руки и голова действуют в направлении *en dedans*, взгляд проходит пространственные точки по линии горизонта и ниже линии горизонта. Такое действие головы и взгляда продиктовано малой формой перевода рук из позиции в позицию. В эволюционном развитии при большой форме перевода рук взгляд будет проходить по пространственным точкам зала: ниже линии горизонта, по линии горизонта и выше линии горизонта. Таким образом, действие рук в большой или малой форме будет соответствовать действию головы и взгляда по пространственным точкам зала.

В форме *temps lié* закладывается координация движений всех частей тела, апломб, ощущение слитности перехода из одного положения в другое, передается ощущение характера движения. При смене пластического рисунка рук с действием ног в направлениях *en dehors* и *en dedans* подчеркивается как мажорное настроение, так и минорное. Руки при этом как бы опаздывают от движения ног, меняя свой пластический рисунок, и придают действию ног легатированность, ощущение упругости и мягкости, подчеркивая выразительность благодаря мышечному ощущению облегченности и эластичности характера движения.

Рассмотрим temps lié из положения корпуса épaulement croisé в положение en face в сочетании с первой формой port de bras.

Temps lié в средние позы и положение à la seconde с первым port de bras синхронного действия в направлении en dehors.

Музыкальный размер 3/4 adagio.

Исходное положение: épaulement croisé, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

За тактом выполняется подготовительный préparation.

На 1-й такт.

Правая нога (работающая) исполняет battement retiré, поднимаясь до середины голени опорной ноги. Руки через проходящее подготовительное положение, меняя пластический рисунок allongée на arrondie, легативно подводятся в 1-ю заниженную позицию (направление движения рук en dehors). Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой кисти.

На 2-й такт.

На первую четверть — правая нога (работающая) начинает выполнять battement développé на 45° в направлении IV позиции вперед, постепенно вытягиваясь в колене, левая нога выполняет demi-plié. Руки в единстве с действием ног переводятся в 1-ю каноническую позицию. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти ведущей руки.

На вторую четверть — левая нога (опорная) углубляет demi-plié, правая стремится к увеличению высоты, вытягиваясь в колене при сохранении выворотности бедер и стопы.

На третью четверть — следует активный выход из demi-plié на левой ноге (опорной). Правая нога (работающая) не теряет высоты. Центр тяжести корпуса с левой ноги подается вперед.

На 3-й такт.

Выполняется переход pas dégagé на правую ногу через demi-pointe на всю стопу (приемом jeté) с опущением подтянутости бедер и подачи ключиц вперед. Левая нога, освободившаяся, поднимается на 45°, присогнутая в колене. Руки одновременно с действием ног переводятся в 3-ю позицию (arrondie). Фаланги пальцев слегка смягчены. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти. Образуется средняя поза attitude croisée-fermée (45°). Взгляд направлен выше линии горизонта на кисть правой руки.

На 4-й такт.

Руки увеличивают радиус овала раскрытием кистей, переводятся во 2-ю позицию и легативно занимают положение allongée ладонями вниз. Голова и

взгляд сопровождают правую кисть. Левая нога (работающая) вытягивается в колене. Завершается первая фаза *temps lié* вперед.

На 5-й такт.

С поворотом корпуса на $1/8$ часть круга из *épaulement croisé* в положение *en face* левая нога, опускаясь, подтягивается к опорной в V позицию сзади и приемом *couvré* подменяет правую опорную, которая занимает положение условного *sur le sou-de-pied* спереди опорной левой, вытянутой в колене. Руки одновременно с действием ног подводятся в заниженную первую позицию, принимая округлую форму (*arrondie*). Голова и взгляд сопровождают действие кисти правой руки: голова через легкий наклон переводится в прямое положение, взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и устремляется к точке 1 пространства зала.

Далее правая нога (работающая) исполняет *battement retiré*, поднимаясь до середины голени опорной ноги (левой), которая сохраняет *demi-plié*. Руки подводятся в 1-ю каноническую позицию, удерживая форму *arrondie* (направление движения рук *en dehors*). Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти.

На 6-й такт.

На первую четверть — правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 45° в направлении II позиции постепенно вытягиваясь в колене, левая нога выполняет *demi-plié*. Руки сохраняют 1-ю каноническую позицию. Голова в прямом положении, взгляд направлен к левой кисти.

На вторую четверть — левая нога (опорная) углубляет *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты, вытягиваясь в колене при сохранении выворотности бедер.

На третью четверть — следует активный выход из *demi-plié* на левой ноге (опорной). Правая нога (работающая) не теряет высоты. Центр тяжести корпуса с левой ноги подается в сторону правой.

На 7-й такт.

Выполняется уверенный переход *pas dégagé* приемом *jeté* на правую ногу через *demi-pointé* на всю стопу за линию II канонической позиции с ощущением подтянутости бедер и подачи ключиц вперед. Тяжесть тела передается на правую ногу. Левая нога освобождается и поднимается на 45° , вытянутая в колене. Руки одновременно с действием ног переводятся в 3-ю позицию (*arrondie*). Руки в 3-й позиции находятся перед корпусом в пределах видимости. Фаланги пальцев слегка смягчены. Голова и взгляд сопровождают действие кисти левой руки, которая становится ведущей. Образуется положение *à la seconde* (45°). Взгляд направлен выше линии горизонта на кисть левой руки к пространственной точке 2 (или может фиксироваться в точке 1 при положении головы *en face*). Устойчивое положение тела фиксируется усилиями мышц голенистопа

опорной ноги и за счет подтянутости корпуса по вертикальной оси вверх с опущением положения корпуса "над ногами".

На 8-й такт.

На первую четверть — руки увеличивают радиус овала в положении *arrondie* раскрытием кистей, переводятся в каноническую 2-ю позицию и легатированно занимают положение *allongée* ладонями вниз при мягчности в локтях и запястьях. Голова и взгляд сопровождают действие левой кисти. Подчеркивается удлинённый рисунок рук по линии указательных пальцев. Руки в предплечьях слегка развернуты наружу, что придает рукам классическую форму *allongée* во 2-й позиции.

На вторую и третью четверти — левая нога (работающая) подводится к правой (опорной) в V позицию вперед с одновременным подворотом пятки опорной ноги в направлении *en dedans*. Фронтальное отношение корпуса из точки 1 (*en face*) перемещается в точку 2 пространства зала (*épaulement croisé*), что соответствует повороту корпуса на 1/8 часть круга. Руки легатированно, с опущением веса в плечах и предплечьях, опускаются и подводятся в подготовительное положение, меняя пластику рисунка *allongée* на *arrondie*. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение, сопровождая взглядом действие ведущей руки (левой), затем переводится в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Завершается вторая фаза *temps lié* вперед в положении корпуса *épaulement croisé*, в V позиции, левая нога впереди. Подчеркивается выразительный апломб корпуса.

Аналогично исполняется *temps lié* на 45° (в средние позы) в направлении назад с первой формой *port de bras* при направлении синхронного действия рук *en dedans*.

Temps lié в средние позы à la seconde с первым port de bras синхронного действия в направлении действия рук en dedans.

Музыкальный размер 3/4 *adagio*.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога сзади. Руки в подготовительном положении. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

За тактом выполняется подготовительный *préparation*.

На 1-й такт.

Правая нога (работающая) исполняет *battement retiré*, поднимаясь до середины голени опорной ноги сзади. Корпус подается в положение "над ногами". Руки через проходящее подготовительное положение, меняя пластический рисунок *arrondie* на *allongée* ладонями вниз, легатированно переводятся во 2-ю заниженную позицию (направление движения рук *en dedans*). Голова поворачивается в прямое положение и через легкий наклон переводится в сторону лево-

го плеча. Взгляд сопровождает действие левой кисти. Определяется ведущая рука (левая).

На 2-й такт.

На первую четверть — правая нога (работающая) начинает выполнять *battement développé* на 45° в направлении IV позиции назад, постепенно вытягиваясь в колене, левая нога выполняет *demi-plié*. Руки в единстве с действием ног переводятся во 2-ю каноническую позицию, сохраняя положение *allongée* ладонями вниз. Голова и взгляд сопровождают действие левой кисти ведущей руки.

На вторую четверть — левая нога (опорная) углубляет *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты, вытягиваясь в колене при сохранении выворотности бедер.

На третью четверть — следует активный выход из *demi-plié* на левой ноге (опорной). Правая нога (работающая) не теряет высоты. Центр тяжести корпуса с левой ноги подается вперед.

На 3-й такт.

Выполняется переход *pas dégagé* (приемом *jeté*) на правую ногу через *demi-pointé* на всю стопу с ощущением подтянутости бедер и "взятости" подлопаточных мышц. Левая нога, освободившаяся, поднимается на 45° в направлении IV позиции вперед, присогнутая в колене. Руки одновременно с действием ног переводятся в 3-ю позицию, постепенно принимая форму *arabesque*. Фаланги пальцев слегка смягчены. Голова и взгляд сопровождают действие левой кисти. Образуется средняя поза *tire-bouchon croisée-fermée* (45°). Взгляд направлен выше линии горизонта на кисть левой руки.

На 4-й такт.

Руки легатированно переводятся в 1-ю позицию. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие левой кисти. Левая нога (работающая) вытягивается в колене. Завершается первая фаза *temps lié* назад.

На 5-й такт.

С поворотом корпуса на $1/8$ часть круга из *épaulement croisé* в положение *en face* левая нога, опускаясь, подтягивается к опорной в V позицию спереди и приемом *soupiré* подменяет правую опорную, которая занимает положение *sur le sou-de-pied* сзади опорной левой. Руки одновременно с действием ног подводятся в заниженную первую позицию. Голова и взгляд сопровождают действие кисти правой руки.

Правая нога (работающая) исполняет *battement retiré*, поднимаясь до середины голени опорной ноги (левой) сзади, которая сохраняет *demi-plié*. Руки переводятся во 2-ю заниженную позицию, меняя пластический рисунок *arabesque* на *allongée* ладонями вниз (направление движения рук *en dedans*). Голова через легкий наклон поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает действие правой кисти, проходит пространственные точки ниже линии горизонта и устремляется к точке 2 пространства зала.

На 6-й такт.

На первую четверть — правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 45° в направлении II позиции в сторону, постепенно вытягиваясь в колене, левая нога выполняет *demi-plié*. Руки переводятся во 2-ю каноническую позицию (форма рук *allongées*). Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти ведущей руки.

На вторую четверть — левая нога (опорная) углубляет *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты, вытягиваясь в колене при сохранении выворотности бедер.

На третью четверть — следует активный выход из *demi-plié* на левой ноге (опорной). Правая нога (работающая) не теряет высоты. Центр тяжести корпуса с левой ноги подается в сторону правой.

На 7-й такт.

Выполняется уверенный переход *pas dégagé* (приемом *jeté*) на правую ногу через *demi-pointé* на всю стопу за линию II позиции в сторону с ощущением подтянутости бедер и подачи ключиц вперед. Тяжесть тела передается на правую ногу. Левая нога поднимается на 45° , вытянутая в колене. Руки одновременно с действием ног переводятся в 3-ю позицию, принимая форму *arrondie*. Голова и взгляд сопровождают действие кисти правой руки (ведущей). Образуется положение *à la seconde* (45°). Взгляд направлен выше линии горизонта на кисть правой руки к пространственной точке 2 (или может фиксироваться в точке 1 при положении головы *en face*). Устойчивое положение тела фиксируется за счет подтянутости корпуса по вертикальной оси вверх с ощущением положения корпуса "над ногами".

На 8-й такт.

На первую четверть — руки в положении *arrondie* опускаются в 1-ю каноническую позицию. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти. Подчеркивается округлый рисунок рук.

На вторую и третью четверти — левая нога (работающая) подводится к правой (опорной) в V позицию назад с одновременным подворотом пятки опорной ноги в направлении *en dehors*. Фронтальное отношение корпуса из точки 1 (*en face*) перемещается в точку 8 пространства зала (*épaulement croisé*), что соответствует повороту корпуса на $1/8$ часть круга. Руки легатированно, сохраняя округлую форму, подводятся в подготовительное положение. Голова через легкий наклон поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом действие ведущей руки (правой). Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Завершается вторая фаза *temps lié* вперед в положении корпуса *épaulement croisé*, в V позиции, правая нога впереди. Подчеркивается выразительный апломб корпуса.

Temps lié может выполняться в малых, средних и больших позах с третьей формой *port de bras* при синхронном действии рук. При *temps lié* вперед с действием рук в направлении *en dehors* с наклоном корпуса вперед, последующим перегибом назад в первой фазе и во второй фазе с перегибами корпуса в сторону к опорной ноге и от опорной ноги (прием *balancé*). При *temps lié* назад с действием рук в направлении *en dedans* с перегибом корпуса назад, последующим наклоном корпуса вперед в первой фазе и во второй фазе с перегибами корпуса в сторону от опорной ноги и к опорной ноге (прием *balancé*).

Рассмотрим temps lié вперед в большие позы со второй формой port de bras гетеросинхронного перевода рук из положения épaulement croisé с построением первой позы croisé-fermée вперед (открытое положение рук).

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Подготовительный *réparation*: корпус переводится в положение "над ногами". Кисти рук меняют пластический рисунок *arrondie* на *allongée* и отводятся в направлении 2-й заниженной позиции ладонями вниз. Голова выполняет легкий наклон. Взгляд направляется на кисть правой руки (ниже линии горизонта) и повышается (затактовое дыхание). Определяется ведущая рука — правая.

Основной *réparation*: руки приемом "подхват" через проходящее подготовительное положение переводятся в 1-ю каноническую позицию, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой кисти: проходит пространственные точки зала ниже линии горизонта. Далее правая рука (ведущая) раскрывается во 2-ю каноническую позицию, левая — в 3-ю позицию. Корпус занимает вертикальное положение, "устремляясь" вверх. Голова легативным движением поворачивается в сторону правого плеча, продолжая действие в направлении *en dehors*, при сопровождении взглядом движения кисти правой руки (ведущей). Взгляд проходит пространственные точки зала по линии горизонта и фиксирует точку 1 пространства зала выше линии горизонта. Выстраивается положение *épaulement croisé* при открытом положении рук.

Из этого исходного положения выполняется первая фаза *temps lié* вперед.

Корпус подается в положение "над ногами". Правая нога из V позиции переводится в положение "условного" *sur le sou-de-pied* и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени опорной ноги (левой), поднимается в положение "у колена". В единстве с действием корпуса и ног руки подводятся в 1-ю каноническую позицию: правая из 2-й позиции через заниженную 1-ю позицию, левая из 3-й позиции (направление движения правой руки *en dehors*, левой —

en dedans). Голова в едином музыкально-пластическом темпе с действием рук через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой руки (ведущей): проходит пространственные точки ниже линии горизонта.

Правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 90° в направлении IV позиции вперед, вытягиваясь в колене. Одновременно левая (опорная) выполняет упругое *demi-plié*. Усиливается подтянутость корпуса по вертикальной оси вверх при "взятости" поясничных мышц. Руки, не меняя направлений (хода), из 1-й позиции переводятся: правая (ведущая) поднимается в 3-ю позицию, левая (ведомая) через заниженную 1-ю переводится во 2-ю каноническую. Голова поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом действие правой кисти ведущей руки. Взгляд проходит пространственные точки выше линии горизонта и устремляется вдоль линии локтя правой руки к пространственной точке 1 выше линии горизонта. Образуется большая поза *croisée-fermée* вперед (закрытое положение рук) на *demi-plié*.

Левая нога углубляет *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты.

После чего производится активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию IV позиции вперед. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается вперед.

Выполняется *pas dégagé* — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через *demi-pointe* на всю стопу (прием *jeté*). Центр тяжести корпуса уверенно передается вперед на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на 90° приемом *relevé lent* в положение *attitude*. Руки, не меняя направления движения, одновременно с действием корпуса и ног переводятся: правая из 3-й позиции во 2-ю, левая из 2-й позиции в 3-ю. Голова и взгляд сопровождают действие кисти правой руки (ведущей). Взгляд фиксируется в точке зала 1 ниже линии горизонта. Образуется большая поза *attitude croisée-ouverte* при открытом положении рук. Завершается **первая фаза temps lié** вперед.

Во второй фазе левая нога вытягивается в колене и, подтягиваясь к опорной, выполняет *pas couré*, подменяя правую ногу (опорную), с одновременным поворотом корпуса на $1/4$ часть круга из положения *épaulement croisé* из точки 8 в *épaulement effacé* при направленности фигуры в точку 2 пространства зала. Правая нога, ставшая работающей, принимает положение "условного" *sur le sou-de-pied* спереди опорной левой и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени, поднимается в положение "у колена". В единстве с действием корпуса и ног руки подводятся в 1-ю каноническую позицию: правая из 2-й позиции через проходящую заниженную 1-ю позицию, левая из 3-й позиции (направление движения правой руки *en dehors*, левой — *en dedans*). Голова в едином музыкально-пластическом темпе с действием рук через легкий наклон

поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие кисти правой руки, проходит пространственные точки ниже линии горизонта и переводится на кисть левой руки, которая становится ведущей.

С одновременным выполнением мягкого *demi-plié* на левой ноге (опорной) правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 90° в направлении II позиции, вытягиваясь в колене. Левая (опорная) сохраняет выворотное положение на *demi-plié*. Усиливается подтянутость корпуса по вертикальной оси вверх при незначительном боковом отклонении в левую сторону. Руки, не меняя направлений (хода), из 1-й позиции переводятся: левая (ведущая) через заниженную 1-ю раскрывается во 2-ю позицию, правая (ведомая) переводится в 3-ю позицию. Голова поворачивается в сторону левого плеча, сопровождая взглядом действие левой кисти ведущей руки. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и устремляется вдоль линии кисти левой руки к пространственной точке 1 ниже линии горизонта. Образуется большая поза *écartée* назад на *demi-plié* (открытое положение рук). Левая нога углубляет *demi-plié*, правая не теряет высоты 90° .

Следует активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию II позиции в сторону. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается в сторону работающей.

Выполняется *pas dégagé* — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через *demi-pointe* на всю стопу (прием *jeté*). Центр тяжести корпуса уверенно передается на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на 90° приемом *relevé lent* в направлении II позиции. Руки, не меняя направления движения, одновременно с действием корпуса и ног переводятся: левая из 2-й позиции в 3-ю, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*, правая из 3-й позиции опускается во 2-ю. Голова и взгляд сопровождают действие кисти левой руки (ведущей). Взгляд фиксируется в точке зала 1 выше линии горизонта. Образуется большая поза *écartée* вперед при закрытом положении рук. Затем левая нога (работающая) подводится в V позицию вперед. Корпус занимает вертикальное положение. Руки сохраняют закрытое положение. Взгляд переводится ниже линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала. Завершается **вторая фаза temps lié вперед**.

Это исходное положение диктует ход ведущей руке (левой) в направлении en dedans и выполняется temps lié назад в большие позы (90°) с второй формой port de bras гетеросинхронного перевода рук.

В первой фазе temps lié назад корпус подается в положение "над ногами". Правая нога из V позиции переводится в положение *sur le cou-de-pied* сзади опорной левой и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени, поднимается в положение "у колена". В единстве с действием корпуса и ног руки

подводятся в 1-ю каноническую позицию: левая из 3-й позиции, правая из 2-й позиции через проходящее подготовительное положение (направление движения левой руки — en dedans, правой — en dehors). Голова в едином музыкально-пластическом темпе с действием рук приподнимается, взгляд переводится выше линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала, затем голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие левой руки (ведущей): проходит пространственные точки выше линии горизонта.

Правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 90° в направлении IV позиции назад, вытягиваясь в колене. Одновременно левая (опорная) выполняет упругое *demi-plié*. Корпус незначительно подается вперед при "взятости" подлопаточных и поясничных мышц. Руки, не меняя направлений (хода), из 1-й позиции переводятся: левая (ведущая) — во 2-ю позицию через проходящую заниженную 1-ю позицию, правая (ведомая) — в 3-ю каноническую. Голова поворачивается в сторону левого плеча, сопровождая взглядом действие левой кисти ведущей руки. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и устремляется вдоль линии локтя правой руки к пространственной точке 1 ниже линии горизонта. Образуется большая поза *croisée-ouverte* назад (открытое положение рук) на *demi-plié*.

Левая нога углубляет *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты.

Затем выполняется активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию IV позиции назад. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается к вертикальной оси.

Выполняется *pas dégagé* — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через *demi-pointe* на всю стопу (прием *jeté*). Центр тяжести корпуса уверенно передается назад на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на 90° приемом *relevé lent* в положение *tire-bouchon* (или может занимать вытянутое положение). Руки, не меняя направления движения, одновременно с действием корпуса и ног переводятся: левая из 2-й позиции в 3-ю, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*, правая из 3-й позиции во 2-ю. Голова и взгляд сопровождают действие кисти левой руки (ведущей). Взгляд фиксирует точку зала 1 выше линии горизонта. Образуется большая поза *croisée-fermée* (при закрытом положении рук). Данной позой завершается первая фаза *temps lié* назад.

Во второй фазе левая нога вытягивается в колене и, подтягиваясь к опорной, выполняет *pas soulé*, подменяя правую ногу (опорную), с одновременным поворотом корпуса на $1/4$ часть круга из положения *épaulement croisé* из точки 2 в *épaulement effacé* при направленности фигуры в точку 8 пространства зала. Правая нога, ставшая работающей, принимает положение "условного" *sur le sou-de-pied* сзади опорной левой и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени, поднимается в положение "у колена". В единстве с действием

корпуса и ног руки подводятся в 1-ю каноническую позицию: левая из 3-й позиции, правая через проходящую заниженную 1-ю позицию (направление движения левой руки — *en dedans*, правой руки — *en dehors*). Голова в едином музыкально-пластическом темпе с действием рук через поворот переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает действие кисти левой руки, проходит пространственные точки выше линии горизонта и переводится на кисть правой руки, которая с переводом взгляда определяется ведущей.

С одновременным выполнением мягкого *demi-plié* на левой ноге (опорной) правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 90° в направлении II позиции, вытягиваясь в колене. Левая (опорная) сохраняет выверотное положение на *demi-plié*. Усиливается подтянутость корпуса по вертикальной оси вверх при незначительном боковом отклонении в левую сторону. Руки, не меняя направлений движения, из 1-й позиции переводятся: правая (ведущая) — в 3-ю позицию, левая (ведомая) через заниженную 1-ю раскрывается во 2-ю позицию. Голова поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом действие правой кисти ведущей руки. Взгляд проходит пространственные точки выше линии горизонта и устремляется вдоль линии кисти правой руки к пространственной точке 1 выше линии горизонта. Образуется большая поза *écartée* вперед на *demi-plié* (закрытое положение рук). Левая нога углубляет *demi-plié*, правая не теряет высоты 90° .

Далее выполняется активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию II позиции в сторону. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается в сторону работающей.

Выполняется *pas dégagé* — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через *demi-pointe* на всю стопу (прием *jeté*). Центр тяжести корпуса уверенно передается на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на высоту 90° приемом *relevé lent* в направлении II позиции. Руки, не меняя направления своего движения, одновременно с действием корпуса и ног переводятся: правая из 3-й позиции — во 2-ю, левая из 2-й позиции переводится в 3-ю, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Голова и взгляд сопровождают действие кисти правой руки (ведущей). Взгляд фиксируется в точке зала 1 ниже линии горизонта. Образуется большая поза *écartée* назад при открытом положении рук. Затем левая нога (работающая) подводится в V позицию назад. Корпус занимает устойчивое, вертикальное положение. Руки сохраняются в открытом положении (правая во 2-й позиции, левая — в 3-й), форма рук *arrondie*. Взгляд переводится выше линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала. Завершается вторая фаза *temps lié* назад подведением рук в исходное подготовительное положение.

Из приведенного структурно-координационного и пространственного анализа видно, что при исполнении *temps lié* с продвижением в пространстве зала вперед, а затем назад со сменой больших поз *croisée* и *écartée* руки при гетеросинхронном действии во второй форме *port de bras* не меняют направления своего движения (правая действует наружу относительно вертикальной оси тела — *en dehors*, левая — внутрь — *en dedans*) и возвращаются в исходное положение, из которого начиналось исполнение *temps lié* вперед. Аналогично приведенному примеру, *temps lié* может исполняться вначале в направлении назад, что будет определяться основным *réparation* в направлении *en dedans* с действием ведущей руки в том же направлении, затем вперед при сохранении направления движения рук.

Варианты исполнения *temps lié* могут быть самыми разнообразными, в том числе и в позы *effacée*, как из открытого, так и из закрытого положения рук в исходном положении, но структурно-координационная основа во всех случаях будет единой.

*Рассмотрим *temps lié* вперед в большие позы со второй формой *port de bras* гетеросинхронного перевода рук из положения *épaulement croisé* с построением первой позы *croisé-ouverte* вперед (закрытое положение рук).*

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Выполняется подготовительный *réparation*: корпус переводится в положение "над ногами". Взгляд переводится выше линии горизонта при направленности в точку 1 пространства зала. Кисти раскрываются наружу, локти слегка смягчаются, сохраняя форму *arrondie* в 1-й позиции.

На основной *réparation* руки приемом "взмах" через проходящее подготовительное положение раскрываются в направлении 2-й позиции (форма рук *allongée*). Голова в единстве с действием рук поворачивается в прямое положение и через легкий наклон поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и при повороте головы в сторону правого плеча направляется на кисть правой руки. Определяется ведущая рука (правая). Затем руки, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie* и принимая округлую форму, переводятся: правая (ведущая) рука в 3-ю каноническую позицию, левая (ведомая) рука — во 2-ю позицию. Корпус занимает вертикальное положение, усиливая подтянутость. Взгляд сопровождает действие правой руки (ведущей) в направлении *en dedans* и фиксирует положение вдоль линии локтя правой руки под углом ниже линии горизонта к точке 1 пространства зала, после чего повышается (затактовое дыхание).

Выстраивается положение *épaulement croisé* при закрытом положении рук.

Из этого исходного положения выполняется первая фаза *temps lié* вперед.

Корпус подается в положение "над ногами". Правая нога из V позиции переводится в положение "условного" *sur le sou-de-pied* и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени опорной ноги (левой), поднимается в положение "у колена". В единстве с действием корпуса и ног руки подводятся в 1-ю каноническую позицию: правая из 3-й позиции, левая из 2-й позиции через заниженную 1-ю позицию (направление движения правой руки — *en dedans*, левой — *en dehors*). Голова в едином музыкально-пластическом темпе с действием рук приподнимается, взгляд переводится выше линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала, затем голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой (ведущей): проходит пространственные точки выше линии горизонта.

Правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 90° в направлении IV позиции вперед, вытягиваясь в колене. Одновременно левая (опорная) выполняет упругое *demi-plié*. Усиливается подтянутость корпуса по вертикальной оси вверх при "взятости" поясничных мышц. Руки, не меняя направлений движения, из 1-й позиции переводятся: правая (ведущая) раскрывается во 2-ю позицию через заниженную 1-ю позицию, левая (ведомая) поднимается в 3-ю каноническую. Голова поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом действие правой кисти ведущей руки. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и устремляется вдоль линии локтя правой руки к пространственной точке 1 ниже линии горизонта. Образуется большая поза *croisée-ouverte* вперед (открытое положение рук) на *demi-plié*.

Левая нога углубляет *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты.

Выполняется активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию IV позиции вперед. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается вперед.

Далее следует *pas dégagé* — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через *demi-pointé* на всю стопу (прием *jeté*). Центр тяжести корпуса уверенно передается вперед на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на 90° приемом *relevé lent* в положение *attitude*. Руки, не меняя направления движения, одновременно с действием корпуса и ног переводятся: правая из 2-й позиции в 3-ю через 2-ю повышенную позицию, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*, левая — из 3-й позиции во 2-ю. Голова и взгляд сопровождают действие кисти правой руки (ведущей). Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала выше линии горизонта. Образуется большая поза *attitude croisée-fermée* при закрытом положении рук. Данной позой завершается первая фаза *temps lié* вперед.

Во второй фазе левая нога вытягивается в колене и, подтягиваясь к опорной, выполняет *pas couré*, подменяя правую ногу (опорную), с одновременным поворотом корпуса на 1/4 часть круга из положения *épaulement croisé* из точки 8 в *épaulement effacé* при направленности фигуры в точку 2 пространства зала.

Правая нога, ставшая работающей, принимает положение "условного" *sur le sou-de-pied* спереди опорной левой и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени, поднимается в положение "у колена". В единстве с действием корпуса и ног руки подводятся в 1-ю каноническую позицию: правая (ведущая) из 3-й позиции, левая — из 2-й позиции через заниженную 1-ю позицию (направление движения правой руки — *en dedans*, левой — *en dehors*). Голова в едином музыкально-пластическом темпе с действием рук поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой руки и переводится на кисть левой, которая определяется ведущей: проходит пространственные точки выше линии горизонта и фиксирует точку 8 пространства зала по линии горизонта.

С одновременным выполнением мягкого *demi-plié* на левой ноге (опорной) правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 90° в направлении II позиции в сторону, вытягиваясь в колене. Левая (опорная) сохраняет выворотное положение на *demi-plié*. Усиливается подтянутость корпуса по вертикальной оси вверх при незначительном боковом отклонении в левую сторону.

Руки, не меняя направления движения, из 1-й позиции переводятся: левая (ведущая) поднимается в 3-ю позицию, правая (ведомая) через заниженную 1-ю переводится во 2-ю каноническую. Голова поворачивается в сторону левого плеча, сопровождая взглядом действие левой кисти ведущей руки. Взгляд проходит пространственные точки выше линии горизонта и устремляется к пространственной точке 1 выше линии горизонта.

Левая нога углубляет *demi-plié*, правая не теряет высоты 90°.

Выполняется активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию II позиции в сторону. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается в сторону работающей.

Выполняется *pas dégagé* — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через *demi-pointe* на всю стопу (прием *jeté*). Центр тяжести корпуса уверенно передается на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на 90° приемом *relevé lent* в направлении II позиции. Руки переводятся: левая из 3-й позиции раскрывается во 2-ю, правая из 2-й позиции переводится в 3-ю через 2-ю повышенную приемом *allongée*. Голова выполняет легкий наклон. Взгляд сопровождает действие кисти ведущей руки (левой) и устремляется к точке 1 пространства зала ниже линии горизонта. Образуется большая поза *écartée* вперед (открытое положение рук). Завершается вторая фаза *temps lié* вперед.

Левая нога (работающая) подводится в V позицию вперед. Корпус занимает вертикальное положение. Руки сохраняют открытое положение. Взгляд переводится выше линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала.

Это исходное положение (открытое положение рук в *épaulement croisé*) диктует ход ведущей руке (левой) в направлении *en dehors* и выполняется *temps lié* назад в большие позы (90°) с второй формой *port de bras* гетеросинхронного перевода рук.

В первой фазе *temps lié* назад корпус подается в положение "над ногами". Правая нога из V позиции переводится в положение *sur le sou-de-pied* сзади опорной левой и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени, поднимается в положение "у колена". В единстве с действием корпуса и ног руки подводятся в 1-ю каноническую позицию: левая — из 2-й позиции через проходящее подготовительное положение, правая — из 3-й позиции (направление движения левой руки — *en dehors*, правой — *en dedans*). Голова в едином музыкально-пластическом темпе с действием рук через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает действие левой руки (ведущей): проходит пространственные точки ниже линии горизонта.

Правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 90° в направлении IV позиции назад, вытягиваясь в колене. Одновременно левая (опорная) выполняет упругое *demi-plié*. Корпус незначительно подается вперед при "взятости" подлопаточных и поясничных мышц. Руки, не меняя направлений, из 1-й позиции переводятся: левая (ведущая) переводится в 3-ю позицию, правая (ведомая) — через заниженную 1-ю позицию во 2-ю каноническую. Голова поворачивается в сторону левого плеча, сопровождая взглядом действие левой кисти ведущей руки. Взгляд устремляется вдоль линии локтя правой руки к пространственной точке 1 выше линии горизонта. Образуется большая поза *croisée-fermée* назад (закрытое положение рук) на *demi-plié*.

Левая нога углубляет *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты.

Далее выполняется активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию IV позиции назад. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается к вертикальной оси.

Выполняется *pas dégagé* — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через *demi-pointe* на всю стопу (прием *jeté*). Центр тяжести корпуса уверенно передается назад на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на 90° приемом *relevé lent* в положение *tire-bouchon* (или может занимать вытянутое положение). Руки, не меняя направления движения, одновременно с действием корпуса и ног переводятся: левая из 3-й позиции во 2-ю, правая — из 2-й позиции в 3-ю через 2-ю повышенную приемом *allongée*. Голова и взгляд сопровождают действие кисти левой руки (ведущей). Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала ниже линии горизонта. Образуется большая поза

tire-bouchon croisée-ouverte при открытом положении рук. Данной позой завершается первая фаза temps lié назад.

Во второй фазе левая нога вытягивается в колене и, подтягиваясь к опорной, выполняет pas courré, подменяя правую ногу (опорную), с одновременным поворотом корпуса на 1/4 часть круга из положения épaulement croisé из точки 2 в épaulement effacé при направленности фигуры к точке 8 пространства зала. Правая нога, ставшая работающей, принимает положение "условного" sur le sou-de-pied сзади опорной левой и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени, поднимается в положение "у колена". В единстве с действием корпуса и ног руки подводятся в 1-ю каноническую позицию: правая — из 3-й позиции, левая — через проходящую заниженную 1-ю позицию (направление движения левой руки — en dehors, правой руки — en dedans). Голова в едином музыкально-пластическом темпе с действием рук через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает действие кисти левой руки, проходит пространственные точки ниже линии горизонта и переводится на кисть правой руки, которая с переводом взгляда определяется ведущей.

С одновременным выполнением мягкого demi-plié на левой ноге (опорной) правая нога (работающая) выполняет battement développé на 90° в направлении II позиции в сторону, вытягиваясь в колене. Левая (опорная) сохраняет выворотное положение на demi-plié. Усиливается подтянутость корпуса по вертикальной оси вверх при незначительном боковом отклонении в левую сторону. Руки, не меняя направлений движения, из 1-й позиции переводятся: правая (ведущая) через заниженную 1-ю раскрывается во 2-ю позицию, левая (ведомая) переводится в 3-ю позицию. Голова поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом действие правой кисти ведущей руки. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и устремляется вдоль линии кисти левой руки к пространственной точке 1 ниже линии горизонта. Образуется большая поза écartée вперед на demi-plié (открытое положение рук). Левая нога углубляет demi-plié, правая не теряет высоты 90°.

После чего выполняется активный выход из demi-plié на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию II позиции. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается в сторону работающей.

Выполняется pas dégagé — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через demi-pointe на всю стопу (прием jeté). Центр тяжести корпуса уверенно передается на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на высоту 90° приемом relevé lent в направлении II позиции. Руки, не меняя направления своего движения, одновременно с действием корпуса и ног переводятся: правая из 2-й позиции — в 3-ю через 2-ю повышенную приемом allongée, левая из 3-й позиции — во 2-ю. Голова и взгляд сопровождают действие кисти правой руки (ведущей). Взгляд фиксирует точку зала 1 выше линии

горизонта. Образуется большая поза *écartée* назад при закрытом положении рук. Затем левая нога (работающая) подводится в V позицию назад. Корпус занимает устойчивое, вертикальное положение. Руки сохраняются в закрытом положении (правая — в 3-й позиции, левая — во 2-й), форма рук *arrondie*. Взгляд переводится ниже линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала. Завершается вторая фаза *temps lié* назад подведением рук в исходное подготовительное положение.

Из приведенного структурно-координационного и пространственного анализа видно, что при исполнении *temps lié* с продвижением в пространстве зала вперед из закрытого положения рук, а затем назад из открытого положения рук со сменой больших поз *croisée* и *écartée*, руки при гетеросинхронном действии во второй форме *port de bras* не меняют направления своего движения (правая действует внутрь относительно вертикальной оси — *en dedans*, левая — наружу — *en dehors*) и возвращаются в исходное положение, из которого начиналось исполнение *temps lié* вперед. Аналогично приведенному примеру, *temps lié* может исполняться вначале в направлении назад, что будет определяться основным *préparation* в направлении *en dedans* с действием ведущей руки в том же направлении, затем вперед при сохранении направления движения рук.

Одним из сложных вариантов *temps lié* является использование боковых наклонов во втором *port de bras*. Помимо отработки координации движения танцовщика в пространстве большую роль здесь играет удержание равновесия. Рассмотрим следующие примеры *temps lié* вперед в большие позы и с переводом рук по схеме второй формы *port de bras*.

Temps lié вперед в большие позы с боковым наклоном корпуса и с переводом рук по схеме второй формы port de bras гетеросинхронного перевода рук из положения épaulement croisé.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Выполняется подготовительный *préparation*.

Затем выполняется основной *préparation*: руки приемом "подхват" через проходящее подготовительное положение переводятся в 1-ю каноническую позицию, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой кисти: проходит пространственные точки зала ниже линии горизонта. Далее правая рука (ведущая) раскрывается во 2-ю каноническую позицию, левая — в 3-ю позицию. Корпус занимает вертикальное положение, "устремляясь" вверх.

Голова плавным движением поворачивается в сторону правого плеча, продолжая действие в направлении *en dehors*, при сопровождении взглядом движения кисти правой руки (ведущей). Взгляд проходит пространственные точки зала по линии горизонта и фиксирует точку 1 пространства зала выше линии горизонта. Выстраивается положение *épaulement croisé* при открытом положении рук.

Из этого исходного положения выполняется первая фаза *temps lié* вперед.

Корпус подается в положение "над ногами". Правая нога из V позиции переводится в положение "условного" *sur le sou-de-pied* и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени опорной ноги (левой), поднимается в положение "у колена". В единстве с действием корпуса и ног руки подводятся в 1-ю каноническую позицию: правая — из 2-й позиции через заниженную 1-ю позицию, левая — из 3-й позиции (направление движения правой руки — *en dehors*, левой — *en dedans*). Голова в музыкально-пластическом единстве с действием рук через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой руки (ведущей), проходит пространственные точки ниже линии горизонта.

Правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 90° в направлении IV позиции вперед, вытягиваясь в колене. Одновременно левая (опорная) выполняет упругое *demi-plié*. Усиливается подтянутость корпуса по вертикальной оси вверх при взятости поясничных мышц. Руки, не меняя направлений, из 1-й позиции переводятся: правая (ведущая) поднимается в 3-ю позицию, левая (ведомая) через заниженную 1-ю переводится во 2-ю каноническую. Голова поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом действие правой кисти ведущей руки. Взгляд проходит пространственные точки выше линии горизонта и устремляется вдоль линии локтя правой руки к пространственной точке 1 выше линии горизонта. Образуется большая поза *croisée-fermée* вперед (закрытое положение рук) на *demi-plié*.

Левая нога углубляет *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты.

Далее следует активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию IV позиции вперед. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается вперед.

Выполняется *pas dégagé* — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через *demi-pointe* на всю стопу (прием *jeté*). Центр тяжести корпуса уверенно передается вперед на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на 90° приемом *relevé lent* в позу *attitude*. Руки, не меняя направления движения, одновременно с действием корпуса и ног переводятся: правая из 3-й позиции во 2-ю, левая — из 2-й позиции в 3-ю. Голова и взгляд сопровождают действие кисти правой руки (ведущей). Взгляд фиксирует точку зала 1 ниже линии горизонта. Образуется большая поза *attitude croisée-ouverte* при открытом положении рук. Затем корпус наклоняется в сторону ведущей руки. Далее происходит выход из наклона, при котором руки подводятся в 1-ю

позицию. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти. Затем происходит смена ведущей руки (с правой на левую), которая из 1-й позиции раскрывается во 2-ю и сообщает корпусу боковой наклон влево. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта. Другая рука (ведомая) переводится из 1-й позиции в 3-ю. Во второй фазе второго *port de bras* выполняется выход из наклона корпуса в позу *attitude croisée-ouverte*, которая фиксируется. Функции ведущей возвращаются к правой руке. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд проходит пространственные точки выше линии горизонта, сопровождая действие правой руки. **Завершается первый темп *temps lié* вперед. (Первая фаза.)**

Во второй фазе выполнения *temps lié* левая нога вытягивается в колене и, подтягиваясь к опорной, выполняет *pas couré*, подменяя правую ногу (опорную), с одновременным поворотом корпуса на 1/4 часть круга из положения *épaulement croisé* от точки 8 в *épaulement effacé* при направленности фигуры к точке 2 пространства зала. Правая нога, ставшая работающей, принимает положение "условного" *sur le sou-de-pied* спереди опорной левой и, продолжая скольжение вытянутым носком вдоль голени, поднимается в положение "у колена". В единстве с действием корпуса и ног руки подводятся в 1-ю каноническую позицию: правая — из 2-й позиции через проходящую заниженную 1-ю позицию, левая — из 3-й позиции (направление движения правой руки — *en dehors*, левой — *en dedans*). Голова в едином музыкально-пластическом темпе с действием рук через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие кисти правой руки, проходит пространственные точки ниже линии горизонта и переводится на кисть левой руки, которая становится ведущей.

С одновременным выполнением мягкого *demi-plié* на левой ноге (опорной) правая нога (работающая) выполняет *battement développé* на 90° в направлении II позиции, вытягиваясь в колене. Левая (опорная) сохраняет выворотное положение на *demi-plié*. Усиливается подтянутость корпуса по вертикальной оси вверх при незначительном боковом отклонении в левую сторону. Руки, не меняя направлений (хода), из 1-й позиции переводятся: левая (ведущая) через заниженную 1-ю раскрывается во 2-ю позицию, правая (ведомая) переводится в 3-ю позицию. Голова поворачивается в сторону левого плеча, сопровождая взглядом действие левой кисти ведущей руки. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и устремляется вдоль линии кисти левой руки в пространственную точку 1 ниже линии горизонта. Образуется большая поза *écartée* назад на *demi-plié* (открытое положение рук). На левой ноге углубляется *demi-plié*, правая не теряет высоты 90°.

После чего выполняется активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога (работающая), не теряя высоты, устремляется вытянутым носком за линию II позиции в сторону. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается в сторону работающей.

Выполняется *pas dégagé* — переход на правую ногу, вытянутую в колене, через *demi-pointe* на всю стопу (прием *jeté*). Центр тяжести корпуса уверенно передается на правую ногу. Левая, освободившаяся и ставшая работающей, поднимается на 90° приемом *relevé lent* в направлении II позиции. Руки, не меняя направления движения, одновременно с действием корпуса и ног переводятся: левая — из 2-й позиции в 3-ю, меняя пластический рисунок *allongée* на *arquée*, правая из 3-й позиции опускается во 2-ю. Голова и взгляд сопровождают действие кисти левой руки (ведущей). Взгляд фиксирует точку зала 1 выше линии горизонта. Образуется большая поза *écartée-fermée* вперед при закрытом положении рук. Затем при смене функций ведущей руки корпус наклоняется вправо. Голова выполняет поворот в сторону правого плеча. Взгляд с поворотом головы проходит пространственные точки выше линии горизонта и устремляется к точке 3 пространства зала ниже линии горизонта. Далее происходит выход из наклона, при котором руки подводятся в 1-ю позицию. Взгляд переводится на левую кисть, и происходит смена ведущей руки, которая из 1-й позиции раскрывается во 2-ю и сообщает корпусу боковой наклон влево. Другая рука (ведомая) переводится из 1-й позиции в 3-ю. На вторую фазу второго *port de bras* выполняется выход из наклона корпуса в позу *écartée-fermée*, которая фиксируется. Завершается второй темп *temps lié* вперед.

Левая нога (работающая) подводится в V позицию вперед. Корпус занимает вертикальное положение. Руки сохраняют закрытое положение. Взгляд переводится ниже линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала.

Аналогично этому примеру композиция *temps lié* может исполняться в направлении назад. Избранное направление движения рук не меняется. Оно может быть прямым или обратным, то есть направление действия ведущей руки не будет соответствовать расположению ноги: ведущая рука, соответствующая ноге в V позиции, спереди будет иметь направление *en dedans*, а ведомая, соответствующая ноге, стоящей сзади в V позиции, будет иметь направление *en dehors*.

Этот вариант может усложняться добавлением *demi-plié* на опорной ноге во время бокового наклона корпуса и *pirouettes*, предшествующих выходу в большие позы. Приведенные примеры затрагивают лишь часть возможных вариантов применения *temps lié* в описанных разделах, но даже из данных примеров видно, что только прочное овладение навыками исполнения этих сложнейших с точки зрения координации и равновесия вариантов *temps lié* может обеспечить безукоризненное владение техникой классического танца, столь необходимой на современном этапе развития хореографии. Подробный анализ более сложных вариантов будет приведен после ознакомления с такими разделами школы классического танца, как *en tournant* и *allegro*.

Глава 7

En tournant

В классическом танце перемещение в пределах сценического пространства осуществляется во всех направлениях: по прямым линиям и по диагонали, а также в повороте вокруг своей вертикальной оси без продвижения или с продвижением. Поворот может осуществляться на определенное количество градусов окружности ($1/8$, $1/4$, $1/2$, $3/4$ и целый круг) в зависимости от преследуемых целей. Каждое движение, исполненное в повороте, вносит в действие динамическое развитие и тем самым несет смысловую нагрузку, являясь частью хореографической лексики комбинации движений или композиции. При усилении динамики действия — ускорении поворота — меняется характер движения: поворот переходит во вращение, которое может осуществляться от $1/2$ части круга, на целый круг, 2, 3 и т. д. в зависимости от задач, которые ставит балетмейстер, педагог-хореограф.

Методический анализ этого раздела показывает, что конечной целью использования поворотов в *exercice* классического танца является освоение вращения.

С понятием вращения в классическом танце неразрывно связано понятие вертикальной оси тела — апломба, без которого невозможно его осуществление. Процесс постановки корпуса, начатый с самого начала обучения, становится фундаментом, способствующим вращению танцовщика. Процесс овладения техникой вращения сложный и длительный. Его неотъемлемой частью является поэтапное освоение поворотов, степень сложности которых постепенно возрастает. Увеличивается число градусов окружности, скорость — интенсивность поворота. Это дает возможность танцовщику выработать навыки действия головы, сохранять требуемые положения ног, корпуса и рук в статике (без смены положения в повороте) и в действии, если требуется сменить позу или положение.

Практически все движения классического танца могут исполняться в повороте, но каждое из них в процессе обучения направлено на освоение действия определенных частей тела во вращении, на их слаженность — координацию. Прежде чем перейти к анализу движений в повороте, рассмотрим, что из себя представляет поворот. Как было сказано выше, это действие, во время которого фигура танцовщика поворачивается вокруг своей вертикальной оси на месте или перемещается в пространстве. В главе, рассказывающей о частях тела классического танцовщика, говорилось об их действии относительно вертикальной

оси тела в направлениях en dehors и en dedans. В поворотах становится видно, как вокруг своей вертикальной оси двигаются каждая из сторон тела — левая и правая.

В этой работе предлагается ввести новые понятия в разделе поворотов и вращений: направляющая и направляемая стороны тела танцовщика.

Сторона тела, движущаяся в повороте или вращении наружу от вертикальной оси тела, называется *направляющей*, а внутрь к оси — *направляемой*.

Сопоставляя действия рук и ног, рассмотренные в предыдущих разделах, становится ясно, что определителем направления движения руки может стать расположение ноги в исходном положении, направление, в котором работающая нога будет действовать вперед или назад (в направлении IV позиции), а в направлении II позиции — спереди или сзади, если движение осуществляется на месте. Если движение исполняется с продвижением вперед или назад, это тоже влияет на направление движения рук (наружу или внутрь). В случае совпадения направлений движения руки и работающей ноги (в направлении en dehors), относящихся к одной из сторон тела (левая или правая), их действие является соответствующим, при несовпадении (направление движения ноги en dehors, руки — en dedans) — несоответствующим. При применении разнонаправленных форм port de bras в повороте (второе и пятое port de bras) совпадение направления движения руки в направлении en dehors с направляющей стороной, а движения руки в направлении en dedans с направляемой стороной является *соответствующим* действием, а несовпадение направления — *несоответствующим*

Определение поворота, состоящего из соответствующего или несоответствующего действия с направляющей и направляемой сторонами, дает возможность выявить различие характеров поворотов в ту или иную сторону.

При применении первой формы port de bras в повороте в зависимости от того, в каком направлении осуществляется поворот (en dehors или en dedans), совпадение направления движения рук определяется как *прямая* форма поворота, а несовпадение — *обратная* форма поворота.

Например, выполнение battements tendu en tournant вперед en dehors на 1/4 часть круга в сочетании с первым port de bras в направлении en dehors является прямой формой поворота, а при выполнении port de bras в направлении en dedans — обратной формой поворота.

Предложенные термины: "соответствующее" и "несоответствующее" действие, "направляющая" и "направляемая" сторона — позволяют полнее представить картину анализа раздела en tournant.

Прежде чем приступить к анализу характера поворота, рассмотрим существующие виды поворотов.

Повороты на двух ногах

К самым простым поворотам относятся повороты на двух ногах. Одним из них является поворот (на 1/8, 1/4 части круга) без смены расположения ног и со сменой. Он применяется для изменения ракурса и может исполняться на всей стопе, а также приемом *relevé* и *relevé* с предварительным *demi-plié*. В этом случае при исполнении *demi-plié* ракурс остается без изменения. Поворот происходит в момент *relevé*. Это движение может служить *préparation* к *tour en l'air*, принцип действия которого просматривается в нем. Руки при этом действуют в направлении *en dehors* или *en dedans* в зависимости от поставленной задачи.

Следующим примером поворота на двух ногах является *soutenu en tournant*. Это движение начинают изучать у станка, сначала на половину круга (180°), а затем на целый круг. При исполнении *soutenu en tournant* происходит смена ноги: нога, подводящаяся спереди, во время поворота оказывается сзади, а та, что была сзади, — оказывается спереди. Смена ног происходит с подтянутыми бедрами и предельной выворотностью от паха. Руки действуют приемом *balancé* — собираются из 2-й позиции в 1-ю, в 3-ю или одна — в 1-ю, другая — в 3-ю позицию. Именно эти позиции являются группировкой рук во вращении. Для освоения раздела *allegro* руки могут действовать приемом "подхват" в направлении *en dehors* или "взмах" в направлении *en dedans* (*changement de pied en tournant*) в зависимости от того, какое движение последует после этого. Сюда можно отнести *glissade en tournant* (на полупальцах и на пальцах). Руки при этом могут действовать синхронно тем же приемом *balancé* и не синхронно — одна из рук будет раскрываться из 1-й во 2-ю позицию, другая — закрываться из 2-й в 1-ю позицию. Или в основе перевода рук будет лежать второе *port de bras*.

Повороты с переносом тяжести корпуса с двух ног на одну

После освоения поворотов на двух ногах приступают к следующему этапу, в котором осуществление поворота происходит в момент отведения работающей ноги и может осуществляться на 1/8, 1/4, 1/2 и 3/4 части круга. Центр тяжести корпуса смещается с двух ног на одну. К этим движениям относятся *battements* группы "А": *battement tendu*, *battement tendu jeté* и *grand battement jeté*, которые могут исполняться в направлении II позиции и в направлении IV позиции вперед или назад. Целью исполнения этих движений в повороте является подготовка к *pirouettes* и *tours*, а именно: умение распределить тяжесть корпуса на опорной ноге и освободить работающую, удержание

равновесия во время и после поворота. На раннем этапе освоения этой группы *battement en tournant* целесообразно сохранять положение рук. При исполнении *battement tendu en tournant* инициатива отводится действию ног. До отведения работающей ноги корпус переводится в положение "над ногами". С одновременным исполнением *battement tendu* центр тяжести тела смещается к подушечке и пальцам опорной ноги. Освободившаяся от веса тела пятка опорной ноги, не отрываясь от пола, подворачивается скользящим движением. При исполнении *battement tendu en tournant* в направлении *en dehors* пятка опорной ноги действует как бы с опозданием, стремясь сохранить выворотность от паха опорной ноги. Если *battement tendu en tournant* исполняется в направлении *en dedans*, пятка опорной ноги подворачивается вперед активно, без опоздания, с сохранением выворотности от паха. Руки сохраняют положения, но во время этой кажущейся неподвижности рукам сообщается импульс энергии, образовавшейся от действия ног и корпуса. Каждая рука несет свои функции. Рука, относящаяся к направляющей стороне, в момент начала поворота стремится к увеличению радиуса окружности, а рука, относящаяся к направляемой стороне, — к его уменьшению. Причем положение рук от плеча до локтя строго сохраняется, а то невидимое действие, о котором было сказано в предыдущем предложении, сообщается части руки от локтя до пальцев. Движения головы и направленность взгляда в этих поворотах очень важны и требуют их точного освоения. В действиях головы при осуществлении поворота наблюдается две фазы. В первой фазе — в самом начале поворота — голова и взгляд фиксируют точку пространства, предшествующую повороту, голова поворачивается вдоль плеча направляемой стороны. По мере осуществления половины поворота — во второй фазе действия головы — она, опережая поворот корпуса, поворачивается в сторону плеча направляющей стороны, взгляд фиксирует точку, по отношению к которой будет завершаться поворот. Это действие головы строго соблюдается независимо от того, на какое количество градусов будет исполняться поворот. Первой ступенью в освоении действия головы в повороте является фиксация взглядом точки пространства зала, предшествующей повороту.

Рассмотрим пример.

Исполняется *battement tendu en tournant* в направлении *en dehors* с поворотом на $1/4$ часть круга (90°) в направлении II позиции.

Музыкальный размер $2/4$.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Вступительный такт музыкального метра 2/4.

За тактом исполняется подготовительный *préparation*.

На первую четверть.

Руки легатированным движением меняют пластический рисунок *allongée* на *arrondie* и подводятся проходящим движением через подготовительное положение, заниженную 1-ю позицию в 1-ю каноническую позицию. Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти. Корпус в координационном единстве с действием рук, головы и сопровождающего взгляда подается в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед.

На первую восьмую второй четверти.

Выполняется поворот корпуса на двух ногах на 1/8 часть круга из положения *épaulement croisé* в положение *en face*. Одновременно с поворотом корпуса руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю. Голова и взгляд от кисти правой руки переводятся к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости шейно-грудных и пояснично-крестцовых позвонков.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга *en dehors* в точку зала 3 с раскрытием работающей ноги (правой) в сторону в направлении II позиции при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. В начале поворота голова фиксирует взглядом точку 1 пространства зала. Руки сохраняют 2-ю позицию. Пластический рисунок рук в положении *arrondie* перед корпусом сохраняется.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию назад к опорной. Подтянутость ног и бедер удерживается.

На вторую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) выполняет *battement tendu* в направлении II позиции. Округлая форма рук в положении *arrondie* перед корпусом фиксируется. Взгляд направлен в точку 1 пространства зала по линии горизонта. Корпус сохраняет положение "над ногами" с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

На первую восьмую второй четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию спереди опорной, плотно прилегая к полу всей стопой. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд переводится к точке 3 пространства зала. Руки сохраняют положение. Корпус в положении "над ногами", строен и подтянут.

Затем движение ног повторяется с поворотом корпуса по отношению к точкам зала 5, 7 и 1. Принцип действия головы сохраняется.

На 4-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

С поворотом корпуса из положения *en face* в *épaulement croisé* по отношению к точке 2 пространства зала правая нога ставится в V позицию сзади. Руки сохраняют положение во 2-й позиции. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси, плечи раскрыты и опущены по линии бедер, подлопаточные мышцы удерживают ровность спины. Голова сохраняет положение поворота в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую первой четверти.

Из положения *arrondie* руки из канонической 2-й позиции мягко переводятся в *allongée* ладонями вниз в заниженную 2-ю позицию, изменяя пластический рисунок рук. Голова и взгляд сопровождают движение левой кисти: легким наклоном головы и возвращением в исходное положение.

На первую восьмую второй четверти.

Кисти слегка завьшаются до уровня плеч с ощущением веса в плечах и предплечьях и легатированно подводятся приемом *allongée* в подготовительное положение, принимая форму *arrondie*. Одновременно голова и взгляд сопровождают движение кисти левой руки: голова выполняет легкий наклон, переводится в прямое положение, затем поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд в завершении движения головы переводится по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

Апломб корпуса фиксируется в положении *épaulement croisé* в V позиции с левой ногой спереди.

Аналогично данному примеру выполняется *battement tendu en tournant* в направлении *en dedans* с поворотом на 1/4 часть круга (90°) в направлении II позиции.

По мере освоения фиксации взглядом определенной точки пространства приступают к повороту во время каждого отведения ноги (поряд). Поворот головы в этом случае осуществляется таким образом, чтобы взгляд зафиксировал конечную точку поворота, что является второй ступенью освоения действия головы независимо от количества градусов, на которое производится поворот.

Рассмотрим пример *battement tendu en tournant* в направлении *en dehors* с поворотом на 1/2 часть круга (180°) в направлении II позиции.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Исполняется подготовительный *préparation*.

Затем на основной *préparation* руки плавным движением меняют пластиче-ский рисунок *allongée* на *arrondie* и подводятся проходящим движением через подготовительное положение, заниженную 1-ю позицию в 1-ю каноническую позицию. Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти. Корпус в ко-ординационном единстве с действием рук, головы и сопровождающего взгляда подается в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед.

Далее выполняется поворот корпуса на двух ногах на 1/8 часть круга из по-ложения *épaulement croisé* в положение *en face*. Одновременно с поворотом ру-ки из 1-й позиции открываются во 2-ю. Голова и взгляд от кисти правой руки переводятся к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Корпус устремля-ется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости шейно-грудных и пояснично-крестцовых мышц.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/2 часть круга *en dehors* в точку зала 5 с раскрытием работающей ноги (правой) в на-правлении II позиции при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. В начале поворота голова фиксирует взглядом точку 1 пространства зала, поворачиваясь вдоль плеча направляемой стороны (профильное положе-ние). Руки сохраняют 2-ю позицию. Пластичекий рисунок рук в положении *arrondie* перед корпусом сохраняется. Затем голова, догоняя, опережает поворот корпуса, поворачиваясь в прямое положение, и фиксирует взглядом точку 5 пространства зала по линии горизонта.

Затем правая нога ставится в V позицию сзади. Руки сохраняют положение во 2-й позиции. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси, плечи рас-крыты и опущены по линии бедер, подлопаточные мышцы удерживают ров-ность спины.

Исполняется *battement tendu* в направлении 2-й позиции. Округлая форма рук в положении *arrondie* перед корпусом фиксируется. Голова сохраняет пря-мое положение. Взгляд направлен к точке 5 пространства зала по линии гори-зонта. Корпус сохраняет положение "над ногами" с ощущением "взятости" под-лопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

Затем движение ног повторяется с поворотом корпуса в точку зала 1. Голо-ва в начале поворота фиксирует взглядом точку 5 пространства зала, затем, опе-режая поворот корпуса, поворачивается в сторону направляющего плеча (правого) и в конце поворота поворачивается в прямое положение. Взгляд фик-сирует точку 1 пространства зала.

Исполняется *battement tendu en tournant* в направлении II позиции с пово-ротом корпуса на 1/8 часть круга вокруг своей вертикальной оси в точку 2 про-странства зала (*épaulement*). Голова в единстве с действием корпуса поворачива-ется в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

Затем правая нога ставится в V позицию сзади. Руки сохраняют положение во 2-й позиции. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси, плечи раскрыты и опущены по линии бедер, подлопаточные мышцы удерживают ровность спины. Голова и взгляд переводятся на левую кисть.

Затем из положения *arrondie* руки из канонической 2-й позиции мягко переводятся в *allongée* ладонями вниз в заниженную 2-ю позицию, изменяя пластический рисунок формы рук. Голова и взгляд сопровождают движение левой кисти: легким наклоном головы и возвращением в исходное положение.

Кисти слегка завьшаются до уровня плеч с ощущением веса в плечах и предплечьях, плавно подводятся приемом *allongée* в подготовительное положение, принимая форму *arrondie*. Одновременно голова и взгляд сопровождают движение кисти левой руки: голова выполняет легкий наклон, переводится в прямое положение, затем поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд в завершении движения головы переводится по линии горизонта к точке 1 пространства зала. Апломб корпуса фиксируется в положении *épaulement croisé* в V позиции с левой ногой спереди.

Аналогично этому примеру *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/2 часть круга может исполняться в направлении *en dedans*.

На этом примере показано освоение второй ступени принципа действия головы в поворотах, что закладывает базу для будущего вращения. Подобным образом могут исполняться *battement tendu jeté en tournant* и *grand battement jeté en tournant*.

Повороты могут исполняться по отношению как к нечетным точкам пространства зала, так и к четным точкам (диагональное расположение фигуры).

Рассмотрим пример исполнения *battement tendu en tournant* в направлении *en dehors* с поворотом на 1/4 часть круга (90°) в направлении IV позиции вперед в точки 2, 4, 6, и 8.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Вступительный такт музыкального метра 2/4.

За тактом выполняется подготовительный *préparation*.

Затем выполняется основной *préparation*.

На первую четверть.

Руки плавно меняют пластический рисунок *allongée* на *arrondie* и подводятся проходящим движением через подготовительное положение, заниженную 1-ю позицию в 1-ю каноническую позицию. Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти. Корпус в координационном единстве с действием рук, голо-

вы и сопровождающего взгляда подается в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед.

На первую восьмую второй четверти.

Правая рука раскрывается во 2-ю позицию. Левая фиксирует 1-ю позицию. Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости шейно-грудных и пояснично-крестцовых мышц.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в направлении *en dehors* в точку зала 2 правой ногой вперед в направлении IV позиции. В начале поворота голова фиксирует взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта. Руки сохраняют положение: левая — в 1-й позиции, правая — во 2-й. Пластический рисунок рук в положении *arrondie* перед корпусом сохраняется. Образуется малая поза *effacée-fermée*.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию вперед к опорной. Подтянутость ног и бедер удерживается.

На вторую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) выполняет *battement tendu* в направлении IV позиции вперед. Округлая форма рук в положении *arrondie* перед корпусом фиксируется. Голова сохраняет положение поворота в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Корпус сохраняет положение "над ногами" с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

На первую восьмую второй четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию спереди опорной, плотно прилегая к полу всей стопой. Руки и голова сохраняют положения. Корпус в положении "над ногами", строен и подтянут. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в направлении *en dehors* в точку зала 4 правой ногой вперед в направлении IV позиции при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. Голова сохраняет положение поворота вдоль плеча направляемой стороны. Взгляд переводится к точке 3 пространства зала по линии горизонта. Руки сохраняют положение: левая — в 1-й позиции, правая — во 2-й. Пластический рисунок рук в положении *arrondie* перед корпусом сохраняется. Образуется малая поза *effacée-fermée*.

На 2-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Правая нога ставится в V позицию спереди. Руки сохраняют свое положение. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси, плечи раскрыты и опущены по линии бедер, подлопаточные мышцы удерживают ровность спины. Взгляд фиксирует точку 3 пространства зала.

На вторую восьмую первой четверти.

Исполняется *battement tendu* в направлении IV позиции вперед. Округлая форма рук в положении *arrondie* перед корпусом фиксируется. Голова сохраняет прямое положение. Взгляд направлен к точке 3 пространства зала по линии горизонта. Корпус сохраняет положение "над ногами" с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

На 3-й такт.

Движение повторяется с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в точку зала 6. В начале поворота голова фиксирует взглядом точку 3 пространства зала по линии горизонта, затем четким поворотом головы в сторону правого плеча взгляд фиксирует точку 7 пространства зала по линии горизонта. Образуется малая поза *croisée-ouverte* по отношению к точке 7.

На последнюю восьмую третьего такта.

Исполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга вокруг своей вертикальной оси в точку 8 пространства зала. Голова сохраняет положение поворота в сторону плеча направляющей стороны (в сторону правого плеча). Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала. Образуется малая поза *croisée-ouverte*.

На 4-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Правая нога ставится в V позицию спереди. Руки сохраняют свое положение. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси, плечи раскрыты и опущены по линии бедер, подлопаточные мышцы удерживают ровность спины. Голова и взгляд фиксируют точку 1 пространства зала.

На вторую восьмую первой четверти.

Левая рука из 1-й позиции раскрывается во 2-ю. Обе руки из положения *arrondie* мягко переводятся в *allongée* ладонями вниз в заниженную 2-ю позицию, изменяя пластический рисунок формы рук. Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти — легким наклоном головы.

На первую восьмую второй четверти.

Кисти слегка завьшаются до уровня плеч с ощущением веса в плечах и предплечьях и мягко подводятся приемом *allongée* в подготовительное положение, принимая форму *arrondie*. Одновременно голова и взгляд сопровождают движение правой кисти: голова выполняет легкий наклон, переводится в прямое положение, затем поворачивается в направлении правого плеча. Взгляд в завер-

шении движения головы переводится по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

Апломб корпуса фиксируется в положении *épaulement croisé* в V позиции с правой ногой спереди.

Аналогично может выполняться *battement tendu en tournant* в направлении *en dedans*, причем действие работающей ноги может быть направлено как вперед, так и назад.

На этом примере просматривается принцип действия головы во вращении в позах на целый круг. Раздробленность круга по четырем секторам при выполнении поворота фигуры дает возможность наблюдать изменение поз в повороте (*croisée* и *effacée*).

Этот пример является подготовкой к *tour*s в позах, в которых нога занимает положение спереди или сзади.

Помимо статичного положения рук при выполнении группы *battement en tournant* могут использоваться и различные переводы рук (первое и второе *port de bras* и их малые формы).

Рассмотрим следующий пример.

Battement tendu en tournant en dehors на 1/4 поворота правой ногой в направлении II позиции с фиксацией пространственных точек зала 3, 5, 7, 1, в сочетании с малой формой первого *port de bras* в направлении *en dehors*.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен в точку 1 пространства зала по линии горизонта.

Вступительный такт музыкального метра 2/4.

На первую четверть исполняется подготовительный *préparation*. Затем исполняется основной *préparation*.

На вторую четверть.

Руки мягким движением меняют пластический рисунок *allongée* на *arrondie* и подводятся через проходящее подготовительное положение и заниженную 1-ю позицию в 1-ю каноническую позицию. Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти. Корпус в координационном единстве с действием рук, головы и сопровождающего взгляда подается в положение "над ногами".

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 3/8 части круга в направлении *en dehors* в точку 3 пространства зала с отведением работающей ноги (правой) в сторону в направлении II позиции приемом *battement tendu* при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. Одно-

временно с действием ноги руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю, голова и взгляд фиксируют точку 1 пространства зала. Пластический рисунок рук в положении *arçonné* перед корпусом сохраняется.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию назад к опорной. Натянутость ног и бедер удерживается. Апломб корпуса фиксируется.

На вторую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) выполняет *battement tendu* в сторону в направлении II позиции. Одновременно руки переводятся в положение *allongée*. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала. Корпус переводится в положение "над ногами" с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

На первую восьмую второй четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию спереди опорной, плотно прилегая к полу всей стопой. Руки из 2-й позиции опускаются в заниженную 2-ю и приемом "подхват" переводятся через заниженную 1-ю позицию в 1-ю каноническую. Корпус в положении "над ногами", строен и подтянут.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в направлении *en dehors* к точке 5 пространства зала с отведением работающей ноги (правой) в сторону в направлении II позиции приемом *battement tendu* при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. Одновременно с действием ноги руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю, голова, "догоняя" поворот корпуса, переводится в прямое положение. Взгляд фиксирует точку 5 пространства зала по линии горизонта. Пластический рисунок рук в положении *arçonné* перед корпусом сохраняется.

На 2-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию назад к опорной. Натянутость ног и бедер удерживается.

На вторую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) выполняет *battement tendu* в сторону в направлении II позиции. Одновременно руки переводятся в положение *allongée*. Корпус переводится в положение "над ногами" с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

На первую восьмую второй четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию спереди опорной, плотно прилегая к полу всей стопой. Руки из 2-й позиции опускаются в заниженную 2-ю и приемом "подхват" переводятся через заниженную 1-ю позицию в

1-ю каноническую. Корпус в положении "над ногами", строен и подтянут. Голова и взгляд сохраняют положение.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в направлении *en dehors* к точке 7 пространства зала с отведением работающей ноги (правой) в сторону в направлении II позиции приемом *battement tendu* при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. Одновременно с действием ноги руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю, голова, опережая поворот корпуса, переводится в сторону правого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Пластический рисунок рук в положении *arçonné* перед корпусом сохраняется.

На 3-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию назад к опорной. Натянутость ног и бедер удерживается.

На вторую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) выполняет *battement tendu* в сторону в направлении II позиции. Одновременно руки переводятся в положение *allongée*. Корпус переводится в положение "над ногами" с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

На первую восьмую второй четверти.

Работающая нога (правая) ставится в V позицию спереди опорной, плотно прилегая к полу всей стопой. Руки из 2-й позиции опускаются в заниженную 2-ю и приемом "подхват" переводятся через заниженную 1-ю позицию в 1-ю каноническую. Корпус в положении "над ногами", строен и подтянут. Голова и взгляд сохраняют положение.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 3/8 части круга в направлении *en dehors* к точке 2 пространства зала с отведением работающей ноги (правой) в сторону в направлении II позиции приемом *battement tendu* при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. Одновременно с действием ноги руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю, голова переводится в направлении левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Пластический рисунок рук в положении *arçonné* перед корпусом сохраняется.

На 4-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Правая нога ставится в V позицию сзади. Руки сохраняют свое положение. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси, плечи раскрыты и опущены по линии бедер, подлопаточные мышцы удерживают ровность спины. Голова и взгляд фиксируют точку 1 пространства зала.

На вторую восьмую первой четверти.

Обе руки из положения *arrondie* мягко переводятся в *allongée* ладонями вниз в заниженную 2-ю позицию, изменяя пластический рисунок формы рук. Голова и взгляд сопровождают движение левой кисти: легким наклоном головы.

На первую восьмую второй четверти.

Кисти слегка завьшаются до уровня плеч с ощущением веса в плечах и предплечьях и плавно подводятся приемом *allongée* в подготовительное положение, принимая форму *arrondie*. Одновременно голова и взгляд сопровождают движение левой кисти — голова выполняет легкий наклон, переводится в прямое положение, затем поворачивается в направлении левого плеча. Взгляд в завершении движения головы переводится по линии горизонта в точку 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

Апломб корпуса фиксируется в положении *épaulement croisé* в V позиции с правой ногой сзади.

Описанный пример — вариант соответствующего действия частей тела в повороте. Направление действия работающей ноги совпадает с направлением движения руки, относящейся к "направляющей" стороне тела. Вариантом несоответствующего действия частей тела в повороте явится пример, в котором направление действия работающей ноги и поворота в направлении *en dehors* сохранится, но изменится направление движения рук (*en dedans*). Так же, как и в направлении *en dehors*, *battement tendu en tournant* может исполняться в направлении *en dedans*.

Рассмотрим другой пример.

Battement tendu левой ногой в направлении II позиции *en tournant en dedans* на 1/4 поворота с фиксацией пространственных точек зала 3, 5, 7, 1 в сочетании с малой формой первого *port de bras* в направлении *en dedans*.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Вступительный такт музыкального метра 2/4.

Исполняется подготовительный *préparation*.

За тактом.

Взгляд переводится выше линии горизонта. Руки из подготовительного положения слегка приоткрываются наружу, локти слегка смягчаются, сохраняя форму *arrondie*.

На первую четверть.

Исполняется основной *préparation*: руки приемом "взмах" через проходящее подготовительное положение раскрываются в направлении 2-й позиции. Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти. Корпус в координационном единстве с действием рук, головы и сопровождающего взгляда подается в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед.

На первую восьмую второй четверти.

Руки мягким движением меняют пластический рисунок *allongée* на *arrondie* и переводятся во 2-ю позицию. Голова сопровождает движение правой кисти. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти.

Левая (работающая) нога выполняет *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 3/8 части круга в направлении *en dedans* в точку 3 пространства зала с раскрытием работающей ноги в направлении II позиции приемом *battement tendu* при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. Одновременно с действием ноги руки из 2-й позиции закрываются в 1-ю. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала. Пластический рисунок рук в положении *arrondie* перед корпусом сохраняется, образуется группировка рук в 1-й позиции, встречающаяся при вращении (*pirouettes*).

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (левая) ставится в V позицию вперед к опорной. Натянутость ног и бедер удерживается. Апломб фиксируется. Руки из 1-й позиции опускаются в заниженную 1-ю позицию. Голова и взгляд сохраняют положение.

На вторую восьмую первой четверти.

Работающая нога (левая) выполняет *battement tendu* в сторону в направлении II позиции. Одновременно руки приемом "взмах" переводятся во 2-ю заниженную позицию в положение *allongée*. Корпус переводится в положение "над ногами" с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

На первую восьмую второй четверти.

Работающая нога (левая) ставится в V позицию сзади опорной, плотно прилегая к полу всей стопой. Руки из 2-й заниженной позиции поднимаются во 2-ю каноническую, рисунок рук *allongée* не меняется. Корпус в положении "над ногами", строен и подтянут.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в направлении *en dedans* в точку 5 пространства зала с раскрытием работающей ноги (левой) в сторону в направлении II позиции приемом *battement tendu* при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и

бедер. Одновременно с действием ноги руки из 2-й позиции подводятся в 1-ю. Голова, догоняя поворот корпуса, поворачивается в прямое положение. Взгляд фиксирует точку 5 пространства зала по линии горизонта. Пластический рисунок рук в положении *arabesque* перед корпусом сохраняется.

На 2-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (левая) ставится в V позицию вперед к опорной. Натянутость ног и бедер удерживается. Апломб фигуры фиксируется. Руки опускаются в 1-ю заниженную позицию.

На вторую восьмую первой четверти.

Работающая нога (левая) выполняет *battement tendu* в сторону в направлении II позиции. Одновременно руки приемом "взмах" переводятся во 2-ю заниженную позицию в положение *allongée*. Взгляд продолжает фиксировать точку 5 пространства зала. Корпус переводится в положение "над ногами" с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

На первую восьмую второй четверти.

Работающая нога (левая) ставится в V позицию сзади опорной, плотно прилегая к полу всей стопой. Руки из 2-й заниженной позиции переводятся во 2-ю каноническую (*allongée*). Корпус в положении "над ногами", строен и подтянут.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в направлении *en dedans* к точке 7 пространства зала с раскрытием работающей ноги (левой) в сторону в направлении II позиции приемом *battement tendu* при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. Одновременно с действием ноги руки из 2-й позиции закрываются в 1-ю. Голова, опережая поворот корпуса, переводится в сторону правого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Пластический рисунок рук в положении *arabesque* перед корпусом сохраняется.

На 3-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (левая) ставится в V позицию вперед к опорной. Натянутость ног и бедер удерживается. Апломб фиксируется. Руки из 1-й позиции опускаются в заниженную 1-ю позицию. Голова и взгляд сохраняют положение.

На вторую восьмую первой четверти.

Работающая нога (левая) выполняет *battement tendu* в сторону в направлении II позиции. Одновременно руки приемом "взмах" переводятся во 2-ю заниженную позицию в положение *allongée*. Корпус переводится в положение "над ногами" с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и раскрытых и опущенных плеч.

На первую восьмую второй четверти.

Работающая нога (левая) ставится в V позицию сзади опорной, плотно прилегая к полу всей стопой. Руки из 2-й заниженной позиции поднимаются во 2-ю каноническую, рисунок рук *allongée* не меняется. Корпус в положении "над ногами", строен и подтянут.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *battement tendu en tournant* с поворотом корпуса на 3/8 части круга в направлении *en dedans* к точке 2 пространства зала с раскрытием работающей ноги (левой) в сторону в направлении II позиции приемом *battement tendu* при сохранении выворотности обеих ног по линии плеч и бедер. Одновременно с действием ноги руки из 2-й позиции подводятся в 1-ю каноническую. Голова переводится в направлении левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Пластический рисунок рук в положении *arrondie* перед корпусом сохраняется.

На 4-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Левая нога ставится в V позицию спереди. Руки сохраняют свое положение. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси, плечи раскрыты и опущены по линии бедер, подлопаточные мышцы удерживают ровность спины. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд направляется на кисть левой руки.

На вторую восьмую первой четверти.

Обе руки, сохраняя положение *arrondie*, мягко переводятся в подготовительное положение. Голова и взгляд сопровождают движение левой кисти — легким наклоном головы.

На первую восьмую второй четверти.

Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти.

Апломб корпуса фиксируется в положении *epaulement croise* в V позиции с правой ногой сзади.

Описанный пример поворота фигуры вправо — вариант соответствующего действия в повороте, так как направление поворота и направление движения рук — *en dedans*. Кроме этого, может иметь место тот вариант несоответствующего действия в повороте, когда при повороте направление движения тела *en dedans*, а рук — *en dehors*.

Приведенные примеры позволяют говорить о том, что если при выполнении поворотов с применением первого *port de bras* с синхронным переводом рук направление поворота и направление движения рук совпадают, то это является соответствующим действием частей тела в повороте, а если не совпадает — несоответствующим.

Выполнение различных *battement en tournant* может сочетаться со вторым *port de bras*, причем эти повороты могут быть соответствующего и несоответствующего действия. Действие головы и взгляда в этих поворотах в зависимости от методической задачи может соответствовать принципу исполнения второй формы *port de bras*, то есть взгляд сопровождает движение ведущей руки.

Сочетание *port de bras* с различными *battement en tournant* нацелено на освоение координации, необходимой в разделе *allegro en tournant*, в котором важная роль принадлежит активным действиям рук ("подхват" и "взмах") в сочетании с поворотом фигуры танцовщика, подтверждением чему служат приведенные примеры.

Повороты на одной ноге

К поворотам, исполняющимся на одной ноге, относятся движения, входящие в группу *battement "Б" и "В"*: *battement fondu*, *battement frappé*, *battement développé*, кроме *battement soutenu*. Поворот в этих движениях исполняется в момент отведения работающей ноги или в момент подведения ее к опорной ноге. При исполнении этих групп *battement* в повороте руки могут сохранять неподвижное положение, где будет отрабатываться действие головы для последующего вращения в *tours* в позах и положениях или в сочетании с различными видами *port de bras*.

Р а с с м о т р и м п р и м е р.

Battement fondu en tournant с правой ноги в направлении II позиции на 1/4 часть круга в направлении en dehors с фиксацией пространственных точек зала 3,5,7,1 в сочетании с малой формой первого port de bras.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб). Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Вступительный такт музыкального метра 2/4.

Исполняется подготовительный *préparation*.

На первую четверть.

Руки из подготовительного положения слегка приоткрываются в направлении 2-й заниженной позиции приемом *allongée* ладонями вниз. Голова в координации с движением рук выполняет легкий наклон. Взгляд встретившись с правой кистью, сопровождает ее движение.

На вторую четверть.

Руки мягким движением меняют пластический рисунок *allongée* на *arrondie* и подводятся в подготовительное положение. Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти. Корпус в координационном единстве с действием рук, головы и сопровождающего взгляда подается в положение "над ногами" с подачей ключиц вперед.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Выполняется первая фаза *battement fondu*: в момент выполнения *demi-plié* на опорной ноге (левой) работающая правая переводится в положение *sur le sou-de-pied* спереди.

Положение *épaulement croisé* сохраняется. Руки переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват". Удерживается округлость формы рук в положении *arrondie*. Усиливается подтянутость корпуса. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти.

На вторую четверть.

Выполняется вторая фаза *battement fondu* с поворотом корпуса в точку 3 пространства зала с отведением работающей правой в сторону в направлении II позиции на высоту 45°. Поворот происходит в момент выхода опорной ноги из *demi-plié* и выполнением *relevé* на высокие полупальцы (действие ног слитное и одновременное). Корпус занимает устойчивое, вертикальное положение. Руки в единстве с действием корпуса, ног и головы переводятся во 2-ю каноническую позицию в положение *arrondie*, начиная раскрытие концевыми фалангами пальцев наружу. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На 2-й такт.

Выполняется *battement fondu* работающей ногой (правой) из положения *sur le sou-de-pied* сзади опорной в направлении II позиции. Руки удерживают округлое положение во 2-й канонической позиции. Голова и взгляд сохраняют положение.

На последнюю восьмую второго такта.

Пластический рисунок рук *arrondie* меняется на *allongée* ладонями вниз.

На 3-й такт.

На первую четверть.

Выполняется первая фаза *battement fondu* по отношению к точке 3 пространства зала. Одновременно с выполнением *demi-plié* на опорной ноге (левой) и подведением правой в положение *sur le sou-de-pied* руки переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват", меняя рисунок *allongée* на *arrondie*. Удерживается округлость формы рук в положении *arrondie*. Усиливается подтянутость корпуса.

На вторую четверть.

Выполняется вторая фаза *battement fondu* с поворотом корпуса в точку 5 пространства зала в сторону в направлении II позиции на высоту 45°. Поворот происходит в момент выхода опорной ноги из *demi-plié* и выполнением *relevé* на высокие полупальцы (действие ног слитное и одновременное). Корпус занимает устойчивое, вертикальное положение. Руки в единстве с действием корпуса, ног и головы переводятся во 2-ю каноническую позицию в положение *arrondie*, начиная раскрытие конца фаланг пальцев наружу. Голова, "догоняя" корпус, поворачивается в прямое положение. Взгляд фиксирует точку 5 пространства зала по линии горизонта.

На 4-й такт.

Выполняется *battement fondu* работающей ногой (правой) из положения сзади в направлении II позиции. Руки сохраняют положение во 2-й позиции. Голова и взгляд сохраняют положение.

На последнюю восьмую второго такта.

Рисунок рук *arrondie* меняется на *allongée* ладонями вниз.

На последующие 4 такта движение повторяется к точкам 7 и 1 пространства зала. Голова и взгляд действуют по принципу выполнения движений *en tournant* (в повороте).

Battement fondu en tournant в направлениях *en dehors* и *en dedans* с фиксацией пространственных точек зала может выполняться в одном из трех направлений (вперед, в сторону, назад).

При выполнении *battement fondu en tournant* в направлении IV позиции вперед или назад руки могут исполнять вторую форму *port de bras*.

Р а с с м о т р и м п р и м е р.

Battement fondu en tournant в направлении IV позиции вперед с правой ноги на 1/4 часть круга в направлении en dehors в сочетании со вторым port de bras (направление движения правой руки — en dehors, левой — en dedans).

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб). Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На вступительные два такта музыкального метра 2/4 выполняется *préparation*.

На первую четверть первого такта.

Голова и взгляд переводятся в положение выше линии горизонта.

На вторую четверть первого такта.

Руки приемом *allongée* из подготовительного положения слегка приоткрываются в сторону в направлении 2-й заниженной позиции. Голова выполняет

легкий наклон. Взгляд переводится на правую кисть. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и удлиненности пояснично-крестцовых позвонков. Мышцы шеи и лица не напряжены.

На первую четверть второго такта.

Руки через подготовительное положение подводятся в 1-ю позицию. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти.

На вторую четверть второго такта.

Ведущая рука (правая) переводится во 2-ю позицию, ведомая (левая) — в 3-ю. На 1-й такт.

На первую четверть.

Выполняется первая фаза *battement fondu*. Положение *épaulement croisé* сохраняется. Руки переводятся в 1-ю позицию: правая приемом "подхват" — через 1-ю заниженную позицию, левая из 3-й — в 1-ю позицию. Удерживается округлость формы рук в положении *arrondie*. Усиливается подтянутость корпуса. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой кисти.

На первую восьмую второй четверти.

Выполняется вторая фаза *battement fondu* с поворотом корпуса в точку 2 пространства зала вперед в направлении IV позиции на высоту 45°. Поворот происходит в момент выхода опорной ноги из *demi-plié* и выполнением *relevé* на высокие полупальцы (действие ног слитное и одновременное). Корпус занимает устойчивое, вертикальное положение. Руки в единстве с действием корпуса и ног переводятся: правая в 3-ю, левая во 2-ю канонические позиции, не меняя направлений движения. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд переводится на левую кисть. Образуется средняя поза *effacée-ouverte* вперед по отношению к точке 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется вторая фаза второго *port de bras*. Руки переводятся: правая во 2-ю, левая в 3-ю канонические позиции. Образуется средняя поза *effacée-fermée* вперед по отношению к точке 1 пространства зала.

На последующие три такта движение повторяется с поворотом корпуса к точкам 4, 6 и 8 пространства зала.

При выполнении *battement fondu en tournant в направлении en dedans с отведением работающей ноги (левой) в направлении IV позиции назад со второй формой port de bras* действие рук и головы сохраняется, как и в предыдущем примере (направление движения правой руки — *en dehors*, левой — *en dedans*). Во второй фазе *battement fondu* активизируется движение опорной ноги в направлении *en dehors* (подворот пятки) для осуществления поворота.

Так как направление движения обеих рук соответствует направлению движения каждой из сторон тела (направляющей и направляемой), эти примеры

являются *соответствующим* действием частей тела в повороте. Смена направления движения ноги или руки отразится на форме поворота. Если оставить направление движения ноги и поворота в направлении en dehors, как в предыдущем примере, но изменить направление рук — правая в направлении en dedans, левая в направлении en dehors — мы получим *несоответствующее* действие частей тела в повороте.

Так же, как battement fondu en tournant, может выполняться battement soutenu en tournant. Действия ног и рук могут быть аналогичными, хотя поворот происходит на двух ногах.

Эти варианты исполнения служат для развития координации движений и готовят тело танцовщика к разделу allegro en tournant.

Другое по характеру движение из подгруппы фраппирующих движений — battement frappé en tournant. Поворот при исполнении этого движения может выполняться в момент удара об опорную ногу или в момент отведения ноги после удара. В обоих случаях отрабатываются различные приемы вращения. Если поворот происходит в момент удара, то отрабатывается вариант входа во вращение из различных положений или поз. Если поворот происходит в момент отведения ноги после удара, то отрабатывается вариант вращения pirouette с выходом в какую-либо позу или положение. Целесообразно battement frappé en tournant в направлении II позиции исполнять по примеру описанного выше battement tendu en tournant, когда руки фиксируются во 2-й позиции, а голова фиксирует определенную точку пространства зала. Так же battement frappé en tournant может выполняться в направлении IV позиции вперед и назад. Это резкое по характеру движение развивает устойчивость опорной ноги и позволяет освоить состояние равновесия при совмещении функций ног — удара и поворота.

Все сказанное относится и к double frappé en tournant. С помощью этого движения отрабатываются дальнейшее вращение pirouette fouetté, или различные варианты входа во вращение pirouette fouetté, или выход после него в позу или положение.

К этой же подгруппе фраппирующих движений относится и petit battement en tournant, поворот в котором может осуществляться в первой или во второй фазе движения. Руки могут сохранять положение во 2-й позиции или группироваться в 1-й (3-й) позиции, или сочетать 1-ю и 3-ю позиции.

Battement battu en tournant, относящееся к этой же подгруппе, несколько отличается от petit battement en tournant. При его исполнении поворот осуществляется в момент удара работающей ноги об опорную. Из-за частых ударов в своей законченной форме трудно осуществить поворот на каждый удар, поэтому лучше чередовать один battement battu в повороте, а другой — без поворота. Руки могут сохранять положение во 2-й позиции или группироваться в 1-й (3-й)

позиции, или сочетать 1-ю и 3-ю позиции. Голова и взгляд при исполнении *petit battement en tournant* и *battement battu en tournant* фиксируют определенные точки пространства зала — оставаясь в точке, предшествующей повороту, но опережая поворот корпуса, переводясь в точку, в которую будет завершаться поворот.

К следующей группе движений, исполняющихся в повороте, относятся те, в основе действия работающей ноги которых лежит *demi-rond* и *rond*. Одним из них является *rond de jambe par terre en tournant*, для освоения которого предварительно отрабатывается *demi-rond par terre en tournant*. Это движение включается как связующее в комбинацию *battement tendu*. Все эти движения (*demi-rond par terre en tournant* и *rond de jambe par terre en tournant*) могут исполняться с выходом из *demi-plié* или с завершением в *demi-plié* в направлениях *en dehors* и *en dedans*. Они служат для сохранения вертикальной оси, для укрепления опорной ноги и бедер и для свободы движений работающей ноги. Руки при исполнении этих движений могут занимать определенные положения или исполнять *port de bras*, движение рук в котором будет способствовать осуществлению поворота. Голова и взгляд фиксируют определенные точки пространства зала, оставаясь направленными к точке, предшествующей повороту, и, опережая поворот корпуса, переводятся к точке, по отношению к которой завершается поворот.

Рассмотрим пример.

Rond de jambe par terre en tournant на 1/4 часть круга в направлении *en dehors* с фиксацией пространственных точек зала 3, 5, 7, 1 в сочетании с малой формой первого *port de bras* (направление движения рук — *en dehors*).

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в вертикальном положении.

Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На два вступительных такта музыкального метра 3/4 выполняется *préparation*.

За тактом выполняется подготовительный *préparation*.

На 1-й такт.

На первые две четверти.

Выполняется *demi-plié* по V позиции. Корпус подается в положение "над ногами". Руки приемом "подхват" через подготовительное положение переводятся в заниженную 1-ю позицию. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает движение правой кисти.

На третью четверть.

Работающая нога (правая) отводится в направлении IV позиции вперед приемом *battement tendu* при сохранении выворотности бедер. Опорная нога (левая) углубляет *demi-plié*. Руки подводятся в каноническую 1-ю позицию.

На второй такт.

На первую четверть работающая нога скользящим движением, не отрывая вытянутого носка от пола, переводится в сторону — в направлении II позиции приемом *demi-rond* с одновременным поворотом корпуса на 1/8 часть круга из *épaulement croisé* в положение *en face*. С действием работающей ноги опорная вытягивается, выполняет выход из *demi-plié*. Руки раскрываются в направлении 2-й позиции движением кистей и фаланг пальцев наружу, сохраняя форму *arrondie*. В едином музыкально-пластическом рисунке голова в координации с движением корпуса, ног, рук и сопровождающего взгляда поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение правой кисти.

На вторую четверть.

Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд переводится к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На третью четверть.

Выполняется *rond de jambe par terre en tournant* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в направлении *en dehors* к точке зала 3 при помощи сдвига пятки опорной ноги, совпадая с той частью *rond de jambe*, когда работающая нога переводится в IV позицию назад. Отведение работающей ноги (правой) по дуге назад в направлении IV позиции легким скольжением носка по полу (без сокращения своего пути по дуге). Опорная нога сохраняет дотянутое положение. Корпус стройный и подтянутый, подается в положение "над ногами". Руки меняют пластический рисунок *arrondie* на *allongée* ладонями вниз, сокращая радиус овала во 2-й позиции, направляясь в заниженную 1-ю позицию. Сокращается радиус овала рук. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Слитным движением выполняется *passé par terre*: работающая нога (правая) переводится вперед, вытянутый носок — точно против исходной точки в I позиции. Опорная нога удерживает выворотное положение. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси. Бедра подтянуты, подлопаточные мышцы "взяты". Руки с ощущением округлости формы легатированно занимают 1-ю каноническую позицию. Голова переводится в прямое положение. Взгляд фиксирует точку 3 пространства зала по линии горизонта.

На вторую и третью четверти.

Выполняется *rond de jambe par terre* в направлении *en dehors* без поворота корпуса. Работающая нога (правая) слитно и легко скользит носком по полу.

Равномерность круговращения по дуге назад не сокращается. Опорная нога в выворотном положении без "завала" на большой палец. Корпус удерживает подтянутое состояние на опорной ноге. Округлость рук в 1-й позиции подчеркивается. Голова сохраняет направленность в прямое положение. Мышцы шеи и лица не напряжены. Взгляд фиксирует точку 3 пространства зала по линии горизонта.

На 2-й такт.

На первую четверть.

Слитным движением выполняется *passé par terre*. Руки с ощущением округлости формы легатированно переводятся в направлении 2-й позиции. Увеличивается радиус округлости движением кистей рук наружу. Голова и взгляд сохраняют исходное положение.

На вторую четверть.

Работающая нога (правая) выполняет *demi-rond* в направлении II позиции скользящим движением вытянутого носка по полу. Корпус подается в положение "над ногами". Кисти рук легатированно меняют форму *arrondie* на *allongée*. Голова в прямом положении теменем устремляется вверх. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 3 пространства зала.

На третью четверть.

Выполняется поворот на опорной ноге на 1/4 часть круга в точку 5 пространства зала с одновременным переводом работающей ноги (правой) приемом *demi-rond* назад (в IV позицию) до положения против I позиции. Равномерность круговращения работающей ноги не нарушается в направлении *en dehors*. Техника поворота опорной ноги согласована слитностью действия с движением всего тела (легкость, эластичность). Руки подводятся в заниженную 1-ю позицию, меняя форму *allongée* на *arrondie*. Голова поворачивается в направлении левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 3 пространства зала.

На 3-й такт.

На первую четверть.

Выполняется *passé par terre*: слитным движением работающей ноги (правой) с IV позиции сзади через I позицию вперед, плотно прилегая к полу всей стопой, подчеркивая выворотность пяткой. Носок ставится против исходной точки в I позиции. Корпус занимает вертикальное положение. Руки переводятся в 1-ю каноническую позицию, действуют слитно и в строгом соответствии исполняемого движения корпуса и головы. Голова переводится в прямое положение. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 5 пространства зала.

Аналогичное движение выполняется в точки 7 и 1 пространства зала.

Рассмотрим пример *rond de jambe par terre en tournant* в направлении *en dedans*.

Rond de jambe par terre en tournant на 1/4 часть круга в направлении *en dedans* с фиксацией пространственных точек зала 7, 5, 3, 1.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в вертикальном положении. Ноги в V позиции, правая нога сзади. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На вступительный такт музыкального метра 3/4 выполняется *préparation*.

На первую четверть.

Выполняется *demi-plié* в V позиции в *épaulement croisé* с одновременным отведением работающей ноги (правой) в направлении IV позиции назад на вытянутый носок приемом *battement tendu*. Выворотность бедер и ног сохраняется. Руки мягким движением меняют пластический рисунок *arrondie* на *allongée* и приемом "взмах" через подготовительное положение переводятся в направлении заниженной 2-й позиции. Голова поворачивается в направлении правого плеча. Взгляд проходит пространственные точки над линией горизонта и устремляется по линии горизонта.

На вторую четверть.

Выполняется поворот корпуса в направлении *en dedans* на 1/8 часть круга из *épaulement croisé* в положение *en face* с одновременным отведением работающей ноги — скольжением вытянутого носка по полу по дуге в сторону в направлении II позиции (*demi-rond*). Выворотность удерживается пяткой. Одновременно опорная нога углубляет *demi-plié* и вытягивается, сохраняя выворотное положение согласованно с действием работающей ноги. Корпус переводится в положение "над ногами". Руки меняют пластический рисунок *allongée* на *arrondie* и занимают 2-ю каноническую позицию, подчеркивая округлость формы рук. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На третью четверть.

Выполняется *rond de jambe par terre en tournant* в точку 7 пространства зала с одновременным поворотом корпуса на 1/4 часть круга в направлении *en dedans* на опорной ноге (левой). Работающая нога в единстве с действием опорной выполняет *demi-rond* по дуге вперед из II позиции в IV, легким скольжением вытянутого носка по полу до прямой против исходной точки в I позиции. Классическая форма ноги достигается предельной выворотностью и натянутостью. Правильное усилие, фиксирующее вытянутое положение, определяется подтянутостью надколенных мышц. Способствуя активности действия опорной стороны, пятка левой ноги (опорной) слегка отделяется от пола. Вертикальная ось фигуры не нарушается. Ровность "квадрата" плеч и бедер сохраняется. Корпус подается в положение "над ногами". Руки увеличивают радиус округлости и направляются в 1-ю каноническую позицию (*arrondie*). Голова поворачивается в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

Выполняется *rond de jambe par terre* без поворота корпуса в направлении *en dedans* переводом работающей ноги (правой) из IV позиции спереди в IV позицию назад (через I позицию) приемом *passé par terre*. Работающая нога (правая) легким скольжением вытянутого носка по полу продолжает движение — описывает равномерность круговращения в направлении *en dedans* и ставится против исходной точки в I позиции (IV позиция спереди). Корпус переводится в вертикальное положение. Руки занимают 1-ю каноническую позицию. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд фиксирует пространственную точку 7 по линии горизонта.

На 2-й такт

На первую и вторую четверть.

Приемом *passé par terre* (через I позицию) работающая нога (правая) переводится из положения спереди назад в направлении IV позиции и легким движением сильно вытянутого носка скользит по дуге в сторону в направлении II позиции (*demi-rond*). Корпус слегка подается вперед. Руки через заниженную 1-ю позицию (в момент исполнения приема *passé par terre* свободной ногой) переводятся во 2-ю, меняя пластический рисунок кистей рук *arrondie* на *allongée*. Голова и взгляд сохраняют исходное положение.

На третью четверть.

Выполняется поворот корпуса на 1/4 часть круга в точку зала 5 с одновременным переводом работающей ноги из II позиции по дуге в направлении IV позиции вперед. Пятка опорной ноги слегка отделяется от пола, способствуя перемещению корпуса. Выворотность ног удерживается. Корпус переводится в положение "над ногами". Руки меняют пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Увеличивают радиус овала округлости рук при переводе их в направлении 1-й позиции. Голова поворачивается в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 7 пространства зала.

На 3-й такт.

На первую четверть.

Выполняется *passé par terre*: слитным движением работающей ноги (правой) из положения в направлении IV позиции спереди через I позицию назад, плотно прилегая к полу всей стопой, подчеркивая выворотность пяткой. Носок ставится против исходной точки в I позиции. Корпус занимает вертикальное положение. Руки переводятся в 1-ю каноническую позицию, действуют слитно и в строгом соответствии с движением корпуса и головы. Голова переводится в прямое положение. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 5 пространства зала.

Аналогичное движение выполняется в точки 3 и 1 пространства зала.

По этому же принципу выполняется *rond de jambe par terre en tournant* в направлении *en dehors* и *en dedans* на 1/2 часть круга. Это движение позволяет

обрести навыки набора форса и скоординировать действие частей тела, а также действия головы и взгляда для последующего вращения.

Следующим этапом освоения в этой группе движений являются *demi-rond en l'air en tournant*, *temps relevé en tournant* и *grand rond de jambe en l'air en tournant*, которые также исполняются в двух направлениях на высоте 45°, 60°, 90° и могут включаться как связующие движения в такие комбинации, как *fondu* и *adagio*. Выполнение этих движений требует больших физических затрат, чем движений, выполняющихся *par terre*. Здесь важно соблюдать определенное положение работающей ноги, поднятой на заданную высоту. Последней ступенью на пути к освоению *tours* в позах и положениях является *demi-rond en tournant*. Это движение исполняется с активным выходом из *demi-plié* на полупальцы, с четко закрепленной работающей ногой после завершения поворота. Повороты могут также исполняться на 1/4, 1/2 и 3/4 части круга.

Рассмотрим пример.

Demi-rond l'air en tournant на высоту 90° (divisés en quarts — раздробленный круг) en dehors с фиксацией пространственных точек зала 3, 5, 7, 1.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб). Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На вступительный такт музыкального метра 3/4 выполняется *préparation*.

За тактом выполняется подготовительный *préparation*.

На первую четверть.

Руки через подготовительное положение плавно переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват". Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arrondie*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится от правого плеча в сторону левого (в направлении *en dehors*). Взгляд сопровождает движение правой кисти (легким наклоном головы) и, проходя через пространственные точки ниже линии горизонта, переводится по линии локтя левой руки (ниже линии горизонта).

На вторую четверть.

Из *épaulement croisé* выполняется поворот корпуса на 1/8 часть круга в положение *en face* в единстве с действием ног, переводом рук, головы и сопровождающего взгляда. Руки через 1-ю каноническую позицию переводятся во 2-ю (действием раскрытия кистей наружу). Ноги плотно удерживают V позицию в момент поворота корпуса. Голова переводится в прямое положение. Соответственно, взгляд повышается, проходя пространственные точки над линией гори-

зонта, и фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Корпус занимает устойчивое положение (апломб).

На третью четверть.

Руки легатированно переводятся в положение *allongée* ладонями вниз в едином музыкально-ритмическом рисунке с поворотом головы в сторону правого плеча. Взгляд направляется на кисть правой руки. Подтянутость бедер усиливается.

На 1-й такт.

Выполняется *battement retire* (первая фаза *battement développé*): работающая нога (правая) четко, с ощущением цепкости пальцев, занимает положение *sur le sou-de-pied* спереди (условное) и, продолжая движение, сильно вытянутым носком скользит вдоль голени опорной и занимает положение "у колена". Одновременно с действием ноги руки переводятся в заниженную 1-ю позицию (меняют рисунок *allongée* на *arrondie* с переводом их приемом "подхват"). Голова приемом *en dehors* свободно переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение правой кисти.

На 2-й такт.

Выполняется *battement développé* вперед: работающая нога (правая) открывается на высоту 90°, усиливая выворотность, одновременно опорная нога выполняет *demi-plié*. Руки в единстве с действием ног переводятся в 1-ю каноническую позицию. Округлость рук подчеркивается. Ровность и подтянутость корпуса удерживается. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 3-й такт.

Выполняется *demi-rond en tournant en dehors* с одновременным выходом из *demi-plié* и *relevé* (четкий поворот корпуса на 1/4 часть круга в точку зала 3 в направлении *en dehors*) Работающая нога (правая) отводится в направлении II позиции, сохраняет высоту 90°. Фиксируется положение *à la seconde* 90° в точку зала 3. Корпус находится в положении "над ногами". Руки, способствуя четкому повороту корпуса и удержанию равновесия на высоких полупальцах опорной ноги, одновременно с действием ноги раскрываются во 2-ю каноническую позицию. Голова в момент начала поворота фиксирует точку 1 пространства зала, но до завершения поворота, опережая действие корпуса, переводится в точку 3 пространства зала. Взгляд фиксирует точку 3 пространства зала по линии горизонта.

На 4-й такт.

Усиливается выворотность ног при сохранении устойчивого равновесия на высоких полупальцах опорной ноги (левой). Руки удерживают 2-ю каноническую позицию, затем меняют рисунок *arrondie* на *allongée* ладонями вниз. Голова с действием рук поворачивается в сторону правого плеча (прием *en dehors*).

Взгляд "откликаясь" на действие рук, переводится на правую кисть — к точке 4 пространства зала.

Аналогичное движение повторяется с поворотом в точки 5, 7 и 1 пространства зала.

Это движение в направлении *en dehors* с фиксацией определенных пространственных точек зала может выполняться с отведением работающей ноги из II позиции в IV (*demi-rond* из стороны назад) с применением всех приемов, перечисленных выше. Руки, раскрываясь из 1-й позиции во 2-ю в момент поворота, помогают обрести форс. При выполнении движений *en tournant* голова и взгляд действуют по закону вращения — как описано в предыдущем примере — или, если движение совмещено с малой или полной формой *port de bras*, — сопровождают действие ведущей руки. Описанный пример является прямой формой поворота, так как направление движения работающей ноги и руки, относящейся к направляющей стороне, едины и совпадают с направлением движения — *en dehors*.

В направлении *en dedans* движение исполняется в той же музыкальной раскладке, но появляется различие в действии рук. До поворота руки раскрыты во 2-ю позицию (направление движения рук — *en dedans*), в момент поворота руки закрываются в 1-ю позицию, способствуя появлению форса. Голова и взгляд могут фиксировать определенные точки пространства зала или сопровождать действие ведущей руки. Данный пример — вариант обратной формы поворота, так как направление движения работающей ноги не совпадает с направлением движения руки направляющей стороны тела, но совпадает с направлением поворота — *en dedans*. Эти повороты по мере освоения на 1/4 часть круга могут исполняться на 1/2 и 3/4 части круга по прямым и диагональным точкам пространства зала и на целый круг.

Одним из примеров освоения вращения *pirouettes fouetté* является *rond de jambe en l'air en tournant*. Схожесть действия работающей ноги в этих двух движениях предрасполагает к использованию *rond de jambe en l'air* в повороте. В этом же движении отрабатывается принцип действия рук и головы, использующийся во время вращения, — *pirouette fouetté*. Для обретения форса руки по кратчайшему пути переводятся из 2-й позиции в 1-ю (в 3-ю или 1-ю — 3-ю), где группируются во время вращения.

Рассмотрим пример.

Rond de jambe en l'air en tournant на высоту 60° на 1/4 часть круга в направлении en dehors с фиксацией пространственных точек зала 3, 5, 7 и 1.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в вертикальном положении.

Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На вступительный такт музыкального метра 2/4 выполняется *préparation*.

За тактом выполняется подготовительный *préparation*.

На первую восьмую первой четверти.

Выполняется *demi-plié* в V позиции в *épaulement croisé* с одновременным подведением работающей ноги (правой) в положение *sur le cou-de-pied* спереди на условное положение, сохраняя выворотность бедер. Корпус подается в положение "над ногами". Руки приемом "подхват" через подготовительное положение переводятся в заниженную 1-ю позицию. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд направлен на правую кисть.

На вторую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) приемом *temps relevé* движением от носка, усиливая выворотность голени, отводится вперед в направлении *croisé*. Сохраняется выворотность бедра и колена. Опорная нога одновременно углубляет *demi-plié*. Руки переводятся в 1-ю каноническую позицию в единстве с действием корпуса, ног и головы. Голова сохраняет прямое положение, взгляд направляется на правую кисть.

На первую восьмую второй четверти.

Из *épaulement croisé* в положение *en face* выполняется поворот корпуса на 1/8 часть круга, опорная (левая) выполняет выход из *demi-plié*, работающая нога слитным движением выпрямляется и переводится по дуге в направлении II позиции на высоту 60°. Опорная нога сохраняет выворотность от бедра до пятки. С действием работающей ноги опорная вытягивается. Руки раскрываются в направлении 2-й позиции движением кистей и фаланг пальцев наружу, сохраняя форму округлости (*arrondie*). В едином музыкально-пластическом рисунке голова в координации с движением корпуса, ног, рук и сопровождающего взгляда от правой кисти по линии горизонта поворачивается в прямое положение. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется первая фаза *rond de jambe en l'air* — подведение работающей ноги носком к опорной в положение "у икры". Одновременно с действием работающей ноги при помощи сдвига пятки опорной ноги на 1/8 часть круга осуществляется поворот. Руки из 2-й позиции переводятся в 1-ю в координации с действием работающей ноги (правой). Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала. Ровность бедер и плеч удерживается. Опорная нога сохраняет выворотное и дотянутое положение. Корпус стройный и подтянутый, подается в положение "над ногами".

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Голова переводится в сторону правого плеча (опережая поворот корпуса). Взгляд фиксирует точку 3 пространства зала по линии горизонта. Работающая нога слитным движением завершает *rond de jambe en l'air*: описав дугу, вытягивается в направлении II позиции. Опорная нога продолжает поворот на 1/8 часть круга, удерживая выворотное положение. Корпус становится обращенным к точке 3 пространства зала и устремляется вверх по вертикальной оси. Бедра подтянуты, подлопаточные мышцы "взяты". Руки с ощущением округлости формы раскрываются во 2-ю каноническую позицию.

На вторую четверть первого такта.

Исполняется *rond de jambe en l'air* по отношению к точке 3 пространства зала. Руки сохраняют положение во 2-й позиции. Голова и взгляд фиксируют точку 3 пространства зала.

Аналогичное движение исполняется в точки 5, 7 и 1 пространства зала.

При исполнении *rond de jambe en l'air en tournant* на высоту 60° в направлении *en dedans* на 1/4 часть круга принцип действия рук и головы не изменяется.

Далее осваивается поворот на 1/2 часть круга, где действие рук и головы распределяется следующим образом: в первой фазе *rond de jambe en l'air* выполняется поворот на опорной ноге на 1/4 часть круга. Руки из 2-й позиции собираются в 1-ю. Голова поворачивается в сторону левого плеча (при повороте вправо). Взгляд сохраняет направленность к точке 1 пространства зала. Во второй фазе *rond de jambe en l'air* опорная нога продолжает поворот на 1/4 часть круга. В момент отведения работающей ноги от опорной голова, опережая поворот корпуса, поворачивается вправо. Взгляд переводится к точке 5 пространства зала. В это же время руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю.

По мере освоения *rond de jambe en l'air en tournant* на высоту 60° на всей стопе (опорная) переходят к выполнению движения с *relevé* на *demi-pointe*, которое осуществляется в первой фазе *rond de jambe en l'air* (в момент подведения работающей ноги к опорной).

Для освоения и закрепления принципа действия головы во вращении после проработки поворотов на 1/4 и 1/2 части круга, где действие головы строилось относительно точек, разделяющих круг на четверти и половины, отрабатывается слитное действие головы во время поворота на целый круг. Действие ног может быть раздробленным на четверти и половины круга, но в движении головы будет просматриваться законченное действие — по принципу вращения. А именно, голова будет продолжать фиксировать первоначальную точку, относительно которой начинался поворот, а по мере поворота, опережая поворот корпуса, устремляться к первоначальной точке.

Завершая раздел *en tournant*, хочется подчеркнуть всю важность координации всех частей тела. Какое важное значение имеет постановка корпуса — ашломб, отработка действия головы в поворотах на различное количество градусов окружности, действия рук в сочетании с другими частями тела. Выявилось то новое, что говорит о детальной разработке действия частей тела в повороте для осуществления вращения. Использование различных направлений *port de bras* дает возможность в зависимости от характера движения приобретать различные группировки рук, способствующие вращению. Это закрепляет мышечные ощущения и положения, способствующие механике и технике вращения. С помощью анализа проведены параллели от простых движений — к сложным, выявляющие признаки, черты и элементы конечного "пункта" раздела "Повороты" — вращения. Образовалась группа движений, направленная на поэтапное освоение вращения: повороты на двух ногах, с переносом тяжести корпуса с двух ног на одну, на одной ноге, увеличение градусов высоты работающей ноги и градусов окружности в повороте. В движении рук, корпуса и головы прослеживается не только методическое назначение, нацеленное на осуществление вращения, а введены новые понятия — "направляющая" и "направляемая" стороны, а также "соответствующее" и "несоответствующее" действие частей тела в повороте, помогающие полнее представить предмет исследования и обогатить профессиональную терминологию.

Tour lent

В этой главе дан обширный анализ техники исполнения *tour lent*, сочетание его с движениями, относящимися к другим разделам классического танца. Впервые применены новые понятия, относящиеся к разделу поворотов и вращений — "направляющая" и "направляемая" сторона тела. Благодаря этому появилась возможность выявить различия в характере поворота в зависимости от направления движения рук в *port de bras*, такие как "соответствующее" и "несоответствующее" действия в повороте. Введение этих понятий в методику преподавания классического танца позволит педагогу более точно определить задачу ученикам при исполнении требуемого *pas*.

Tour lent — медленный поворот вокруг вертикальной оси тела на одной ноге на определенное количество градусов окружности в направлении *en dehors* или *en dedans*. Свободная нога отведена в направлении IV позиции вперед или назад, или в направлении II позиции. Опорная нога может быть прямой на всей стопе, на *demi-pointé* и находиться в *demi-plié*, причем эти положения могут меняться одно другим. До непосредственного освоения *tour lent* встречаются элементы, составляющие это движение. Происходит это при изменении ракурса исходного положения: *épaulement* на *en face*, *croisé* на *effacé*, когда требуется смена ракурса в комбинации, а также при исполнении группы *pas en tournant*, исполняемых на 1/8 часть круга.

В школе классического танца *tour lent* используется как подготовка к *tours* в положениях и позах, а также как самостоятельное движение, несущее смысловую нагрузку в тексте хореографического произведения. *Tour lent* осуществляется посредством подворота пятки опорной ноги. Вертикальная ось тела, проходящая от макушки головы через позвоночник, опорную ногу, смещается к подушечке и пальцам стопы. Освободившаяся от веса тела пятка тем не менее не отрывается от пола, а скользит из-за равномерных, частых сдвигов. При исполнении *tour lent* в направлении *en dedans* бедра и корпус активизируют начало поворота. Пятка опорной ноги подворачивается вперед по ходу вращения, тем самым сохраняя выворотное положение. При исполнении *tour lent* в направлении *en dehors* предпосылку к повороту также создают бедра и корпус, а опорная нога откликается на это действие. Этот принцип действует, когда *tour lent* исполняется на всей стопе и на *demi-pointé*. Этот вариант исполнения является последним звеном в цепи подготовки к *tours* и способствует укреплению

нию опорной стопы и формированию вертикальной оси, необходимой для вращения.

Если *tour lent* выполняется в какой-то одной позе или положении, то корпус, руки и ноги точно сохраняют параметры, соответствующие данной позе или положению в повороте. Лишь голова и взгляд, действуя по принципу вращения, в начале и в конце поворота фиксируют точку в пространстве по линии горизонта, по отношению к которой происходит действие.

Рассмотрим пример *поворота из прямого положения* — *en face*. Исполняется *tour lent* в направлении *en dehors* в положении *à la seconde* с правой ноги на 90° . Руки занимают 2-ю позицию. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Исполнив поворот на $1/4$ часть круга, нога и руки не меняют своего положения. Голова поворачивается в сторону левого плеча, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала. При повороте корпуса (*tour lent*) на следующую четверть окружности голова, "догоняя" корпус, поворачивается в прямое положение, фиксируя взглядом точку 5 пространства зала. При повороте корпуса (*tour lent*) на следующие $2/4$ круга (до исходного положения) голова, "опережая" действие корпуса, поворачивается в сторону правого плеча, затем в прямое положение (в исходное), предшествующее повороту. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

Аналогично приведенному примеру выполняется *tour lent* в направлении *en dedans* в положении *à la seconde* с правой ноги, на 90° .

Рассмотрим следующий пример: *tour lent в большой позе attitude croisée-ouverte* (90°) в направлении *en dedans*. Лицевая сторона корпуса обращена в точку 8 пространства зала, голова повернута в сторону правого плеча, взгляд направлен выше линии горизонта к точке 1 пространства зала. В начале поворота корпуса взгляд переводится в положение по линии горизонта. По мере поворота на $1/4$ часть круга, когда лицевая сторона тела обращена к точке 2 пространства зала, голова поворачивается в сторону левого плеча, взгляд сохраняет направленность к точке 1 пространства зала. Во время поворота на следующую $1/4$ часть окружности голова сохраняет положение поворота в сторону левого плеча до момента, когда тело обращено к точке 4 пространства зала. Минув это положение, голова, "догоняя" до точки 5 пространства зала, затем "опережая" действие корпуса, поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд устремляется к точке 1 пространства зала. Корпус на следующие $2/4$ окружности поворачивается, "догоняя" действие головы, в исходное положение, предшествующее повороту. Анализируя приведенные выше примеры, мы видим принцип действия головы в последующем вращении в положениях и позах.

Однако действие головы при исполнении *tour lent* в позе *arabesque* отличается от описанных выше примеров тем, что она сохраняет неподвижное положение во время поворота, а взгляд устремлен в направлении руки, находящейся

в 1-й позиции в положении *allongée*. При исполнении *tour lent* в позах *arabesque* происходят те же изменения, что и с позами *croisée* и *effacée* — они меняются в связи с изменением положения в пространстве. *Tour lent* в направлении *en dedans*, начатый в позе I *arabesque* с левой ноги, из диагонального расположения, когда корпус, обращенный к точке 2 пространства зала, пройдя 3/4 окружности, дойдя до точки 8 пространства зала, сменяется IV *arabesque*. *Tour lent en dedans*, начатый в позе III *arabesque* с левой ноги, из диагонального расположения, когда корпус, обращенный к точке 8 пространства зала, пройдя 1/4 окружности, дойдя до точки 2 пространства зала, сменяется II *arabesque*. Изменение параметра позы во время поворота отражается на характере движения. Налицо развитие динамики действия, еще больше усиливающейся при исполнении *tours* в позах и положениях.

При исполнении *tour lent* в позах *écartée* положение головы во время поворота, также как и в позах *arabesque*, не меняется, голова четко сохраняет положение, соответствующее позе *écartée* вперед или назад. Но в отличие от *tour lent* в позах *arabesque*, поза *écartée* не изменяется в пространстве, а по мере поворота становится обращенной и читается относительно какой-либо точки восприятия.

В исполнительской практике происходит сочетание *tour lent* со всеми *port de bras*, кроме шестого. Это развивает координацию движений и укрепляет вертикальную ось тела, необходимую для вращения, пластику и свободу движения рук и корпуса при сохранении устойчивости опорной ноги, крепость бедра, голени и стопы и готовит к разделу *allegro* в *en tournant*. Голова и взгляд будут действовать по принципу *port de bras*, то есть сопровождая движение ведущей руки¹.

Р а с с м о т р и м п р и м е р .

Исполняется *tour lent en dehors* в положении *à la seconde* в сочетании с первым *port de bras*. Исходное положение: V позиция *épaulement croisé*, правая нога спереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Исполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dedans*: руки раскрываются приемом "взмах" в направлении 2-й позиции. Голова слегка наклоняется, взгляд переводится на правую кисть. Затем с поворотом корпуса на 1/8 часть круга из *épaulement croisé* в *en face* работающая нога (правая) исполняет *battement développé* в направлении II позиции на высоту 90°. Одновременно с действием корпуса и ног руки исполняют подхват: поднимаются в 1-ю позицию. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает движение правой кисти. В момент, когда руки начинают раскрываться во 2-ю по-

¹ Движения корпуса будут откликаться на действие рук во время *port de bras*.

зицию, голова остается в прямом положении, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта. Образуется исходное положение (*à la seconde*), предшествующее повороту.

При исполнении *tour lent en dehors* на 1/4 часть круга, при обращении тела к точке 3 пространства зала руки из 2-й позиции переводятся в 1-ю заниженную. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд продолжает фиксировать точку 1 пространства зала по линии горизонта. При повороте на следующую 1/4 часть круга, при обращении к точке 5 пространства зала руки поднимаются в 1-ю позицию. Голова, "догоняя" движение корпуса, поворачивается в прямое положение. Взгляд направляется к точке 5 пространства зала по линии горизонта. При продолжении поворота, когда тело обращено к точке 7 пространства зала, руки поднимаются в 3-ю позицию. Голова, "опережая" действие корпуса, поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта. При завершении последней четверти поворота руки из 3-й позиции раскрываются во 2-ю. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Во время поворота работающая нога фиксирует свое положение (*à la seconde*) на высоте 90°.

Рассмотрим следующий пример.

Исполняется tour lent в направлении en dedans в положении à la seconde в сочетании с первым port de bras.

Исходное положение: V позиция, *épaulement croisé*, правая нога спереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен в точку 1 пространства зала по линии горизонта.

Исполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dehors* приемом *arrondie*. Затем с поворотом корпуса на 1/8 часть круга из *épaulement croisé en face* работающая нога (левая) исполняет *battement développé* в направлении II позиции на высоту 90°. Одновременно с действием корпуса и ног руки исполняют "взмах": поднимаются во 2-ю заниженную позицию приемом *allongée* ладонями вниз. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение правой кисти. В момент, когда руки достигают 2-й позиции, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*, голова переводится в прямое положение, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта. Образуется исходное положение (*à la seconde*), предшествующее повороту.

При исполнении *tour lent en dedans* на 1/4 часть круга, при обращении лицевой стороны тела к точке 3 пространства зала, руки из 2-й позиции переводятся в 3-ю при смене пластического рисунка *allongée* на *arrondie*. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд продолжает фиксировать точку 1 пространства зала по линии горизонта. При повороте на следующую 1/4 часть круга, при обращении к точке 5 пространства зала, руки опускаются в 1-ю по-

зицию. Голова, "догоняя" движение корпуса, поворачивается в прямое положение. Взгляд направляется к точке 5 пространства зала по линии горизонта. При продолжении поворота, когда тело обращено к точке 7 пространства зала, руки занимают заниженную 1-ю позицию. Голова, "опережая" действие корпуса, поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта. При завершении последней четверти поворота руки из 1-й заниженной позиции раскрываются во 2-ю при смене пластического рисунка *allongée* на *arrondiee*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Во время поворота работающая нога фиксирует свое положение (*à la seconde*) на высоте 90°.

Описанные выше примеры — варианты соответствующего действия в повороте. При несоответствующем действии в повороте направление движения рук не будет соответствовать направлению поворота, то есть при исполнении *tour lent* в направлении *en dehors* руки будут двигаться в направлении *en dedans*. И наоборот, при исполнении *tour lent* в направлении *en dedans*, руки будут двигаться в направлении *en dehors*.

Приведем пример *tour lent en dedans* в большой позе *attitude croisée-ouverte* с левой ноги в сочетании со вторым *port de bras*.

Исходное положение: большая поза *attitude croisée-ouverte*. Тело обращено к точке 8 пространства зала. Голова и взгляд направлены к точке 1 пространства зала выше линии горизонта.

При повороте корпуса на 1/8 часть круга в направлении *en dedans*. Работающая нога сохраняет высоту 90°. Ведущая рука (правая) из 2-й позиции переводится через 1-ю заниженную в 1-ю позицию, действуя в направлении *en dehors*. Ведомая рука (левая) из 3-й позиции переводится в 1-ю, действуя в направлении *en dedans*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд переводится с правой кисти на левую, определяя ведущую руку (левую). При повороте на следующую 1/8 часть круга руки переводятся: левая (ведущая) из 1-й позиции через заниженную 1-ю раскрывается во 2-ю, правая (ведомая) из 1-й — в 3-ю позицию, не меняя направления движения. Тело обращено к точке 2 пространства зала. Образуется поза *attitude effacée-ouverte*. При продолжении *tour lent* на следующую половину поворота до исходного положения происходит аналогичная смена поз и положений.

Сопоставляя действие рук и ног в приведенном выше примере и рассмотренные в предыдущем разделе (*temps lié*) причины показали, что определителем направления движения ведущей руки может стать расположение ноги в исходном положении, а также направление, в котором нога будет действовать вперед или назад (в направлении IV позиции), а в направлении II позиции — спереди или сзади, если движение осуществляется на месте. Если движение выполняется с продвижением вперед или назад, это тоже влияет на направление движения

рук. Слияние разделов *port de bras* в сочетании с действием ног в разделе *en tournant* выявляет закономерность в направлении поворота в ту или иную сторону. Образуются новые понятия в разделе поворотов и вращений: **направляющая** и **направляемая** стороны, которые, в свою очередь, определяют форму и характер поворота или вращения.

В предыдущей главе было дано определение, что сторона тела, движущаяся в повороте или вращении наружу от вертикальной оси тела, называется **направляющей**, а внутрь к оси — **направляемой**.

При совпадении направления движений руки, относящейся к направляющей стороне тела, с этой стороной образуется соответствующее действие в повороте или вращении, как видно из предыдущего примера. При несовпадении направления действия руки и стороны тела — несоответствующее действие.

Для примера возьмем *поворот в позе attitude croisée-ouverte в сочетании со вторым port de bras, но изменим направление поворота на en dehors*. Сразу вырисовывается несовпадение направления движения левой руки с направляемой стороной тела — левая сторона движется наружу, а направление движения левой руки — *en dedans*, что и является **несоответствующим действием частей тела в повороте**.

Включение *tour lent* в *temps lié* насыщает композицию динамикой действия, готовит тело к координационной слаженности в разделе *allegro*. Объединение движений из различных разделов классического танца в композиции *temps lié* позволяет выявить закономерность в направлении движения рук, а также стороны и направление поворота.

Это видно из примера, в котором использовано второе *port de bras* в композиции *temps lié* в сочетании с *tour lent*. Если в исходном положении в V позиции *épaulement croisé* правая нога впереди определяет для правой руки направление движения *en dehors*, то левая нога в V позиции сзади сообщает левой руке направление движения *en dedans*. В отличие от привычного исполнения композиции *temps lié* с *tour lent*, в которой поворот исполняется во втором темпе каждой фазы, предлагается вариант, в котором *tour lent* будет исполняться и в первом темпе.

Temps lié вперед в большие позы со вторым port de bras в сочетании с tour lent в первом и втором темпе каждой фазы.

Исходное положение: ноги в V позиции в положении *épaulement croisé*, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус в вертикальном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Музыкальный размер 3/4 *adagio*.

На два такта выполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dedans*.

1-й и 2-й такты.

Правая нога исполняет *battement développé* в большую позу *croisée-fermée*.

1-й такт.

Правая нога исполняет 1-ю фазу *battement développé*. Руки через подготовительное положение подводятся в 1-ю каноническую позицию. Голова переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает действие правой кисти.

2-й такт.

Правая нога завершает *battement développé* на 90° в направлении IV позиции вперед, вытягиваясь в колене, левая (опорная) вытянута (или на *demi-plié*). Руки переводятся: правая из 1-й канонической позиции в 3-ю, левая — во 2-ю каноническую. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направлен на правую кисть (выше линии горизонта). Образуется большая позу *croisée-fermée*.

На 3-й и 4-й такты.

Исполняется *tour lent* в направлении *en dehors* в образовавшейся позе *croisée-fermée* вперед. Во время *tour lent* исполняется полное второе *port de bras*: правая рука действует в направлении *en dehors*, левая — *en dedans*. С окончанием *tour lent* в позу, предшествующую повороту, на левой ноге выполняется *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты.

Третья четверть 4-го такта.

Затем следует активный выход из *demi-plié* на левой (опорной) ноге. Правая нога (работающая) не теряет высоты. Центр тяжести корпуса с левой ноги смещается вперед.

5-й такт.

На первую четверть 5-го такта выполняется переход на правую ногу (*pas dégagée*) через *demi-pointe* на всю стопу (приемом *jeté*). Нога вытянута в колене. Левая, освободившаяся, поднимается на 90° , присогнутая в колене. Руки одновременно с действием ног переводятся: правая из 3-й позиции во 2-ю, левая из 2-й позиции в 3-ю. Направление движения рук не меняется. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти. Образуется большая позу *attitude croisée-ouverte*.

На вторую и третью четверть 5-го такта и 6-й такт исполняется *tour lent* в направлении *en dedans* в большой позе *attitude croisée-ouverte* в сочетании со вторым *port de bras* во время поворота.

7-й такт.

После завершения *tour lent* левая нога вытягивается в колене. Правая нога, руки и голова не меняют положений.

8-й такт.

Левая нога, опускаясь, ставится в V позицию сзади. Руки одновременно с действием ноги переводятся в подготовительное положение. Правая — из 2-й позиции, левая — из 3-й через 1-ю позицию. Завершается первая фаза *temps lié*

в положении *épaulement croisé*. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

9-й и 10-й такты.

Правая нога исполняет *battement développé* в большую позу *écartée* назад.

На 9-й такт.

Правая нога исполняет 1-ю фазу *battement développé* с подворотом пятки опорной ноги в направлении *en dehors*. Фронтальное отношение корпуса из точки 8 перемещается в точку 2 пространства зала. Руки из подготовительного положения одновременно поднимаются: правая — в 1-ю заниженную позицию, левая — во 2-ю заниженную позицию (направление движения правой руки *en dehors*, левой — *en dedans*). Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает действие левой кисти. Происходит смена ведущей руки.

На 10-й такт.

Правая нога завершает *battement développé* на 90° в направлении II позиции, вытягиваясь в колене. Руки переводятся: правая через 1-ю каноническую позицию в 3-ю, левая из 2-й заниженной во 2-ю каноническую. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает действие левой кисти. Образуется большая поза *écartée* назад.

11-й и 12-й такты.

Исполняется *tour lent* в направлении *en dehors* в образовавшейся позе *écartée* назад (или на *demi-plié* опорной ноги) в сочетании со вторым *port de bras*.

На третью четверть 12-го такта на левой ноге выполняется *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты. Следует активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога не теряет высоты. Центр тяжести корпуса с левой ноги смещается в сторону правой.

13-й такт.

На первую четверть 13-го такта — переход на правую ногу через *demi-pointe* на всю стопу (приемом *jeté*). Нога вытянута в колене. Левая, освободившаяся, поднимается на 90°, вытянута в колене. Руки одновременно с действием ног переводятся: правая из 3-й позиции во 2-ю, левая из 2-й позиции в 3-ю. Голова и взгляд сопровождают действие левой кисти. Образуется большая поза *écartée* вперед.

На вторую и третью четверть 13-го такта и на 14-й такт.

Исполняется *tour lent* в направлении *en dedans* в сочетании со вторым *port de bras*.

15-й такт.

Левая рука из 3-й позиции переводится в 1-ю, правая — из 2-й в заниженную 2-ю позицию. Корпус выводится из отклонения. Левая нога не теряет высоты.

16-й такт.

Левая нога, опускаясь, ставится в V позицию вперед.

Руки одновременно с действием ноги переводятся в подготовительное положение. Левая — из 1-й позиции, правая — из 2-й заниженной позиции. Голова через легкий наклон поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд, сопроводив действие левой руки до подготовительного положения, переводится к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Завершается вторая фаза *temps lié*.

Temps lié назад в большие позы со вторым port de bras в сочетании с tour lent в первом и втором темпе каждой фазы.

Исходное положение: ноги в V позиции в положении *épaulement croisé*, левая нога спереди. Руки в подготовительном положении. Корпус в вертикальном положении. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Музыкальный размер 3/4 *adagio*.

На два такта выполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dehors*.

1-й и 2-й такты.

Правая нога исполняет *battement développé* в большую позу *croisée-fermée* назад.

1-й такт.

Правая нога исполняет 1-ю фазу *battement développé*. Руки через подготовительное положение одновременно поднимаются: левая в 1-ю заниженную позицию, правая во 2-ю заниженную позицию (направление движения правой руки *en dedans*). Голова и взгляд сопровождают действие левой руки.

2-й такт.

Правая нога завершает *battement développé* на 90° в направлении IV позиции назад, вытягиваясь в колене. Руки переводятся: левая через 1-ю каноническую позицию в 3-ю, правая из 2-й заниженной во 2-ю каноническую. Голова и взгляд направлены на левую кисть. Образуется большая позу *croisée-fermée* назад.

На 3-й и 4-й такты.

Исполняется *tour lent* в направлении *en dedans* в образовавшейся позе *croisée-fermée* назад. Во время *tour lent* исполняется второе *port de bras*. С окончанием *tour lent* в позу, предшествующую повороту, на левой ноге выполняется *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты.

На третью четверть 4-го такта.

Затем следует активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога не теряет высоты. Центр тяжести корпуса с левой ноги (опорной) смещается назад в сторону работающей.

5-й такт.

На первую четверть 5-го такта — переход на правую ногу (*pas dégagé*) через *demi-pointe* на всю стопу (приемом *jeté*). Нога вытянута в колене. Левая, освободившаяся, поднимается на 90°, присогнутая в колене. Руки одновременно

с действием ног переводятся: левая из 3-й позиции во 2-ю, правая из 2-й позиции в 3-ю. Голова и взгляд сопровождают действие левой кисти. Образуется большая поза *croisée-ouverte* вперед.

На вторую и третью четверть 5-го такта и 6-й такт выполняется *tour lent* в направлении *en dehors* в большой позе *croisée-ouverte* вперед в сочетании со вторым *port de bras* во время поворота.

7-й и 8-й такты.

Левая нога, опускаясь, ставится в V позицию спереди. Руки одновременно с действием ноги переводятся в подготовительное положение. Левая из 2-й позиции, правая из 3-й через 1-ю позицию. Завершается первая фаза *temps lié* в положении корпуса *épaulement croisé*.

9-й и 10-й такты.

Правая нога исполняет *battement développé* в большую позу *écartée* вперед.

На 9-й такт.

Правая нога исполняет 1-ю фазу *battement développé*. Руки из подготовительного положения одновременно поднимаются: левая в 1-ю заниженную позицию, правая во 2-ю заниженную позицию (направление движения левой руки *en dehors*, правой — *en dedans*). Голова и взгляд сопровождают действие левой руки.

На 10-й такт.

Правая нога завершает *battement développé* на 90° в направлении II позиции, вытягиваясь в колене с одновременным подворотом пятки в направлении *en dehors*. Фронтальное отношение корпуса из точки 2 перемещается в точку 8 пространства зала. Руки переводятся: левая через 1-ю каноническую позицию в 3-ю, правая из 2-й заниженной во 2-ю каноническую. Голова и взгляд переводятся с левой кисти на правую. Взгляд выше линии горизонта. Образуется большая поза *écartée* вперед.

11-й и 12-й такты.

Исполняется *tour lent* в направлении *en dedans* в образовавшейся позе *écartée* вперед в сочетании со вторым *port de bras*.

На третью четверть 12-го такта на левой ноге углубляется *demi-plié*, правая стремится к увеличению высоты. Следует активный выход из *demi-plié* на левой ноге. Правая нога не теряет высоты. Центр тяжести корпуса с левой ноги смещается в сторону правой.

13-й такт.

На первую четверть 13-го такта — переход на правую ногу (*pas dégagé*) через *demi-pointe* на всю стопу (приемом *jeté*). Нога вытянута в колене. Левая, освободившаяся, поднимается на 90°, вытянутая в колене. Руки одновременно с действием ног переводятся: левая из 3-й позиции во 2-ю, правая из 2-й позиции в 3-ю. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен ниже линии горизонта к точке 2 пространства зала. Образуется большая поза *écartée* назад.

На вторую и третью четверть 13-го такта и на 14-й такт.

Исполняется *tour lent* в направлении *en dehors* в сочетании со вторым *port de bras*. Взгляд переводится на кисть правой руки и во время поворота неотрывно следует за ней. Перед завершением поворота голова и взгляд переводятся в положение, предшествующее *tour lent*, — ниже линии горизонта, по линии правого плеча.

15-й такт.

Правая рука из 3-й позиции переводится в 1-ю, левая из 2-й — в заниженную 2-ю позицию. Корпус выводится из отклонения. Левая нога не теряет высоты.

16-й такт.

Левая нога, опускаясь, ставится в V позицию назад. Руки одновременно с действием ноги переводятся в подготовительное положение. Правая из 1-й позиции, левая из 2-й заниженной позиции. Голова, сопроводив взглядом действие правой руки до подготовительного положения, поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд переводится к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Завершается вторая фаза *temps lié*.

Приведенные примеры являются соответствующим действием в повороте, так как при поворотах вправо в направлении *en dehors* и *en dedans* направление движения рук соответствует направлению действия направляющей и направляемой сторон тела. Изменение направления движения рук во втором *port de bras* будет способствовать изменению характера поворота и приведет к несоответствующему действию частей тела в повороте.

Являясь начальной базой всего того, с чем придется встретиться в разделе вращения в позах и положениях, в *tour lent* отражаются и те случаи, когда при вращении происходит смена одной позы или одного положения на другую позу или другое положение. При этом свободная нога, обретая функции работающей, меняет свои положения различными приемами: *passé* у колена, *demi-rond*, *grand rond*, *pirouettes fouetté*, *grand fouetté*, *temps relevé*. Для перевода рук в этих случаях используются все *port de bras* (кроме шестого) и их элементы.

Рассмотрим следующий пример: *tour lent* из прямого расположения в диагональное. *Исполняется *tour lent* в направлении *en dehors* из положения *à la seconde* в позу *attitude croisée-ouverte* приемом *demi-rond*.*

Исходное положение: *à la seconde*, лицевая сторона тела обращена в точку 1 пространства зала. Тело обращено в точку 1 пространства зала. Правая свободная нога поднята на высоту 90°. Руки во 2-й позиции. Голова и взгляд направлены к точке 1 пространства зала.

Исполняется поворот на 1/4 часть круга. Тело становится обращенным к точке 3 пространства зала. Свободная нога и руки сохраняют свое положение. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 про-

странства зала. При продолжении поворота на следующую 1/4 часть окружности голова и взгляд, "опережая" поворот корпуса, устремляются к точке 5 пространства зала. Одновременно с действием головы свободная нога, становясь работающей, исполняет *demi-rond* в направлении IV позиции назад в *attitude*. Правая рука переводится из 2-й позиции в 3-ю в направлении *en dedans*. Тело поворачивается из точки 3 пространства зала в точку 6. Образуется поза *attitude croisée-ouverte* относительно точки 5 пространства зала. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен к точке 5 пространства зала по линии горизонта. Во время исполнения *demi-rond* и перевода правой руки из 2-й позиции в 3-ю голова и взгляд, направленные к точке 5 по линии горизонта, переводятся на кисть правой руки и сопровождают ее до 3-й позиции, после чего по дуге переводятся на левую руку, находящуюся во 2-й позиции. Во время прохождения следующих 2/4 окружности, когда тело становится обращенным к точке 2 пространства зала, образовавшаяся поза *attitude croisée-ouverte* сохраняется.

Для того чтобы разобраться в принципе действия рук — в определении направления их движения — рассмотрим то же действие ноги, что и в предыдущем примере, без динамического развития — без поворота. Правая рука из 2-й позиции (открытое положение), во время исполнения ногой *demi-rond* в направлении *en dehors*, переводится в 3-ю позицию в направлении *en dedans*. Поворот пятки опорной ноги в направлении *en dedans* на 1/8 часть круга и перестроение из прямого расположения в диагональное приводит к образованию большой позы *attitude croisée-ouverte*. На этом примере видно несоответствие в направлениях движений ноги и руки, что является несоответствующим действием частей тела в повороте.

Рассмотрим пример: *tour lent* из прямого расположения корпуса в диагональное. Исполняется *tour lent* в направлении *en dedans* из положения *à la seconde* в позу *croisée-fermée* вперед с левой ноги на 90° приемом *demi-rond*.

Исходное положение: *à la seconde*. Тело обращено к точке 1 пространства зала. Левая свободная нога отведена в направлении II позиции на высоту 90°. Руки во 2-й позиции. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала.

Исполняется поворот вправо на 1/4 часть круга. Лицевая сторона становится обращенной к точке 3 пространства зала. Свободная нога и руки сохраняют свое положение. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд сохраняет направленность к точке 1 пространства зала. При продолжении поворота на следующую 1/4 часть окружности голова и взгляд переводятся на левую кисть. Одновременно с действием головы свободная нога, становясь работающей, исполняет *demi-rond* в направлении IV позиции вперед, в направлении *en dedans*. Левая рука переводится из 2-й позиции в 3-ю в направлении *en dedans*. Голова и взгляд повернуты в направлении ведущей руки — к точке 5 простран-

ства зала. Тело поворачивается из точки 3 на 3/8 части круга — к точке 6. Образуется большая поза *croisée-fermée* вперед по отношению к точке 5 пространства зала. Во время прохождения следующих 2/4 окружности, когда тело становится обращенным к точке 2 пространства зала, образовавшаяся поза *croisée-fermée* вперед сохраняется.

Рассмотрим то же действие ноги, что и в предыдущем примере, без динамического развития — без поворота. Левая рука из 2-й позиции (открытое положение), во время исполнения ногой *demi-rond* в направлении *en dedans*, переводится в 3-ю позицию в направлении *en dedans*. Подворот пятки опорной ноги в направлении *en dehors* на 1/8 часть круга и перестроение из прямого расположения в диагональное приводит к образованию большой позы *croisée-fermée* вперед. На этом примере видно соответствие в направлениях движений работающей ноги и руки направляющей стороны, что является соответствующим действием в повороте.

Приведенные выше примеры указывают на то, что независимо от направления движения работающей ноги, ведущей руке задает направление движения исходное положение, в котором она находится. Этот же принцип действия сохраняется во время динамического развития движения — в повороте, благодаря чему образуется соответствующее, либо несоответствующее действие частей тела в повороте.

С л е д у ю щ и й п р и м е р — *tour lent* в направлении *en dedans*, начатый в положении *à la seconde* с левой ноги, с завершением в позу III *arabesque* приемом *grand fouette en dedans*. Исходное положение *à la seconde en face* — тело обращено к точке 1 пространства зала. Свободная левая нога поднята на высоту 90°. Руки во 2-й позиции. Голова и взгляд направлены к точке 1 пространства зала. Исполняется поворот вправо на 1/4 часть круга. Тело становится обращенным к точке 3 пространства зала. Свободная нога левая и руки сохраняют свое положение. Взгляд сохраняет направленность к точке 1. Голова поворачивается в сторону левого плеча. При продолжении поворота на следующую 1/4 часть окружности голова и взгляд, опережая поворот корпуса, устремляются в точку 5 пространства зала. При достижении поворота тела к точке 5 пространства зала, голова и взгляд переводятся на правую кисть. При повороте на 1/8 часть круга, когда тело становится обращенным в точку 6 пространства зала, а свободная нога достигла точки 4 пространства зала, продолжается *tour lent* и исполняется *grand fouetté*. Нога фиксируется в точке 4 пространства зала. С подворотом пятки на опорной ноге корпус поворачивается к точке 8 пространства зала. Левая рука переводится из 2-й позиции через заниженную 1-ю в 1-ю каноническую и обе руки принимают положение *allongée*. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение. Взгляд в этот момент, описав дугу ниже линии

горизонта, переводится на левую руку и устремляется по линии горизонта к точке 8 пространства зала. Образуется поза III arabesque.

Этот же принцип действия сохраняется и для завершения *tour lent* в позу *attitude croisée* или IV arabesque. Различие будет только в действии головы, сопровождающей движение ведущей руки.

Рассмотрим пример: выполняется *tour lent* в направлении *en dehors* в большой позе *attitude croisée-ouverte* (открытый) с переходом в большую позу *effacée-ouverte* вперед приемом *fouette-pirouette*. Корпус обращен к точке 8 пространства зала. Голова и взгляд направлены к точке 1 пространства зала. *Tour lent* выполняется в сочетании со вторым *port de bras*. Направление движения ведущей руки (правой) *en dedans*, ведомой (левой) *en dehors*. Выполняется поворот на 1/4 часть круга, работающая нога подводится к колену опорной ноги сзади. Одновременно с действием ноги руки переводятся: ведущая (правая) рука переводится из 2-й позиции в 3-ю, ведомая (левая) — из 3-й через 2-ю позицию в заниженную 1-ю. Корпус обращен к точке 6 пространства зала. Во время продолжения поворота к моменту, когда корпус станет обращенным к точке 4 пространства зала, работающая нога переводится в положение "у колена" спереди, одновременно с действием ноги обе руки переводятся в 1-ю позицию. Смены ведущей руки не происходит. При повороте на следующую 1/4 круга работающая нога выводится в направлении IV позиции вперед. Одновременно с действием ноги руки переводятся: ведущая (правая) через заниженную 1-ю во 2-ю позицию, левая — в 3-ю позицию. Образуется поза *effacée-ouverte* вперед по отношению к точке 3 пространства зала. На последнюю 1/4 круга поза *effacée-ouverte* сохраняется. Это действие в повороте является соответствующим, так как направляющая левая сторона тела и рука, относящаяся к этой стороне, двигаются наружу от вертикальной оси тела, а направляемая правая сторона тела и рука, относящаяся к этой стороне, двигаются внутрь к вертикальной оси тела. Если изменить открытое положение ведущей руки в позе *attitude croisée* на закрытое и поменять направление движения рук, но оставить направления поворота и прием изменения позы, то произойдет несовпадение направления действия рук и сторон тела, что является несоответствующим действием в повороте.

Рассмотрим пример *tour lent* в направлении *en dedans* из большой позы *tire-bouchon effacée-fermée* с правой ноги в большую позу *attitude croisée-fermée* (90°) приемом *grand fouette*. Для перевода рук используется второе *port de bras*.

Исходное положение: большая поза *tire-bouchon effacée-fermée* вперед с правой ноги. Тело обращено к точке 2 пространства зала. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала выше линии горизонта.

Исполняется поворот фигуры на 1/4 часть круга в направлении *en dedans*. Тело становится обращенным к точке 8 пространства зала. Правая нога сохраняет положение. Руки во время поворота исполняют первую фазу второго *port de bras*: ведущая (левая) рука опускается из 3-й позиции во 2-ю в направлении *en dehors*, правая — из 2-й поднимается в 3-ю позицию в направлении *en dedans*. Голова сохраняет положение поворота в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает действие левой кисти и направляется к точке 7 пространства зала ниже линии горизонта. Образуется поза *tire-bouchon effacée-ouverte* относительно точки 7 пространства зала. При продолжении поворота в направлении *en dedans* на следующие 2/4 круга правая нога (работающая), вытягиваясь в колене, исполняет *demi-rond* в направлении *en dehors* (в направлении II позиции). Руки переводятся: ведущая (левая) — из 2-й в 1-ю, ведомая (правая) — из 3-й в 1-ю, не меняя первоначального направления движения. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает действие левой кисти. Образуется положение, в котором тело обращено к точке 4 пространства зала. Правая нога (работающая) поднята на 90° в направлении II позиции (к точке 6 пространства зала). Руки занимают 1-ю позицию. Продолжая поворот на последнюю 1/4 часть круга, правая нога, сохраняя направленность в точку 6 пространства зала, поворачиваясь в тазобедренном суставе, исполняет *grand fouetté en dedans* в *attitude*. Руки из 1-й позиции переводятся: ведущая (левая) в 3-ю, ведомая (правая) во 2-ю позицию. Корпус становится обращенным к точке 2 пространства зала. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала выше линии горизонта. Образуется большая поза *attitude croisée-fermée* с правой ноги относительно точки 1 пространства зала.

Если бы исходной позой являлась большая поза *tire-bouchon effacée-ouverte*, но сохранилось направление поворота и прием изменения позы, то действие рук отличалось бы от действия, описанного в предыдущем примере. При повороте на 1/4 круга работающая нога сохраняет свое положение. Руки исполняют первую фазу второго *port de bras*: ведущая (левая) переводится из 2-й позиции в 3-ю, ведомая (правая) — из 3-й позиции во 2-ю. Образуется поза *effacée-fermée* по отношению к точке 7 пространства зала. При повороте на следующую 1/4 круга работающая нога исполняет первую фазу *grand fouetté* — переводится из положения IV позиции спереди во II позицию приемом *demi-rond* в направлении *en dehors*. Опорная нога продолжает свое движение на следующую 1/4 круга. Тело становится обращенным к точке 4 пространства зала. Работающая нога открыта в направлении II позиции (к точке 6 пространства зала). Во время поворота на описанные 2/4 круга руки переводятся в 1-ю позицию. При повороте на последнюю 1/4 часть круга работающая нога, сохраняя направленность в точку 6 пространства зала, переводится в *attitude* — завершается вторая фаза *grand fouette*. Одновременно с действием ноги ведущая (левая) рука открывается во 2-ю пози-

цию, ведомая (правая) поднимается в 3-ю и образуется большая поза *attitude croisée-ouverte*.

В отличие от первого примера, который является соответствующим действием в повороте, этот пример — несоответствующего действия в повороте. В обоих этих случаях действие головы распространяется на половину окружности, то есть не происходит смены ведущей руки.

Рассмотрим пример, показывающий, как *направление движения рук в port de bras определяет стороны поворота*.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога спереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Выполняется подготовительный *préparation (en dedans)* приемом "взмах". Затем на основной *préparation (en dehors)* руки раскрываются, проходя через 1-ю позицию: правая — во 2-ю позицию, левая — в 3-ю. С переводом рук в 1-ю позицию голова поворачивается в прямое положение, затем — в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение правой кисти и направляется к точке 1 пространства зала выше линии горизонта.

Исполняется *battement développé* работающей ногой (правой) в большую позу *écartée* назад (90°) с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в направлении *en dehors*. В момент исполнения первой фазы *battement développé* руки из исходного положения переводятся в 1-ю позицию: правая в направлении *en dehors* через заниженную 1-ю, левая в направлении *en dedans*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает движение правой кисти. Во второй фазе выполнения *battement développé* с изменением ракурса фигуры взгляд переводится на левую кисть. Руки переводятся: левая, обретая функции ведущей, через заниженную 1-ю позицию во 2-ю, правая — в 3-ю позицию. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 8 пространства зала ниже линии горизонта. Образуется большая поза *écartée-ouverte* назад (90°) с открытым положением рук.

Из приведенного примера видно, что действие рук в *port de bras* влечет к повороту вправо в направлении *en dehors*. Все движение, начатое из исходного положения, развивается наружу, что и диктует повороту направление движения *en dehors*. Сохранив сторону поворота (вправо) и направление движения рук во втором *port de bras*, но сменив направление движения ноги — на *écartée* вперед, мы увидим, как действие ведущей руки (левой) соответствует направлению действия ноги (в направлении *en dedans*), диктует поворот в направлении *en dedans*. Приведенные примеры являются соответствующим действием в повороте, в которых направление действия ноги и руки каждой из сторон соответствуют друг другу. Если направление движения ведущей руки не совпадет с действием ноги: направление движения правой ноги — *en dehors* — *écartée* назад, а направление

движения правой руки — *en dedans*, это — несоответствующее действие. То же самое произойдет, если при исполнении позы *écartée* вперед с левой ноги (в направлении *en dedans*) левая рука будет действовать в направлении *en dehors*. Несовпадение направления движения работающей ноги (левой) и левой руки приведет к несоответствующему действию в повороте.

Одним из сложнейших вариантов *temps lié* является использование *tour lent* и боковых наклонов во втором *port de bras*. Помимо отработки координации движения танцовщика в пространстве большую роль здесь играет удержание равновесия.

Рассмотрим следующий пример.

Temps lié вперед в большие позы с приемом tour lent в направлении en dedans с боковым наклоном корпуса с переводом рук по схеме второй формы port de bras.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

После выполнения подготовительного и основного *préparation* в первой части первой фазы *temps lié* исполняется *battement développé* в большую позу *croisée-fermée* вперед (90°) на *demi-plié*. Во второй части первой фазы — переход — *pas dégagée*, приемом *jeté*, в большую позу *attitude croisée-ouverte* (90°), корпус обращен к точке 8 пространства зала.

В этой позе исполняется *tour lent* в направлении *en dedans* на всей стопе на 360°(на целый круг). Руки продолжают исполнять второе *port de bras* (правая, ведущая, действует в направлении *en dehors*, левая — *en dedans*). Во время поворота на 1/4 окружности корпус наклоняется в сторону действия ведущей руки; корпус обращен к точке 2 пространства зала. С дальнейшим поворотом на опорной ноге на 1/4 окружности — к точке 4 пространства зала, происходит выход из наклона, руки подводятся в 1-ю позицию. Происходит смена ведущей руки, которая из 1-й позиции раскрывается во 2-ю и сообщает корпусу боковой наклон влево. На опорной ноге продолжается поворот. Во время наклона фронтальная часть тела будет обращена к точке 6 пространства зала. Дальнейший поворот на 1/4 окружности приходится на 2-ю фазу второго *port de bras* с выходом из наклона. И завершается *tour lent* в позу *attitude croisée-ouverte*, предшествующую повороту, заканчивается первая фаза композиции.

В первой части второй фазы *temps lié* исполняется *battement développé* в большую позу *écartée-ouverte* назад на *demi-plié*. Во второй части второй фазы — переход, приемом *jeté*, в большую позу *écartée-fermée* вперед, корпус обращен к точке 2 пространства зала.

В этой позе исполняется *tour lent* в направлении *en dedans* на всей стопе на 360° (на целый круг). Руки продолжают исполнять второе *port de bras*. Происходит смена ведущей руки. Во время поворота на 1/4 окружности корпус наклоняется в сторону действия ведущей руки, корпус обращен к точке 4 пространства зала. С дальнейшим поворотом на опорной ноге на 1/4 окружности — к точке 6 пространства зала, происходит выход из наклона, руки приходят в 1-ю позицию. Происходит смена ведущей руки, которая из 1-й позиции раскрывается во 2-ю и сообщает корпусу боковой наклон влево. На опорной ноге продолжается поворот. Во время наклона корпус обращен к точке 8 пространства зала. Дальнейший поворот на 1/4 окружности приходится на 2-ю фазу второго *port de bras* с выходом из наклона. С завершается *tour lent* в позу *écartée-fermée* вперед корпус обращен к точке 2 пространства зала, предшествующей повороту. заканчивается вторая фаза композиции.

Аналогично этому примеру, композиция может исполняться в направлении назад. Избранное направление движения рук не меняется в ходе композиции. Действие в повороте может быть соответствующим или несоответствующим, т. е. направление действия ведущей руки не будет соответствовать расположению ноги: ведущая рука, соответствующая ноге в V позиции спереди будет иметь направление *en dedans*, а ведомая, соответствующая ноге, стоящей сзади в V позиции, будет иметь направление *en dehors*.

Этот вариант может усложниться добавлением *demi-plié* на опорной ноге во время бокового наклона корпуса и *pirouettes*, предшествующих выходу в большие позы (90°).

Предложенные новые понятия "направляющая" и "направляемая" стороны позволили выявить соответствие и несоответствие в направлении действия рук в повороте. Использование второго *port de bras* в сочетании с *tour lent* позволяет проследить совпадение и несовпадение направления движений с направляющей и направляемой стороной и, кроме того, является идеальным примером взаимодействия рук и ног, способствующего развитию координации движений тела.

С помощью проведенного анализа впервые выявились закономерности, указывающие на то, что исходное положение руки, относящейся к направляющей стороне тела диктует направление движения этой руке, независимо от действия работающей ноги. Таким образом, в каждом конкретном случае совпадение или расхождение направления движения ног и рук будет отражаться на характере поворота с соответствующим, либо несоответствующим действием частей тела.

Глава 9

Renverse

Одним из сложных движений классического танца, входящих в раздел поворотов, является *renversé*. *Renversé* в переводе с французского означает "опрокинутый", "опрокидываться". Для того чтобы проследить эволюцию этого движения, обратимся к методической литературе по классическому танцу, например, к книге В. Костровицкой и А. Писарева "Школа классического танца", изданной в 1968 году.

"*Renversé* — это сильное запрокидывание и поворот корпуса, в котором движения рук и ног являются как бы аккомпанементом к движению корпуса и играют второстепенную роль.

Пример. *Renversé en dehors* из *attitude croisée*. Размер 4/4. Встать на левую ногу в *attitude croisée*, поднять правую руку в 3-ю, левую на 2-ю позицию. За тактом сделать *demi-plié*, корпус и голову слегка наклонить вперед, причем правая рука сохраняет 3-ю позицию. На первую четверть выпрямить корпус и несколько перегнуться назад, одновременно подняться на полупальцы левой ноги. Кисти рук в момент выпрямления корпуса слегка вытягиваются, затем снова закругляются. Выгибаясь назад, корпус повернуть направо (*en dehors*). На вторую четверть правая нога с *attitude* подставляется на полупальцы к левой, левая поднимается на высокое *sou-de-pied* впереди; корпус усиливает перегиб и находится в полуоборот к зеркалу (примерно в точку 4); голова и взгляд тоже остаются направленными в сторону зеркала. Левая рука со 2-й позиции сгибается в 1-ю, правая остается в 3-й, плечи ровные (корпус перегибается только назад, но не вбок). Задержавшись в позе как можно дольше, на третью четверть в последний момент (как бы запаздывая) закончить поворот корпуса (*en dehors*) к зеркалу, переступив на полупальцы на левую ногу и отделив правую *sur le sou-de-pied* впереди. Руки соединяются в 1-й позиции (правая опускается в 1-ю позицию сверху непосредственно из 3-й). Завершая поворот, продолжать перегиб корпуса и лишь в заключительный момент, при опускании правой ноги в V позицию на *demi-plié* (правая нога впереди) выпрямиться. Руки приоткрываются в 1-й позиции, голова поворачивается направо. На четвертую четверть — пауза"¹.

В книге Н. Тарасова "Классический танец" 1971 года издания мы видим изменение перед началом исполнения *renversé*. А именно, в исходном положении *attitude croisée*, во время наклона корпуса и одновременного *demi-plié*, рука

¹ Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. С. 229.

из 3-й позиции опускается в 1-ю. При *relevé* и прогибе корпуса назад рука из 1-й позиции переводится в 3-ю через 2-ю позицию.

Сопоставив два эти варианта, мы видим расхождение в действии рук. Углубленный анализ этого движения, произведенный с учетом всего нового, что открыто в этой работе в разделах: *port de bras*, позы и положения классического танца, повороты и вращения — дал возможность установить логику в действии рук, корпуса и головы, а также проследить все стадии исполнения *renversé* от начального освоения техники исполнения этого движения до его завершенной формы, используемой в танцевальной практике.

Результаты анализа выявили в характеристике этого движения следующее: *renversé* входит в раздел поворотов и может исполняться *par terre* и *en l'air* — в разделе *allegro*, из разных поз и положений классического танца, но исходной точкой для начала поворота неизменно явится поза *attitude croisée*. В своей структуре *renversé* это сложное движение, состоящее из позы, являющейся основой первой фазы движения, наклона и прогиба, относящихся к *port de bras* и являющихся кульминацией движения, а также поворота, завершающего движение. *Renversé*, с которым сталкиваешься на начальном этапе освоения этого движения, состоит из позы *attitude croisée*, подверженной динамическим изменениям, чем является *port de bras*. Из примера, взятого из книги В. Костровицкой и А. Писарева, видно, что в действии корпуса авторы предлагают третье *port de bras*, хотя в первой его фазе руки не действуют. В примере, приведенном в книге у Н. Тарасова, в описании действия рук присутствует элемент пятого *port de bras*. Действия рук в этом варианте исполнения разобщенные. В *préparation* задействована одна рука, вторая, находящаяся во 2-й позиции, сохраняет свое положение. Объясняется это тем, что ее расположение во 2-й позиции позволяет сохранить устойчивость и не разрушить "каркас" — линию бедер и плеч при наклоне и прогибе. Действие головы в примере, предложенном в книге В. Костровицкой и А. Писарева, — наклон головы не оправдан, так как руки не действуют, а действие головы должно сопровождать действие рук. В этом варианте поворот корпуса происходит одновременно с прогибом в спине. Вторая фаза *renversé*, которая наступает после прогиба, переходящего в боковой наклон, принуждает тело к повороту в направлении *en dehors*. То, с чем приходится сталкиваться в исполнительской практике, подтверждает, что прогиб назад все-таки сменяется боковым наклоном корпуса. Сопоставив действие рук с действием корпуса, мы видим, что основой кульминации движения является пятое *port de bras*. Если же, как утверждают в своей книге В. Костровицкая и А. Писарев, корпус должен лишь прогнуться назад, но не наклоняться вбок, то движение соответствует третьему *port de bras*, что должно наблюдаться в действии рук.

Предложенный начальный этап освоения *renversé* не дает полной картины его использования в танцевальной практике. Обратившись к другим, более

сложным вариантам исполнения *renversé*, когда для осуществления поворота вместо *pas de bourrée* используются такие движения, как *soutenu*, *pirouette fouetté*, *grand fouetté*, а в разделе *allegro temps levé saute-fouetté*, мы видим, как отличается действие корпуса от того, как движение выполняется на своей начальной стадии.

Для того чтобы завершить *renversé* любым из описанных выше приемов поворота, необходимо вывести корпус из наклона, выполненного до начала поворота, так как, будь то *grand fouetté*, *fouetté pirouette* или другой прием, его надо исполнять без отклонения от вертикальной оси пространства (в классическом танце). С учетом этого обстоятельства следует исполнять и *pas de bourrée en tournant*. А именно, с опусканием ноги из *attitude* уже происходит выход из наклона, в момент, когда работающая нога становится опорной, корпус стремится принять вертикальное положение, а не увеличивает прогиб назад, как рекомендуют авторы (А. Ваганова, В. Костровицкая, А. Писарев).

Рассмотрим пример выполнения *renversé*, в схеме действия корпуса, рук и головы которого лежит **пятое port de bras**.

Исходное положение: большая поза *attitude croisée-ouverte* с левой ноги.

В начале исполняется *préparation* к *renversé*, состоящий из первой фазы пятого *port de bras* — наклона корпуса вперед с одновременным *demi-plié* на опорной ноге. Левая свободная нога сохраняет свое положение, закрепленное в спине. Одновременно с наклоном корпуса левая (ведомая) рука опускается из 3-й позиции в 1-ю в направлении *en dedans*. Правая (ведущая) переводится в 1-ю заниженную позицию. Взгляд сопровождает движение правой кисти. Затем следует активный выход из наклона корпуса, переходящий в прогиб с одновременным *relevé* на *demi-pointe* на опорной ноге. Движения рук способствуют выполнению *renversé* и, проходя через 1-ю позицию (в которой происходит перевод взгляда с правой кисти на левую), переводятся: левая (ведущая) приемом "взмах" через проходящую 1-ю заниженную позицию во 2-ю позицию, правая (ведомая) — в 3-ю. Образуется поза *attitude effacée-ouverte* по отношению к точке 7 пространства зала. Левая свободная нога незначительно повышается. Одновременно руки, не меняя направления, переводятся: левая — из 2-й позиции в 3-ю, правая — из 3-й позиции во 2-ю. Взгляд в момент достижения обеими руками 2-й повышенной позиции переводится с левой кисти на правую. Корпус также откликается на действие рук, выполняя прогиб назад. К моменту, когда левая рука достигла 3-й позиции, а правая — 2-й позиции с переводом взгляда на правую кисть и образовалась поза *attitude croisée-ouverte* по отношению к точке 1 пространства зала, корпус из прогиба назад переводится в боковой наклон, бедра не меняют ракурса, сохраняя направленность к точке 8 пространства зала.

Затем выполняется *pas de bourrée en tournant*: левая нога опускается из *attitude* на пол на *demi-pointe (pas coupé)*, правая одновременно принимает положение *sur le cou-de-pied* спереди. Одновременно правая из 2-й переводится в направлении *en dehors* в 1-ю заниженную позицию, левая рука опускается в 1-ю повышенную позицию. С действием левой ноги корпус выпрямляется из бокового наклона. Вся фигура поворачивается из точки 8 пространства зала к точке 6. Голова и взгляд фиксируют точку 1 пространства зала.

Затем продолжается *pas de bourrée* — следует переступание с левой ноги на правую, левая нога занимает положение *sur le cou-de-pied* спереди. Корпус в этот момент уже занимает строго вертикальное положение при обращенности лицевой стороной к точке 4 пространства зала. Голова, опережая поворот корпуса, переводится в сторону левого плеча. Руки соединяются в 1-й позиции. Начатый поворот завершается в *demi-plié* по V позиции при обращении фигуры лицевой стороной к точке 2 пространства зала. В завершении поворота голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта. Руки раскрываются во 2-ю позицию.

Затем руки из 2-й позиции плавно опускаются в подготовительное положение. Голова и взгляд сопровождают движение левой кисти. Образуется положение *épaulement croisé* в V позиции, левая нога впереди при обращенности фигуры лицевой стороной к точке 2 пространства зала.

В этом варианте исполнения *renversé* — **несоответствующее действие** в повороте, так как при повороте влево направляющей стороной является левая, а направление движения левой руки — *en dedans*.

Наряду с этим вариантом *renversé*, характерной особенностью которого является несоответствующее действие в повороте, существует и другой, являющийся **соответствующим действием** в повороте.

Исходное положение: большая поза *attitude croisée* с левой ноги (90°). Руки в 3-й позиции. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала выше линии горизонта. Лицевая сторона тела обращена к точке 8 пространства зала. Исполняется *renversé en dehors*, направление движения обеих рук *en dehors*.

Исполняется *préparation*: обе руки из 3-й позиции опускаются во 2-ю. Затем следует наклон корпуса вперед. Руки опускаются во 2-ю заниженную позицию. Голова и взгляд сопровождают действие правой руки. Наклон корпуса вперед выполняется с одновременным *demi-plié* на опорной ноге. Левая свободная нога, сохраняя свое положение, закрепленное в спине, поднимается из-за наклона корпуса.

Затем следует активный выход из наклона корпуса, переходящий в прогиб с одновременным *relevé* на *demi-pointe* на опорной ноге. Левая свободная нога выпящается. Одновременно с действием опорной ноги и корпуса обе руки исполняют активный подхват и через 1-ю заниженную позицию переводятся в 3-ю.

Взгляд сопровождает движение правой кисти. К моменту завершения прогиба назад корпус переходит в боковой наклон, бедра не меняют ракурса, сохраняя направленность к точке 8 пространства зала.

Руки из 3-й позиции раскрываются во 2-ю повышенную. Взгляд сопровождает движение правой кисти. Корпус откликается на действие рук, слегка отклоняясь в правую сторону. Левая нога сохраняет свое положение в attitude, после чего руки опускаются во 2-ю позицию, вытягиваясь в колене, опускается на пол на demi-pointé (приемом pas coupé). Выполняется pas de bourrée en tournant (с возвращением корпуса в вертикальное положение), которое заканчивается в V позицию в demi-plié в положении épaulement croisé с левой ноги при направленности фигуры лицевой стороной к точке 2 пространства зала. Одновременно с действием ног в pas de bourrée руки завершают первое port de bras и через заниженную 1-ю позицию переводятся во 2-ю заниженную позицию. С выходом ног из demi-plié руки опускаются в подготовительное положение. Взгляд в начале выполнения pas de bourrée en tournant фиксирует точку 1 пространства зала и, действуя по принципу движений в повороте, возвращается к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Действие рук в этом примере соответствует первому port de bras, в котором действие головы и взгляда распространяется на 1/2 часть окружности. При выходе из прогиба в действие корпуса наблюдается боковой наклон, так как корпус откликается на действие рук. Описанный пример является соответствующим действием частей тела в повороте. Он отличается по характеру от других, описанных выше. В танцевальной практике этот вариант исполнения renversé используется для передачи грациозности героя, его возвышенных чувств.

Существует и другой вариант исполнения renversé, в котором обе руки двигаются в одном направлении — en dedans.

Renversé en dehors, направление движения обеих рук en dedans.

Исходное положение: большая поза attitude croisée с левой ноги. Руки в 3-й позиции. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала выше линии горизонта. Тело обращено к точке 8 пространства зала.

Исполняется grégaration: обе руки из 3-й позиции опускаются в 1-ю. Затем следует наклон корпуса вперед. Руки опускаются в 1-ю заниженную позицию. Взгляд сопровождает действие правой кисти. Наклон корпуса вперед выполняется с одновременным demi-plié на опорной ноге. Левая свободная нога, сохраняя свое положение, закрепленное в спине, поднимается из-за наклона корпуса.

Затем следует активный выход из наклона корпуса, переходящий в прогиб с одновременным relevé на demi-pointe на опорной ноге. Левая свободная нога стремится к повышению градуса. Одновременно с действием опорной ноги и корпуса обе руки исполняют активный "взмах" и, минуя 2-ю позицию, перево-

дятся в 3-ю. Взгляд сопровождает движение правой кисти. К моменту, когда правая рука достигла 3-й позиции и с переводом на нее головы, корпус из прогиба назад переводится в боковой наклон, бедра не меняют ракурса, сохраняя направленность к точке 8 пространства зала.

Руки сохраняют 3-ю позицию. Взгляд направлен вдоль локтя правой руки. Корпус слегка отклоняется направо. Левая нога сохраняет свое положение в *attitude*.

Далее левая нога, вытягиваясь в колене, опускается на пол на *demi-pointe* (приемом *pas couré*). Выполняется *pas de bourrée en tournant* (с возвращением корпуса в вертикальное положение), которое заканчивается в V позицию в *demi-plié* в положении *épaulement croisé* с левой ноги при направленности фигуры к точке 2 пространства зала. Одновременно с действием ног в *pas de bourrée* руки завершают первое *port de bras* в направлении *en dedans* (не меняя направления действия) и через заниженную 1-ю позицию переводятся во 2-ю заниженную позицию. С выходом ног из *demi-plié* руки через заниженную 1-ю позицию опускаются в подготовительное положение. Взгляд в начале выполнения *pas de bourrée en tournant* фиксирует точку 1 пространства зала и, действуя по принципу движений в повороте, возвращается к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Это пример с несоответствующим действием частей тела в повороте с синхронным действием рук. Как и предыдущий пример, этот вариант исполнения *renversé* имеет свой характер. Это *renversé* способно передать настроение, в котором выражены размышление героя, погруженность в свои мысли.

Еще один вариант *renversé*, в котором действие рук разнонаправленно, но является прямой формой поворота.

Р а с с м о т р и м п р и м е р .

Исходное положение: большая поза *attitude croisée-fermée* с левой ноги. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен на правую кисть выше линии горизонта. Тело обращено к точке 8 пространства зала.

Исполняется *renversé en dehors*, направление движения рук: левой — *en dehors*, правой — *en dedans*.

Исполняется *préparation*, состоящий из первой фазы пятого *port de bras* — наклона корпуса вперед с одновременным *demi-plié* на опорной ноге. Левая свободная нога стремится к повышению высоты. Левая (ведомая) рука опускается из 2-й позиции во 2-ю заниженную в направлении *en dehors*. Правая из 3-й опускается в повышенную 1-ю позицию.

Затем следует активный выход из наклона корпуса, переходящий в прогиб с одновременным *relevé* на *demi-pointe* на опорной ноге. Левая (свободная) нога повышается. Одновременно с действием опорной ноги и корпуса правая рука, встретившись с левой в 1-й позиции, через заниженную 1-ю переводится во 2-ю

позицию, левая рука приемом "подхват" поднимается в 3-ю. Взгляд сопровождает действие правой кисти. К моменту, когда правая рука достигла 2-й позиции, и с переводом на нее головы корпус из прогиба назад переводится в боковой наклон, бедра не меняют ракурса, сохраняя направленность к точке 8 пространства зала.

Далее левая нога, вытягиваясь в колене, опускается на пол на *demi-pointe* (приемом *pas soure*). Выполняется *pas de bourrée en tournant* (с возвращением корпуса в вертикальное положение), которое заканчивается в V позицию в *demi-plié* в положении *épaulement croisé* с левой ноги при направленности фигуры к точке 2 пространства зала. Одновременно с действием ног в *pas de bourrée* руки продолжают движение, не меняя первоначального направления: правая — в направлении *en dedans*, левая — *en dehors*, и заканчивают его: правая — во 2-й позиции, левая — в 1-й. С выходом ног из *demi-plié* руки опускаются в подготовительное положение. Взгляд в начале выполнения *pas de bourrée en tournant* фиксирует точку 1 пространства зала и, действуя по принципу движений в повороте, возвращается к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Это *renversé* является примером соответствующего действия частей тела в повороте и отличается от предыдущих по характеру. С его помощью можно передать расстройство чувств героя, его нерешительность.

Как видно, при почти одинаковой схеме действия корпуса в *renversé en dehors*, в действиях головы появляются различия, зависящие от действия рук. Весь рисунок *renversé* определяется исходным расположением рук. Рука, занимающая 3-ю позицию, будет двигаться в направлении *en dedans*, а та, что во 2-й позиции, — в направлении *en dehors* (если руки действуют в разном направлении). Происходит это потому, что для обретения инерции, необходимой для исполнения *renversé*, одна из рук, та, что в 3-й позиции, в *préparation* опускается в 1-ю повышенную позицию, чтобы одновременно с *relevé* на опорной ноге выполнить взмах. Другая рука в этот же момент опускается во 2-ю заниженную позицию для выполнения подхвата. Если обе руки движутся в одном направлении, то оно должно оговариваться заранее, или положение, в котором они окажутся в *préparation*, определит их направление. Если при наклоне корпуса руки окажутся во 2-й позиции, они исполнят подхват и будут двигаться в направлении *en dehors*. Если при наклоне корпуса руки окажутся в 1-й позиции, после исполнения взмаха они продолжат движение в направлении *en dedans*.

Renversé, как и другие движения, может исполняться в двух направлениях. Описанные в литературе по методике классического танца *renversé* в направлении *en dedans* отличаются от *renversé* в направлении *en dehors*, хотя схема действия рук независимо от направления, в котором исполняется движение, не меняется. Напрашивается ряд вопросов: благодаря чему именно такой вариант вошел в исполнительскую практику и получил место в материалах по методике преподавания классического танца, и так ли должно выглядеть это дви-

жение? Для получения ответа на эти вопросы обратимся к имеющейся литературе.

"Пример. *Renversé en dedans* из позы *croisée* вперед. Размер 4/4. Поза *croisée* вперед, левая нога поднята на высоту 90°. Правая рука на 3-й, левая на 2-й позиции. За тактом сделать *demi-plié*, слегка наклонить корпус и голову вперед, причем правая рука сохраняет 3-ю позицию. Затем корпус выпрямляется и на первую четверть перегибается назад, правая нога поднимается на полупальцы; кисти рук вытягиваются и в перегибе снова закругляются. Поворачивая корпус направо (*en dedans*), на вторую четверть подставить левую ногу на полупальцы к правой, правую поднять *sur le sou-de-pied* сзади. Находясь вполуоборот к зеркалу, усилить перегиб корпуса, голова и взгляд направлены к зеркалу; левая рука на 1-й, правая на 3-й позиции. Слегка задержаться в позе и закончить поворот направо к зеркалу, переступив на полупальцы на правую ногу и отделив левую *sur le sou-de-pied* сзади; руки соединяются в 1-й позиции. На третью четверть опуститься в V позицию на *demi-plié* левая нога сзади, руки приоткрыть"¹.

Сопоставив схему действия *renversé* в двух направлениях, мы видим, что изменяется исходное положение (нога поднята в направлении IV позиции вперед), а корпус действует так же, как в *renversé* в направлении *en dehors*. Создается впечатление, что значение термина *renversé* — "опрокидываться" — может относиться только к прогибу корпуса назад, дающему предпосылку к повороту. Но изменение исходного положения ноги должно повлечь за собой и изменение в действии корпуса.

В разделе *port de bras* в этой книге дано подробное описание движений в двух направлениях. В тех *port de bras*, где участвует корпус (3, 4, 5-я формы), существует разница в его действии в направлении *en dehors* и *en dedans*. Например, в третьем *port de bras* в направлении *en dehors* в первой фазе в соответствии с направлением движения рук исполняется наклон, во второй — прогиб. В направлении *en dedans* — направление действия рук влечет сначала к прогибу, затем к наклону. Та же схема действия рук и корпуса сохраняется в пятом *port de bras*. Из этого следует вывод, что и в *renversé* в направлении *en dedans*, в основе действия которого лежит пятое *port de bras*, должно исполняться аналогичным образом. А именно, в качестве *préparation* должен исполняться прогиб, а в основной фазе — кульминации движения — наклон вперед, переходящий в боковой наклон, провоцирующий всю фигуру к повороту в направлении *en dedans*.

Р а с с м о т р и м п р и м е р.

Исходное положение: поза *tir-bouchon croisée-fermée*.

Исполняется *préparation*, состоящий из первой фазы пятого *port de bras* (*en dedans*) — прогиба корпуса назад с одновременным *demi-plié* на опорной ноге.

¹ Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. С. 230

Правая свободная нога, сохраняя свое положение, закрепленное в паху, поднимается из-за отклонения корпуса.

Правая (ведущая) раскрывается из 3-й позиции во 2-ю повышенную позицию. Левая (ведомая) рука сохраняется во 2-й позиции. Взгляд сопровождает действие правой кисти.

Следует активный выход из прогиба, переходящий в наклон вперед с одновременным *relevé* на *demi-pointe* на опорной ноге. Правая свободная нога стремится к повышению градуса. Одновременно с действием опорной ноги и корпуса левая рука из 2-й позиции активно переводится в 3-ю в направлении *en dedans*, правая рука из 2-й позиции опускается в заниженную 1-ю. Голова и взгляд сопровождают действие правой руки. К моменту, когда левая рука достигла 3-й позиции и с переводом головы на правую руку, корпус из наклона вперед переводится в боковой наклон вправо, бедра не меняют ракурса, сохраняя направленность к точке 8 пространства зала.

Левая нога из положения *tir-bouchon*, вытягиваясь в колене, опускается на пол на *demi-pointe* приемом *souré*. Выполняется *pas de bourrée en tournant* (с возвращением корпуса в вертикальное положение), которое заканчивается в V позицию в *demi-plié* в положении *épaulement croisé* с левой ноги при направленности фигуры к точке 2 пространства зала. Одновременно с действием ног в *pas de bourrée* руки продолжают движение, не меняя первоначального направления: правая — в направлении *en dehors*, левая — *en dedans*, и заканчивают его во 2-й позиции. С выходом ног из *demi-plié* руки опускаются в подготовительное положение. Взгляд в начале выполнения *pas de bourrée en tournant* с соответственным поворотом головы фиксирует точку 1 пространства зала ниже линии горизонта и в дальнейшем, действуя по принципу движений в повороте, возвращается к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Приведенный пример является несоответствующим действием в повороте. Отправной точкой для *renversé* в направлении *en dedans* в любом случае явится поза *tir-bouchon croisée*. Этот вариант исполнения *renversé*, может быть, и применяется в исполнительской практике, но не был описан в имеющейся литературе по методике классического танца. При исполнении *renversé* в направлении *en dedans* действия рук могут быть различными, как и при исполнении *renversé* в направлении *en dehors*: когда обе руки действуют, как и в предыдущем примере, в разном направлении, но ведущая рука будет действовать в направлении *en dedans*, и когда обе руки действуют в одном направлении *en dehors* или *en dedans*, что явится соответствующим либо несоответствующим действием в повороте.

Помимо описанного выше *renversé en dedans* в литературе по методике классического танца приводится еще один пример, исходным положением в котором является IV *arabesque*.

Renversé en écarté с IV arabesque.

"Перевернуть стакан с водой, не пролив ни капли", — так в шутку объясняют иногда это *renversé* на уроке. Исполненное правильно, оно напоминает блестяще проделанный фокус. В его рисунке все лаконично и резко, делают его на одну четверть (начинают за тактом), вторая четверть — остановка в заключительной позе. Встать на правую ногу в *IV arabesque*; хорошо установить корпус на выворотной опорной ноге, затем выровнять плечи по одной прямой линии так, чтобы левая рука была открыта в сторону против левого плеча. Крепко закрепить спину, сильно пригнуть корпус налево и немного вперед, одновременно согнуть левую ногу на высоте 90° к колену опорной ноги; упругим движением соединить руки в подготовительном положении, наклонить голову налево, подняться на полупальцы опорной ноги.

Склоненный налево корпус быстро повернуть *en dedans* (направо) и с перегибом назад остановиться в позе *écartée* назад, резко поставив на пол пятку опорной ноги и открыв левую ногу в точку б. Руки из подготовительного положения сильным движением поднимаются в III позицию. Здесь нет никаких промежуточных положений: первая фигура — наклон корпуса к ноге, согнутой на 90° , вторая — заключительная поза *écartée*. Как и во всех *renversé*, поворот здесь делает только корпус, опорная нога поднимается на полупальцы и в заключении поворота пятка ставится на пол. Нельзя вместо этого делать тур на полупальцах.

Это *renversé* можно повторить из заключительной позы *écartée*, можно сделать его также *en dehors*, начав из позы *croisée* вперед и закончив в позу *écartée* вперед¹.

Анализ показывает, что это движение состоит из группы движений: исходного положения — позы *IV arabesque*, *fouetté* — *pirouette en dedans* и окончания в большую позу *écartée* назад. В нем мы видим, как должен действовать корпус в направлении *en dedans*, в отличие от предыдущего примера, описанного этими же авторами. Кроме него может использоваться любой другой вариант поворотов, о которых было сказано выше, но авторы остановились на описании этого примера, где использован прием *fouetté* — *pirouette*. При сравнении двух вариантов исполнения *en dehors* и *en dedans* видно, что в этом случае поворот начинается минуя позу *tir-bouchon croisée*, что не соответствует *renversé*. Кроме того, поза *écartée*, в которую завершается поворот, должна быть не назад, а вперед, так как поворот (*fouetté* — *pirouette*) осуществляется в направлении *en dedans*, а при выполнении этого движения в направлении *en dehors* образуется поза *écartée* назад.

¹ Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. С. 232.

Итак, мы видим, что *genversé* — это сложное движение, для исполнения которого требуется координация всех частей тела. Это движение может выполняться в разных вариантах и передать различный характер в действенном классическом танце. Знание многообразия форм этого движения способно оказать помощь в работе хореографов.

Глава 10

Fouette

Одним из наиболее часто встречающихся движений в классическом танце является *fouetté*. Оно выполняется в различных вариантах. Помимо пируэтов *fouetté*, наиболее часто исполняемых в кодах классического *pas de deux* и позволяющих продемонстрировать виртуозное владение техникой вращения, существуют другие виды *fouetté*. Они могут быть второстепенными — связующими, — использоваться и исполняться *par terre* (*battement dégagé-fouetté*) и *en l'air*, когда нога поднята на высоту 45° (*battement fondu — fouetté*), и применяться для изменения направления движения, когда нога фиксируется в определенном направлении, а тело, поворачиваясь, изменяет положение в пространстве (например, при удалении вглубь сцены во время танца для последующего действия по диагонали *en avant* или в других случаях). Основной и законченной формой *fouetté* является *grand fouetté*, которое становится кульминацией танца.

Термин *fouetté* означает "хлестать". Это определение, скорее, применимо к *pirouettes fouetté*, где работающая нога, сгибаясь в коленном суставе, хлещет по опорной ноге во время поворота. В *grand fouetté* увеличивается амплитуда движения работающей ноги, то есть вытянутая в коленном суставе, она поворачивается лишь в тазобедренном. Движение рук осуществляется в координации с движением ног. В законченной форме *grand fouetté* руки поднимаются в 3-ю позицию — самую высокую позицию для рук, которая определяет большую позу. Появление большой позы и широта действий рук и ног, характерная для этого движения, отражаются в его названии. *Grand fouetté* является сложным по своей структуре движением. Оно состоит прежде всего из поворота вокруг оси симметрии тела, что требует активного действия опорной ноги, которая помимо изменения положения в вертикальной плоскости совершает перемещение в пространстве.

Следующей составной частью *grand fouetté* является действие работающей ноги, которая изменяет свое положение относительно корпуса. Как средство выразительности, *grand fouetté* и все родственные ему малые и средние формы *fouetté*, являющиеся связующими движениями, многофункциональны. В зависимости от замысла хореографа они могут приобретать тот или иной смысл и характер. Обратившись к примерам из классического наследия, можно увидеть, насколько широк диапазон применения этого движения для достижения желаемого результата. В сцене на кладбище во втором акте балета "Жизель" появле-

ние Ганса вызывает недовольство виллис. Он просит сохранить ему жизнь. Пластической кульминацией его танца становится прыжок *cabriole fouetté-failli*. Виллисы, оставаясь непреклонными, тоже исполняют *fouettée sauté-failli*, но в другом характере. Их прыжок, приземистый вначале, передает ропот недовольства, но с дальнейшим повышением высоты прыжка видно, как это недовольство перерастает в негодование, а окончание движения уже не вызывает сомнения в отказе Гансу.

Позже в этой же картине, но ближе к финалу мы видим, что это движение исполняет Альберт. Но у него оно наполнено другим смыслом. У Альберта это горечь и раскаяние заблудшего человека, загубившего невинную душу. Другой пример является полной противоположностью первым. Мы знаем, насколько органично вписалось *grand fouetté sauté en tournant*, исполняемое В. Васильевым в коде *grand pas* III акта балета "Дон Кихот". Оно явилось здесь всплеском радости и торжества свадебной церемонии. Это, кстати, тот удачный случай, когда усложнение техники танца не только не стало самоцелью, но и не пошло во ущерб содержанию и выразительности, а напротив, явилось логическим дополнением развития действия. И эти примеры не единичны в обширном материале классического наследия.

Прежде чем начать описание освоения техники *grand fouetté*, следует разобраться в названии направления движения *grand fouetté*.

Сложность координации этого движения требует необходимости заранее оговаривать, какой из видов *grand fouetté* предстоит исполнить. Это должно учитываться и при освоении техники *grand fouetté* в том или ином разделе. Необходимость уточнения определения направления движения возникла из-за отсутствия единой терминологии в методических пособиях классического танца. В них описание исполнения *fouetté* дается без указания направления вращения или определяющей является работающая нога, как, например, у Н. Базаровой — *grand fouetté effacé* (спереди назад) или (сзади вперед), или как у В. Костровицкой и А. Писарева — *en dehors* определяет направление движения работающей ноги. Эти разногласия усложняют и загромождают рабочий процесс и не способствуют ясности в терминологии.

Для определения ясности в названии направления движения хочу отметить, что любое *fouetté* в своей основе является поворотом тела вокруг вертикальной оси. Следовательно, к нему должно применяться такое же определение направления движения, как и для *pirouette* и туров. Как говорилось ранее в разделе поворотов, вступает в действие такое понятие, как "направляющая" и "направляемая" стороны тела. Чтобы определить значение этих понятий, можно рассмотреть *pirouette en dehors* вправо.

Правая нога, находясь в положении *passé*, является активной по отношению к левой, а следовательно, считается работающей. Мы видим, что при вращении в правую сторону правая нога имеет направление движения наружу от оси сим-

метрии тела. То же направление имеет и вся правая сторона тела. Левая нога, на которой осуществляется вращение, и левая сторона тела имеют направление движения внутрь к оси симметрии тела. Руки сохраняют направление движения, сообщенное им соответственно той или иной стороной тела. При рассмотрении другого примера — *pirouette en dedans* — можно увидеть появление некоторых тонкостей. А именно, если работающей остается правая нога, то направление движения внутрь к оси симметрии тела выведет вращение в левую сторону. Если же не менять сторону вращения — оставить его в правую сторону, как в примере с *pirouette en dehors*, то активной становится левая нога, которая действует в направлении внутрь к оси симметрии тела. При работе правой ноги легче будет рассмотреть разницу в действии правой и левой сторон тела во вращении, между направлением *en dehors* и *en dedans*. Итак, при *pirouette en dedans* в левую сторону правая нога находится в положении *passé* и имеет направление движения внутрь к оси симметрии тела, и вся правая сторона, соответственно, движется в том же направлении. Левая нога и вся левая сторона движутся в направлении наружу. Отсюда видно, что сторона тела работающей ноги, определяющая направление движения относительно оси симметрии тела, берет на себя функцию направляющей. А сторона опорной ноги, соответственно, выполняет функции направляемой.

Итак, стало ясно, что каждая из сторон, будь то направляющая или направляемая, имеет свое разноименное направление движения относительно оси симметрии тела в повороте. Направление движения ноги какой-либо из сторон тела сообщает направление движения руке той же стороны тела. Этот же принцип взаимодействия рук с ногами сохраняется и в таких видах поворотов, как *grand fouetté*. *Grand fouetté* из раздела поворотов в своей законченной форме, которое принято называть "итальянским", а также *grand fouetté — sauté* исполняются в два темпа. То есть само *fouetté* предвосхищает *grand battement jeté* с *relevé* или *sauté* на опорной ноге, для осуществления которого необходим подхват или взмах руками. Здесь законы координации диктуют нам свои правила. А именно, для исполнения *grand battement* в направлении IV позиции вперед нам нужно сделать подхват руками в направлении *en dehors*, после которого последует *grand fouetté en dedans*. И наоборот, если исполнить *grand battement jeté-relevé* в направлении IV позиции назад, потребуется взмах руками в направлении *en dedans*, за чем последует *grand fouetté en dehors*.

Помимо определения направления движения *grand fouetté* с помощью направления движения опорной ноги, которая, как и в *pirouettes* и в турах, будет иметь всегда противоположное направление исполняемому *grand fouetté*, можно определить направление движения *grand fouetté*, проследив траекторию движения работающей ноги. Если нога из положения спереди в направлении IV позиции оказывается в направлении II позиции или в направлении IV позиции сзади или из положения в направлении II позиции в направлении IV позиции

сзади, то это *grand fouetté* имеет направление движения **en dedans**. Если же нога перемещается из положения сзади в направлении IV позиции в положение направления II позиции или в направлении IV позиции вперед или из положения в направлении II позиции в направлении IV позиции вперед, то это *grand fouetté* имеет направление движения **en dehors**. Из этого следует, что то или иное направление движению рук сообщает направление действующей ноги в 1-м темпе *grand fouetté*. При забросе ноги вперед руки совершают подхват в направлении *en dehors*. И еще необходимо отметить, что руки в разделе *grand fouetté* могут действовать по принципу первого или второго *port de bras*. При выполнении первого *port de bras* руки всегда будут иметь направление, одноименное направлению опорной ноги, а при выполнении второго *port de bras* действие частей тела в повороте может быть как соответствующим, так и несоответствующим.

Теперь же, выяснив эти необходимые детали, можно перейти к самой теме.

Grand fouetté

Одним из простейших движений в разделе освоения техники *grand fouetté* является поворот на 1/4 часть круга у станка на подушечке опорной стопы скользящим движением пятки по полу с фиксацией работающей ноги на полу, отведенной приемом *battement tendu* в направлении II или IV позиции. Сначала это движение изучается с поворотом корпуса на 90° (четверть круга), затем на 180° (на полкруга). Постепенно задача усложняется подъемом работающей ноги на определенную высоту в *battement tendu jeté*, *battement fondu* и в *adagio*. Приведенные ниже примеры рассматриваются здесь по степени сложности. На середине зала этот раздел включает в себя изучение такого движения, как *fouetté divisés en quarts*.

При исполнении всех этих фуэте в повороте на 90° и 180°, независимо от высоты работающей ноги в различных батманах, принцип действия рук и направление их движения не меняются. Освоение этого этапа, благодаря которому отрабатывается согласованность действий опорной и работающей ноги, а также освоение фуэте на середине зала приемом *tour lent*, позволяет перейти к изучению *grand fouetté* из положения *effacé* до *effacé*. Это движение включает в себя помимо поворота на 1/4 круга еще и *demi rond*, а также усложняются функции работающей ноги, которая сменяет одну большую позу на другую. В *grand fouetté* с появлением большой позы руки могут находиться в разных позициях и, естественно, переводятся из позиции в позицию по принципу *port de bras*, но уже с учетом поворота вокруг вертикальной оси опоры, что требует соблюдения соответствующего правила.

Рассмотрим структурно-координационный анализ движений *fouetté*.

Структурно-координационный анализ *battement divisés en quarts* (четвертные батманы) приемом *fouetté en dedans* на 1/4 часть круга с фиксацией пространственных точек зала 7, 5, 3, 1.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На два вступительных такта музыкального метра 3/4 выполняется *préparation*.

На затакт выполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dedans*.

На 1-й такт.

На основной *préparation* руки выполняют подхват: через проходящую 1-ю заниженную позицию переводятся в 1-ю каноническую позицию. Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arrondie*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук. Голова выполняет легкий наклон и легативно переводится от правого плеча в прямое положение (поворотом в направлении *en dehors*). Взгляд сопровождает движение правой кисти, проходя через пространственные точки ниже линии горизонта.

На 2-й такт.

Из положения *épaulement croisé* выполняется поворот корпуса на 1/8 часть круга в положение *en face* в единстве с действием ног, переводом рук, головы и сопровождающего взгляда. Ноги плотно удерживают V позицию в момент поворота корпуса. Руки из 1-й канонической позиции переводятся во 2-ю (действием раскрытия кистей рук наружу). Голова в прямом положении. Взгляд повышается и фиксирует точку 1 пространства зала (по линии горизонта). Корпус занимает устойчивое положение (апломб). Затем руки легативно переводятся в положение *allongée* ладонями вниз в едином музыкально-ритмическом рисунке с поворотом головы в сторону правого плеча. Взгляд направляется на кисть правой руки. Подтянутость бедер усиливается.

На 1-й такт.

Выполняется первая фаза *battement développé (retire)*: работающая нога (правая) четко, с ощущением цепкости пальцев, занимает положение *sur le soude-pied* спереди (условное) и, продолжая движение, сильно вытянутым носком скользит вдоль голени опорной спереди и занимает положение "у колена". Одновременно руки через проходящее подготовительное положение переводятся в заниженную 1-ю позицию (меняют пластический рисунок *allongée* на *arrondie* с переводом их приемом "подхват"). Голова поворотом в направлении *en dehors*

свободно переводится в прямое положение, сопровождая взгляд движение правой кисти.

На 2-й такт.

Выполняется *battement développé* вперед: работающая нога (правая) отводится на высоту 90° , усиливая выворотность, одновременно опорная нога выполняет *demi-plié*. Руки в единстве с действием ног переводятся в 1-ю каноническую позицию. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 3-й такт.

Выполняется *battement divisés en quarts en tournant* приемом *fouetté*: поворот корпуса на опорной ноге левой на $1/4$ часть круга к точке зала 7 в направлении *en dedans*. Одновременно работающая нога (правая) фиксируется в исходной точке и за счет поворота корпуса переводится в сторону в направлении II позиции (сохраняя высоту 90°) с одновременным выходом из *demi-plié*, переходящим в *relevé* на высокие полупальцы опорной ноги (левой). Фиксируется положение *à la seconde* 90° к точке 7 пространства зала. Корпус находится в положении "над ногами". Руки, способствуя четкому повороту корпуса и удержанию равновесия на высоких полупальцах опорной ноги (левой), раскрываются во 2-ю каноническую позицию. Голова сохраняется в прямом положении. Взгляд переводится к точке 7 пространства зала.

На 4-й такт.

Усиливается выворотность ног при сохранении устойчивого равновесия на высоких полупальцах опорной ноги (левой). Руки удерживают 2-ю каноническую позицию, затем меняют рисунок *arrondie* на *allongée* ладонями вниз. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд переводится на правую кисть.

Затем аналогично выполняется *battement divisés en quarts en tournant* приемом *fouetté*: поворот корпуса на опорной ноге левой на $1/4$ часть круга в точки 5, 3 и 1 пространства зала. Руки в данном примере действуют по принципу малой формы первого *port de bras* в направлении *en dehors* в координации с движениями корпуса, ног и головы. В усложненной координации возможно также разнонаправленное и разновременное действие рук.

Battement divisés en quarts (четвертные батманы), исполняемые приемом *fouetté* на $1/4$ часть круга в направлении *en dedans* с фиксацией пространственных точек зала 7, 5, 3 и 1, могут исполняться: на целой стопе, на высоте 45° и 90° с поворотом корпуса, осуществляемым сдвиганием пятки опорной ноги, а также с использованием полных форм перевода рук, проходящих через заниженную 1-ю позицию, в 1-ю, 3-ю и 2-ю позиции.

Battement divisés en quarts (четвертные батманы) с работающей ногой (правой), исполняемые приемом *fouetté* на $1/4$ часть круга в направлении *en dehors* с фиксацией пространственных точек зала 3, 5, 7 и 1, могут анализиро-

ваться в аналогичной музыкально-ритмической и координационной последовательности. В этом случае направление действия рук будет *en dedans*.

Battement divisés en quarts (четвертные батманы) приемом *fouetté en dedans* на 1/4 часть круга с фиксацией пространственных точек зала могут выполняться с положения работающей ноги, отведенной в направлении II позиции при переводе ее приемом *fouetté* в направлении IV позиции назад. Направление действия рук в данном случае определяется как *en dehors* с применением всех приемов, перечисленных выше.

Структурно-координационный анализ *battement développé fouetté en dedans* на 1/2 часть круга с фиксацией пространственных точек 5 и 1.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На два вступительных такта музыкального метра 3/4 выполняется *préparation*.

На 1-й такт выполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dedans*.

На 2-й такт.

Руки через подготовительное положение плавно переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват". Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arrondie*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится в прямое положение (поворотом в направлении *en dehors*). Взгляд сопровождает движение правой кисти.

На два первых такта.

Выполняется *battement développé* вперед с поворотом корпуса по отношению к точке 1 пространства зала: работающая нога (правая) открывается на высоту 90°, усиливая выворотность, одновременно опорная нога выполняет *demi-plié*. Руки в единстве с действием ног приемом "подхват" переводятся во 2-ю каноническую позицию. Голова поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом движение правой кисти.

На 3-й и 4-й такты.

Выполняется *fouetté* приемом *relevé* с окончанием в *demi-plié*: поворот корпуса на опорной ноге (левой) на 1/2 часть круга к точке 5 пространства зала в направлении *en dedans*. Одновременно работающая нога (правая), фиксируясь в исходной точке, переводится назад в направлении IV позиции (сохраняя высоту 90°) с одновременным выходом из *demi-plié*, переходящим в *relevé* на высокие

полупальцы. Руки, способствуя выполнению *relevé* и повороту корпуса на высоких полупальцах опорной ноги (левой), выполняют подхват и, достигнув 3-й позиции, раскрываются во 2-ю каноническую позицию. Взгляд сопровождает действие правой кисти до 3-й позиции, после чего с переводом головы в прямое положение переводится к точке 5 пространства зала по линии горизонта. Фиксируется положение корпуса к точке 5 пространства зала. Корпус находится в положении "над опорной ногой".

На 5-й и 6-й такты.

Работающая нога (правая) приемом *passé* (90°) переводится сзади вперед. Опорная нога во время *passé* вытягивается в колене, затем выполняет упругое *demi-plié*. Одновременно руки, выполняя малую форму первого *port de bras*, переводятся во 2-ю позицию. Голова поворачивается в сторону правого плеча, сопровождает движение правой кисти.

На 7-й и 8-й такты *grand fouetté en dedans* приемом *relevé* с поворотом корпуса на 1/2 часть круга повторяется.

Руки в данном примере действуют по принципу первой формы *port de bras* в направлении *en dehors*, в координации с движениями корпуса, ног и головы. В усложненной координации возможно также разновременное действие рук при сохранении направления движения.

Battement développé fouetté приемом *relevé* на 1/2 часть круга в направлении *en dedans* с фиксацией пространственных точек 5 и 1 может выполняться: на целой стопе, на высоту 45° и 90° с поворотом корпуса, осуществляемым сдвигом пятки опорной ноги, а также с использованием малых и полных форм перевода рук.

Battement développé fouetté приемом *relevé* на 1/2 часть круга в направлении *en dehors* с фиксацией пространственных точек 5 и 1 может выполняться в аналогичной музыкально-ритмической и координационной последовательности. Направление действия рук в этом случае определяется как *en dedans* с применением всех приемов, перечисленных выше.

Структурно-координационный анализ *battement divisés en quarts* (четвертные батманы) приемом *fouetté en dehors* на 1/4 часть круга с фиксацией пространственных точек зала 3, 5, 7, 1.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога сзади. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На два вступительных такта музыкального метра 3/4 выполняется *préparation*.

На затакт выполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dehors*.

На 1-й такт.

Из положения *épaulement croisé* выполняется поворот корпуса на 1/8 часть круга в положение *en face* в единстве с действием ног, переводом рук, головы и сопровождающего взгляда. Ноги плотно удерживают V позицию в момент поворота корпуса. Руки через проходящее подготовительное положение плавно переводятся во 2-ю позицию приемом *allongée* ладонями вниз. Пластический рисунок рук меняется (*arrondie* на *allongée*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд от левой кисти переводится к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 2-й такт.

Руки из 2-й позиции переводятся в 1-ю каноническую (меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*). Голова в прямом положении. Соответственно взгляд фиксирует точку 1 пространства зала (по линии горизонта). Корпус занимает устойчивое положение (апломб).

На 1-й такт.

Выполняется *battement retiré*: работающая нога (правая) четко, с ощущением цепкости пальцев, занимает положение *sur le sou-de-pied* сзади и, продолжая движение, сильно вытянутым носком скользит вдоль голени опорной сзади и занимает положение "у колена". Руки плавно переводятся в положение заниженной 1-й позиции в едином музыкально-ритмическом рисунке с наклоном головы в прямом положении. Взгляд направляется на кисть правой руки. Подтянутость бедер усиливается.

На 2-й такт.

Выполняется *battement développé* назад: работающая нога (правая) открывается на высоту 90° в направлении IV позиции, усиливая выворотность, одновременно опорная нога выполняет *demi-plié*. Одновременно руки через проходящее подготовительное положение переводятся в заниженную 2-ю позицию (меняют рисунок *arrondie* на *allongée*). Голова удерживается в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 3-й такт.

Выполняется *battement divisés en quarts en tournant* приемом *fouetté*: поворот корпуса на опорной ноге (левой) на 1/4 часть круга к точке зала 3 в направлении *en dehors*. Одновременно работающая нога (правая), фиксируясь в исходной точке, переводится в сторону в направлении II позиции (сохраняя высоту 90°) с одновременным выходом из *demi-plié*, переходящим в *relevé* на высокие полупальцы. Фиксируется положение *à la seconde* 90° в точку 3 пространства зала. Корпус находится в положении "над ногами". Руки, способствуя выполнению *relevé*, повороту корпуса и удержанию равновесия на высоких полупальцах

опорной ноги (левой), переводятся во 2-ю каноническую позицию, затем переводятся в 1-ю каноническую позицию. Голова, четко поворачивается влево в единстве с действием корпуса, ног и рук. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала.

На 4-й такт.

Усиливается выворотность ног при сохранении устойчивого равновесия на высоких полупальцах опорной ноги (левой). Руки удерживают 1-ю каноническую позицию. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд фиксирует точку 3 пространства зала по линии горизонта.

Затем аналогично выполняется *battement divisés en quarts en tournant* приемом *fouetté*: поворот корпуса на опорной ноге (левой) на 1/4 часть круга в точки 5, 7 и 1 пространства зала. Руки в данном примере действуют по принципу малой формы первого *port de bras* в направлении *en dedans* в координации с движениями корпуса, ног и головы. В усложненной координации возможно также разнонаправленное и разновременное действие рук.

Battement divisés en quarts (четвертные батманы), исполняемые приемом *fouetté* на 1/4 часть круга в направлении *en dehors* с фиксацией пространственных точек зала 3, 5, 7 и 1, могут исполняться: на целой стопе, на высоте 45° и 90° с поворотом корпуса, осуществляемым сдвигом пятки опорной ноги, а также с использованием полных форм перевода рук (*port de bras*), проходящих через заниженную 1-ю позицию во 2-ю, 3-ю и 1-ю позиции.

Battement divisés en quarts (четвертные батманы) приемом *fouetté en dehors* на 1/4 часть круга с фиксацией пространственных точек зала могут выполняться из положения работающей ноги, отведенной в направлении II позиции, при переводе ее приемом *fouetté* в направлении IV позиции вперед как с малой формой первого *port de bras* в направлении *en dedans*, так и с применением всех приемов, перечисленных выше.

Структурно-координационный анализ *battement développé fouetté en dehors* на 1/2 часть круга с фиксацией пространственных точек 5, 1.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога сзади. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На два вступительных такта музыкального метра 3/4 выполняется *préparation*.

На 1-й такт. Выполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dehors*.

На 2-й такт.

Руки через проходящее подготовительное положение мягко переводятся во 2-ю заниженную позицию приемом "взмах". Пластический рисунок рук меняется (*arrondie* на *allongée*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение левой кисти.

На первые два такта.

Выполняется *battement développé* назад с поворотом корпуса по отношению к точке 1 пространства зала: работающая нога (правая) открывается на высоту 90°, усиливая выворотность, одновременно опорная нога выполняет *demi-plié*. Руки в единстве с действием ног переводятся в 1-ю каноническую позицию. Голова поворачивается в прямое положение, сопровождая взглядом движение левой кисти.

На 3-й и 4-й такты.

Выполняется *fouetté* приемом *relevé* с окончанием в *demi-plié*: поворот корпуса на опорной ноге (левой) на 1/2 часть круга в точку 5 пространства зала в направлении *en dehors*. Одновременно работающая нога (правая), фиксируясь в исходной точке, переводится вперед в направлении IV позиции (сохраняя высоту 90°) с одновременным выходом из *demi-plié*, переходящим в *relevé* на высокие полупальцы. Руки, способствуя выполнению *relevé* и повороту корпуса на высоких полупальцах опорной ноги (левой), выполняют "взмах" с переводом во 2-ю позицию и к окончанию *fouetté* переводятся в 3-ю позицию. Взгляд сопровождает действие левой кисти до 3-й позиции, после чего переводится к точке 5 пространства зала выше линии горизонта. Фиксируется положение корпуса к точке 5 пространства зала. Корпус находится в положении "над опорной ногой".

На 5-й и 6-й такты.

Работающая нога (правая) приемом *passé* (90°) переводится спереди назад. Опорная нога во время *passé* вытягивается в колене, затем выполняет упругое *demi-plié*. Одновременно руки, выполняя малую форму первого *port de bras*, переводятся в 1-ю позицию. Голова сохраняет прямое положение. Взгляд направлен на левую кисть.

На 7-й и 8-й такты.

Grand fouetté en dehors приемом *relevé* с поворотом корпуса на 1/2 часть круга повторяется.

Руки в данном примере действуют по принципу первой формы *port de bras* в направлении *en dedans*, в координации с движениями корпуса, ног и головы. В усложненной координации возможно также разновременное действие рук при сохранении направления движения.

Battement développé fouetté приемом *relevé* на 1/2 часть круга в направлении *en dehors* с фиксацией пространственных точек 5 и 1 может выполняться: на

целой стопе, на высоту 45° и 90° с поворотом корпуса, осуществляемым сдвиганием пятки опорной ноги, а также с использованием малых и полных форм *port de bras*.

Структурно-координационный анализ *fouetté en dedans* из позы *effacée-fermée* вперед в позу *attitude effacée-fermée* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга из точки 2 к точке 8 пространства зала приемом *tour lent*.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

За тактом на 1/4.

Руки приемом *allongée* из подготовительного положения слегка приоткрываются в сторону в направлении 2-й заниженной позиции. Голова выполняет легкий наклон в сторону правого плеча в координации с действием рук. Взгляд сопровождает движение правой кисти, затем переводится над линией горизонта к правому плечу при направленности к точке 1 пространства зала. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх с опущением "взятости" подлопаточных мышц и удлинненности пояснично-крестцовых позвонков. Мышцы шеи и лица не напряжены.

На 1-й такт.

С поворотом корпуса (сдвиганием пятки опорной ноги) на 1/4 часть круга из *épaulement croisé* в положение *épaulement effacé* работающая нога (правая) через проходящее положение *sur le sou-de-pied* приемом *retiré* переводится в положение "у колена" опорной ноги (левой). Руки через подготовительное положение легатированно переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват". Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arrondie*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук. Голова через легкий наклон легатированно переводится от правого плеча в прямое положение (поворотом в направлении *en dehors*). Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (легким наклоном головы) и, проходя через пространственные точки ниже линии горизонта, направляется на левую кисть.

На 2-й такт.

На первые две четверти.

Выполняется *battement développé* вперед: работающая нога (правая), сохраняя выворотность, открывается на высоту 90°. Руки в единстве с действием ног переводятся: правая раскрывается во 2-ю каноническую позицию, левая поднимается в 3-ю каноническую позицию. Выстраивается большая поза *effacée-fermée* вперед. Ровность и подтянутость корпуса удерживается. Голова поворачи-

чивается в сторону левого плеча, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, которая становится ведущей. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала выше линии горизонта.

На третью четверть.

Опорная нога (левая) выполняет упругое *demi-plié*. Одновременно корпус подается вперед в положение "над опорной ногой". Руки сокращают радиус овала в канонических позициях (*arrondie*). Голова сохраняет положение поворота в сторону левого плеча. Взгляд переводится в положение ниже линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала.

На 3-й такт.

Выполняется *fouetté* приемом *relevé* на опорной ноге (левой): поворот корпуса на 1/4 часть круга к точке 8 пространства зала в направлении *en dedans*. Одновременно работающая нога (правая) единым темпом переводится через сторону назад и, сгибаясь в колене, занимает положение в направлении IV позиции (90°). Опорная нога выходом из *demi-plié*, переходящим в *relevé* на высокие полупальцы, совершает поворот сдвиганием пятки и опускается в эластичное *demi-plié*. Проходящее положение *à la seconde* (90°) в точку 1 пространства зала выполняется в момент максимального подъема на полупальцы опорной ноги. Корпус находится в положении "над ногами" и выполняет поворот в музыкально-ритмическом единстве с действием ног, рук и головы. Руки, способствуя четкому повороту корпуса и удержанию равновесия при подъеме на высокие полупальцы опорной ноги (левой), переводятся: левая (ведущая) раскрывается во 2-ю каноническую позицию, правая — занимает 3-ю. Форма рук *arrondie*. Голова в момент достижения работающей ноги положения *à la seconde* и с переводом рук во 2-ю повышенную позицию поворачивается в прямое положение, а затем поворачивается в сторону правого плеча в единстве с действием корпуса, ног и рук. Взгляд проходит пространственные точки над линией горизонта, завершая поворот в направлении *en dehors*, и фиксирует точку 2 пространства зала при направленности выше линии горизонта. Выстраивается большая поза *attitude effacée-fermée*.

На 4-й такт.

На первую четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* на опорной ноге (левой) при сохранении устойчивого равновесия. Работающая нога (правая), вытягиваясь, опускается, занимая положение носком в пол в направлении IV позиции назад. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх. Одновременно руки увеличивают радиус овала в позициях легким раскрытием фаланг пальцев наружу, затем правая рука раскрывается, занимая 2-ю каноническую позицию. Голова выполняет легкий наклон, сопровождая взглядом движение правой кисти. Взгляд направляется ниже линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На вторую четверть.

Работающая нога (правая) приемом *passé par terre* переводится сзади вперед и занимает положение носком в пол в направлении IV позиции вперед. Корпус занимает вертикальное положение. Одновременно руки переводятся в положение *allongée* ладонями вниз во 2-й позиции. Голова с действием рук приподнимается. Взгляд переводится в положение выше линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала.

На третью четверть.

Работающая нога (правая) подводится в V позицию вперед к опорной (левой) в исходное положение. Одновременно руки переводятся в подготовительное положение, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти правой руки, и переводится (премом *en dehors*) в сторону правого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта в исходном положении.

Руки в данном примере выполняют одну из фаз второго *port de bras*, что является соответствующим действием в повороте.

При выполнении *grand fouetté* из позы *effacée* вперед в позу *effacée* назад руки могут выполнять одновременное или разновременное первое *port de bras*. Направление движения рук может как соответствовать направлению *fouetté*, так и не соответствовать.

Fouetté из одной позы *effacée* в другую позу *effacée en dedans* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга из точки 2 к точке 8 пространства зала, или из точки 8 пространства зала в точку 2 может анализироваться: на целой стопе, на высоте 45° и 60° с поворотом корпуса, осуществляемым сдвиганием пятки опорной ноги вперед (приемом *tour lent*) с использованием малых форм *port de bras*.

Структурно-координационный анализ *fouetté en dehors* из позы *effacée-fermée* назад в позу *tire-bouchon effacée-fermée* вперед с поворотом корпуса на 1/4 часть круга из точки 8 пространства зала к точке 2 пространства зала приемом *relevé*.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

За тактом на 1/4 выполняется подготовительный *préparation*.

На 1-й такт.

С поворотом корпуса (сдвиганием пятки опорной ноги — левой) на 1/4 часть круга из *épaulement croisé* в положение *épaulement effacé* работающая нога

(правая) через проходящее положение *sur le cou-de-pied* приемом *retiré* переводится в положение "у колена" опорной ноги (левой) сзади. Руки приемом *allongée* ладонями вниз через подготовительное положение мягко переводятся во 2-ю заниженную позицию. Корпус подается в положение "над опорной ногой" в единстве с действием рук. Голова плавно переводится от левого плеча к правому (поворотом в направлении *en dedans*). Взгляд проходит через пространственные точки выше линии горизонта, направляется на правую кисть.

На 2-й такт.

На первые две четверти.

Выполняется *battement développé* назад: работающая нога (правая), усиливая выворотность, открывается на высоту 90° . Руки в единстве с действием ног переводятся: правая занимает 3-ю каноническую позицию, левая — 2-ю каноническую позицию (форма рук *arrondie*). Выстраивается большая каноническая поза *effacée* назад при закрытом положении рук. Округлость рук подчеркивается. Подтянутость корпуса удерживается. Голова сопровождает взглядом движение кисти правой руки, которая становится ведущей. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала выше линии горизонта.

На третью четверть.

Опорная нога (левая) выполняет упругое *demi-plié*. Одновременно корпус усиливает прогиб в верхней части спины. Руки сокращают радиус овала в канонических позициях (*arrondie*). Голова сохраняет положение поворота в сторону правого плеча. Взгляд направлен над линией горизонта к точке 1 пространства зала.

На 3-й такт.

Выполняется *fouetté* приемом *relevé* на опорной ноге (левой): поворот корпуса на $1/4$ часть круга к точке 2 пространства зала в направлении *en dehors*. Одновременно работающая нога (правая) единым темпом переводится через сторону приемом *grand rond de jambe* вперед, занимая положение в направлении IV позиции и сохраняя высоту 90° . Опорная нога выходом из *demi-plié*, переходящим в *relevé* на высокие полупальцы, совершает поворот сдвиганием пятки и опускается в эластичное *demi-plié*. Проходящее положение *à la seconde* 90° в точку 1 пространства зала выполняется в момент максимального подъема на полупальцы опорной ноги. Корпус находится в положении "над ногами" и выполняет поворот в музыкально-ритмическом единстве с действием ног, рук и головы. Руки, способствуя четкому повороту корпуса и удержанию равновесия при подъеме на высокие полупальцы опорной ноги (левой), переводятся: правая (ведущая) раскрывается во 2-ю каноническую позицию, левая переводится в 3-ю. Форма рук *arrondie*. Голова плавно поворачивается в сторону левого плеча в единстве с действием корпуса, ног и рук. Взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта, завершая поворот в направлении *en dedans*, и

фиксирует точку 8 пространства зала при направленности ниже линии горизонта. Выстраивается поза *effacée* вперед при закрытом положении рук.

На 4-й такт.

На первую четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* на опорной ноге (левой) при сохранении устойчивого равновесия. Работая нога (правая) опускается, занимая положение носком в пол в направлении IV позиции вперед. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх. Одновременно руки увеличивают радиус овала в позициях легким раскрытием фаланг пальцев наружу, затем левая рука, не меняя направления движения *en dedans*, опускается в 1-ю позицию. Взгляд сопровождает движение левой кисти.

На вторую четверть.

Работая нога (правая) приемом *passé par terre* переводится спереди назад и занимает положение носком в пол в направлении IV позиции назад. Корпус занимает вертикальное положение. Одновременно руки переводятся в положение *allongée* ладонями вниз: правая — во 2-й позиции, левая — в 1-й. Голова с действием рук приподнимается. Взгляд переводится в положение выше линии горизонта при направленности к точке 1 пространства зала.

На третью четверть.

Работая нога (правая) подводится в V позицию назад к опорной (левой) в исходное положение. Одновременно руки переводятся в подготовительное положение, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, и переводится (приемом *en dehors*) в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта в исходном положении.

Fouetté из позы *effacée-fermée* назад в позу *effacée-fermée* вперед в направлении *en dehors* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга может аналогично анализироваться по пространственным точкам зала — из точки 2 к точке 8 пространства зала начиная с другой ноги, а также в других ракурсах.

Fouetté из позы *effacée-ouverte* назад в позу *effacée-ouverte* вперед в направлении *en dehors* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга может выполняться с переводом рук через 1-ю позицию по принципу перевода рук во второй форме *port de bras*.

Действие рук может быть как синхронного и гетеросинхронного характера. Руки могут проходить через 1-ю заниженную позицию по координационному принципу первой или второй формы *port de bras*.

Руки в данном примере действуют в разноименном направлении относительно друг друга в координации с движениями корпуса, ног и головы. Руки могут действовать в одноименном направлении, проходя через 3-ю каноническую позицию. В усложненной координации возможно разноименное действие

рук при их разновременном характере движения. Направление движения ведущей руки при выполнении поворота *fouetté en dehors* определяется как *en dehors* (наружу).

Fouetté с effacé на *effacé en dehors* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга из точки 2 к точке 8 пространства зала или из точки 8 пространства зала к точке 2 может выполняться: на целой стопе, на высоте 45° и 90° с поворотом корпуса, осуществляемым приемом *tour lent* с использованием малых форм перевода рук.

Структурно-координационный анализ *grand fouetté* приемом *grand battement jeté* с поворотом корпуса на целый круг в направлении *en dedans* из положения *à la seconde* в позу III *arabesque*.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

За тактом на 1/4 выполняется подготовительный *préparation* в направлении *en dehors*.

На 1-й такт.

Выполняется упругое *demi-plié* в V позиции с переводом рук в подготовительное положение. Одновременно голова переводится в прямое положение, выполняя поворот *en dedans*. Взгляд переводится к точке 2 пространства зала выше линии горизонта.

На 2-й такт.

С поворотом корпуса (сдвиганием пятки опорной ноги — левой) на 1/8 часть круга из *épaulement croisé* в *en face* работающая нога (правая) приемом *grand battement jeté* одновременно с выходом из *demi-plié* на высокие полупальцы опорной ноги (левой) отводится в направлении II позиции на высоту 90°. Руки приемом *allongée* ладонями вниз в едином музыкальном ритме с действием ног переводятся во 2-ю позицию (рисунок рук *allongée*). Корпус подается в положение "над опорной ногой" в единстве с действием рук. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 2 пространства зала над линией горизонта. Выстраивается положение *à la seconde*¹.

На 3-й такт.

На первую и вторую четверти.

Выполняется *grand fouetté en dedans*: опорная нога (левая), опускаясь с полупальцев, выполняет короткое толчковое *demi-plié* с поворотом корпуса на 3/8

¹ *Grand fouetté en dedans* может начинаться из позы *écartée* вперед при направленности корпуса к точке 8 пространства зала.

части круга к точке зала 6 сдвиганием пятки опорной ноги вперед. Одновременно работающая нога (правая) через проходящую I позицию бросковым движением (прием *grand battement*) отводится вперед в направлении IV позиции на высоту 90° с выходом опорной ноги из *demi-plié* на высокие полупальцы. Усиливается подтянутость бедер. Руки через проходящую заниженную 1-ю позицию активно переводятся в 3-ю каноническую приемом "подхват". Голова через легкий наклон переводится в прямое положение (поворотом *en dehors*) и приподнимается. Взгляд устремляется к точке 6 пространства зала выше линии горизонта.

На третью четверть.

Поворот *fouetté en dedans* на высоких полупальцах опорной ноги (левой) завершается в позу III *arabesque* при направленности корпуса к точке 2 пространства зала. Опорная нога (левая) опускается в эластичное *demi-plié*, усиливая выворотность от паха. Одновременно работающая нога (правая) отведена в направлении IV позиции назад и удерживает высоту 90°. Корпус удерживается в соответствии с правилами выполнения позы III *arabesque*. Руки из 3-й позиции с незначительным опозданием от действия корпуса и ног переводятся в положение *allongée* ладонями вниз и опускаются: правая — в 1-ю позицию, левая — во 2-ю. Голова в прямом положении. Взгляд направлен вдоль линии указательного пальца правой руки к точке 2 пространства зала по линии горизонта.

Затем движение может повторяться или заканчиваться с подведением работающей ноги в V позицию назад и опусканием рук в подготовительное положение.

Grand fouetté может заканчиваться в позу *attitude croisée* в точку 2 пространства зала или при усилении вращательного посыла с подворотом корпуса до точки 8 пространства зала в позу I и II *arabesque* и в позу *attitude effacée*.

Структурно-координационный анализ *grand fouetté* приемом *grand battement jeté* с поворотом корпуса на целый круг в направлении *en dehors* из положения *à la seconde* в позу *croisée* вперед.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

За тактом на 1/4 выполняется подготовительный *preparation* в направлении *en dedans*.

На 1-й такт.

Выполняется упругое *demi-plié* в V позиции с переводом рук в подготовительное положение. Одновременно голова через легкий наклон перево-

дится в прямое положение, выполняя поворот en dehors. Взгляд переводится к точке 8 пространства зала ниже линии горизонта.

На 2-й такт.

С поворотом корпуса (сдвиганием пятки опорной ноги — левой) на 1/4 часть круга из *épaulement croisé* в положение *épaulement* при направленности корпуса к точке 2 пространства зала работающая нога (правая) приемом *grand battement jeté* одновременно с выходом из *demi-plié* на высокие полупальцы опорной ноги (левой) отводится в направлении II позиции на высоту 90°. Руки через проходящую 1-ю позицию раскрываются во 2-ю каноническую позицию в едином музыкальном ритме с действием ног. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала над линией горизонта. Выстраивается положение à la seconde¹ относительно точки 2 пространства зала.

На 3-й такт.

На первую и вторую четверти.

Выполняется *grand fouetté en dehors*: опорная нога (левая), опускаясь с полупальцев, выполняет короткое толчковое *demi-plié* с поворотом корпуса на 1/4 часть круга к точке зала 4 сдвиганием пятки опорной ноги назад. Одновременно работающая нога (правая) через проходящую I позицию бросковым движением (прием *grand battement*) отводится назад в направлении IV позиции на высоту 90° с выходом опорной ноги из *demi-plié* на высокие полупальцы. Усиливается подтянутость бедер. Руки приемом "взмах" через заниженную 1-ю позицию переводятся во 2-ю (ход рук в направлении en dedans). Голова переводится в прямое положение (поворотом en dedans). Взгляд устремляется к точке 4 пространства зала выше линии горизонта.

На третью четверть.

Поворот *fouetté en dehors* на высоких полупальцах опорной ноги (левой) завершается в позу *croisée-ouverte* вперед при направленности корпуса к точке 8 пространства зала. Опорная нога (левая) опускается в эластичное *demi-plié*, удерживая выворотность голеностопа и колена. Одновременно работающая нога (правая) отведена в направлении IV позиции вперед на высоту 90°. Корпус удерживается ровно и подтянуто. Правая рука фиксируется во 2-й позиции, левая с незначительным опозданием от действия корпуса и ног переводится из 2-й позиции в 3-ю (рисунок рук *arrondie*). Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направлен выше линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Затем движение может повторяться или заканчиваться с подведением работающей ноги в V позицию назад и опусканием рук в подготовительное положение.

¹ *Grand fouetté en dehors* может начинаться из позы *écartée* назад при направленности корпуса к точке 2 пространства зала.

Grand fouetté en dehors может заканчиваться в позе *tire-bouchon croisée*, *croisée* вперед при направленности корпуса к точке 8 пространства зала или при усилении вращательного посылы с подворотом корпуса до точки 2 пространства зала в позу *effacée* вперед и в позу *tire-bouchon effacée*.

При выполнении *grand fouetté* на принцип действия рук, а именно на направление движения рук влияют методические задачи, поставленные перед исполнителем. В этом разделе был проведен анализ принципа действия рук в поворотах *fouetté par terre* (действие опорной ноги на полу). Суть его в том, что при *fouetté en dehors* руки действуют в направлении *en dedans*, и наоборот. Иными словами, **при исполнении *grand fouetté* в направлении *en dehors* руки будут выполнять прием "взмах", при исполнении *grand fouetté* в направлении *en dedans* — прием "подхват".**

Этот же принцип применителен к разделу *allegro*, где в *grand fouetté sauté* руки будут действовать приемами "подхват" или "взмах" в зависимости от направления исполняемого движения — *en dedans* или *en dehors*.

Движения, исполняемые приемом *fouetté*, занимают большое место в лексике классического танца, и поэтому при освоении танцевальной техники этим движениям необходимо уделять много внимания. Слаженность действия всех частей тела, координационность и точность, умение свободно ориентироваться в пространстве — все эти профессиональные качества необходимы танцовщику для исполнения *fouetté*. Причем в последней фазе *fouetté* руки действуют с незначительным опозданием от действия ног, что придает исполнению *fouetté* связный, легатированный характер. При отработке различных приемов выполнения *fouetté* важное место отводится действию опорной ноги, удержанию выворотности в верхней части бедра, а также уверенной работе мышц голеностопа при подвороте пятки (особенно при *fouetté en dedans*), а также при *fouetté* приемом *relevé*.

Глава 11

Вращение

...При вращениях следует строго соблюдать чистую, четкую форму рисунка движений и одновременно добиваться ощущения покоя и свободы корпуса и рук.

А. М. Мессерер

Современный классический танец невозможно представить без вращения. Вращение насыщает танец динамикой и выразительностью. Дошедший до нас со времен Гарделя и Вестриса *pirouette* эволюционировал и предстал в своем сегодняшнем многообразии.

В период моей работы за рубежом я творчески сотрудничал с разными мастерами хореографии. В Торонто я встретился с Эриком Бруном, который ставил в тот период "Лебединое озеро" в канадской балетной труппе. Актеры труппы не обладали единой школой в привычном для нас понимании. Ощущалось разнотение школ, что сказалось, в частности, в таком недостатке, как отсутствие у мужчин стабильности вращения. Тот длительный период, который требуется для постановки корпуса во вращении, практикуемый нашей традиционной школой классического танца, был просто роскошью. Тщательно отрабатывая с артистами труппы все элементы, составляющие основу этого раздела, в относительно короткие сроки мне удалось устранить этот недостаток.

В другой период в процессе работы в канадской труппе, когда Д. Кранко ставил балет С. Прокофьева "Ромео и Джульетта", он обратился ко мне с возникшей проблемой, связанной со стабильностью вращения. Создаваемая им пластика танца требовала исполнения *pirouettes* и *tours* без привычных *préparations*, чего не могли выполнить танцовщики. Сами по себе эти требования подразумевают безукоризненное владение техникой вращения. Мне в этой ситуации приходилось выстраивать уроки классического танца таким образом, чтобы не было привычных *préparations*, предшествующих вращению. Вращение начиналось неожиданно, в начале либо в конце комбинации, порой с прыжка. Все это также позволило поднять технический уровень труппы, что положительно сказалось на результатах постановочной работы, возглавляемой Джоном Кранко.

В Английской королевской школе при театре "Ковент Гарден", куда я был приглашен на мастер-классы художественным руководителем труппы Нинетт де Валуа, я столкнулся с соблюдением формы при вращении, но отсутствием необходимой динамики вращения. Ускорение во вращении приводило к распаду

позы, положения. Имея к тому времени опыт устранения подобных недостатков, я смог в короткие сроки справиться с ними. Студенты стали демонстрировать стабильное вращение, что позволило мне убедиться в правильности выбранных приемов и методов работы над вращением в школе классического танца.

Все эти наблюдения и практический опыт работы с различными труппами у нас в стране и за рубежом, имеющими разный уровень профессиональной подготовленности, заставили меня задуматься над проблемами выработки навыков вращения в мужском классическом танце. В последующей педагогической работе я стал требовать от учеников сконцентрироваться на совмещении осей тела и пространства во время вращения и единой координации движения рук, корпуса и, конечно, действия головы. В уроках применялся принцип мгновенного нахождения вертикальной оси тела и удержания равновесия с одновременным сохранением формы во вращении.

Практика и анализ привели меня к пониманию координационной системы, с помощью которой возможно правильно и достаточно быстро усвоить принципы вращения при точной слаженности всех частей тела и соблюдении вертикальной оси. Углубленный анализ этого важного раздела классического танца выявил закономерности исполнения вращательных движений — *pirouettes* и *tours*, а также выявил особенности подхода в работе с артистами труппы и учениками школы для овладения и совершенствования этого раздела.

В классическом танце вращение представлено в виде *pirouettes* и *tours*. Эта группа состоит из движений, основой которых является различное количество оборотов вокруг вертикальной оси тела: от одного и более в направлении *en dehors* и *en dedans*. В разделе *par terre* вращение осуществляется на одной ноге (опорной) в положении *demi-pointe*; свободная нога занимает положение *sur le sou-de-pied* спереди или сзади или отведена в направлении II позиции или IV позиции вперед или назад на определенную высоту. Вся фигура при этом устремлена вверх при легком и тонком соприкосновении полупальцев с полом. Опорная нога с бедром и коленом образует прямую линию, являющуюся осью вращения. При прямоте спины, шеи и головы, при установленном для равновесия корпусе (на опорной ноге) вращение представляется волевым устремлением по линиям вверх. В зависимости от темпа, в котором осуществляется вращение, меняется его характер. При исполнении *pirouettes*, которым присуще стремительное вращение, танец приобретает динамичность, легкость, при исполнении *tours* в позах и положениях происходит изменение динамики — вращение становится более замедленным. Действие наполняется мощью, становится более значимым во вращении в разделе *allegro* — *en l'air*.

Pirouettes

Pirouettes — повороты корпуса на целый круг на опорной ноге в направлении *en dehors* (наружу) или *en dedans* (внутри) с сохранением вертикальной оси; свободная нога занимает положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади или у колена спереди или сзади. Руки могут группироваться в различных позициях. Голова и взгляд действуют с учетом фиксации той точки пространства зала, по отношению к которой исполняется *pirouettes*.

Pirouettes — важнейший элемент техники классического танца, который исполняется в направлении *en dehors* (наружу) или *en dedans* (внутри) относительно вертикальной оси тела, проходящей через опорную ногу.

Существуют следующие виды *pirouettes*, вращение в которых осуществляется толчком с двух ног, расположенных на полу: *pirouettes* из V позиции, *pirouettes* из IV позиции, *pirouettes* из II позиции. Кроме этого, *pirouettes* могут исполняться толчком с одной ноги приемами: *temps relevé*, *fouetté*, путем подведения свободной ноги к опорной из различных поз и положений — из IV позиции спереди или сзади или из II позиции в положении спереди или сзади к опорной ноге. А также *pirouettes* могут выполняться с переходом с одной ноги на другую различными приемами: *pas tombé*, *riqué*, *pas courré*.

Заканчиваться *pirouettes* могут в различные позиции на полу — в позы или положения, а также переходить во вращение в позах или положениях различными приемами. Освоение *pirouettes* начинается с изучения *préparation* к *pirouettes* из различных позиций, закладывающих устойчивость и форму для последующего вращения.

Рассмотрим существующие виды *pirouettes*.

Pirouettes sur le cou-de-pied в направлении *en dehors* из V позиции.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала (рис. 90).

За тактом две восьмые.

На первую восьмую выполняется подготовительный *préparation*.

Руки приемом *allongée* из подготовительного положения слегка приоткрываются в сторону в направлении 2-й заниженной позиции. Голова выполняет легкий наклон в сторону правого плеча в координации с действием рук, затем приподнимается. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и переводится над линией горизонта к правому плечу. Корпус устремляется по верти-



Рис 90

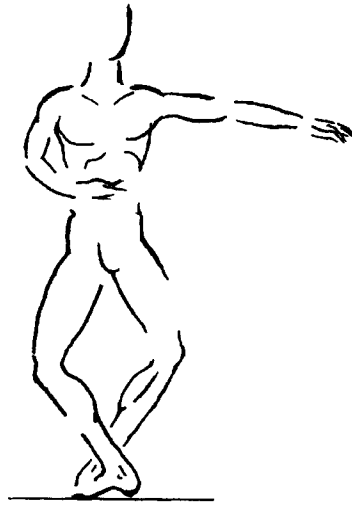


Рис 91



Рис 92

кальной оси вверх с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и удлиненности пояснично-крестцовых позвонков. Мышцы шеи и лица не напряжены.

На вторую восьмую.

С одновременным поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга в точку 1 пространства зала (*en face*) выполняется *demi-plié* на двух ногах по V позиции. Руки через подготовительное положение легатированно переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват". Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arçonné*), затем левая рука (направляемой стороны) пластично переводится во 2-ю заниженную позицию. Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук и движением ног. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится от правого плеча в прямое положение (в направлении *en dehors*) в единстве с переводом рук. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (легким наклоном головы), затем фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта (рис. 91).

На 1-й такт.

На первую четверть.

Активным вращательным толчком выполняется выход из *demi-plié* приемом *relevé* на высокие полупальцы опорной ноги (левой) с подведением правой (работающей) в положение "условного" *sur le cou-de-pied* у середины икры опорной левой (приемом *retiré*), усиливая выворотность бедра и легко касаясь вытянутой стопой опорной ноги спереди (рис. 92). Выполняется поворот корпуса в направлении *en dehors* (на целый круг). Корпус в момент вращения устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер. Обе руки выполняют прием "подхват" — активно подводятся в 1-ю каноническую пози-

цию. Голова в начале вращения фиксирует взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта (поворачивается в сторону левого плеча), затем действует по правилам выполнения *pirouettes*: в момент поворота корпуса на 1/2 часть круга в точку зала 5, не задерживаясь, переводится в сторону правого плеча, опережая поворот корпуса, и в завершении поворота корпуса (окончание *pirouettes*) голова переводится в прямое положение, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую и третью четверти.

Фиксируется англоб корпуса на высоких полупальцах опорной ноги (левой). Правая работающая нога слегка повышается, скользит вытянутыми пальцами по голени опорной ноги спереди. Усиливается выворотность бедра работающей ноги. Опорная нога удерживается ровно и подтянуто мышцами голеностопа без завала вперед или назад.

На четвертую четверть.

Выполняется упругое *demi-plié* на двух ногах по V позиции: правая работающая нога опускается в V позицию назад на высокие полупальцы к левой, затем обе ноги выполняют опускание с полупальцев на всю стопу, плотно касаясь пятками пола, переходящее в *demi-plié*¹. Правая рука переводится во 2-ю каноническую позицию. Левая сохраняется в 1-й позиции. Форма рук — *arrondie*. Усиливается подтянутость корпуса. Голова в прямом положении, взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Затем движение может повторяться в другую сторону.

Pirouettes sur le cou-de-pied в направлении en dedans из V позиции.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (англоб), обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога сзади. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом две восьмые.

На первую восьмую выполняется подготовительный *préparation*.

Руки приемом *arrondie* (движением фаланг пальцев) из подготовительного положения слегка приоткрываются вперед в направлении заниженной 1-й позиции ладонями наружу, удлиняясь в локтях и запястьях. Одновременно голова и взгляд, сопровождая движение левой кисти, оторвавшись от нее, слегка повышаются, устремляясь в точку 1 пространства зала. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси с ощущением "взятости" пояснично-крестцовых позвонков.

¹ В положение *épaulement croisé*.

На вторую восьмую.

С одновременным поворотом корпуса и ног на $1/8$ часть круга к точке 1 пространства зала (*en face*) выполняется *demi-plié* на двух ногах по V позиции. Кисти рук действием фаланг пальцев внутрь возвращаются в подготовительное положение (сокращается радиус овала в положении *arrondie*) и слитно переводятся в заниженную 2-ю позицию приемом *allongée* (ладонями вниз): разгибаясь в локте и слегка приоткрывая кончики пальцев и запястье. Меняется пластический рисунок рук: подчеркивается смягченность локтей и удлиненность кистей в запястье. Руки переводятся: правая — во 2-ю каноническую позицию, левая через 2-ю — в 1-ю каноническую позицию. Голова и взгляд, сопровождая движение левой кисти, описывают пространственные точки над линией горизонта, переводятся в точку 1 пространства зала по линии горизонта одновременно с поворотом корпуса в положение *en face*. При углублении *demi-plié* левая рука (направляющей стороны) открывается в направлении 2-й позиции. Обе руки принимают проходящее положение *allongée* для исполнения приема "подхват". Голова и взгляд фиксируют точку 1 пространства зала, по отношению к которой будет выполняться *riouette*.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Активным вращательным толчком выполняется выход из *demi-plié* приемом *relevé* на высокие полупальцы опорной ноги (левой) с подведением правой (работающей) в положение *sur le sou-de-pied* сзади у середины икры опорной ноги (приемом *retirée*), усиливая выворотность бедра и легко касаясь ее ребром большого пальца правой ноги. Выполняется поворот корпуса в направлении *en dedans* (на целый круг). Корпус в момент вращения устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер. Правая рука (направляемой стороны) выполняет прием "подхват" — активно подводится к левой: руки занимают 1-ю каноническую позицию, меняя пластический рисунок *allongée* на *arrondie*. Голова в начале вращения фиксирует взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта (поворачивается в сторону правого плеча), затем действует по правилам выполнения *riouettes*: не задерживаясь, в момент поворота корпуса на $1/2$ часть круга к точке зала 5 поворачивается в сторону левого плеча, и, опережая поворот корпуса, голова переводится в прямое положение, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую и третью четверти.

Фиксируется апломб корпуса на высоких полупальцах опорной ноги (левой). Правая работающая нога слегка поднимается, скользя вытянутыми пальцами по голени опорной ноги спереди. Усиливается выворотность бедра работающей ноги. Правая нога, касаясь ребром мизинца голени опорной, опускается в V позицию спереди.

На четвертую четверть.

Выполняется упругое *demi-plié* на двух ногах по 5-й позиции. Руки переводятся во 2-ю каноническую позицию. Сохраняется округлость рук (*arrondie*). Усиливается подтянутость корпуса. Голова в прямом положении, взгляд направлен к точке 1 пространства зала.

При выполнении *pirouettes* из V позиции в направлении *en dehors* и *en dedans* работающая нога может занимать положение *sur le cou-de-pied* или "у колена" спереди или сзади. Руки кроме 1-й позиции могут группироваться в 3-й позиции или сочетаться в 1-й и 3-й позициях независимо от того, к какой из сторон относится эта рука — к направляющей или направляемой.

Целесообразно начинать изучение раздела *pirouettes* из V позиции, так как само расположение ног в V позиции максимально приближено к вертикальной оси, вокруг которой происходит вращение. Если перевести движение из раздела *par terre* в раздел *en l'air* — *allegro*, то видно, как это движение приобретает другое качество, становится прыжком — *sissonne simple en tournant*. При завершении *pirouettes* с окончанием в какую-либо позу или положение на определенную высоту мы видим, как этот *pirouettes*, перейдя в разряд прыжков, становится *sissonne ouverte en tournant*. Оба этих прыжка могут выполняться на различное количество градусов окружности (90°, 180°, 270°, а в законченной форме на 360° и более).

Pirouettes sur le cou-de-pied в направлении en dehors из II позиции.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), лицевой стороной обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала (рис. 93).

За тактом две восьмые.

На первую восьмую выполняется подготовительный *préparation*.

На вторую восьмую.

С одновременным поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга к точке 1 пространства зала (*en face*) выполняется *demi-plié* на двух ногах по V позиции. Руки через подготовительное положение легатированно переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват". Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arrondie*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук и движением ног. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится от правого плеча в прямое положение (в направлении *en dehors*) в единстве с переводом рук. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (легким наклоном головы), затем фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* с отведением правой работающей ноги в сторону в направлении II позиции приемом *battement tendu* носком в пол, легко касаясь вытянутыми пальцами пола. Одновременно руки раскрываются во



Рис 93

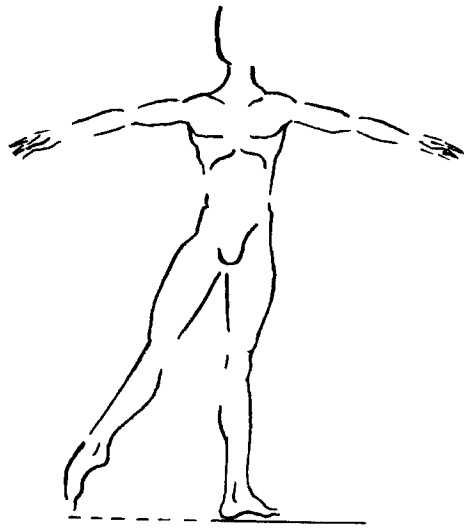


Рис 94

2-ю каноническую позицию, сохраняя округлость. Голова и взгляд сопровождают движение кисти правой ведущей руки (рис. 94).

На вторую четверть.

Выполняется упругое *demi-plié* по II позиции с переносом тяжести корпуса на обе ноги. Корпус удерживается ровно и подтянуто. Правая рука пластично переводится в 1-ю позицию, левая удерживается во 2-й (рисунок рук *arrondie*). Голова переводится в прямое положение. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта, по отношению к которой будет исполняться *rigouette* (рис. 95). В последней фазе *demi-plié* правая рука направляющей стороны из 1-й позиции раскрывается во 2-ю, обе руки принимают положение *allongée*.

На третью четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* и вращательный толчок с поворотом корпуса в направлении *en dehors* (на целый круг) на высоких полупальцах опорной ноги (левой) с подведением работающей (правой) в положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной. Корпус в момент вращения устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер. Обе руки выполняют прием "подхват" — активно подводятся в 1-ю каноническую позицию. Голова в начале

вращения фиксирует взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта (поворачивается в сторону левого плеча), затем действует по правилам выполнения *rigouettes*: в момент поворота корпуса на 1/2 часть круга к точке зала 5, не задерживаясь, переводится в сторону правого плеча, опережая поворот корпуса, и в завершении поворота корпуса (окончание *rigouettes*) голова переводится в прямое положение, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта (рис. 96).

На четвертую четверть.

Фиксируется апломб корпуса на высоких полупальцах опорной ноги (левой) после завершения вращения в точку 1 пространства зала. Правая

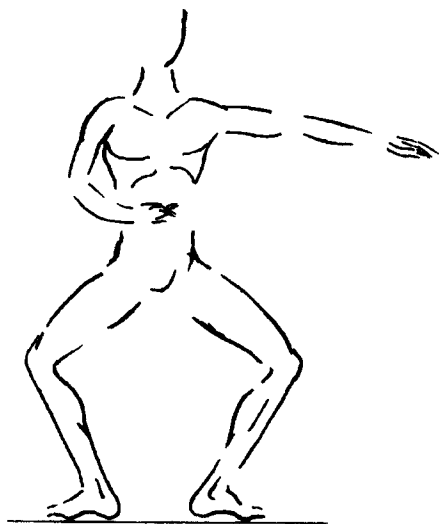


Рис. 95



Рис. 96



Рис. 97

работающая нога слегка поднимается, скользя вытянутыми пальцами по голени опорной ноги спереди. Усиливается выворотность бедра работающей ноги. Опорная нога удерживается ровно и подтянуто мышцами голеностопа без завала вперед или назад. Руки удерживаются в 1-й канонической позиции. Голова в прямом положении фиксирует взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На 2-й такт.

На первую и вторую четверти.

Сохраняется устойчивое равновесие на высоких полупальцах опорной ноги (левой). Корпус удерживается стройно и подтянуто. Работающая нога (правая) выворотно сохраняет положение завыщенного положения *sur le cou-de-pied*, легко касаясь вытянутыми пальцами голени опорной ноги. Руки в 1-й канони-

ческой позиции *arcondie*. Голова в прямом положении. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На третью и четвертую четверти.

С поворотом корпуса на 1/8 часть круга из положения *en face* в *épaulement croisé* к точке 2 пространства зала работающая нога (правая) переводится в положение *sur le cou-de-pied* назад и, не задерживаясь, опускается в V позицию назад к опорной (левой). Одновременно опорная нога опускается с полупальцев на всю стопу: ноги занимают V позицию. Руки в единстве с действием ног раскрываются во 2-ю позицию. Голова поворачивается в направлении левого плеча, сопровождая взглядом движение кисти левой руки.

Pirouettes sur le cou-de-pied в направлении *en dedans* из 2-й позиции.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога сзади. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом две восьмые.

На первую восьмую выполняется подготовительный *préparation*.

На вторую восьмую.

С одновременным поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга к точке 1 пространства зала (*en face*) выполняется *demi-plié* на двух ногах по V позиции. Кисти рук действием *фаланг* пальцев внутрь возвращаются в подготовительное положение (сокращается радиус овала в положении *arcondie*) и слитно переводятся в заниженную 2-ю позицию приемом *allongée* (ладонями вниз), разгибаясь в локте и слегка приоткрывая кончики пальцев и запястье. Меняется пластический рисунок рук: подчеркивается смягченность локтей и удлиненность кистей в запястье. Голова и взгляд переводятся в направлении правого плеча (в направлении *en dedans*). Взгляд описывает пространственные точки над линией горизонта и направляется на кисть ведущей правой руки.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* с отведением правой работающей ноги в направлении II позиции приемом *battement tendu* носком в пол, легко касаясь вытянутыми пальцами пола. Одновременно руки занимают 2-ю каноническую позицию (округлая форма). Голова и взгляд сопровождают движение кисти правой ведущей руки.

На вторую четверть.

Выполняется упругое *demi-plié* по II позиции с расположением тяжести корпуса на обе ноги. Корпус удерживается ровно и подтянуто. Левая рука

пластично переводится в 1-ю позицию, правая удерживается во 2-й (рисунок рук *arçonné*). Голова переводится в прямое положение. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На третью четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* и вращательный толчок с поворотом корпуса в направлении *en dedans* (на целый круг) на высоких полупальцах опорной ноги (левой) с подведением работающей (правой) в положение *sur le cou-de-pied* у голени опорной сзади. Корпус в момент вращения устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер. Правая рука выполняет прием "подхват" — активно подводится к левой в 1-ю каноническую позицию. Голова в начале вращения фиксирует взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта (поворачивается в сторону правого плеча), затем действует по правилам выполнения *piquettes*: в момент поворота корпуса на 1/2 часть круга к точке зала 5, не задерживаясь, переводится в сторону левого плеча, "опережая" поворот корпуса, и в завершении поворота корпуса (окончание *piquettes*) голова переводится в прямое положение, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На четвертую четверть.

Фиксируется апломб корпуса на высоких полупальцах опорной ноги (левой) после завершения вращения в точку 1 пространства зала. Правая работающая нога слегка поднимается, скользя вытянутыми пальцами по голени опорной ноги сзади. Усиливается выворотность бедра работающей ноги. Опорная нога удерживается ровно и подтянуто мышцами голеностопа без завала вперед или назад. Руки удерживаются в 1-й канонической позиции. Голова в прямом положении фиксирует взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На 2-й такт.

На первую и вторую четверти.

Сохраняется устойчивое равновесие на высоких полупальцах опорной ноги (левой). Корпус удерживается стройно и подтянуто. Работающая нога (правая) выворотно сохраняет положение завышенного положения *sur le cou-de-pied*, легко касаясь вытянутыми пальцами голени опорной ноги. Руки в 1-й канонической позиции *arçonné*. Голова в прямом положении. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На третью и четвертую четверти.

С поворотом корпуса на 1/8 часть круга из положения *en face* в *épaulement croisé* к точке 8 пространства зала работающая нога (правая) переводится в положение *sur le cou-de-pied* вперед и, не задерживаясь, опускается в V позицию вперед к опорной (левой). Одновременно опорная нога опускается с полупальцев на всю стопу: ноги занимают V позицию и выполняют мягкое *demi-plié*. Руки в единстве с действием ног раскрываются через 1-ю заниженную во 2-ю по-

зицию. Голова поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом движение кисти правой руки. Движение завершается выходом из *demi-plié* и подведением рук в подготовительное положение через 1-ю каноническую позицию в единстве с действием корпуса, головы и сопровождающего взгляда.

При исполнении *pirouettes* со II позиции важно обратить внимание на начальный этап вращения — толчок, в котором отрабатывается уверенный перенос центра тяжести корпуса с двух ног на одну — опорную и устанавливается ось вращения. В этом приеме важно не только соразмерить силу толчка одной и другой ноги, но скоординировать действия всех частей тела: работу корпуса, подхват рук с последующей их группировкой в заданных позициях, действия головы и направленность взгляда к определенной пространственной точке зала.

Рассмотрим следующий вид *pirouettes*.

***Pirouettes sur le cou-de-pied* в направлении *en dehors* из IV позиции.**

Музыкальный размер 4/4

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб). Лицевая сторона корпуса направлена к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала (рис. 97).

За тактом две восьмые.

На первую восьмую выполняется подготовительный *préparation*.

На вторую восьмую.

Выполняется *demi-plié* на двух ногах по V позиции. Руки через подготовительное положение легатированно переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват". Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arrondie*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук и движением ног. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится от правого плеча в прямое положение (в направлении *en dehors*) в единстве с переводом рук в подготовительное положение. Взгляд переводится в прямое положение (легким наклоном головы) и фиксирует точку 8 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Из *demi-plié* выполняется *relevé* на левой ноге (опорной) с одновременным поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга к точке 1 пространства зала (*en face*) с подведением правой (работающей) ноги в положение *sur le cou-de-pied* у голени опорной ноги спереди, легко касаясь мизинцем вытянутой стопы. Одновременно с действием ног руки занимают 1-ю каноническую позицию, выполняя прием "подхват". Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти (рис. 98).

На вторую четверть.

С одновременным поворотом корпуса и ног на $1/8$ часть круга к точке 2 пространства зала (*épaulement*) работающая нога (правая), продолжая движение назад, занимает IV позицию, выполняя одновременно с опорной упругое *demi-plié* с переносом тяжести корпуса на обе ноги. Корпус удерживается ровно и подтянуто. Руки меняют пластический рисунок *arrondie* на *allongée* и принимают форму *arabesque*: правая — в 1-й позиции, левая — во 2-й. Голова в прямом положении. Взгляд направляется по линии указательного пальца правой руки к точке 2 пространства зала по линии горизонта (рис. 99).



Рис. 98

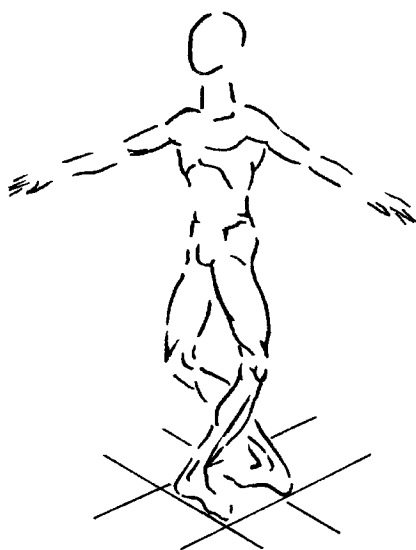


Рис. 99



Рис. 100

На третью четверть.

Выполняется активный выход из *demi-plié* на высокие полупальцы опорной ноги (левой) и вращательный толчок с поворотом корпуса в направлении *en dehors* (на целый круг) с подведением работающей (правой) ноги в положение *sur le sou-de-pied* спереди у голени опорной ноги. Корпус в момент вращения устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер. Руки группируются в 1-й канонической позиции в положении *arrondie*. Голова в начале вращения фиксирует взглядом точку 2 пространства зала по линии горизонта (поворачивается в сторону левого плеча), затем действует по правилам выполнения *pirouettes*: не задерживаясь, в момент поворота корпуса на $1/2$ часть круга к точке зала б, опережая поворот корпуса и ног, переводится к точке 2 пространства зала, по отношению к которой осуществлялось вращение. В завершении поворота корпуса (окончание *pirouettes*) голова переводится в прямое

положение, взгляд фиксирует точку 2 пространства зала по линии горизонта (рис. 100).

На четвертую четверть.

Фиксируется апломб корпуса на высоких полупальцах опорной ноги (левой) после завершения вращения к точке 2 пространства зала. Правая работающая нога слегка поднимается, скользя вытянутыми пальцами по голени опорной ноги спереди. Усиливается выворотность бедра работающей ноги. Опорная нога удерживается ровно и подтянуто мышцами голенистопа без завала вперед или назад. Руки удерживаются в 1-й канонической позиции. Голова в прямом положении фиксирует взглядом точку 2 пространства зала по линии горизонта.

На 2-й такт.

На первую и вторую четверти.

Сохраняется устойчивое равновесие на высоких полупальцах опорной ноги (левой). Корпус удерживается стройно и подтянуто. Работающая нога (правая) выворотно сохраняет положение завышпенного положения *sur le cou-de-pied*, легко касаясь вытянутыми пальцами голени опорной ноги. Руки в 1-й канонической позиции *arrondie*. Голова в прямом положении. Взгляд фиксирует точку 2 пространства зала по линии горизонта.

На третью четверть.

Работающая нога (правая) переводится в положение *sur le cou-de-pied* назад и, не задерживаясь, скользя внутренней стороной выворотной стопы по опорной ноге, опускается в V позицию назад. Одновременно опорная нога опускается с полупальцев на всю стопу. Выполняется *demi-plié*. Руки в единстве с действием ног раскрываются во 2-ю позицию. Голова поворачивается в направлении левого плеча, сопровождая взглядом движение левой кисти.

На четвертую четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* на двух ногах по V позиции. Руки переводятся в подготовительное положение. Взгляд, сопровождая движение левой кисти, легким наклоном головы переводится к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Pirouettes sur le cou-de-pied в направлении en dedans из IV позиции.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 2 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога сзади. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом две восьмые.

На первую восьмую выполняется подготовительный *préparation*.

На вторую восьмую.

Выполняется *demi-plié* на двух ногах по V позиции. Руки через подготовительное положение легатированно переводятся во 2-ю заниженную позицию приемом *allongée* в направлении *en dedans*. Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук и движением ног. Голова сопровождает взгляд левую кисть в единстве с переводом рук во 2-ю позицию. Взгляд переводится в прямое положение (легким наклоном головы) и фиксирует точку 2 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Выполняется активный выход из *demi-plié* с переводом работающей ноги (правой) в положение *sur sou-de-pied* на высокие полупальцы опорной ноги (левой) у голени опорной сзади, легко касаясь вытянутыми пальцами опорной ноги. Одновременно руки занимают 1-ю каноническую позицию, выполняя прием "взмах". Голова и взгляд сопровождают движение левой кисти.

На вторую четверть.

С одновременным поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга в точку 8 пространства зала (*épaulement*) работающая нога (правая) переводится в положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной спереди и, продолжая движение вперед, занимает 4-ю позицию. Выполняется упругое *demi-plié* с переносом тяжести корпуса на правую ногу. Корпус подается вперед и удерживается подтянуто. Руки не меняют пластический рисунок *arrondie* и занимают: правая — 1-ю позицию, левая — 2-ю. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 8 пространства зала по линии горизонта.

На третью четверть.

Выполняется активный выход из *demi-plié* на высокие полупальцы опорной ноги (правой) и вращательный толчок с поворотом корпуса в направлении *en dedans* (на целый круг) с подведением работающей (левой) в положение *sur le sou-de-pied* спереди у голени опорной ноги. Корпус в момент вращения устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер. Руки группируются в 1-й канонической позиции в положении *arrondie*. Голова в начале вращения фиксирует взглядом точку 2 пространства зала по линии горизонта (поворачивается в сторону левого плеча), затем действует по правилам выполнения *pirouettes*: не задерживаясь, в момент поворота корпуса на 1/2 часть круга к точке зала 6, опережая поворот корпуса и ног, переводится в точку 2 пространства зала, по отношению к которой осуществлялось вращение. В завершении поворота корпуса (окончание *pirouettes*) голова переводится в прямое положение, взгляд фиксирует точку 2 пространства зала по линии горизонта.

На четвертую четверть.

Фиксируется апломб корпуса на высоких полупальцах опорной ноги (левой) после завершения вращения к точке 2 пространства зала. Левая рабо-

тающая нога слегка повышается, скользя вытянутыми пальцами по голени опорной ноги спереди. Усиливается выворотность бедра работающей ноги. Опорная нога удерживается ровно и подтянуто мышцами голеностопа без завала вперед или назад. Руки удерживаются в 1-й канонической позиции. Голова в прямом положении фиксирует взглядом точку 2 пространства зала по линии горизонта.

На 2-й такт.

На первую и вторую четверти.

Сохраняется устойчивое равновесие на высоких полупальцах опорной ноги (правой). Корпус удерживается стройно и подтянуто. Работающая нога (левая) выворотно сохраняет положение завышенного положения *sur le cou-de-pied*, легко касаясь вытянутыми пальцами голени опорной ноги. Руки в 1-й канонической позиции *arandonné*. Голова в прямом положении. Взгляд фиксирует точку 2 пространства зала по линии горизонта.

На третью четверть.

Работающая нога (левая) переводится в положение *sur le cou-de-pied* назад и, не задерживаясь, скользя внешней стороной выворотной стопы по опорной ноге, опускается в V позицию вперед. Одновременно опорная нога опускается с полупальцев на всю стопу. Выполняется *demi-plié*. Руки в единстве с действием ног раскрываются во 2-ю позицию. Голова поворачивается в направлении левого плеча, сопровождая взглядом движение левой кисти.

На четвертую четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* на двух ногах по V позиции. Руки переводятся в подготовительное положение. Взгляд, сопровождая движение левой кисти, легким наклоном головы переводится к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

При выполнении *pirouettes* с IV позиции *en dedans* толчок опорной ноги направлен по оси вращения вверх с усилением выворотности всей ноги, в то время как работающая нога осуществляет толчок в направлении вращения, и усилие мышц направлено на удержание выворотности бедра и формы стопы, которая может занимать четкое положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади опорной ноги.

Pirouette sur le cou-de-pied temps relevé в направлении en dehors вправо.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом выполняется подготовительный *préparation*.

Выполняется *demi-plié* по V позиции с плотным упором на пятки. Одновременно руки приемом *allongée* из подготовительного положения слегка открываются в сторону в направлении 2-й заниженной позиции. Голова выполняет легкий наклон в сторону правого плеча в координации с действием рук и приподнимается. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и переводится над линией горизонта к правому плечу. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и удлинненности пояснично-крестцовых позвонков. Мышцы шеи и лица не напряжены.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* на высокие полупальцы приемом *relevé* к точке 8 пространства зала. Руки через подготовительное положение легатированно переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват". Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arrondie*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук и движением ног. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится от правого плеча в прямое положение (в направлении *en dehors*) в единстве с переводом рук в 1-ю позицию. Взгляд сопровождает движение правой кисти (легким наклоном головы) и, проходя через точки пространства ниже линии горизонта, переводится в направлении точки 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую четверть.

Фиксируется апломб корпуса на высоких полупальцах с ощущением апломба корпуса и вертикальной оси. Руки сохраняют положение *arrondie* в 1-й позиции.

На третью четверть.

Опорная нога (левая) выполняет сдержанное опускание с полупальцев на всю стопу, переходящее в упругое *demi-plié*. Одновременно работающая нога (правая), усиливая выворотность голени и бедра, слитно переводится в положение условного *sur le sou-de-pied* спереди у голени опорной. Руки переводятся: левая занимает положение 2-й канонической позиции, правая фиксирует 1-ю позицию. Голова поворачивается в направлении левого плеча, сопровождая движение левой кисти.

На четвертую четверть.

Работающая нога (правая), начиная движение нижней частью ноги (от голени), сильно вытянутым носком отводится вперед в полусогнутом положении, удерживая выворотность бедра. Опорная нога (левая) выполняет углубленное *demi-plié*. Одновременно работающая нога, продолжая движение по дуге, постепенно вытягивается в направлении 2-й позиции на высоте 45°. В это же время корпус из положения *épaulement croisé* переводится в положение *en face*. Правая рука (ведущая) в единстве с действием ноги начинает движение в

направлении 2-й позиции, увеличивая радиус округлости в положении *arrondie*. Левая рука сохраняется в положении 2-й позиции, стабилизируя подтянутость и ровность опорной стороны. Голова поворачивается в прямое положение, взгляд переводится к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 2-й такт.

На первую четверть.

Единым темпом в координации с действием корпуса, ног, рук и головы выполняется вращательный посыл и *pirouettes* с приема *temps relevé* в направлении *en dehors*. Опорная нога (левая) из углубленного *demi-plié* выполняет энергичный толчок на высокие полупальцы приемом *relevé*. Работающая нога, не задерживаясь во 2-й позиции, подводится в положение условного *sur le cou-de-pied*, спереди у голени опорной на высоте 45°. Руки активно занимают 1-ю каноническую позицию приемом "подхват" при активном действии направляемой стороны (левой). Голова действует по правилам выполнения *pirouettes*.

На первую восьмую второй четверти.

Продолжается вращение с фиксацией взглядом точки 1 пространства зала. Строго соблюдается вертикальная ось и подтянутость корпуса в состоянии апломба. Руки удерживают положение 1-й позиции. Носок работающей ноги слегка повышается, легко касаясь голени опорной спереди.

На вторую восьмую второй четверти.

После завершения вращения к точке 1 пространства зала фиксируется устойчивость на высоких полупальцах опорной ноги и сохраняется выворотное положение бедра работающей ноги (правой). Голова фиксируется в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На третью четверть.

С поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга к точке 2 пространства зала опорная нога (левая) слитно опускается с полупальцев на всю стопу и выполняется *demi-plié*. Одновременно работающая нога (правая) приемом *passé* переводится в положение "у колена" опорной ноги (левой) сзади и опускается в V позицию в *demi-plié*. Руки, раскрываясь, переводятся во 2-ю каноническую позицию (*arrondie*), фиксируя момент завершения вращения в положении *épaulement croisé* к точке 2 пространства зала. Голова поворачивается в направлении левого плеча, сопровождая взглядом движение левой кисти.

На первую восьмую четвертой четверти.

Руки выполняют прием *allongée* легким раскрытием кистей и пальцев с одновременным поворотом ладонями вниз. Голова слегка приподнимается. Взгляд направлен по линии горизонта в точку 1 пространства зала.

На вторую восьмую четвертой четверти.

Ноги выполняют выход из *demi-plié*. Одновременно руки опускаются в подготовительное положение. Голова и взгляд сопровождают движение кисти ведущей руки (левой). Затем приемом *en dehors* голова и взгляд переводятся в сто-

рону левого плеча при направленности к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Pirouette sur le cou-de-pied temps relevé (45°) в направлении en dedans вправо.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом выполняется подготовительный *préparation*.

Выполняется *demi-plié* по V позиции с плотным упором на пятки. Одновременно руки приемом *arrondie* из подготовительного положения слегка приподнимаются в направлении 1-й заниженной позиции. Голова, действуя в координации с руками, выполняет легкий наклон и приподнимается. Взгляд, сопровождая правую кисть, переводится над линией горизонта к точке 8 пространства зала. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением "взятости" подлопаточных мышц и удлиненности пояснично-крестцовых позвонков.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* на высокие полупальцы приемом *relevé* в точку 8 пространства зала. Руки через подготовительное положение легатированно переводятся во 2-ю заниженную позицию приемом "взмах". Пластический рисунок рук меняется (*arrondie* на *allongée*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук и движением ног. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится из прямого положения к правому плечу (в направлении *en dedans*) в единстве с переводом рук во 2-ю позицию. Взгляд сопровождает движение правой кисти и, проходя через точки пространства выше линии горизонта, переводится в направлении точки 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую четверть.

Фиксируется апломб корпуса на высоких полупальцах с ощущением апломба корпуса и вертикальной оси. Руки сохраняют положение *arrondie* во 2-й позиции.

На третью четверть.

Опорная нога (правая) выполняет сдержанное опускание с полупальцев на всю стопу, переходящее в упругое *demi-plié*. Одновременно работающая нога (левая), усиливая выворотность голени и бедра, слитно переводится в положение условного *sur le cou-de-pied* сзади. Руки переводятся: левая занимает положение 2-й канонической позиции, правая фиксирует 1-ю позицию. Голова по-

ворачивается в прямое положение к точке 8 пространства зала, сопровождая движение правой кисти.

На четвертую четверть.

Работающая нога (левая), начиная движение верхней частью ноги (от паха), сильно вытянутым носком отводится назад в полусогнутом положении, удерживая выворотность бедра. Опорная нога (правая) выполняет углубленное *demi-plié*. Одновременно работающая нога, продолжая движение по дуге, постепенно вытягивается в направлении II позиции на высоте 45°. Правая рука (направляющей стороны) в единстве с действием ноги начинает движение в направлении 2-й позиции, увеличивая радиус округлости в положении *arrondi*. Левая рука сохраняется в положении 2-й позиции, стабилизируя подтянутость и ровность опорной стороны.

На 2-й такт.

На первую четверть.

Единым темпом в координации с действием корпуса, ног, рук и головы выполняется вращательный посыл и *pirouettes* с приема *temps relevé* в направлении *en dedans*. Опорная нога (правая) из углубленного *demi-plié* выполняет энергичный толчок на высокие полупальцы приемом *relevé*. Работающая нога, не задерживаясь во 2-й позиции, подводится в положение условного *sur le soude-pied* спереди у голени опорной на высоте 45°. Руки активно занимают 1-ю каноническую позицию приемом "подхват" при активном действии направляемой стороны (левой). Голова действует по правилам выполнения *pirouettes*.

На первую восьмую второй четверти.

Продолжается вращение с фиксацией взглядом точки 1 пространства зала. Строго соблюдается вертикальная ось и подтянутость корпуса в состоянии апломба. Руки удерживают положение 1-й позиции. Носок работающей ноги слегка повышается, легко касаясь голени опорной спереди.

На вторую восьмую второй четверти.

После завершения вращения к точке 1 пространства зала фиксируется устойчивость на высоких полупальцах опорной ноги и сохраняется выворотное положение бедра работающей ноги (левой). Голова фиксируется в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На третью четверть.

С поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга к точке 2 пространства зала опорная нога (правая) слитно опускается с полупальцев на всю стопу и выполняется *demi-plié*. Одновременно работающая нога (левая) приемом *rasse* переводится в положение "у колена" опорной ноги (спереди) и опускается в V позицию в *demi-plié*. Руки сохраняют группировку в 1-й позиции и одновременно с действием ног опускаются в подготовительное положение, фиксируя момент завершения вращения в положении *épaulement croisé* к точке 2 пространства зала. Голова, сопроводив взглядом движение левой кисти, переводится в направ-

лении левого плеча. Взгляд устремляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На четвертую четверть.

Ноги выполняют выход из *demi-plié*. Руки сохраняют подготовительное положение.

При выполнении *pirouettes temps relevé* в направлении *en dehors* и *en dedans* работающая нога в положении *sur le sou-de-pied* может занимать положение спереди или сзади опорной ноги, сохраняя градус (угол) бедра работающей ноги (45° или 90°). Направляющая сторона тела в единстве с ведомой рукой дают активный посыл к вращению *en dehors*.

Pirouettes fouetté на 45° en dehors.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Préparation.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти выполняется подготовительный *préparation*.

На вторую восьмую первой четверти.

Руки через подготовительное положение легатированно переводятся в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват". Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arrondie*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук и движением ног. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится от правого плеча в прямое положение (в направлении *en dehors*) в единстве с переводом рук в 1-ю заниженную позицию. Взгляд сопровождает движение правой кисти (легким наклоном головы) и, проходя через точки пространства ниже линии горизонта, переводится в направлении точки 1 пространства зала по линии горизонта.

На первую восьмую второй четверти.

С поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга из положения *épaulement croisé* в положение *en face* ноги, плотно прижатые по V позиции, выполняют *relevé* — встают на высокие полупальцы. Руки приемом "подхват" подводятся в 1-ю позицию. Голова поворачивается в прямое положение, сопровождая взглядом движение правой кисти.

На третью шестнадцатую второй четверти.

Ноги эластично опускаются с полупальцев на всю стопу и постепенно переходят в углубленное трамплинное *demi-plié*, плотно прилегая пятками к полу.

Руки переводятся из 1-й позиции: левая — во 2-ю, сохраняя положение *arrondie*, правая слегка подается вперед, удерживая округлость формы. Голова в прямом положении. Взгляд направлен в точку 1 пространства зала.

На четвертую шестнадцатую второй четверти.

Выполняется *pirouette* из V позиции в направлении *en dehors* — вращательный толчок из пружинистого *demi-plié* с посылом центра тяжести тела на опорную ногу (левую) в направлении *en dehors*, переходящий в *pirouettes* на высоких полупальцах опорной ноги (левой). Одновременно правая нога занимает положение завышенного *sur le sou-de-pied* у голени опорной спереди. Руки берут форс при активном действии ведомой (левой) — собираются в 1-й позиции. Голова действует по правилам выполнения *pirouettes*.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

По мере достижения корпусом точки 8 пространства зала работающая нога (правая) из положения *sur le sou-de-pied* приемом *temps relevé*, крепко удерживая бедро, отводится в сторону на высоту 45°. Завершая *pirouettes* в точку 1 пространства зала, опорная нога (левая), слитно и эластично опускаясь с полупальцев на всю стопу, переходит в упругое *demi-plié* (не сходя с места). Инерция вращения передается в последующий поворот. Руки в единстве с действием работающей ноги раскрываются в направлении 2-й позиции, удерживая округлую форму¹. Корпус сохраняет вертикальную ось. Голова в прямом положении фиксирует взглядом точку 1 пространства зала. Мышцы шеи и лица свободны.

На вторую восьмую первой четверти.

Выполняется вращательный посыл и *pirouettes fouetté* в направлении *en dehors* на высоких полупальцах опорной ноги (левой): работающая нога (правая) по ходу вращения берет форс и активно подводится захлестывающим движением, сгибаясь в колене, в повышенное положение *sur le sou-de-pied* назад, затем тотчас переводится возле икры опорной ноги в положение *sur le sou-de-pied* спереди. Руки собираются в 1-ю позицию: правая берет форс, левая по ходу вращения подается немного вперед. Голова действует по правилам выполнения *pirouettes*.

На первую восьмую второй четверти.

После выполнения *fouetté* по достижении корпусом точки 8 пространства зала работающая нога (правая) из положения *sur le sou-de-pied* спереди приемом *temps relevé* отводится в направлении 2-й позиции, способствуя дальнейшему вращательному посылу. Завершается *pirouettes* в точку 1 пространства зала: опорная нога (левая) с устойчивых полупальцев слитно опускается на всю стопу, ставя пятку на пол, и переходит в пружинистое, упругое *demi-plié*. Руки с отведением ноги энергично раскрываются из 1-й заниженной позиции во 2-ю,

¹ Руки, раскрывшись во 2-ю позицию, могут смеяться положения *arrondie* на *allongée*.

готовя вращательный посыл — форс. Корпус подобран и четко удерживает вертикальную ось. Соблюдается общая подтянутость и стройность всего тела.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется вращательный посыл и *pirouettes en dehors* на высоких полупальцах опорной ноги (левой) с одновременным подведением работающей ноги (правой) приемом *fouetté* в положение *sur le cou-de-pied* у икры опорной ноги спереди. Руки округло соединяются в 1-ю позицию. Голова действует по правилам выполнения *pirouettes*.

Pirouette fouetté может выполняться аналогично в направлении *en dedans*.

Формы и приемы исполнения *pirouettes* отличаются большим разнообразием. Они могут выполняться из различных поз и положений, с использованием различных приемов как в первой стадии — начало вращения, так и завершающей — погашения форса и остановки, а также с переходом из одного вида *pirouette* в другой.

В данной работе не ставится целью проанализировать все эти виды *pirouettes* и приемы их исполнения. Важно выявить координационные принципы действия корпуса, ног, рук, головы и взгляда при выполнении вращения, а также некоторые исполнительские особенности.

Например, достоин рассмотренных *pirouettes sur le cou-de-pied* из *grand plié*, в котором используется прием выпрямления опорной ноги без постановки пятки на пол.

***Pirouettes tire-bouchon en dehors* из *grand plié* по V позиции.**

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом две восьмые.

На первую восьмую выполняется подготовительный *préparation*.

На вторую восьмую.

Руки через подготовительное положение легатированно поднимаются в 1-ю заниженную позицию приемом "подхват" и переводятся во 2-ю позицию. Пластический рисунок рук меняется (*allongée* на *arrondie*). Корпус подается в положение "над ногами" в единстве с действием рук. Голова выполняет легкий наклон и легатированно переводится от правого плеча в направлении левого (в направлении *en dehors*). Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (легким наклоном головы) и, проходя через пространственные точки ниже ли-

нии горизонта, переводится к правому плечу в направлении точки 1 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую четверть и первую восьмую второй четверти.

Усиливая выворотность в верхней части бедер, выполняется глубокое *plié* (с плотным упором на пятки) до предельного сгибания в голеностопном суставе. с постепенным отрывом пяток от пола. Центр тяжести корпуса располагается на двух ногах. Руки с ощущением тяжести в плечах и предплечьях сдержанно опускаются во 2-ю заниженную позицию, кисти и пальцы слегка отстают от движения рук. Голова, сохраняя положение поворота в направлении правого плеча, сопровождает взглядом движение кисти правой руки.

На вторую восьмую второй четверти и первую восьмую третьей четверти.

После достижения крайней нижней точки глубокого приседания выполняется активный выход из *grand plié* и подъем на высокие полупальцы опорной ноги (левой) с одновременным вращательным посылом к *pirouettes* в направлении *en dehors*. Одновременно работающая нога (правая) через проходящее положение *sur le sou-de-pied*, усиливая выворотность бедра, переводится (прием *retiré*) в положение "у колена" опорной ноги спереди на высоту 90°. *Pirouettes* (поворот корпуса вокруг вертикальной оси) выполняется единым темпом в координации корпуса, ног, рук и головы. Руки приемом "подхват" активно переводятся в заниженную 1-ю позицию при ведущей роли левой руки. Голова соответственно поворачивается в прямое положение, фиксируя взглядом точку 8 в момент вращательного толчка. В момент поворота корпуса на 1/4 часть круга голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 8 по линии горизонта. При повороте корпуса на 1/2 часть круга голова, "догоняя" корпус, переводится в прямое положение. В момент поворота корпуса на 3/4 части круга голова, опережая корпус, поворачивается в сторону правого плеча. При завершении *pirouettes* (корпус обращен к точке 8 пространства зала) голова переводится в прямое положение, взгляд направлен по линии горизонта в точку 8 пространства зала.

На вторую восьмую третьей четверти.

После завершения вращения фиксируется апломб корпуса на полупальцах опорной ноги (левой). Руки сохраняют положение 1-й позиции.

На четвертую четверть.

Опорная нога (левая) выполняет сдержанное опускание с полупальцев на всю стопу, переходящее в *demi-plié*. Одновременно работающая нога (правая), сохраняя выворотность бедра, с сильно вытянутым носком отводится в направлении 4-й позиции вперед на высоту 90°. Корпус, сохраняя вертикальную ось, слегка прогибается под лопатками назад. Руки, раскрываясь, переводятся: правая — во 2-ю позицию, левая — в 1-ю, выполняя прием *allongée* ладонями вниз.

Голова поворачивается в направлении правого плеча, взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На 2-й такт.

На первую четверть.

Выполняется выход из *demi-plié* на опорной ноге (левой). Свободная нога (правая) удерживает высоту 90° . Усиливается подтянутость бедер при устремленности корпуса вверх. Руки в положении *allongée* ладонями вниз, начиная движение от кончиков пальцев, слегка повышаются (легкий вздох). Голова, повернутая в сторону правого плеча, одновременно с действием рук слегка приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта.

На вторую четверть.

Работающая нога (правая) слегка повышается и переводится в V позицию вперед. Одновременно руки направляются в подготовительное положение с незначительным отставанием от действия ноги. Голова сопровождает взглядом движение кисти правой руки (выполняет поворот *en dehors*).

На третью четверть.

Руки из подготовительного положения переводятся в заниженную 1-ю позицию. Голова переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает движение кисти правой (ведущей) руки.

На первую восьмую четвертой четверти.

Руки раскрываются во 2-ю позицию. Голова поворачивается в направлении правого плеча, сопровождая взглядом движение кисти правой руки (ведущей).

На вторую восьмую четвертой четверти.

Руки выполняют прием *allongée* легким раскрытием кистей и пальцев с одновременным поворотом ладонями вниз. Голова слегка приподнимается. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

В этом виде *pirouettes* при выходе из *grand plié* опорная нога выполняет толчок, направленный вверх по вертикальной оси вращения; работающая нога, способствуя этому основному направлению толчка, в то же время выполняет определенное толчковое действие, направленное на создание вращательного посылы, в котором активно участвуют руки, — взятие форса, причем само вращение начинается в момент выпрямления опорной ноги без постановки пятки на пол. *Pirouettes* из *grand plié* выполняется из I, II, IV и V позиций, при этом работающая нога может занимать различные положения *sur le cou-de-pied* (основное — обхватное, условное и завышенное — 45° и 90°). Основным предназначением *pirouettes* из *grand plié* является развитие силы и координации частей тела, необходимых в разделе *allegro*, в частности *tour en l'air* приемом *sissonne ouverte* в различные позы и положения.

Полупируэты

В технике классического танца помимо *pirouettes*, исполняемых на 360° , существуют повороты и вращения на $1/8$, $1/4$, $1/2$ части круга, то есть повороты менее чем на целый круг. Полупируэты (полуповороты) могут выполняться подряд (многократно) или как отдельный элемент классического танца в направлении *en dehors* и *en dedans*. При изучении полупируэта *en dehors* работающая нога подводится к опорной в V позицию вперед на полупальцы, подменяя ее, с одновременным переводом освободившейся ноги в положение *sur le sou-de-pied* спереди. При подведении работающей ноги назад, с переводом освободившейся ноги в положение *sur le sou-de-pied* сзади изучается полупируэт *en dedans*. Так же как и *pirouettes*, полупируэты выполняются с различных подходов с переходом на опорную ногу приемами: *pas couré*, *pas tombé*, *pas emboîté*, *pas jeté* с продвижением, но имеют свои технические особенности. Полупируэты могут исполняться на низких, средних и высоких полупальцах с предварительным раскрыванием ноги в трех направлениях: носком в пол, на 45° и 90° — в зависимости от предшествующих движений, при положениях опорной ноги на целой стопе, на *demi-plié* и на полупальцах. Следует отметить, что полупируэты являются составной частью других, более сложных танцевальных приемов. Полупируэты не рассматриваются в разделе *en tournant*, потому что не исполняются в чистом виде как самостоятельный элемент классического танца, а функционируют как основа таких движений, как *tour chaînés* и *pas emboîté*, которые относятся к разделу вращений. Правильное положение ног, корпуса в координации с движением рук и поворотов головы помогает удерживать равновесие тела и выполнять вращение в едином темпе. Отрабатывается точная система движений при переводе рук из одной позиции в другую, подчеркивается характер слитности и ритмической согласованности при выполнении полупируэтов.

Рассмотрим некоторые виды полупируэтов.

Полупируэт с *pas couré*.

Музыкальный размер $2/4$.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к пространственной точке зала 8. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта в точку 1 пространства зала.

Préparation.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Выполняется *relevé* по V позиции на полупальцы. Центр тяжести корпуса равномерно распределяется на двух ногах. Руки из подготовительного положе-

ния приемом *allongée*, начиная движение от кончиков пальцев, приоткрываются в направлении 2-й заниженной позиции. Одновременно голова слегка приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти.

В едином темпе с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга из положения *épaulement croisé* в *en fase* работающая нога (правая) отрывается от пола и цепкими пальцами подводится в положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной ноги спереди. Руки приемом "подхват" через подготовительное положение переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение правой кисти.

На вторую восьмую второй четверти.

Опорная нога (левая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу в углубленное *demi-plié*. Одновременно работающая нога (правая) из положения *sur le sou-de-pied*, повышаясь, открывается в сторону в направлении 2-й позиции на высоту 45°. Руки из заниженной 1-й позиции кантиленно открываются в заниженную 2-ю, сохраняя округлую форму. Корпус подается вперед в положение "над ногами". Голова в едином музыкально-пластическом рисунке с движением ног, корпуса и рук приподнимается в прямом положении. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (правая) четко подставляется в V позицию назад на высокие полупальцы приемом *pas couré*, подменяя опорную. Освободившаяся нога (левая) четко подводится в положение *sur le sou-de-pied* сзади, сохраняя выворотность голени и бедра. В едином темпе и в координации корпуса, ног, рук и головы выполняется пополуоборот на 1/2 часть круга (полупируэт) в направлении *en dedans*. Руки занимают каноническую 1-ю позицию при активном вращательном посыле левой стороны (направляемой). Голова и взгляд, на мгновение задерживаясь в точке 1, переводятся к точке 5 пространства зала, завершая пополуоборот.

На вторую восьмую первой четверти и на первую восьмую второй четверти.

Сохраняется устойчивое положение на высоких полупальцах, что способствует развитию выносливости и силы голеностопа. Удержанию вертикальной оси способствует устремленность корпуса вверх при опущенных и свободно раскрытых плечах. Руки в 1-й позиции. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 5 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти.

Опорная нога (правая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу, выполняя *demi-plié*. Одновременно работающая нога (левая) из положения *sur le sou-de-pied* сзади слегка повышается и открывается в сторону в направлении 2-й

позиции на высоту 45°. Руки из 1-й позиции переводятся во 2-ю, удерживая округлость формы. Корпус подается вперед в положение над опорной ногой. Голова слегка наклоняется. Взгляд направляется ниже линии горизонта.

На 2-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Работающая нога (левая) с вытянутыми коленом, подъемом и пальцами подводится к опорной (правой) спереди, подменяя ее, в V позицию приемом *pas souré* — встает на высокие полупальцы. Одновременно выполняются вращательный посыл и полупируэт в направлении *en dehors*. Освободившаяся нога (правая) подводится в положение *sur le cou-de-pied* спереди. Руки приемом "подхват", сообщая телу вращательную инерцию, переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова и взгляд, на мгновение задерживаясь в точке зала 5, переводятся к точке 1 пространства зала при активном вращательном посыле левой стороной. Полупируэт завершается в точке 1 пространства зала (*en face*).

На вторую восьмую первой четверти и на первую восьмую второй четверти.

Сохраняется устойчивое положение на высоких полупальцах, что способствует развитию выносливости и силы голеностопа. Удержанию вертикальной оси способствует устремленность корпуса вверх при опущенных и свободно раскрытых плечах. Работающая нога (правая) в положении "условного" *sur le cou-de-pied* спереди. Руки в 1-й позиции. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Фиксация данного положения способствует достижению органичного сочетания состояния равновесия и устойчивости, как необходимых элементов техники классического танца.

На вторую восьмую второй четверти.

Выполняется *demi-plié* на опорной ноге (левой) сдержанным опусканием с полупальцев на всю стопу с одновременным отведением работающей ноги (правой) из положения *sur le cou-de-pied* спереди в сторону в направлении II позиции на высоту 45°. Корпус устремляется вверх. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 3-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Выполняется полуоборот на 1/2 часть круга (полупируэт) в направлении *en dedans* приемом *pas souré*. Ноги и корпус действуют аналогично вышеописанному исполнению полупируэта *en dedans*. Голова действует по правилам выполнения полуоборотов. Взгляд фиксирует точку 5 пространства зала по линии горизонта. Левая рука из 2-й позиции активно переводится в 1-ю. Правая удерживает округлую форму во 2-й позиции.

На вторую восьмую первой четверти.

Выполняется *demi-plié* на опорной ноге (правой) с одновременным отведением работающей ноги (левой) в сторону в направлении 2-й позиции на высоту 45°. С переводом левой руки из 1-й позиции во 2-ю голова поворачивается в

прямое положение. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала ниже линии горизонта.

На первую восьмую второй четверти.

Выполняется полушируэт в направлении en dehors приемом pas couré. Руки приемом "подхват" через 1-ю позицию переводятся: правая сохраняет округлость формы в 1-й позиции, левая раскрывается во 2-ю, удерживая положение arrondie. Голова и взгляд на мгновение задерживаются в точке зала 5, затем с поворотом корпуса переводятся в прямое положение, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти.

Заканчивается полуповорот корпуса на высоких полупальцах опорной ноги (левой) к точке 1 пространства зала и по ходу вращения корпус и ноги выполняют поворот на 1/8 часть круга в положение épaulement croisé к точке 2 пространства зала. Работающая нога (правая) приемом passé переводится назад в положение sur le sou-de-pied. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси. Левая рука подводится к правой в заниженную 1-ю позицию. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 4-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Выполняется demi-plié по V позиции на двух ногах в épaulement croisé: опорная нога (левая) опускается с полупальцев на всю стопу переходом в demi-plié, работающая нога (правая) из положения sur le sou-de-pied сзади прилегает к полу всей стопой, переходя в demi-plié. Руки сдержанно закрываются в подготовительное положение с незначительным отставанием кистей и пальцев, сохраняя округлую форму. Голова переводится в прямое положение в координационном единстве с действием ног, корпуса и рук. Взгляд направляется к точке 2 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую первой четверти.

Выполняется выход из demi-plié на высокие полупальцы приемом relevé. Руки из подготовительного положения приоткрываются в направлении 2-й позиции приемом allongée. Голова из прямого положения через легкий наклон переводится в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки.

На первую восьмую второй четверти.

В едином темпе с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга из положения épaulement croisé в en face работающая нога (левая) из V позиции подводится в положение sur le sou-de-pied у голени опорной ноги спереди. Руки приемом "подхват" через подготовительное положение переводятся в заниженную 1-ю позицию. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти левой руки.

На вторую восьмую второй четверти.

Опорная нога (правая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу в упругое *demi-plié*. Одновременно работающая нога (левая) из положения *sur le cou-de-pied* спереди открывается в сторону в направлении 2-й позиции на высоту 45°. Руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю, удерживая округлость формы. Корпус подается вперед, устремляясь вверх и сохраняя вертикальную ось. Голова переводится в прямое положение. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Таким образом выполняются полупируэты в направлении *en dehors et en dedans* приемом *pas soulé*. Общее направление поворота не меняется, следовательно, не меняются направляемая и направляющая стороны тела. В данном виде полуповоротов большое значение имеет согласованное действие всех частей тела: подтянутого корпуса, четких положений ног с удержанием выворотного положения работающей ноги, достаточно активного действия рук, сообщающих телу энергию вращательного посылы, а также уверенных поворотов головы при фиксации взглядом пространственных точек зала.

Рассмотрим следующий вид полупируэтов, осуществляемых с продвижением в пространстве зала.

Полупируэт с *pas tombé* с продвижением вперед, назад и в сторону в направлениях *en dehors et en dedans*.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к пространственной точке 2 зала. Ноги в V позиции, правая нога сзади. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом на одну восьмую.

Выполняется *relevé* по V позиции на полупальцы. Из исходного положения голова слегка приподнимается. Взгляд переводится выше линии горизонта к точке 1 пространства зала. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси и слегка подается вперед с ощущением веса в плечах и предплечьях. Центр тяжести корпуса на двух ногах. Одновременно руки из подготовительного положения приемом *allongée*, начиная движение от кончиков пальцев, приоткрываются в направлении 2-й заниженной позиции.

На 1-й такт.

На первую восьмую второй четверти.

В едином темпе с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга из положения *épaulement croisé* в *en face* выполняется *demi-plié* на опорной ноге (правой) с одновременным подведением работающей ноги (левой) в положение *sur le cou-de-pied* спереди. Руки, слегка запаздывая от движения ног, через подготови-

тельное положение приемом "подхват" переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти левой руки.

На вторую восьмую первой четверти.

Выполняется *battement fondu* работающей ногой (левой) в направлении IV позиции вперед на высоту 45° на высокие полупальцы опорной ноги (правой). Корпус устремляется вверх, сохраняя вертикальную ось. Руки через 1-ю позицию раскрываются во 2-ю. Голова из прямого положения, слегка приподнимаясь, устремляется по вертикальной оси вверх и переводится в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки и направляется над линией горизонта в точку 8 пространства зала.

На первую шестнадцатую второй четверти.

Выполняется *pas tombé* за линию IV позиции вперед с передачей центра тяжести тела за носком работающей ноги (левой), переходящей с кончиков пальцев на всю стопу в упругое *demi-plié*¹. Одновременно освободившаяся нога (правая) занимает положение *sur le sou-de-pied* сзади у голени опорной. Руки, выполняя прием *allongée*, переводятся: правая приемом "подхват" занимает положение 1-й канонической позиции, левая принимает положение *arondie* во 2-й позиции. Корпус, устремляясь вверх, подается вперед над опорной ногой, сохраняя ровность бедер. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение плеча в едином темпе с действием ног, корпуса и рук. Взгляд устремляется по линии локтя правой руки.

На вторую шестнадцатую второй четверти.

Из точки 1 в точку 5 пространства зала выполняется полупируэт в направлении *en dehors* на высоких полупальцах опорной ноги (левой) приемом *relevé* с одновременным переводом работающей ноги в положение *sur le sou-de-pied* спереди у голени опорной. Корпус, выпрямляясь, устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер при свободно раскрытых и опущенных плечах. Руки приемом "подхват" занимают 1-ю каноническую позицию (форма *arondie*). Голова, действуя самостоятельно и свободно, в координации с движением рук и корпуса из исходного положения, на мгновение задерживаясь в точке зала 1, опережая поворот корпуса, переводится в направлении поворота в прямое положение, фиксируя взглядом точку 5 пространства зала.

На третью шестнадцатую второй четверти.

Фиксируется апломб корпуса на полупальцах опорной ноги (левой) с сохранением округлости формы рук. Усилиями голеностопа левой ноги (опорной) и подтянутостью бедер вырабатывается устойчивость, что способствует удержанию стержня вертикальной оси.

¹ Выполняя *pas tombé*, следует удерживать работающую ногу как можно дольше, не сокращая линию продвижения и ее устремленность, подчеркивая легкость падения корпуса и мягкость при *demi-plié*.

На четвертую шестнадцатую второй четверти.

Работающая нога (правая) из положения *sur le sou-de-pied* спереди подставляется в V позицию вперед к опорной (левой) на полупальцы. Тяжесть корпуса передается на правую ногу.

На 2-й такт.

На первую четверть.

Выполняется *battement fondu* на высокие полупальцы опорной ноги (правой) с отведением работающей ноги (левой) в направлении IV позиции назад на высоту 45°. Корпус подается вперед, устремляясь по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер при свободно раскрытых и опущенных плечах. Руки через заниженную 1-ю позицию и проходящую 1-ю каноническую раскрываются во 2-ю, сохраняя пластический рисунок округлости (форма *arrondie*). Голова из прямого положения, выполняя легкий наклон, переводится в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает движение правой кисти.

На первую шестнадцатую второй четверти.

Выполняется *pas tombé* за линию IV позиции назад с передачей центра тяжести тела за носком работающей ноги (левой), переходящей с кончиков пальцев на всю стопу в упругое *demi-plié*. Одновременно освободившаяся нога (правая) занимает положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной ноги спереди. Корпус, устремляясь вверх, слегка подается назад, удерживая устойчивое равновесие. Руки, выполняя прием *allongée*, переводятся: правая — в каноническую 1-ю позицию, левая — во 2-ю, занимая положение *arrondie*. Голова, повернутая в сторону правого плеча, из исходного положения приподнимается и одновременно с корпусом переводится в прямое положение. Взгляд направляется над линией горизонта к точке 5 пространства зала.

На вторую шестнадцатую второй четверти.

Выполняется полупируэт в направлении *en dedans* из точки 5 к точке 1 пространства зала на высоких полупальцах опорной ноги (левой) приемом *relevé* с одновременным переводом освободившейся ноги (правой) в положение *sur le sou-de-pied* сзади у голени опорной. Корпус, выпрямляясь, устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер при свободно опущенных и раскрытых плечах. В момент полуповорота левая рука активно подводится к правой в 1-ю каноническую позицию. Голова в темпе вращения самостоятельно и свободно переводится в прямое положение, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала.

На третью шестнадцатую второй четверти.

Фиксируется апломб корпуса на полупальцах опорной ноги (левой) с сохранением канонической формы 1-й позиции. Руки, корпус и голова способствуют удержанию стержня вертикальной оси.

На четвертую шестнадцатую второй четверти.

Работающая нога (правая) из положения *sur le cou-de-pied* сзади подводится в V позицию назад на высокие полупальцы. Одновременно тяжесть корпуса переводится на правую ногу.

На 3-й такт.

На первую четверть.

Выполняется *battement fondu* на высокие полупальцы опорной ноги (правой) с отведением работающей ноги (левой) в сторону в направлении II позиции на высоту 45°. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси с ощущением подтянутости бедер и сохранением выворотности. Руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю и через проходящее положение *arondie* принимают положение *allongée* ладонями вниз. Голова при выполнении *demi-plié* слегка наклоняется и, завершая движение *battement fondu*, повышается в прямом положении. Взгляд устремляется над линией горизонта к точке 1 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти.

Выполняется *pas tombé* в сторону за линию II позиции с передачей центра тяжести корпуса за носком работающей ноги (левой), переходящей с кончиков пальцев на всю стопу в упругое *demi-plié*, и с одновременным подведением освободившейся ноги (правой) в положение *sur le cou-de-pied* у голени опорной спереди. Корпус сохраняет подтянутость и стройность. Руки переводятся: левая приемом "подхват" занимает положение 1-й заниженной позиции, правая принимает положение *arondie* во 2-й позиции. Голова по ходу выполнения *pas tombé* поворачивается в сторону правого плеча и, продолжая движение, через легкий наклон переводится в прямое положение в едином темпе с движением рук. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки и фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую шестнадцатую второй четверти.

Из точки 1 к точке 5 пространства зала выполняется полупируэт в направлении *en dedans* на высоких полупальцах опорной ноги (левой) приемом *relevé* с выходом из короткого трамплинного *demi-plié*. Одновременно правая нога переводится в положение *sur le cou-de-pied* сзади, усиливая толчковый посыл корпуса вверх по вертикальной оси. Руки четко и правильно берут форс, соединяясь в 1-й канонической позиции: правая рука приемом "подхват" берет форс. Голова действует уверенно и четко: в первой стадии выполнения полуповорота фиксирует исходную точку вращения, во второй стадии, опережая поворот корпуса, переводится по ходу вращения в прямое положение, фиксируя взглядом точку 5 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти.

Фиксируется апломб корпуса на полупальцах опорной ноги (левой). Выбатывается устойчивость и стройность корпуса.

На 4-й такт.

На первую четверть.

Выполняется *battement fondu* на высокие полупальцы опорной ноги (левой) с отведением работающей ноги (правой) в сторону в направлении II позиции на высоту 45°. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси с ощущением подтянутости бедер и сохранением выворотности. Руки из 1-й позиции раскрываются во 2-ю и через проходящее положение *arondie* принимают положение *allongée* ладонями вниз. Голова при выполнении *demi-plié* слегка наклоняется и, завершая движение *battement fondu*, повышается в прямом положении. Взгляд устремляется над линией горизонта.

На первую шестнадцатую второй четверти.

Выполняется *pas tombé* в сторону за линию II позиции с передачей центра тяжести тела за носком работающей ноги (правой), переходящей с кончиков пальцев на всю стопу в упругое *demi-plié*. Одновременно освободившаяся нога (левая) занимает положение *sur le cou-de-pied* у голени опорной ноги сзади. Корпус, устремляясь вверх, сохраняет стройность спины. Руки переводятся: правая — в 1-ю каноническую позицию, левая занимает положение *arondie* во 2-й позиции. Голова слегка приподнимается. Взгляд направляется над линией горизонта.

На вторую шестнадцатую второй четверти.

Выполняется полупируэт в направлении *en dehors* из точки 5 к точке 1 пространства зала на высоких полупальцах опорной ноги (правой) приемом *relevé* с одновременным переводом работающей ноги в положение *sur le cou-de-pied* спереди у голени опорной. Корпус устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением подтянутости бедер при свободно опущенных и раскрытых плечах. В момент поворота левая рука активно подводится к правой в 1-ю каноническую позицию. Голова в темпе вращения переводится в прямое положение, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

С поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга в *épaulement croisé* к точке зала 8 работающая нога (левая), скользя вытянутым носком по голени опорной, переводится в V позицию назад на высокие полупальцы приемом *pas de deux* с передачей тяжести корпуса на обе ноги. Одновременно руки переводятся в 1-ю заниженную позицию и занимают подготовительное положение. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

При выполнении полупируэта с приема *pas tombé* в направлении IV позиции вперед (*en dehors*) и назад (*en dedans*), а также в направлении II позиции в направлениях *en dehors* и *en dedans* необходимо добиваться слитности элементов, составляющих данное движение. После выполнения *pas tombé* важно при подтянутости бедер уверенно осуществлять подъем на полупальцы опорной ноги, тем са-

мым совершая вращательный посыл в нужном направлении. При выполнении этих полупируэтов функции направляющей и направляемой сторон не меняются.

В этой комбинации приведен пример различного действия головы. В первом случае при выполнении полупируэтов после *pas tombé* в направлении IV позиции вперед и назад, поворот головы осуществляется на 180° с фиксацией взглядом точек 1 и 5 пространства зала. В этом случае смена пространственных точек, относительно которых происходит полупируэт, развивает у танцовщика свободу действия и ориентации в сценическом пространстве. Во втором случае при выполнении полупируэтов после *pas tombé* в направлении II позиции поворот головы осуществляется в одном из полупируэтов на 180° , в другом — на 360° по отношению к какой-либо одной точке пространства зала. Этот принцип действия головы готовит танцовщика к последующему выполнению таких движений в разделе *allegro en tournant*, как *pas emboîté sauté en tournant*, *grand pas assemblé en tournant*, *saut de basque*, *jeté en tournant*.

Рассмотрим следующий вид полуповоротов.

Рас по emboîté по полпируэта в направлении II позиции.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к пространственной точке зала 8. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Préparations.

На 1-й такт.

На первую четверть.

Выполняется *relevé* по V позиции на полупальцы. Центр тяжести корпуса равномерно распределяется на двух ногах. Руки из подготовительного положения приемом *allongée*, начиная движение от кончиков пальцев, приоткрываются в направлении 2-й заниженной позиции. Одновременно голова слегка приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти.

В едином темпе с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга из положения *épaulement croisé* в *en face* работающая нога (правая) отрывается от пола и цепкими пальцами подводится в положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной ноги спереди. Руки приемом "подхват" через подготовительное положение переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение правой кисти.

На вторую восьмую второй четверти.

Опорная нога (левая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу в углубленное *demi-plié*. Одновременно работающая нога (правая) из положения

sur le sou-de-pied, повышаясь, открывается в сторону в направлении 2-й позиции на высоту 45°. Руки из заниженной 1-й позиции кантиленно открываются в заниженную 2-ю, сохраняя округлую форму. Корпус незначительно подается вперед в положение "над ногами". Голова в едином музыкально-пластическом рисунке с движением ног, корпуса и рук переводится в прямое положение. Взгляд направляется в точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Выполняется *pas dégagé* приемом *jeté* в направлении II позиции, переходящее в полупируэт в направлении *en dedans* от точки 1 к точке 5 пространства зала на высоких цепких полупальцах опорной ноги (правой) с подведением освободившейся ноги в положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной ноги спереди. Руки: левая активно переводится в 1-ю каноническую позицию, правая, сохраняя округлость во 2-й канонической позиции, собранностью мышц способствует действию направляющей стороны корпуса в полуповороте. Голова в едином музыкально-ритмическом рисунке с движением корпуса, ног и рук свободно переводится в сторону левого плеча. Взгляд направляется в точку 3 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую первой четверти.

После завершения полуповорота к точке 5 пространства зала фиксируется устойчивость позы на высоких полупальцах опорной ноги (правой).

На первую восьмую второй четверти.

Приемом *pas soulé* выполняется полупируэт в направлении *en dehors* из точки 5 в точку 1 пространства зала: левая нога из положения *sur le sou-de-pied*, подменяя опорную, четко встает на высокие полупальцы, освободившаяся нога (правая), отрываясь от пола, подводится в положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной ноги спереди. Руки группируются в 1-й канонической позиции. Голова, опережая вращение, переводится в прямое положение, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

Опорная нога (левая) эластично переходит в *demi-plié*. Одновременно работающая нога (правая) отводится в направлении II позиции на высоту 45°. В едином музыкальном темпе с действием корпуса, ног и головы руки раскрываются во 2-ю позицию. Центр тяжести с подачей корпуса вперед удерживается на опорной ноге. Голова в прямом положении. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На 2-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Приемом *pas dégagé* в направлении II позиции выполняется полупируэт в направлении *en dedans* от точки 1 к точке 5 пространства зала на высоких цепких полупальцах опорной ноги (правой) с подведением освободившейся ноги в

положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной ноги спереди. Руки группируются в 1-й канонической позиции. Голова в едином музыкально-ритмическом рисунке с движением корпуса, ног и рук свободно переводится в сторону левого плеча. Взгляд направляется к точке 3 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую первой четверти.

Приемом *pas soupiré* выполняется полупируэт в направлении *en dehors* от точки 5 к точке 1 пространства зала: левая нога из положения *sur le sou-de-pied*, подменя опорную, четко встает на высокие полупальцы, освободившаяся нога (правая), отрываясь от пола, подводится в положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной ноги спереди. Руки группируются в 1-й канонической позиции. Голова, опережая вращение, переводится в прямое положение, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала.

В случае если данный вид полуповоротов начинается в направлении *en dehors*, а затем в направлении *en dedans*, работающая нога подводится в положение *sur le sou-de-pied* сзади.

Pas jeté по полпируэта с продвижением в сторону с приема *pas dégagé*.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к пространственной точке зала 8. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Préparations 1 такт.

На первую четверть.

Выполняется *relevé* по V позиции на полупальцы. Центр тяжести корпуса равномерно распределяется на двух ногах. Руки из подготовительного положения приемом *allongée*, начиная движение от кончиков пальцев, приоткрываются в направлении 2-й заниженной позиции. Одновременно голова слегка приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти.

В едином темпе с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга из положения *épaulement croisé* в *en face* работающая нога (правая) отрывается от пола и цепкими пальцами подводится в положение *sur le sou-de-pied* у голени опорной ноги спереди. Руки приемом "подхват" через подготовительное положение переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение правой кисти.

На вторую восьмую второй четверти.

Опорная нога (левая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу в углубленное *demi-plié*. Одновременно работающая нога (правая) из положения *sur le sou-de-pied*, повышаясь, открывается в сторону в направлении II позиции

на высоту 45°. Правая рука сохраняется в 1-й позиции. Левая из заниженной 1-й позиции кантиленно открывается в заниженную 2-ю, сохраняя округлую форму. Корпус незначительно подается вперед. Голова в едином музыкально-пластическом рисунке с движением ног, корпуса и рук переводится в сторону правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти.

Выполняется *pas dégagé* приемом *jeté* с продвижением в направлении II позиции от точки 1 к точке 5 пространства зала с полупируэтом в направлении *en dedans* (*pas jeté* на 1/2 часть круга) вращательным посылом и вставанием на высокие упругие полупальцы опорной ноги (правой). Одновременно освободившаяся нога (левая) после толчкового *demi-plié* (с плотным упором на пятку) переводится в положение *sur le cou-de-pied* сзади. В момент перехода на раскрытую ногу (правую) правая рука, беря форс в направлении движения, раскрывается во 2-ю позицию, левая рука подается по ходу вращения вперед. Затем при завершении полуповорота на высоких полупальцах к точке 5 пространства зала руки занимают 1-ю позицию, способствуя уверенному выполнению вращения. Голова с четким движением рук при свободно раскрытых и опущенных плечах фиксирует точку 3 пространства зала по линии горизонта и переводится в сторону левого плеча.

На вторую восьмую первой четверти.

Опорная нога (правая) эластично и четко опускается с полупальцев на всю стопу в *demi-plié* с плотным упором на пятку. Работающая нога (левая) из положения *sur le cou-de-pied* сзади четко раскрывается в направлении 2-й позиции на высоту 45° с намерением решительного продвижения в сторону. Правая рука переводится во 2-ю позицию. Левая сохраняет округлость формы в 1-й канонической позиции. Голова и взгляд слегка повышаются над линией горизонта при направленности к точке 3 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти.

Выполняется *pas dégagé* приемом *jeté* с продвижением в направлении II позиции от точки 5 к точке 1 пространства зала с полупируэтом *en dehors* (*pas jeté* на 1/2 часть круга) вращательным посылом и вставанием на высокие упругие полупальцы опорной ноги (левой). Одновременно освободившаяся нога (правая) из толчкового *demi-plié* переводится в положение *sur le cou-de-pied* спереди. В момент перехода на раскрытую ногу (левую) левая рука берет форс в направлении движения при сохранении положения *arondie*. Правая рука по ходу вращения подается вперед. Затем при завершении полуповорота к точке 1 пространства зала руки занимают 1-ю каноническую позицию. Сохраняется выворотность и подтянутость бедер. В момент выполнения полупируэта *en dehors* голова несколько быстрее корпуса поворачивается в прямое положение, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти.

Опорная нога (левая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу в углубленное *demi-plié*. Одновременно работающая нога (правая) из положения *sur le sou-de-pied*, повышаясь, открывается в сторону в направлении 2-й позиции на высоту 45° . Правая рука сохраняется в 1-й позиции. Левая из заниженной 1-й позиции кантиленно открывается в заниженную 2-ю, сохраняя округлую форму. Корпус незначительно подается вперед. Голова в едином музыкально-пластическом рисунке с движением ног, корпуса и рук переводится в сторону правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 3 пространства зала.

Затем полуповороты в направлении *en dehors* и *en dedans* (*pas jeté* на 1/2 часть круга) в сторону в направлении II позиции повторяются аналогично.

Вращательный посыл в полуповоротах приемом *pas dégagé* берется энергично, решительно, при этом сохраняется линия правильного продвижения и не нарушается связь полупируэтов, строго соблюдается равномерность полуповоротов на 180° . При выполнении полупируэтов руки могут группироваться в 3-й позиции, а также в сочетаниях 1-й и 3-й позиций независимо от направляющей и направляемой сторон тела.

Во всех этих примерах освоение принципа действия головы нацелено на дальнейшее осуществление вращения в разделе *allegro*.

Tours chaînés

Одним из движений, относящихся к вращению, является *tours chaînés*. Это движение состоит из попеременных полуповоротов на каждой из ног. В действии ног заложены мелкие ритмичные переступания с ноги на ногу. Поворот осуществляется в момент наступания на одну из ног; после завершения поворота (180°) на этой ноге происходит переступание на другую ногу с одновременным поворотом (180°).

Таким образом, черед полуповоротов создаст иллюзию вращения, из-за чего это движение помещено в раздел вращений, а не поворотов.

Tours chaînés — повороты корпуса вокруг своей вертикальной оси с продвижением вперед по прямой или дугообразной линии, исполняемые единым темпом на подтянутых, прямых ногах и свободных коленях, последовательным чередованием небольших равномерных шагов в повороте на высоких полупальцах по I прямой позиции. Вращательный посыл к *tours chaînés* может начинаться с приемов: *pas dégagé*, *pas tombé* в направлении IV позиции, *pas glissadé en tournant* в направлении II и IV позиций с быстрого темпа, возрастающего к концу, и прерываться четкой и неожиданной остановкой. Заканчивается *tours*

chaînés в V позицию назад с переводом освободившейся ноги через положение sur le cou-de-pied спереди или приемами pas dégagé, pas de basque с выходом в малые и большие позы: на целой ноге, на полупальцах или demi-plié или pas tombé, предшествующего какому-либо прыжку.

Освоение tours chaînés начинается с полуповоротов в едином темпе поворотом корпуса на $1/4$ круга и четыре полных оборота по прямой линии, включая восемь полуповоротов на $1/4$ музыкального метра $2/4$ каждый. На первом этапе изучения отрабатывается ритмический рисунок каждого оборота, двух полуповоротов, составляющих единое целое. Переходя к выполнению tours chaînés в законченной форме, отведение ноги постепенно устраняется и все обороты исполняются слитно, в один темп на $1/8$, $1/16$ музыкального метра $2/4$ с соединенными ногами в I прямой позиции при активном содействии стороны, противоположной вращению. Руки с началом первого шага могут принимать положение I arabesque или положение artondic. Далее во время каждого оборота руки округло соединяются в 1-ю заниженную позицию. Корпус во время вращения устремляется вверх с подачей на шагающую ногу вперед. Голова во время каждого оборота действует по правилам выполнения pirouettes. При завершении движения голова фиксирует положение поворота к выдвинутому вперед плечу в положении корпуса épaulement. Количество tours chaînés можно увеличить, ускоряя темп музыкального сопровождения. В этом случае перед каждым оборотом ноги не разъединяются, каждый оборот выполняется на $1/16$ музыкального метра, руки, округло собираясь в 1-ю позицию, могут занимать параллельное положение: одна над другой в соответствии с направлением вращения. Применение tours chaînés весьма разнообразно в разделах классического танца: в adagio, в allegro. Этот вид вращения исполняется в сторону, по диагонали и по кругу. Рассмотрим некоторые виды tour chaînés.

Tours chaînés (движение по прямой).

Музыкальный размер $2/4$.

Исходное положение: en face. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 1 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Préparation 1 такт.

На первую восьмую первой четверти — руки из подготовительного положения переводятся в заниженную 1-ю позицию. Голова через легкий наклон сопровождает взглядом движение правой кисти.

На вторую восьмую первой четверти — положение сохраняется.

На первую восьмую второй четверти — выполняется battement tendu en tournant на $1/4$ часть круга (en dehors): работающая нога (правая) приемом battement tendu отводится в направлении IV позиции вперед носком в пол с од-

новременным поворотом корпуса от точки 1 пространства зала к точке 3. Левая рука переводится во 2-ю позицию, правая сохраняет 1-ю. Корпус устремляется вверх и слегка подается вперед. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти — выполняется *demi-plié* на опорной ноге (левой). Работающая нога (правая), скользя носком по полу, удлиняется. Руки выполняют прием *allongée* ладонями вниз с опущением веса в плечах. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд устремляется по линии горизонта к точке 3 пространства зала.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти — выполняется *pas dégagé* (передачей тяжести тела) в направлении IV позиции вперед на высокие полупальцы работающей ноги (правой). Одновременно левая нога, освободившаяся от пола (носком вверх), вытянутая в колене, приемом сокращенной стопы подводится в I прямую позицию. Усиливается собранность и подтянутость бедер. Корпус, сохраняя вертикальную ось, устремляется вверх. Руки сохраняют форму I *arabesque*. Голова и взгляд направлены к точке 3 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую первой четверти — работающая нога (левая) устойчиво встает на высокие полупальцы в I прямую позицию с одновременным поворотом корпуса на 1/4 часть круга и с отрывом полупальцев опорной ноги (правой) от пола носком вверх приемом сокращенной стопы, сохраняя слитность и подтянутость бедер обеих ног. В момент поворота корпуса руки округло соединяются в 1-й заниженной позиции: правая отводится по ходу вращения в направлении 2-й позиции, левая из 2-й позиции переводится в 1-ю, активизируя форс левой стороны, и обе руки группируются в 1-й позиции. Голова поворачивается в сторону левого плеча, фиксируя взглядом точку 3 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти — выполняется слитное переступание работающей ноги (правой) на высокие полупальцы с одновременным полуповоротом корпуса на $180^{\circ 1}$ и с отрывом полупальцев опорной ноги (левой) от пола приемом сокращенной стопы. Прямая линия продвижения сохраняется. Руки округло удерживают 1-ю позицию. Голова, опережая корпус, поворачивается в сторону правого плеча в направлении движения. Взгляд фиксирует точку 3 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти — работающая нога (левая) устойчиво переходит на высокие полупальцы, сменяя опорную правую, которая отрывается с полупальцев от пола приемом сокращенной стопы носком вверх, удерживая

¹ Одновременно с устойчивым переступанием правой ноги по I прямой позиции корпус (плечи и бедра) активно участвует в полуповороте (*en dedans*): левое плечо подается вперед, правое отводится назад в профильное положение.

при этом слитность позиции ног с одновременным поворотом корпуса на $180^{\circ 1}$. Руки округло удерживают форму 1-й заниженной позиции. Голова поворачивается в сторону левого плеча, фиксируя взглядом точку 3 пространства зала по линии горизонта.

На 2-й, 3-й такты и три восьмые четвертого такта — выполняются переступания на высоких полупальцах с одной ноги на другую с одновременными полуповоротами корпуса (180°). Ноги, соединенные в I прямой позиции, подтянуты и сохраняют выворотность разведенных носков. Руки удерживают округлость формы в 1-й заниженной позиции. Голова повернута в сторону выдвинутого вперед плеча в направлении предстоящего вращения и фиксирует взглядом точку 3 пространства зала по линии горизонта. Отрабатывается техника вращения и музыкально-ритмическая четкость каждого оборота, подчеркивается непрерывная слитность и действие ног в продвижении.

На четвертую восьмую четвертого такта — *tours chaînés* завершается исполнением *pirouette* (180°) по направлению движения на высоких полупальцах опорной ноги (левой) с переводом освободившейся правой в положение *sur le sou-de-pied* вперед и опусканием ее назад в V позицию на *demi-plié* в положении корпуса *en face*. Руки из 1-й позиции переводятся в подготовительное положение. Голова, опережая корпус, поворачивается по ходу вращения и возвращается в прямое положение, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала по линии горизонта. Упражнение заканчивается четкой и уверенной остановкой.

Tours chaînés (движение по диагонали) с приема pas dégagé.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Réparation 1 такт.

На первую восьмую первой четверти — руки из подготовительного положения переводятся в 1-ю позицию. Корпус слегка подается вперед. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки.

На вторую восьмую первой четверти — работающая нога (правая) приемом *battement tendu* отводится в направлении IV позиции вперед носком в пол. Одновременно левая рука переводится во 2-ю позицию, правая сохраняется в 1-й. Корпус устремляется вверх, сохраняя вертикальную ось. Голова, слегка припод-

¹ Одновременно с устойчивым переступанием левой ноги по I прямой позиции корпус (плечи и бедра) активно участвует в полуповороте (*en dehors*) правое плечо отводится назад, левое подается вперед в профильное положение

нимаясь, поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки.

На первую восьмую второй четверти — голова переводится в сторону правого плеча, взгляд направляется по линии горизонта к точке 2 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти — с поворотом корпуса на 1/4 часть круга к точке 2 пространства зала выполняется *pas dégagé* (передачей тяжести тела) в направлении IV позиции на высокие полупальцы работающей ноги (правой). Одновременно левая нога, освободившаяся от пола, вытянута в колене, приемом сокращенной стопы (носком вверх) подводится в I позицию. Усиливается собранность внутренних мышц обеих ног и подтянутость бедер. Корпус, сохраняя вертикальную ось, устремляется вверх. Руки, удлинняясь, выполняют прием *allongée* ладонями вниз (с ощущением веса в плечах), принимая форму, соответствующую I *arabesque*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд направлен к точке 2 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти — с поворотом корпуса от точки 2 пространства зала к точке 8 пространства зала (на 3/4 части круга) выполняется слитное переступание на высокие полупальцы левой ноги. Руки округло соединяются в 1-й позиции приемом "подхват". Голова и взгляд задерживаются в точке 2 пространства зала, затем голова, опережая корпус, поворачивается по ходу вращения.

На вторую восьмую первой четверти — с одновременным поворотом корпуса в точку 2 пространства зала (на 1/4 часть круга) выполняется слитное переступание с продвижением на высокие полупальцы правой ноги, левая — отрывается от пола сокращенной стопой. Собранность внутренних мышц и подтянутость бедер сохраняются. Корпус подается по ходу вращения на шагающую ногу. Руки в момент вращательного посыла к точке 2 пространства зала принимают положение, соответствующее I *arabesque*. Одновременно голова активно поворачивается к точке 2 пространства зала, возвращаясь в прямое положение. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки и направляется по линии горизонта.

На первую восьмую второй четверти — выполняется поворот корпуса на 3/4 части круга к точке 8 пространства зала с одновременным устойчивым переходом с правой ноги на высокие полупальцы левой. Правая нога, вытянута в колене, принимая положение сокращенной стопы, отводится выворотом носком по ходу движения. Руки округло собираются в 1-й позиции приемом "подхват"¹. Голова и взгляд фиксируют точку 2 пространства зала по линии горизонта, далее голова, опережая корпус, поворачивается по ходу вращения.

На вторую восьмую второй четверти — с одновременным поворотом корпуса на 1/4 часть круга в точку 2 пространства зала выполняется слитное переступание

¹ При активном действии кистей рук.

пание на высокие полупальцы правой ноги, левая отрывается от пола сокращенной стопой. Руки принимают положение, соответствующее I arabesque. Одновременно голова, поворачиваясь, фиксирует взглядом точку 2 пространства зала.

На 2-й, 3-й такты и три восьмых четвертого такта — выполняются *tours chaînés* — слитные поочередные переступания ног на высоких полупальцах в I прямой позиции с минимальным продвижением на расстояние разведенных носков. Подчеркивается ритмическая четкость действия ног, рук и головы с одновременным поворотом корпуса.

На четвертую восьмую четвертого такта — с поворотом корпуса на 1/4 часть круга от точки 3 пространства зала к точке 2 пространства зала выполняется *pas dégagé* в направлении IV позиции вперед с поворотом центра тяжести на опорную ногу (правую), вытянутую в колене и плотно прилегающую всей стопой к полу¹ (с подачей пятки в выворотное положение). Левая нога принимает положение носком в пол в направлении IV позиции назад. Одновременно руки из 1-й позиции (*arabesque*) переводятся приемом *allongée* ладонями вниз: правая раскрывается во 2-ю позицию, левая устремляется вперед.

Голова поворачивается в сторону выдвинутого вперед плеча, взгляд направляется ниже линии горизонта. Выстраивается малая поза II arabesque.

Tours chaînés (движение по диагонали) с приема pas tombé.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта в точку 1 пространства зала.

Préparation 1 такт.

На первую восьмую первой четверти — руки из подготовительного положения переводятся в 1-ю позицию. Корпус подается вперед в положение "над ногами". Голова через легкий наклон переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает движение правой кисти.

На вторую восьмую первой четверти — работающая нога (правая) приемом *battement tendu* отводится в направлении IV позиции вперед носком в пол. Одновременно левая рука переводится во 2-ю позицию, правая сохраняется в 1-й. Корпус устремляется вверх, сохраняя вертикальную ось. Голова, приподнимаясь, поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд сопровождает движение левой кисти.

¹ Стопа с вытянутого носка через подушечку пальцев выворотню ставится на пятку, прилегающую плотно к полу

На первую восьмую второй четверти — голова переводится в сторону правого плеча. Взгляд направляется по линии горизонта в точку 2 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти — с поворотом корпуса на 1/4 часть круга в точку 2 пространства зала выполняется *pas tombé* в направлении IV позиции вперед передачей центра тяжести на правую ногу, переходящую в упругое *demi-plié*. Левая нога принимает положение носком в пол. Одновременно руки, сохраняя округлость (*arrondie*), подаются вперед по ходу движения в заниженные позиции: правая — в 1-ю, левая — во 2-ю¹. Голова и взгляд сопровождают движение правой кисти.

На 1-й такт.

На первую шестнадцатую первой четверти — левая нога, освободившаяся от пола, усиливая собранность внутренних мышц, через I позицию с ощущением цепкости пальцев и подтянутости бедер встает на высокие полупальцы в направлении IV позиции вперед с одновременным поворотом корпуса в профильное положение на 1/4 часть круга (*en dedans*). Правая нога, вытянутая в колене, отрывается от пола приемом сокращенной стопы. Правая рука отводится в направлении 2-й позиции по ходу вращения, беря форс. Левая подается вперед, активизируя вращательный посыл. Голова поворачивается в сторону левого плеча, фиксируя взглядом точку 2 пространства зала.

На вторую шестнадцатую первой четверти — выполняется слитное переступание на высокие полупальцы правой ноги *en dehors*. Левая нога, отрываясь от пола приемом сокращенной стопы, подводится в I прямую позицию. Руки приемом "подхват" собираются в заниженную 1-ю позицию. Голова, опережая корпус, поворачивается в сторону правого плеча, фиксируя взглядом точку 2 пространства зала.

На вторую, третью и четвертую восьмые первого такта — выполняются *tours chaînés* (шесть полуповоротов) слитными переступаниями с одной ноги на другую на высоких полупальцах по I прямой позиции. Руки с ощущением веса в плечах и предплечьях удерживают 1-ю заниженную позицию. Голова и взгляд фиксируют точку 2 пространства зала при выполнении каждого полуповорота.

На 2-й, 3-й такты и три восьмые четвертого такта — выполняются *tours chaînés* — непрерывная цепь поворотов с постепенным увеличением темпа вращения². Корпус устремляется вверх, сохраняя вертикальную ось. Сохраняя целостность каждого оборота, руки удерживают 1-ю позицию³. Голова действует по правилам выполнения *pirouette*.

¹ Руки энергично посылаются в направлении предстоящего продвижения, раскрываясь от кончиков пальцев наружу приемом *allongee*

² Обороты исполняются слитно, соединенными ногами по I прямой позиции. Отведение носков ног устраняется

³ Руки, округло собираясь в I позиции, могут занимать параллельное положение — правая сверху левой.

На четвертую восьмую четвертого такта — *tours chaînés* могут завершаться исполнением *piquette* на высоких полупальцах опорной ноги с переводом освободившейся в положение *sur le sou-de-pied* вперед и переводом ее назад в V позицию на *demi-plié*, а также завершаться в малые или большие позы на целой стопе и на полупальцах, неожиданно прерываясь четкой и уверенной остановкой. Корпус и голова занимают положение, соответствующее занимаемой позе.

Tours (вращение) в позах и положениях

Tours в позах и положениях — повороты и положения корпуса на полупальцах опорной ноги в направлении *en dedans*, *en dehors* со свободной ногой, поднятой на определенную высоту в направлении вперед, в сторону, назад с сохранением вертикальной оси.

Tours в позах — один из важнейших элементов партерной техники мужского классического танца — требует умения точно, устойчиво выдерживать позы на полупальцах опорной ноги с руками в различных позициях и их комбинациях. Перевод рук должен быть свободным и координированным с движением (поворотом) головы, что придает вращению в больших позах элемент пластической выразительности.

В начале изучаются *preparation* и *tour* в больших позах *en dehors*, *en dedans*, со II, IV позиций приемом *grand battement jeté*. После освоения этих форм *preparation* и *tour* в больших позах изучаются с приемов: *temps relevé*, *dégagé*, *pas tombé coupé* из II и V позиций с *demi-plié* и *grand plié*.

Préparation к tour à la seconde со II позиции en dehors.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую четверть — выполняется *demi-plié* по V позиции. Одновременно кисти рук приемом *allongée* приоткрываются в сторону в направлении 2-й заниженной позиции. Голова выполняет легкий наклон, сопровождая взглядом кисть правой руки, затем приподнимается с действием рук и переводом взгляда над линией горизонта. Усиливается подтянутость корпуса.

На вторую четверть — с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга из положения *épaulement croisé* в *en face* исполняется *relevé* на полупальцах. Руки

приемом "подхват" переводятся через подготовительное положение в заниженную 1-ю позицию. Голова через легкий наклон поворотом en dehors переводится в прямое положение (en face), взгляд сопровождает движение кисти правой руки.

На третью четверть — работающая нога (правая) приемом *battement jeté* (или приемом *développé*) отводится в сторону в направлении II позиции на высоту 45°, 60° или 90°. Руки, отставая от действия работающей ноги, раскрываются во 2-ю позицию. Голова, сопровождая взглядом движение правой кисти, переводится в сторону правого плеча (или может оставаться в прямом положении).

На первую восьмую четвертой четверти — поза фиксируется на высоких полупальцах опорной ноги (левой).

На вторую восьмую четвертой четверти — выполняется упругое *demi-plié* по II позиции¹. Правая рука переводится в 1-ю заниженную позицию. Левая рука сохраняет положение II позиции. Голова через легкий наклон поворачивается в прямое положение, сопровождая взглядом движение правой кисти.

На 2-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из *demi-plié* на полупальцы опорной ноги приемом *relevé*. Работающая нога (правая), скользя стопой по полу и вытягиваясь, приемом *battement jeté* отводится в сторону в направлении II позиции на высоту 90°. Выстраивается линия вертикальной оси. Одновременно руки выполняют "подхват": правая через 1-ю позицию раскрывается во 2-ю, левая, усиливая упругость в локте, сохраняет положение 2-й позиции (*arrondie*). Голова и взгляд фиксируют точку зала 1 выше линии горизонта (положение *à la seconde*).

На вторую и третью четверти — положение *à la seconde* сохраняется. Выбатывается устойчивость (апломб) на полупальцах опорной ноги (левой).

На первую восьмую четвертой четверти — опорная нога (левая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу. Работающая нога, с ощущением дотянутости пальцев, слегка повышается. Руки приемом *allongée* раскрываются в направлении 2-й позиции с ощущением веса в предплечьях. Голова легатированно поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд направляется на кисть левой руки.

На вторую восьмую четвертой четверти — с поворотом корпуса на 1/8 часть круга в положение *épaulement croisé* работающая нога (правая) подводится в V позицию назад. Руки, отставая от действия ног, опускаются в подготовительное положение. Голова через легкий наклон, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, переводится в прямое положение и поворачивается в сторону левого плеча, выполняя поворот en dehors. Взгляд направляется по линии горизонта к точке 8 пространства зала.

Аналогичным образом исполняется *préparation* к *tour à la seconde* со II позиции en dedans (за исключением направления движения рук). При изучении

¹ Тяжесть корпуса равномерно распределяется на две ноги.

видов *préparation* к *tour* в большие позы с IV позиции *en dehors* и *en dedans* целесообразно брать данную форму методической раскладки.

Préparation и tour в положении à la seconde 90° со II позиции en dehors.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала.

Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На 1-й такт.

На первую четверть — выполняется *demi-plié* по V позиции. Одновременно руки приемом *allongée* приоткрываются в направлении 2-й позиции. Голова выполняет легкий наклон, сопровождая взглядом кисть правой руки.

На вторую четверть — с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга из положения *épaulement croisé, en face* исполняется *relevé* на полупальцы. Руки приемом "подхват" переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение (*en face*), взгляд сопровождает движение кисти правой руки.

На третью четверть — работающая нога (правая) приемом *grand battement jeté* (или приемом *développé*) отводится в сторону II позиции на высоту 45° или 90°. Руки раскрываются во 2-ю позицию. Голова, сопровождая взглядом движение кисти правой руки, поворачивается в сторону правого плеча (или может оставаться в прямом положении).

На первую восьмую четвертой четверти — поза фиксируется.

На вторую восьмую четвертой четверти — выполняется упругое *demi-plié* по II позиции. Тяжесть корпуса равномерно распределяется на обе ноги. Правая рука переводится в 1-ю заниженную позицию. Голова легким наклоном переводится в прямое положение (*en face*).

На 2-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из *demi-plié* приемом *relevé* с передачей тяжести корпуса на полупальцы опорной ноги (левой). Работающая нога направляющей стороны (правая), скользя стопой по полу, приемом *grand battement jeté* поднимается в направлении II позиции на высоту 90° с одновременным поворотом корпуса вокруг своей вертикальной оси (360°) *en dehors* (*grand pirouette à la seconde*). Правая рука из 1-й позиции активно раскрывается во 2-ю позицию. Левая рука приемом "подхват" подается вперед, активизируя вращательный посыл. Руки могут занимать 1-ю, 2-ю или 3-ю позицию¹. Во вре-

¹ Во время набора форса рука направляющей стороны раскрывается из 1-й во 2-ю позицию, затем руки группируются в нужной позции, переводясь в нее одновременно (в 1-ю или в 3-ю).

мя вращения корпус устремляется по вертикальной оси вверх, сохраняя "квадрат" бедер и плеч по отношению к поднятой работающей ноге на высоту 90°. Голова в момент поворота корпуса на 1/4 часть круга фиксирует взглядом точку 1 пространства зала. При повороте корпуса на 1/2 часть круга голова, "догоняя", переводится в прямое положение. В момент поворота корпуса на 3/4 части круга голова, опережая корпус, поворачивается в сторону правого плеча, взгляд переводится к точке 1 пространства зала. При завершении поворота корпуса в en face голова переводится в прямое положение, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала.

На вторую четверть — положение à la seconde фиксируется на полупальцах опорной ноги. Выбатывается устойчивость — апломб.

На первую восьмую третьей четверти — опорная нога (левая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу. Работающая нога слегка повышается. Руки выполняют прием allongée и поворачиваются ладонями вниз. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд переводится на кисть левой руки.

На вторую восьмую третьей четверти — с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга в положение épaulement croisé работающая нога (правая) подводится в V позицию назад. Руки переводятся в подготовительное положение, отставая от действия ног. Голова через легкий наклон, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, переводится в прямое положение и поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На четвертую четверть — положение сохраняется, фиксируется апломб корпуса.

Préparation и tour в положении à la seconde 90° со II позиции en dedans.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: épaulement croisé. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 2 пространства зала.

Ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта в точку 1 пространства зала.

За тактом — выполняется demi-plié по V позиции. Одновременно руки из подготовительного положения поднимаются в направлении 1-й позиции приемом arrondie. Голова выполняет легкий наклон, затем приподнимается. Взгляд направляется к точке 2 пространства выше линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти — с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга из положения épaulement croisé выполняется выход из demi-plié приемом relevé на полупальцы опорной ноги (левой). Одновременно работающая нога (правая) приемом battement jeté отводится в направлении II позиции

на высоту 90°. Руки одним темпом (прием "взмах") переводятся из заниженной 1-й позиции во 2-ю заниженную и раскрываются во 2-ю в направлении en dehors. Голова и взгляд сопровождают движение левой кисти.

На вторую восьмую первой четверти — выполняется упругое demi-plié на двух ногах по II позиции. Левая рука в том же направлении (en dedans) переводится в заниженную 1-ю позицию. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение en face. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую четверть — выполняется выход из demi-plié приемом relevé на полупальцы опорной ноги (левой). Работающая нога (правая) приемом battement jeté отводится на высоту 90° в направлении II позиции с одновременным полным поворотом корпуса вокруг своей вертикальной оси (на 360°) en dedans (grand pirouette à la seconde). Левая рука из 1-й позиции активно раскрывается во 2-ю. Правая рука подается вперед, активизируя вращательный толчок. Затем руки активно переводятся в 1-ю или в 3-ю позицию (arrondie). Голова в момент поворота корпуса на 1/4 часть круга поворачивается в сторону правого плеча, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала. При повороте корпуса на 1/2 часть круга голова переводится в прямое положение. В момент поворота корпуса на 3/4 части круга голова, "опережая" корпус, поворачивается в сторону левого плеча, взгляд переводится в точку 1 пространства зала. При завершении поворота корпуса en face голова переводится в прямое положение, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала.

На 2-й такт.

На первую четверть — положение à la seconde фиксируется на полупальцах опорной ноги. Вырабатывается устойчивость — апломб.

На первую восьмую второй четверти — опорная нога (левая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу. Работающая нога (правая) слегка выпящается. Руки в зависимости от того, в какой позиции группировались, опускаются в направлении en dedans. Голова сопровождает движение правой руки.

На вторую восьмую второй четверти — с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга в положение épaulement croisé работающая нога (правая) подводится в V позицию вперед и выполняется demi-plié на двух ногах. Руки опускаются в подготовительное положение приемом arrondie. Голова выполняет легкий наклон, сопровождая взглядом движение кисти правой руки. Затем голова переводится в прямое положение и, завершая движение, поворачивается в направлении правого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

Tours, начинающиеся со II позиции, с переводом работающей ноги через проходящую II позицию в IV позицию вперед или назад приемом demi-rond могут быть следующих видов: в направлении en dehors — в позы croisée назад, attitude croisée, effacée вперед, tir-bouchon II, III, IV arabesque; en dedans — в позы croisée вперед, attitude effacée, effacée назад, I и II arabesque. При испол-

нении этих вариантов вращения руки могут занимать различные позиции и их сочетания. Tours в положении à la seconde могут выполняться в обоих направлениях как из II, так и из IV позиции.

Préparation и tour в положении à la seconde 90° с IV позиции en dedans.

Музыкальный размер 3/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала.

Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен в точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую четверть — выполняется *demi-plié* по V позиции. Одновременно руки из подготовительного положения приемом *allongée* приоткрываются в направлении 2-й позиции. Голова выполняет легкий наклон, затем приподнимается, взгляд направляется выше линии горизонта в точку 1 пространства зала.

На вторую четверть — выполняется *relevé* на высокие полупальцы (на двух ногах). Руки через подготовительное положение приемом "подхват" переводятся в заниженную 1-ю позицию. Голова легким наклоном переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти правой руки (приемом *en dehors*).

На третью четверть — левая нога приемом *battement jeté*¹ отводится назад в направлении IV позиции на высоту 45°, 60° или 90°. Руки приемом "взмах" переводятся во 2-ю позицию (*arrondie*).

На четвертую четверть — работающая нога (правая), продолжая движение, повышается и затем опускается в IV позицию. Корпус слегка отклоняется вперед, центр тяжести корпуса передается на правую ногу, постепенно переходящую в *demi-plié*. Левая нога, вытянутая в колене, плотно прикасается к полу всей стопой. Одновременно правая рука переводится в 1-ю позицию, левая рука сохраняет 2-ю. Голова и взгляд направлены на правую кисть.

На 2-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из *demi-plié* приемом *relevé* на полупальцы опорной ноги (правой) направляющей стороны. Работающая нога (левая) направляемой стороны приемом *battement jeté* отводится в сторону в направлении II позиции на высоту 90°² с одновременным поворотом корпуса вокруг своей вертикальной оси (360°) *en dedans* (*grand pirouette à la seconde*). Правая рука из 1-й позиции раскрывается во 2-ю, левая рука приемом "подхват" подается вперед, активизируя вращательный толчок, после чего они группиру-

¹ Или приемом *développé*.

² Выстраивается поза à la seconde с поворотом корпуса и ног из положения *épaulement croisé* в *en face*.

ются в нужной позиции. Голова в момент поворота корпуса на 1/4 часть круга фиксирует взглядом точку 1 пространства зала. При повороте корпуса на 1/2 часть круга голова переводится в прямое положение. В момент поворота корпуса на 3/4 части круга голова поворачивается в сторону правого плеча, взгляд — к точке 1 пространства зала. При завершении поворота корпуса в положение en face голова переводится в прямое положение, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала.

На вторую четверть — поза à la seconde фиксируется на полупальцах опорной ноги. Вырабатывается устойчивость — апломб.

На первую восьмую третьей четверти — опорная нога (правая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу. Работающая нога (левая) слегка повышается. Руки опускаются в направлении en dedans. Голова сопровождает движение левой кисти.

На вторую восьмую третьей четверти — с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга в положение épaulement croisé работающая нога (левая) подводится в V позицию вперед. Руки переводятся в подготовительное положение. Голова через легкий наклон, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, переводится в прямое положение и поворачивается в направлении левого плеча. Взгляд направляется по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На четвертую четверть — положение сохраняется.

Préparation и tour в положении à la seconde 90° с IV позиции en dehors.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: épaulement croisé. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала.

Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

За тактом — выполняется demi-plié по V позиции. Одновременно руки из подготовительного положения приоткрываются в направлении 2-й позиции приемом allongée. Голова выполняет легкий наклон, затем приподнимается. Взгляд направляется к точке 1 пространства зала над линией горизонта.

На 1-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из demi-plié приемом relevé на полупальцы опорной ноги (левой). Одновременно работающая нога (правая) приемом battement jeté отводится в направлении IV позиции вперед на высоту 90°. Руки приемом "подхват" подводятся в 1-ю позицию. Голова переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти правой руки.

На первую восьмую второй четверти — работающая нога (правая), продолжая движение, повышается, корпус, устремляясь по вертикальной оси вверх,

слегка прогибается назад. Повышение работающей ноги соответствует прогибу корпуса назад с ощущением подлопаточных мышц. Затем выполняется *tombé* (падение)¹ за линию IV позиции с передачей центра тяжести корпуса на правую ногу, постепенно переходящую в *demi-plié*. Работающая нога (левая), вытянутая в колене, плотно прижимается к полу все стопой. Одновременно правая рука раскрывается во 2-ю позицию. Левая сохраняет 1-ю позицию. Затем руки принимают положение *allongée* ладонями вниз (форма III *arabesque*). Голова сохраняет прямое положение. Взгляд направлен вдоль линии кисти левой руки к точке 8 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти — выполняется упругое *demi-plié* на двух ногах по IV позиции. (Тяжесть корпуса частично переносится на левую ногу.) Руки с ощущением веса в предплечьях сохраняют положение III *arabesque*. Взгляд переводится на кисть левой руки.

На 2-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из *demi-plié* приемом *relevé* на полупальцы опорной ноги (правой). Работающая нога (левая) приемом *battement jeté* отводится в сторону в направлении II позиции на высоту 90° с одновременным поворотом корпуса вокруг своей вертикальной оси (360°) *en dehors* (*grand rigouette à la seconde*). Руки переводятся во 2-ю позицию *arrondie*. Правая рука направляемой стороны приемом "подхват" подается вперед, активизируя вращательный толчок. Левая рука из 1-й позиции раскрывается во 2-ю. Голова в момент поворота корпуса на 1/4 часть круга фиксирует взглядом точку 8. При повороте корпуса на 1/2 часть круга голова, "догоняя" корпус, переводится в прямое положение. В момент поворота корпуса на 3/4 части круга голова поворачивается в сторону левого плеча, взгляд направляется в точку 8. При завершении поворота корпуса *en face* голова переводится в прямое положение, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти — положение *à la seconde* фиксируется на полупальцах опорной ноги. Работающая нога слегка повышается. Руки выполняют прием *allongée* ладонями вниз. Голова переводится в направлении правого плеча, взгляд переводится на кисть правой руки.

На вторую восьмую второй четверти — с поворотом корпуса и ног на 1/8 часть круга в положение *épaulement croisé* работающая нога (левая) подводится в V позицию назад. Опорная нога (правая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу и выполняется *demi-plié* на двух ногах. Руки опускаются во 2-ю заниженную позицию (положение *allongée*). Голова выполняет легкий наклон, сопровождая взглядом движение кисти правой руки, затем через прямое поло-

¹ Корпус устремляется за носком работающей ноги по дуге вверх, усиливая подтянутость бедер. Коснувшись пола выпянутым носком, нога опускается на всю стопу и сдержанно переходит в эластичное *demi-plié* в широкой IV позиции.

жение переводится в направлении правого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства по линии горизонта.

Préparation и tour в позе attitude croisée en dehors с IV позиции.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала.

Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом — выполняется *demi-plié* по V позиции. Одновременно руки из подготовительного положения приоткрываются в направлении 2-й позиции приемом *allongée* ладонями вниз. Голова выполняет легкий наклон, затем приподнимается, взгляд направляется выше линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На 1-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из *demi-plié* приемом *relevé* на полупальцы опорной ноги (левой). Одновременно работающая нога (правая) приемом *battement développé* отводится в направлении IV позиции вперед на высоту 90°. Руки приемом "подхват" через 1-ю позицию переводятся в 3-ю. Голова легким наклоном переводится в прямое положение, затем поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом движение кисти правой руки.

На первую восьмую второй четверти — работающая нога (правая) повышается, корпус, устремляясь вверх, слегка отклоняется назад от вертикальной оси, затем подается вперед в положение "над ногами", и выполняется *tombe* (падение) за линию IV позиции вперед с передачей центра тяжести корпуса на правую ногу, постепенно переходящую в *demi-plié*. Левая нога, вытянутая в колене, плотно прижимается к полу всей стопой. Одновременно руки, раскрываясь, переводятся: правая — во 2-ю позицию, левая — в 1-ю позицию, принимая положение *allongée* ладонями вниз (форма III *arabesque*). Голова в прямом положении, взгляд направлен вдоль линии кисти левой руки.

На вторую восьмую второй четверти — выполняется упругое *demi-plié* на двух ногах по IV позиции (тяжесть корпуса частично переносится на левую ногу). Руки с ощущением веса в предплечьях сохраняют положение III *arabesque*. Взгляд направлен на кисть левой руки.

На 2-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из *demi-plié* приемом *relevé* на полупальцы опорной ноги (правой). Работающая нога (левая) направляющей стороны приемом *battement jeté* отводится в направлении IV позиции назад на высоту 90°, принимая положение *attitude* с одновременным поворотом корпуса

вокруг своей оси (360°) в направлении *en dehors* (*grand pirouette*). Руки, раскрывшиеся перед вращением во 2-й позиции, переводятся в положение *arrondie*: левая рука — в 3-ю позицию приемом *en dedans*, правая, сокращая радиус окружности, подается по ходу вращения вперед, занимая 2-ю позицию, активизируя вращательный посыл. Голова в момент поворота корпуса на 1/4 часть круга фиксирует взглядом точку 1. При повороте корпуса на 1/2 часть круга голова, "догоняя" корпус, переводится в прямое положение. В момент поворота корпуса на 3/4 части круга голова поворачивается в сторону левого плеча, взгляд к точке 1 пространства зала. При завершении поворота корпуса по отношению к точке 8 голова переводится в сторону правого плеча, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти — поза *attitude croisée* фиксируется на полупальцах опорной ноги. Работающая нога (левая), слегка повышаясь, вытягивается в колене в направлении IV позиции назад. Левая рука, раскрываясь, переводится во 2-ю позицию. Голова и взгляд сопровождают движение кисти левой руки.

На вторую восьмую второй четверти — опорная нога (правая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу. Работающая нога (левая) подводится в V позицию назад и выполняется *demi-plié* на двух ногах. Руки из 2-й позиции опускаются в подготовительное положение (приемом *allongée*). Голова и взгляд сопровождают движение кисти левой руки. При завершении движения голова приемом *en dehors* через легкий наклон переводится в прямое положение и поворачивается в направлении правого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

При выполнении *tour attitude croisée* возможны различные варианты положения рук в 1-й и 3-й позициях или их комбинации в зависимости от творческой задачи создания хореографического образа.

Préparation и tour в позе *croisée* вперед *en dedans* с IV позиции.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом — выполняется *demi-plié* по V позиции. Одновременно руки из подготовительного положения приоткрываются в направлении 2-й позиции приемом *allongée*. Голова выполняет легкий наклон, затем приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На 1-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из *demi-plié* на полупальцы опорной ноги (левой). Одновременно работающая нога (правая) приемом

battement développé отводится в направлении IV позиции вперед на высоту 90°. Руки приемом "подхват" через 1-ю позицию переводятся: правая — во 2-ю позицию, левая — в 3-ю. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение и поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая движение кисти правой руки.

На первую восьмую второй четверти — работающая нога (правая) повышается, корпус устремляется вверх, слегка отклоняется назад от вертикальной оси, затем подается вперед в положение "над ногами", и выполняется tombé (падение) за линию IV позиции вперед. Тяжесть корпуса переносится на правую ногу, постепенно переходящую в demi-plié. Левая нога, вытянутая в колене, плотно прижимается к полу всей стопой. Одновременно руки раскрываются приемом allongée и переводятся: левая — во 2-ю позицию, правая — в 1-ю, принимая положение arrondie. Голова поворачивается в сторону левого плеча, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, затем через легкий наклон переводится в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти — выполняется улубленное demi-plié на опорной ноге. Вес тела полностью переносится на опорную ногу (правую).

На 2-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из demi-plié приемом relevé на полупальцы опорной ноги (правой). Работающая нога (левая) приемом battement jeté отводится в сторону II позиции на высоту 90° и единым темпом переводится в направлении IV позиции вперед (croisé) с одновременным поворотом корпуса вокруг своей вертикальной оси на целый поворот с четвертью в направлении en dedans (grand pirouette). Правая рука раскрывается во 2-ю позицию и переводится в 3-ю позицию приемом en dedans. Левая рука подается вперед в 1-ю позицию, активизируя вращательный посыл корпуса. Голова в момент поворота корпуса на 1/4 часть круга поворачивается в сторону левого плеча, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала. При повороте корпуса на 1/2 часть круга голова сохраняет положение поворота в сторону левого плеча. В момент поворота корпуса на 3/4 части круга голова, "догоняя" корпус, переводится в прямое положение. С поворотом корпуса на целый круг к точке 8 пространства зала голова, "опережая" поворот корпуса, переводится в сторону правого плеча. При завершении поворота к точке 2 пространства зала голова переводится в сторону левого плеча, фиксируя взглядом точку 1 пространства зала.

На первую восьмую второй четверти — поза croisée вперед фиксируется в точку 2 пространства зала на полупальцы опорной ноги. Работающая нога (левая) слегка повышается. Руки раскрываются, переводятся во 2-ю позицию. Голова и взгляд сопровождают движение кисти левой руки.

На вторую восьмую второй четверти — опорная нога (правая) сдержанно опускается с полупальцев на всю стопу. Работающая нога (левая) подводится в V позицию вперед, и выполняется demi-plié на двух ногах. Руки приемом

allongée опускаются в заниженную 2-ю позицию. Голова и взгляд сопровождают движение кисти левой руки. Затем голова, не задерживаясь, переводится в прямое положение и поворачивается в направлении левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

Préparation и tour в позе attitude effacée en dedans с IV позиции.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: épaulement croisé. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала.

Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом — выполняется demi-plié по V позиции. Одновременно руки из подготовительного положения приоткрываются в направлении 2-й позиции приемом allongée. Голова приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта.

На 1-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из demi-plié на полупальцы опорной ноги (левой). Одновременно работающая нога (правая) выполняет battement développé в направлении IV позиции вперед на высоту 90°. Руки приемом "подхват" через 1-ю позицию переводятся: правая — во 2-ю позицию, левая — в 3-ю (большая поза croisée-ouverte вперед). Голова через легкий наклон приемом en dehors переводится в прямое положение и поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая движение кисти правой руки.

На первую восьмую второй четверти — работающая нога (правая) слегка повышается. Корпус, устремляясь вверх, слегка отклоняется назад от вертикальной оси, затем подается вперед в положение "над ногами", и выполняется tombé (падение) за линию IV позиции вперед. Тяжесть корпуса переносится на правую ногу, постепенно переходящую в demi-plié. Левая нога, вытянутая в колене, плотно прижимается к полу всей стопой. Одновременно руки раскрываются приемом allongée и переводятся: левая — во 2-ю позицию, правая — в 1-ю позицию, принимая положение arrondie. Голова поворачивается в сторону левого плеча, сопровождая взглядом движение кисти левой руки. Затем через легкий наклон переводится в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую восьмую второй четверти — выполняется углубленное demi-plié на опорной ноге. Вес тела полностью переносится на опорную ногу (правую).

На 2-й такт.

На первую восьмую — выполняется выход из demi-plié приемом relevé на полупальцы опорной ноги (правой). Работающая нога (левая) направляемой

стороны приемом *battement jeté* отводится в направлении IV позиции назад на высоту 90°, принимая положение *attitude*¹, с одновременным поворотом корпуса вокруг своей вертикальной оси на целый поворот *en dedans* (*grand rigouette*). Правая рука из 1-й позиции активно переводится во 2-ю позицию. Левая рука подается вперед (приемом "подхват"), переводится в 3-ю позицию. Голова с поворотом корпуса на 1/2 часть круга сохраняет положение поворота в сторону левого плеча. В момент поворота корпуса на 3/4 части круга голова, "догоняя" корпус, переводится в прямое положение. С поворотом корпуса на целый круг к точке 8 пространства зала голова, "опережая" поворот корпуса, переводится в сторону правого плеча. При завершении поворота к точке 2 пространства зала голова переводится в направлении левого плеча, фиксируя взглядом точку 1.

На первую восьмую второй четверти — поза *attitude effacée-fermée* назад в точку 2 пространства зала фиксируется на полупальцах опорной ноги. Вырабатывается устойчивость — апломб. Работающая нога (левая), повышаясь, вытягивается в направлении IV позиции назад, сохраняя высоту 90°. Левая рука, раскрываясь приемом *allongée*, переводится во 2-ю позицию. Голова и взгляд сопровождают движение левой кисти.

На вторую восьмую второй четверти — работающая нога (левая), опускаясь, подводится приемом *passé* в V позицию вперед на полупальцы, и выполняется *demi-plié* на двух ногах. Руки, выполняя прием *allongée* ладонями вниз, опускаются в заниженную 2-ю позицию (положение *allongée*), после чего движение может выполняться с другой ноги.

Tours, начинающиеся с IV позиции, могут выполняться с переводом работающей ноги спереди назад или сзади вперед приемом *fouetté*. Например, *tours en dehors* приемом *fouetté* с окончанием в позу *effacée* вперед, когда работающая нога после вращательного толчка отводится в направлении IV позиции назад приемом *grand battement jeté*, и тут же исполняется поворот корпуса *fouetté*: нога, закрепленная в бедре, занимает положение в направлении IV позиции вперед, образуя позу *effacée* вперед, в которой продолжается вращение. Аналогичным образом исполняется *tours en dedans* приемом *fouetté* с окончанием в позы *effacée* назад, а также в I и II *arabesque*, когда работающая нога после вращательного толчка отводится в направлении IV позиции вперед приемом *grand battement jeté*, и тут же исполняется поворот корпуса *fouetté*: нога, закрепленная в бедре, занимает положение в направлении IV позиции назад, образуя позу, в которой продолжается вращение.

Также существуют виды *tours* со сменой поз в ходе самого вращения, где могут применяться различные переводы рук из позиции в позицию при соответ-

¹ Выстраивается поза *attitude effacée* в точку 2 пространства зала. Данный прием может рассматриваться самостоятельно как *preparation* к *tour* в позе *attitude effacée* в направлении *en dedans*.

ствующем движении головы, например с переводом работающей ноги и сменой поз приемами *demi-rond*, *grand rond* и *passé*.

Tours в позах также могут быть выполнены из V позиции с отведением работающей ноги в направлении II или IV позиции приемом *grand battement jeté*, а также начинаться с *grand plié*, когда опорная нога выпрямляется, не касаясь пяткой пола. Существует вид партерного вращения в позах, началом которого служит *pas coupé* с отведением работающей ноги приемом *grand battement jeté*.

Préparation и tour в позе I arabesque en dedans с IV позиции.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала.

Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении.

Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом — выполняется *demi-plié* по V позиции. Одновременно руки из подготовительного положения приоткрываются в направлении 2-й позиции приемом *allongée*. Голова приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта к точке 1 пространства зала.

На 1-й такт.

На первую четверть — выполняется выход из *demi-plié* на полупальцы опорной ноги (левой). Одновременно работающая нога (левая) выполняет *battement développé* (или *grand battement jeté*), отводится в направлении IV позиции назад на высоту 90°. Руки приемом "взмах" через 2-ю заниженную позицию раскрываются во 2-ю позицию. Голова через легкий наклон (приемом *en dedans*) переводится из прямого положения, поворачиваясь в направлении правого плеча, сопровождая движение правой кисти (ведущей руки).

На первую восьмую второй четверти — работающая нога (левая) слегка повышается. Корпус устремляется вверх по вертикальной оси, затем подается вперед в положение "над ногами". Затем нога опускается в широкую IV позицию назад. Тяжесть корпуса переносится на правую ногу, постепенно переходящую в *demi-plié*. Левая нога, вытянутая в колене, плотно прижимается к полу всей стопой. Образуется IV расширенная позиция ног. Одновременно руки переводятся: левая — во 2-ю позицию, правая — в 1-ю позицию (положение *arrondie*). Голова, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, через легкий наклон переводится в сторону правого плеча, завершая поворот *en dehors*. Взгляд направлен на кисть правой руки.

На вторую восьмую второй четверти — выполняется углубленное *demi-plié* на опорной ноге. Вес тела полностью переносится на опорную ногу (правую).

На 2-й такт.

На первую восьмую — выполняется выход из *demi-plié* приемом *relevé* на полупальцы опорной ноги (правой). Работая нога (левая) приемом *battement jeté* отводится в направлении IV позиции назад на высоту 90° с одновременным поворотом корпуса вокруг своей вертикальной оси на целый поворот *en dedans* (*grand pirouette*). Правая рука из 1-й позиции активно выполняет прием "взмах" и переводится в положение *allongée* ладонью вниз. Левая рука, активизируя вращательный посыл направляемой стороны тела, подается в направлении вращения, занимая положение 2-й позиции — *allongée* ладонью вниз. Голова одновременно с началом вращения приподнимается и переводится в прямое положение. Взгляд в момент вращательного толчка устремляется к точке 2 пространства зала вдоль правой руки направляющей стороны и сохраняет это положение до окончания вращения в позе I *arabesque*.

На первую восьмую второй четверти — после выполнения одного оборота (360°) поза I *arabesque* к точке 2 пространства зала фиксируется на полупальцах опорной ноги. Вырабатывается устойчивость — апломб. Работая нога (левая) слегка повышается, сохраняя высоту 90°. Руки сохраняют положение I *arabesque allongée*. Взгляд, устремленный к пространственной точке 2 пространства зала, подчеркивает устремленный характер позы.

На вторую восьмую второй четверти — работающая нога (левая), опускаясь, подводится приемом *passé* в V позицию вперед на полупальцы, и выполняется *demi-plié* на двух ногах. Руки слитным движением подводятся в подготовительное положение, принимая форму *arrondie*. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти, затем поворачиваются по направлению левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала.

Аналогично приведенной музыкально-ритмической раскладке вращение может выполняться в позах II, III и IV *arabesque* с *préparation* из IV позиции, используя различные приемы: *pas tombé*, *pas dégagé*. Голова при вращениях в позах *arabesque*, как правило, занимает статичное положение при устремленности взгляда вдоль линии ведущей руки, занимающей 1-ю позицию в положении *allongée* в I, II, III и IV *arabesque*. Формы вращения в I и II *arabesque* выполняются в направлении *en dedans* с расширенной IV позиции, а в III и IV *arabesque* в направлении *en dehors* с канонической IV позиции с толчкового *demi-plié* на двух ногах. Особенность выполнения вращения в позах *arabesque* заключается в том, что в отличие от *grand pirouettes* в других больших позах корпус подается вперед от вертикальной оси тела, что диктуется устремленным характером позы *arabesque*. Вертикальная ось вращения в этом случае удерживается за счет своего рода баланса, образуемого, с одной стороны, корпусом и рукой, занимающей 1-ю позицию, с другой стороны — работающей ногой. Четкая закреплённость поясничных и подлопаточных мышц, а также активная подтянутость бедер дают

возможность выполнять несколько оборотов в позе *arabesque*. При этом важная роль в сохранении равновесия отводится рукам, которые по ходу вращения "корректируют" баланс тела на высоких полупальцах опорной ноги.

Вращение включает в себя танцевальную лексику движений классического танца, образуя различные сочетания, способные воплотить замысел хореографа. Влиять на это могут различные факторы: композиционное построение музыкального произведения, его динамическое развитие или развитие сюжета, желание внести изменение в динамику развития, ее усиление или ослабление. Помимо того, что каждый из элементов, входящих в раздел вращений, имея свой характер, может применяться самостоятельно, в чистом виде, сменяться один другим, эти элементы могут соединяться в пары или группы при помощи связующих движений. Стремительное, юркое вращение *pirouettes*, легкое для восприятия, может сменяться вращением *tours* в позах и положениях, более значимых по характеру, но замедленных из-за изменения аэродинамических свойств фигуры танцовщика. Переход от *pirouettes* к *tours* может происходить следующими приемами — *temps relevé-ouverte* (когда из положения *sur le cou-de-pied* спереди или сзади свободная нога отводится в направлении IV позиции вперед или назад или в направлении II позиции), *temps relevé demi rond* и *temps relevé grand rond*.

Переход из вращений *tours* в позах и положениях может выполняться с подведением свободной ноги, открытой в различных направлениях, в положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади.

Например, при выполнении *tours* в большой позе *tir-bouchon croisée-ouverte* в направлении *en dehors* переход в *pirouettes* происходит с подведением свободной ноги в повышенное положение *sur le cou-de-pied* спереди. При выполнении *tours* в большой позе *attitude effacée-fermée* в направлении *en dedans* переход в *pirouettes* происходит при подведении свободной ноги в повышенное положение *sur le cou-de-pied* сзади. При рассмотрении *tours* в положении *à la seconde* в направлении *en dehors* или *en dedans* переход в *pirouettes* может происходить при подведении свободной ноги в высокое положение *sur le cou-de-pied* как спереди, так и сзади, независимо от направления вращения. Другим приемом, используемым для перехода из вращений в *tours* в *pirouettes*, является *temps relevé demi-rond*. Например, при выполнении *tours* в большой позе *tir-bouchon croisée-ouverte* в направлении *en dehors* исполняется приемом *temps relevé-demi-rond*, после чего свободная нога подводится в высокое положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади. При выполнении *tours* в большой позе *attitude effacée-fermée* в направлении *en dedans* переход в *pirouettes* происходит приемом *temps relevé-demi-rond*, после чего свободная нога подводится в высокое положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади.

Вращение в *tours* в позах и положениях может переходить в *pirouettes fouetté*. Например, вращение в *tours* в положении *à la seconde* в направлении *en*

dehors сменится *pirouettes fouetté* в том же направлении. Аналогично будет исполняться и переход *tours* в положении *à la seconde* в направлении *en dedans* в *pirouettes fouetté* в том же направлении. Вращение *tour* в направлении *en dehors* в позе *effacée-fermée* сменится *pirouettes fouetté* в направлении *en dehors*, а вращение *tour* в направлении *en dedans* в позе *tire-bouchon croisée-ouverte* сменится *pirouettes fouetté* в направлении *en dedans*.

Другой вариант перехода из вращения в *tours* в *pirouettes fouetté* выполняется приемом *temps relevé demi-rond*. Например, завершая вращение в *tour* в направлении *en dehors* в позе *tire-bouchon effacée-fermée*, свободной ногой выполняется *temps relevé demi-rond* в направлении *en dehors* и затем вход в *pirouettes fouetté*. Тот же прием используется при вращении в направлении *en dedans*.

Широтой и грациозностью характера вращения отличаются различные связки *tours* в позах. Переходы из вращения *tours* в одной позе в другую могут происходить следующими способами: *demi rond*, *grand rond*, *grand fouetté*.

1. Прием *demi rond* используется при переходе из вращения *tours* в позе *tire-bouchon croisée-ouverte* в направлении *en dehors* в положении *à la seconde*, а далее в позу *arabesque* или *attitude croisée-ouverte*. При вращении *tours* в направлении *en dedans* все вышесказанное используется в обратной последовательности.

2. Прием *grand rond* используется при переходе из вращения *tours* в позе *tire-bouchon croisée-ouverte* в направлении *en dehors* в позу *arabesque* или *attitude croisée-ouverte*. При вращении *tours* в направлении *en dedans* — из позы *arabesque* или *attitude croisée-ouverte* в позу *tire-bouchon croisée-ouverte*.

3. Прием *grand fouetté*, в основе которого лежит поворот на 90° или 180° круга, используется при вращении *tours* в позе *tire-bouchon croisée-ouverte* в направлении *en dedans* с переходом в положение *à la seconde* (90°) или в позу *arabesque* или *attitude croisée* (180°). При вращении *tours* *arabesque* или *attitude* в направлении *en dehors* с переходом в положение *à la seconde* (90°) или в позу *tire-bouchon croisée* (180°).

Приведенный анализ различных видов вращения в классическом танце и приемов исполнения демонстрирует их большое разнообразие. Техническое совершенство владения *pirouettes* требует от танцовщика большого мастерства, поэтому в процессе освоения техники вращения необходима точность знания функций частей тела, их координационных и пространственных задач. Так как только при слитном и гармоничном действии ног, корпуса, рук, головы и взгляда, фиксирующего заданные пространственные точки, возможно достичь уверенного и многократного вращения, а следовательно, и выполнения творческих задач по созданию хореографического образа.

Глава 12

Allegro

Техника движений классического танца многообразна. Она заключена и в сложных больших прыжках, и в мелких быстрых движениях, заносках...

А. М. Мессерер

Хореография начинается с открытия выразительных положений и движений человеческого тела. Путем длительного отбора балет создал свой самобытный язык — ту систему образных знаков, посредством которой он осуществляет передачу зрителю эстетической информации. Эта система образных знаков имеет свои разделы (*adagio*, *allegro*), которые, в свою очередь, делятся на группы движений.

В мужском исполнении классического танца разделу *allegro* придается особое значение, именно поэтому подход к нему должен быть обеспечен прочным усвоением предшествующих этапов учебы. На это указывала А. Я. Ваганова в "Основах классического танца", об этом писал Н. И. Тарасов: "...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"¹.

В Канаде мне довелось подробно познакомиться с системой Э. Чекетти. Надо сказать, что внедряли эту систему в молодую, начинающую балетную школу английские преподаватели Королевской Академии танца. Они же контролировали все экзамены канадских педагогов и студентов, которые получали аттестацию на артистическую и педагогическую зрелость от англичан. Руководители английской Королевской Академии танца контролировали весь учебный процесс не только в Канаде, но и в США, в Европе и Австралии. Я застал старую, застывшую в своей каноничности методику преподавания и на деле уяснил, что было изъято из нее и отброшено русской школой танца, как архаизм. Система Э. Чекетти являлась, образно говоря, "альфой и омегой" канадской, австралийской школ и английской Королевской Академии танца.

Попытаемся разобраться в механизме прыжка и найти в экзерсисе те движения, которые помогут нам в анализе этого раздела.

Прежде всего надо обратить внимание на развитие тех групп мышц, которые обеспечивают прыжок. Т. П. Карсавина в книге "Техника балета" называет ахиллово сухожилие "главным источником элевации", указывая, что от степени

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 216.

его растяжения и сокращения зависит высота прыжка. Следовательно, развитию силы и эластичности ахиллова сухожилия надо уделить пристальное внимание. Лучшее движение для этого — *demi-plié*. "В динамическом смысле оно является рычагом крепкой и могущественной пружины,"¹ — писал А. Л. Волинский в "Книге ликований."

Основные законы исполнения *demi-plié* должны соблюдаться неукоснительно: корпус должен быть подтянутым, стройным, пятки плотно прижаты к полу, центр тяжести корпуса равномерно распределен на обе ноги, сохраняется выворотное положение ног. Если же выворотность недостаточна, тогда центр тяжести корпуса смещается вперед, что приведет в дальнейшем к неверному толчковому посылу на прыжок. Одновременно с развитием эластичности ахиллова сухожилия *demi-plié* укрепляет связки коленей, мышцы ног.

Demi-plié является неотъемлемой частью всех прыжков, которые начинаются и завершаются им, и, следовательно, внимание этому движению должно быть уделено не только во время его исполнения в чистом виде, но и в различных комбинациях движений.

"Толчок — главная фаза прыжка. От его выполнения зависит высота прыжка, красота и правильность. Толчок выполняется путем резкого одновременного разгибания во всех суставах ног по различным амплитудам движения — в коленном суставе, затем в тазобедренном, голеностопном и суставах стопы,"² — писала Е. Г. Котельникова.

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

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

Т. П. Карсавина называла *battement fondu* "механизмом прыжка". Действительно, в этом движении мы видим прыжок в "раскладке": начальное *demi-plié* и выход на верх с ногой, открытой в том или ином направлении. Для того чтобы это движение стало действительным помощником, надо следить за плотно

¹ Волинский А. Л. Книга ликований. М., 1992. С. 145.

² Котельникова Е. Г. Биомеханика хореографических упражнений. Учебное пособие. Л., 1973. С. 138

прижатой пяткой к полу, за тем, чтобы при подъеме из *demi-plié* сначала подтягивались бедра, вытягивалось колено и только после этого происходил подъем на полупальцы, а при повторении движения сначала опускалась на пол пятка и только после этого начиналось *demi-plié*; достигнув его предельной точки, необходимо без задержки переходить к следующей фазе движения — подъему (*relevé*) вверх, с ощущением подтянутости бедер.

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

Allegro — веселый, живой. Этот раздел отличается многообразием *pas* и, составляя большую часть лексики мужского танца, состоит из маленьких прыжков — *petit allegro*, средних — *demi allegro* и больших прыжков — *grand allegro*.

Все прыжки подразделяются на пять групп.

Прыжки с двух ног на две — *temps sauté, changement de pied, pas échappé*.

Прыжки с двух ног на одну — *pas failli*, различные виды *sissonne*: *sissonne simple, sissonne ouverte, sissonne fermée, sissonne tombée, rond de jambe en l'air sauté* приёмом *sissonne ouverte*.

Прыжки с одной ноги на две — *pas assemblé*.

Прыжки с одной ноги на другую — *pas glissade, pas emboité, pas ballotté, pas jeté, jeté entrelacé, saut de basque, pas de chat, pas de basque, pas de ciseaux, gargoillade*.

Прыжки на одной ноге — *temps levé, pas ballonné, cabriole, revoltade, fouetté-sauté, rond de jambe en l'air sauté* приёмом *temps levé*.

Все прыжки начинаются и заканчиваются *demi-plié*.

В зависимости от характера прыжка *demi-plié* может быть мягким, тягучим, резким, трамплинным, быстрым и медленным, углубленным и т. п.

В любом прыжке выделяют четыре фазы: 1) подготовительный момент (*demi-plié*); 2) толчок; 3) взлет — полет; 4) приземление. Каждая из этих фаз в процессе обучения требует тщательной проработки.

Как форма танцевальной экспрессии, прыжки координационно связаны с движениями рук, ног, корпуса и головы. Поэтому при структурном анализе прыжков особое внимание уделяется особенностям координации движений.

Прыжки с двух ног на две ноги

Temps sauté — вертикальный прыжок с места, являющийся основой для всех прыжков классического танца. Выполняется по I, II, IV и V позициям.

После освоения действия ног на начальном этапе переходят к освоению приемов "подхват" и "взмах" в движениях рук для осуществления прыжка. Для развития координации движения частей тела в этом простейшем из прыжков можно использовать различные виды *port de bras*, в которых не задействован корпус.

Приведем пример, в котором при исполнении комбинации, состоящей из четырех *temps sauté*, руки выполняют первое *port de bras* в направлении *en dehors*.

Исходное положение: *en face*. Ноги в I позиции. Руки в подготовительном положении. Голова — *en face*. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом руки отводятся в направлении 2-й заниженной позиции в положении *allongée*, голова и взгляд переводятся на правую кисть. На вторую часть затакта выполняется *demi-plié* с переводом рук в направлении подготовительного положения. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти. Затем следует толчок с выходом в прыжок (через проходящее *relevé*). Руки выполняют активный "подхват" для осуществления прыжка — переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти.

При приземлении в исходную позицию в *demi-plié* руки переводятся в 1-ю каноническую позицию. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти. При исполнении второго *temps sauté* руки переводятся в завышенную 1-ю позицию и при приземлении доводятся до 3-й позиции. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти. При исполнении третьего прыжка руки раскрываются во 2-ю завышенную позицию и в момент приземления переводятся во 2-ю каноническую позицию. Голова и взгляд сопровождают действие правой кисти. На последний прыжок руки переводятся в положение *allongée* во 2-й позиции и к завершению прыжка опускаются в подготовительное положение. Голова и взгляд, сопроводив действие правой кисти, при выходе из последнего *demi-plié* переводятся в исходное положение — *en face*, взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

При исполнении комбинации, состоящей из четырех *temps sauté*, в которой руки выполняют первое *port de bras* в направлении *en dedans*, *preparations* выполняется в направлении *en dehors*, после чего следует прием "взмах". Действие головы и взгляда соответствует выполнению первого *port de bras* в направлении *en dedans*.

Для освоения плавного перевода рук и их прохождения в промежуточных позициях можно увеличить количество *temps sauté* с четырех до восьми. Таким образом, активное действие ног будет сочетаться с плавным действием рук, что применяется для развития координации.

Направление *en dehors* или *en dedans* в *port de bras* можно применять при продвижении вперед или назад во время прыжков. При продвижении в сторону

можно использовать второе *port de bras*, для чего будет исполнен соответствующий *préparations* перед прыжками.

Кроме того, *temps sauté* может быть выполнен на маленьком (*petit temps sauté*) и на большом (*grand temps sauté*) прыжке. В любом случае прыжок выполняется сильными ногами, без перегибаний корпуса вперед или назад. При выполнении *demi-plié* корпус отклоняется от вертикальной оси вперед (лишь в очень незначительной степени).

Temps sauté можно исполнять в повороте *en tournant* на $1/8$, $1/4$, $1/2$ и целый поворот с руками в подготовительном положении и с различными *port de bras*. При исполнении этого простого прыжка в повороте закладываются навыки для дальнейшего освоения вращения в разделе *allegro*.

Changement de pied — прыжок с переменной положения ног в V позиции. При выполнении *changement de pied* ноги слегка раскрываются в сторону и с началом приземления нога, стоящая впереди, переводится назад, а стоящая сзади — вперед. *Changement de pied* может исполняться на небольшом прыжке — *petit changement de pied* с акцентом вниз и на большом прыжке — *grand changement de pied* с акцентом вверх в положениях *en face* и *épaulement*.

Для развития координации частей тела *changement de pied* можно сочетать с *port de bras* аналогично примерам, описанным в *temps saute*.

Changement de pied может выполняться в повороте на $1/4$, $1/2$, $3/4$ части круга. Здесь закладываются основы *tour en l'air*, выполняющегося на 1 и более поворотов, в котором более активно действуют руки для осуществления вращения.

Pas échappé — прыжок с просветом (во II или IV позицию). *Pas échappé* состоит из двух прыжков: первого, исполняемого из V позиции во II, и второго, исполняемого из II позиции в V. Прыжок исполняется как с переменной ног, так и без перемены ног в V позиции.

Pas échappé может выполняться на маленьком прыжке — *petit échappé*, на среднем прыжке — *demi échappé* и в большом прыжке — *grand échappé*. *Petit échappé* выполняется с акцентом вниз и быстрым раскрытием ног во II позицию. *Demi échappé* может выполняться с фиксацией V позиции в начале прыжка, фиксацией рук между 1-й позицией и подготовительным положением и фиксацией головой положения *en face*.

Grand échappé исполняется на большом прыжке с раскрытием ног в последний момент, предшествующий приземлению. Руки из подготовительного положения фиксируют 1-ю позицию и раскрываются во 2-ю в самый последний момент приземления. Движение исполняется *en face*, *épaulement*, а также с продвижением во всех направлениях и *en tournant*. *Pas échappé* может исполняться с заносками в каждой из фаз или в первой и второй фазах.

При изучении *pas échappé* отрабатываются приемы "подхват" и "взмах" в действии рук, необходимые для выполнения всех последующих прыжков.

Акцент первого прыжка приходится на момент разведения ног в сторону. Акцент второго прыжка — на момент соединения ног. Ноги соединяются (прижимаются) голеностопной частью и бедрами так, чтобы вытянутая ступня одной ноги перекрывала ступню другой. Акцент движения достигается быстрым и энергичным переводом ног из одного положения в другое с фиксацией последнего положения.

При исполнении *pas échappé en face* из V позиции во II в первой фазе прыжка руки, выполняя прием "подхват" через заниженную 1-ю позицию, открываются во 2-ю каноническую (при приземлении во II позицию), голова и взгляд направлены к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Во второй фазе прыжка в момент отрыва от пола руки переводятся в положение *allongée* (прыжок из II в V позицию) и опускаются в подготовительное положение.

При исполнении *pas échappé* из V позиции в положении *épaulement croisé* во II позицию в положение *en face* в первой фазе прыжка руки, выполняя прием "подхват" через заниженную 1-ю позицию, открываются во 2-ю каноническую (при приземлении во II позицию), голова и взгляд направлены к точке 1 пространства зала по линии горизонта. Во второй фазе прыжка в момент отрыва от пола руки переводятся в положение *allongée* (прыжок из II в V позицию) и опускаются в подготовительное положение, слегка опаздывая от движения ног, и меняется положение *épaulement croisé*. При переводе рук из позиции в позицию голова и взгляд сопровождают действие кисти ведущей руки в первой фазе исполнения прыжка. Во второй фазе прыжка ведущая рука меняется.

При выполнении *pas échappé* из V позиции во II прием "подхват" может осуществляться через 1-ю позицию в 3-ю позицию. А прием "взмах" осуществляется через 2-ю позицию с завершением первой фазы прыжка с руками в 1-й позиции или в 3-й позиции.

При выполнении *pas échappé* из V позиции в IV без перемены ракурса или с переменной после осуществления "подхвата" или "взмаха" руки могут группироваться в 1-й и 2-й позициях в положениях *ouverte* и *fermée*.

Этот прыжок может выполняться в повороте — *pas échappé en tournant* на 1/8, 1/4, 1/2, 3/4 окружности и целый поворот. Так как *pas échappé* состоит из двух прыжков, каждый из них может исполняться на определенное количество градусов окружности. Движение головы осуществляется по схеме вращения, то есть голова и взгляд переводятся в точку, по отношению к которой завершается каждый из прыжков. В зависимости от того, на какое количество градусов исполняется поворот, руки способствуют его осуществлению. Голова и взгляд переводятся по точкам пространства в соответствии с требуемыми в процессе обучения задачами, что описано в главе *en tournant*.

В законченной форме, в комбинированных заданиях, первая фаза *pas echappe* остается неизменной, в то время как вторая фаза может завершаться на одну ногу (*sissonne simple, pas ballonné, sissonne ouverte*).

Прыжки с двух ног на одну

Sissonne simple (простейший *sissonne*) — прыжок с двух ног на одну из I, II, IV и V позиций при приземлении на опорную с переводом работающей ноги в положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади на различную высоту, причем нога, принимающая положение *sur le cou-de-pied* спереди, может переводиться из расположения в исходном положении сзади или наоборот.

Руки в момент прыжка выполняют "подхват" или "взмах" и группируются в какой-нибудь из позиций или в сочетании позиций. Направление движения рук должно соответствовать направлению движения рук в предыдущем прыжке или в последующем.

Движения головы и взгляда соответствуют направлению движения рук.

При выполнении *sissonne simple*, *demi-plié* должно быть упруго и энергично. Перевод ноги в положение *sur le cou-de-pied* выполняется в последний момент приземления. Корпус занимает положение "над ногами".

Sissonne simple в разделе заносок обретает другой характер, образуя такие прыжки, как *entrechat trois*, *entrechat cinq*, *entrechat huit*.

Sissonne simple может выполняться в повороте *en tournant* на 1/8, 1/4, 1/2 части круга, целый круг и два круга в направлении *en dehors* и *en dedans*. Действия рук и головы осуществляются по законам вращения.

Sissonne ouverte (открывать) — прыжок с открыванием ноги приемом *développé* или *jeté* на определенную высоту в различные позы или положения. Исходным положением для выполнения этого прыжка могут стать II, IV и V позиции. *Sissonne ouverte* может выполняться с продвижением без смены и со сменой ракурса и в повороте, а в разделе вращений на месте.

При выполнении *sissonne ouverte* приемом *jeté* открывание ноги может выполняться с задержкой в V позиции в первой фазе прыжка и моментальным отведением в требуемом направлении. При выполнении *sissonne ouverte* приемом *développé* прыжок производится скользящим движением свободной ноги через проходящее *sur le cou-de-pied* с отведением ее в нужном направлении в момент приземления.

Sissonne ouverte, выполняемое приемом *jeté* в разделе заносок, может быть выполнено с различным количеством *entrechat*.

Sissonne ouverte можно исполнять в повороте (*en tournant*) на различное количество градусов окружности в направлении *en dehors* и *en dedans* со сменой ракурса в пространстве. Толчок осуществляется с посылком корпуса в направлении продвижения с последующим переносом центра тяжести корпуса на опорную ногу.

Руки в зависимости от направления продвижения, способствуя выполнению прыжка, могут выполнять приемы "подхват" и "взмах", к началу второй фазы прыжка переводясь в позиции, соответствующие различным положениям или позам. Действие головы и взгляда соответствует направлению движения рук.

В разделе вращений *sissonne ouverte* выполняется приемом *développé* из V позиции на различное количество градусов окружности с окончанием прыжка в различные позы и положения. Руки при этом группируются в 1-й, 3-й или в сочетаниях этих позиций. Голова и взгляд, действуя по принципу вращения, в начале прыжка фиксируют точку пространства, по отношению к которой выполняется прыжок, а далее переводятся к точке, по отношению к которой он завершается и соответствует данной позе или положению.

Rond de jambe en l'air sauté — прыжок, выполняющийся с двух ног, расположенных в V или II позиции, а также с одной ноги, если предварительно был исполнен *sissonne ouverte* в направлении II позиции. За тактом осуществляется толчок, выполняется *rond de jambe* или *double de jambe en l'air* и на сильную долю такта приземление. В зависимости от направления движения в *rond de jambe en l'air* для осуществления прыжка в направлении *en dehors* или *en dedans* руки действуют приемом "подхват" или "взмах".

Этот прыжок выполняется на месте, а в случае когда он выполняется с одной ноги, может быть исполнен с продвижением.

Sissonne fermée (закрывать) — прыжок с двух ног на одну с продвижением. Исполняется из V позиции во всех направлениях, в позы и положения и завершается в V позицию. *Sissonne fermée* может быть без перемены ног и с переменной ног. Движение состоит из *demi-plié* и прыжка, во время которого обе ноги одновременно раскрываются, и в воздухе фиксируется поза или положение до приземления. Характер исполнения этого прыжка энергичный и острый.

Направление действия рук соответствует направлению продвижения (вперед или назад) при выполнении *sissonne fermée* в направлении IV позиции. При продвижении вперед направление движения рук *en dehors*, при продвижении назад — *en dedans*. Направление движения рук при исполнении *sissonne fermée* в направлении II позиции будет определяться расположением ноги, соответствующей стороне, в которую происходит продвижение. При расположении правой ноги в V позиции спереди и продвижении *sissonne fermée* вправо руки выполняют прием "взмах", а при том же исходном положении ног, но продвижении влево, руки выполняют прием "подхват".

Голова действует в соответствии с направлением движения рук. Направление взгляда определяется позой или положением, в которые выполняется *sissonne fermée*.

При выполнении *sissonne fermée* корпус с началом прыжка подается на ногу (в направлении движения). Нога, противоположная стороне продвижения, после фиксирования высоты 45° быстрым скользящим движением подводится в

V позицию, и движение заканчивается упругим, выворотным *demi-plié*. В прыжке ноги должны быть вытянуты и выворотны. Корпус подтянут и занимает положение "над ногами" при выполнении движения в сторону и вперед. При выполнении *sissonne fermée* назад до исполнения прыжка корпус также переводится в положение "над ногами", затем слегка отклоняется в направлении движения.

Sissonne fermée можно исполнять с поворотом на 1/8, 1/4, 1/2 и 3/4 круга в направлении *en dehors* и *en dedans*. *Sissonne fermée* также может усложняться заноской. В зависимости от характера выполнения комбинации *sissonne fermée* может иметь различную амплитуду прыжка.

В комбинации, состоящей из повторяющихся *sissonne fermée*, движение может выполняться в сложной координации частей тела, когда для осуществления прыжка применяются различные виды *port de bras* (I, II, IV) в отличие от предыдущего примера, где используется прием "подхват" или "взмах".

Прыжки с одной ноги на две ноги

Pas assemblé (собирать) — прыжок с одной ноги на две.

Petit pas assemblé — прыжок из V позиции в V позицию с отведением (броском) в момент прыжка ноги на 45° приемом *battement tendu jeté* в направлении II позиции спереди или сзади и в направлении IV позиции вперед или назад, а также из положения *sur le cou-de-pied* спереди или сзади. Прыжок выполняется в положениях: *en face*, *croisé*, *effacé*, *écarté* с продвижением и на месте (рис. 101).

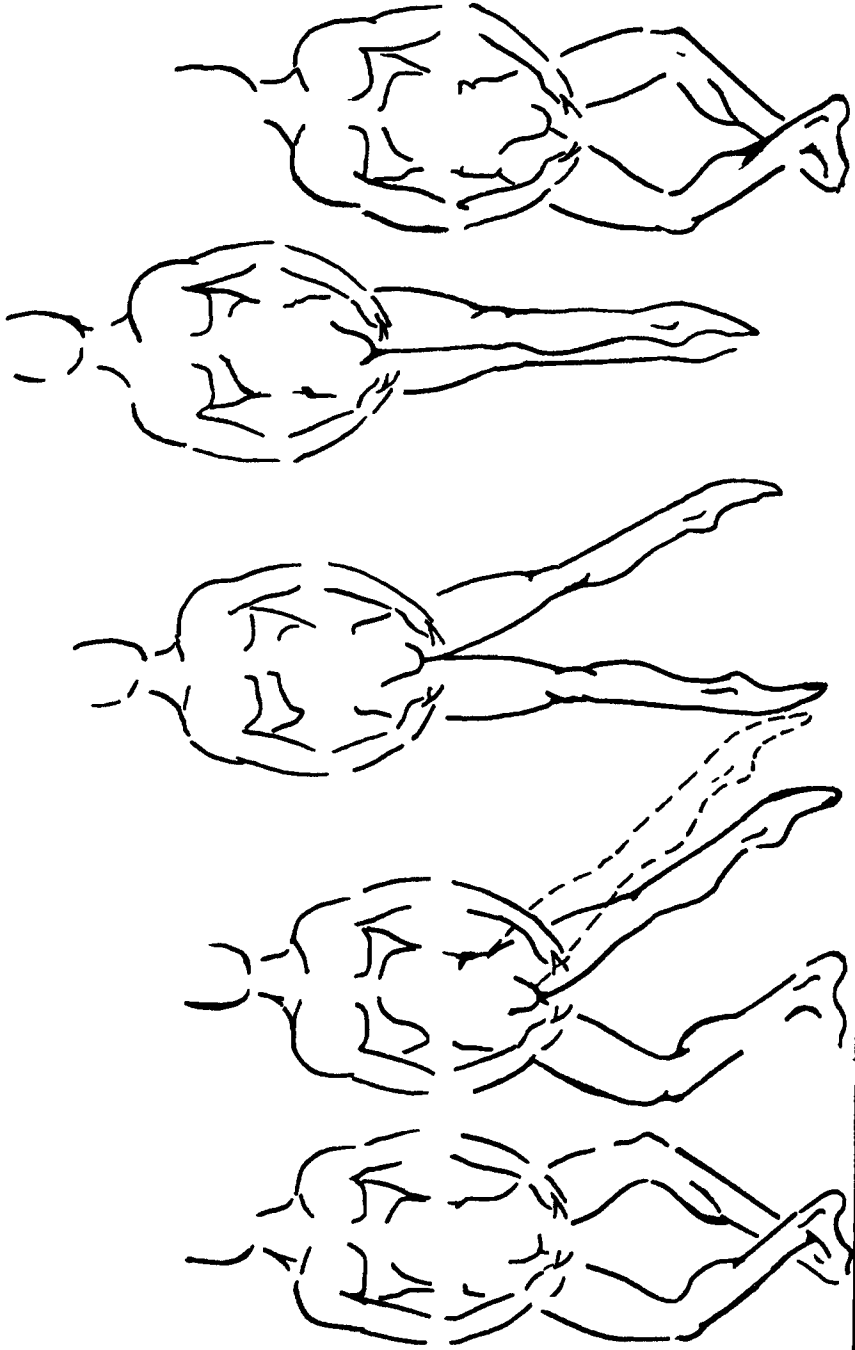
В первой фазе прыжка, после броска работающей ноги и отрыва толчковой, ноги фиксируются во II или IV позиции, во второй фазе — группируются в воздухе в V позиции, которая сохраняется до приземления.

При исполнении *petit pas assemblé* в направлении II позиции направления действия ног и рук соответствуют. Если *petit pas assemblé* выполняется ногой, расположенной в V позиции спереди, направление действия рук, как и работающей ноги, — *en dehors*. При исполнении *petit pas assemblé* ногой, расположенной в V позиции сзади, направление действия рук, как и работающей ноги, — *en dedans*.

Для развития координации действия ног и головы можно применять повороты и наклоны головы с прохождением взглядом вертикальных точек пространства.

Приведем пример.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 8 про-



странства зала. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

За тактом на подготовительный *préparation* руки раскрываются в направлении 2-й позиции в положении *allongée*. Голова слегка наклоняется, взгляд переводится на правую кисть. Во время *demi-plié* руки выполняют первую фазу приема "подхват" — собираются из 2-й заниженной позиции к 1-й заниженной и в момент толчка при выполнении *petit pas assemblé* правой ногой в направлении II позиции переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова и взгляд, сопроводив кисть правой руки до 1-й заниженной позиции, продолжая движение по дуге ниже линии горизонта, переводятся в направлении левого плеча, фиксируя точку ниже линии горизонта.

При выполнении *petit pas assemblé* левой ногой руки сохраняются в 1-й заниженной позиции. Голова и взгляд, описывая дугу выше линии горизонта, переводятся слева направо, фиксируя точку выше линии горизонта. При продолжении комбинации действие головы повторяется в той же последовательности.

При выполнении *petit pas assemblé* ногой, стоящей в V позиции сзади, руки выполняют подготовительный *préparation* в направлении *en dehors* и после выполнения приема "взмах" сохраняются во 2-й заниженной или, переведясь в 1-ю заниженную позицию, группируются в ней. Голова и взгляд, проходя по окружности, вначале описывают дугу, проходя точки пространства выше линии горизонта, и завершают окружность, проходя точки пространства ниже линии горизонта.

Petit pas assemblé может выполняться с изменением положения в пространстве — в повороте на $1/8$, $1/4$ и $1/2$ части круга в качестве подготовки к вращению в прыжках. Принцип действия рук и переводов головы аналогичен описанию, приведенному выше. *Petit pas assemblé* в повороте при броске ноги в направлении IV позиции вперед или назад может выполняться в направлениях *en dehors* и *en dedans*. При броске ноги в направлении II позиции в направлениях *en dehors* и *en dedans* сторона поворота (вправо или влево) в комбинации, состоящей из нескольких *pas assemblé*, может сохраняться или меняться.

Например, при выполнении *petit pas assemblé* правой ногой в направлении II позиции из V позиции сзади поворот на $1/4$ или на $1/2$ часть круга будет иметь направление *en dedans* влево, следующее *petit pas assemblé* этой же ногой будет выполняться в направлении *en dehors*, но сторона поворота (левая) сохраняется.

В другом случае расположение ноги в исходном положении будет диктовать направление поворота: спереди — *en dehors*, сзади — *en dedans*.

В комбинации, состоящей из *petit pas assemblé*, выполняемых разными ногами в каком-нибудь одном направлении — *en dehors* или *en dedans*, сторона поворота сохраняется, а направление поворота диктует исходное расположение ноги перед первым прыжком в комбинации.

Более сложный вид *petit pas assemblé* — *double assemblé*, состоящий из двух *petit pas assemblé*, в первом из которых не происходит смены ноги, то есть нога, совершающая бросок, с V позиции в направлении II позиции спереди или сзади возвращается в то же положение и на втором прыжке происходит смена положения. Действие головы выглядит следующим образом.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога спереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута в направлении правого плеча, взгляд направлен к точке 1 по линии горизонта.

За тактом руки раскрываются в направлении 2-й позиции в положении *allongée*. Голова и взгляд переводятся выше линии горизонта. При выполнении *demi-plié* руки начинают собираться для выполнения приема "подхват" и в момент выполнения первого *petit pas assemblé* правой ногой переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова не меняет направления поворота. Взгляд переводится в положение ниже линии горизонта. Действие головы отстает от действия рук. Во время второго прыжка взгляд при наклоне и повороте головы переводится по дуге ниже линии горизонта в направлении левого плеча, фиксируя точку ниже линии горизонта.

В зависимости от того, какие задачи ставятся при исполнении комбинации, действия головы и взгляда могут соответствовать описанному выше варианту или, продолжая движение по полной окружности, описывать дугу выше линии горизонта.

С освоением раздела заносок для усложнения техники танца в *petit pas assemblé* добавляется *battu*. Подробнее этот вид прыжка будет рассмотрен в разделе заносок.

При выполнении *petit pas assemblé* в направлении IV позиции вперед или назад руки соответствуют позам: *croisée* и *effacée* вперед и назад или *arabesque*. Направление движения рук соответствует расположению ноги, исполняющей бросок.

При выполнении *demi-plié* по V позиции центр тяжести корпуса переносится на толчковую ногу. В момент прыжка обе ноги предельно вытянуты и выворотны. Корпус сохраняет подтянутость. При завершении прыжка ноги становятся в V позицию, начиная с кончиков пальцев, с последовательным и эластичным переходом на всю стопу. Приземление осуществляется в упругое, сдержанное и выворотное *demi-plié*, корпус сохраняется подтянутым и ровным.

При выполнении *petit pas assemblé* в направлении IV позиции с продвижением вперед или назад положения головы и взгляда соответствуют позам, в которых осуществляется *petit pas assemblé*.

Кроме описанного выше прыжка существует другая его форма — *grand pas assemblé*. Этот вид *pas assemblé* отличается от предыдущего возрастанием высоты и амплитуды прыжка и требует больших физических затрат. Для его выпол-

нения используются различные виды подходов, состоящих из таких связующих движений, как *pas glissadé*, *sissonne tombée*, *pas couru*, *pas chassé*, *pas failli*, и различные виды классического шага. В этом случае *grand pas assemblé* может выполняться из IV позиции в направлении IV позиции вперед и назад и из V позиции в направлении II позиции. Приемы "подхват" и "взмах" становятся более активными, чем в малой форме этого прыжка. Действие корпуса при исполнении *grand pas assemble* с продвижением выглядит следующим образом: до выполнения прыжка центр тяжести корпуса распределен на толчковой ноге, после толчка и броска ноги в первой фазе прыжка корпус, "отставая" от продвижения ног, отклонен от вертикальной оси пространства, в конце первой фазы прыжка на максимальной высоте, когда толчковая нога соединилась с бросковой, корпус, "догоняя" ноги, переводится в вертикальное положение, сохраняемое до приземления. Направление движения рук соответствует направлению исполнения *grand pas assemblé*. Руки действуют следующим образом: при выполнении первой фазы прыжка осуществляется "подхват" или "взмах", далее при отрыве от пола при соединении ног в V позиции на пике прыжка руки принимают требуемое положение, которое фиксируется до приземления. Голова и взгляд действуют в соответствии с направлением движения рук. Координация действия ног, корпуса, рук и головы позволяет сделать исполнение прыжка гармоничным. *Grand pas assemblé* может усложняться заноской. В зависимости от характера прыжка количество заносок может быть различным.

Grand pas assemblé в разделе вращений может выполняться на различное количество градусов круга: 90, 180, 360, 540. При этом голова в первой фазе прыжка поворачивается в направлении заброса ноги и, действуя по законам вращения, переводится в точку, по отношению к которой будет завершаться прыжок. Руки могут группироваться после выполнения приема "подхват" или "взмах" в 3-й позиции или в 1-й и 3-й позициях. Для осуществления *grand pas assemble en tournant* применяются такие подходы, как *pas glissade*, *pas chassé*, танцевальный шаг.

Помимо рассмотренной формы *pas assemblé* существует и другая форма, состоящая из второй фазы прыжка. Когда после выполнения различных прыжков свободная или работающая нога находится на полу или поднята на определенную высоту в каком-либо из направлений, например *sissonne tombée*, *sissonne ouverte*, *jeté* и др., она может занимать различные положения *sur le sou-de-pied*. Этот вид *pas assemblé* может исполняться в повороте на различное количество градусов круга. Применяется еще один вид *pas assemble*, состоящий из второй фазы прыжка, в котором свободная нога отведена на определенную высоту в каком-либо из направлений после выполнения различных *pas*, а также *pas assemblé* может выполняться из положения *sur le sou-de-pied* без броска ноги. В этом случае прыжок будет осуществляться толчком опорной ноги, после которого обе ноги в воздухе соединяются в V позиции, которая сохраняется до при-

земления. Направление движения рук в этих случаях будет соответствовать направлению движения рук в предыдущем прыжке.

Прыжки с одной ноги на другую

Pas glissade (скольжение) — невысокий (партерный) прыжок в законченной форме выполняется с одной ноги на другую с продвижением. Исполняется как связующее pas к малым и большим прыжкам и реже как самостоятельное движение. Выполняется в любом из трех направлений в положении en face и épaulement. Этот прыжок может выполняться из V позиции, из IV позиции и из положений, в которых одна нога является опорной, а свободная нога находится в положении sur le cou-de-pied или отведена на определенную высоту в каком-либо направлении.

Pas glissade может выполняться как с переменной ног, так и без перемены ног в направлении II и IV позиции.

При выполнении pas glissade работающая нога должна начинать движение энергично. В зависимости от характера комбинации продвижение в пространстве зала осуществляется на соответствующее расстояние. При выполнении связующего pas glissade руки действуют таким образом, чтобы создать предпосылку для исполнения основного прыжка: pas assemblé, pas jeté и др.

Если исполняется pas glissade в начале комбинации, перед началом ее выполняется préparations, в котором руки переводятся в определенные позиции. Действия головы и взгляда осуществляются по законам port de bras. При исполнении комбинации в направлении en dedans, состоящей из pas glissade в направлении II позиции и grand pas assemblé на écarté вперед, руки действуют следующим образом.

Р а с с м о т р и м п р и м е р.

Исходное положение ног: малая поза croisée-ouverte вперед. Выполняется pas tombée на переднюю ногу, положения рук и головы сохраняются. Ногой, находящейся сзади, выполняется pas glissade в V позицию, с окончанием которого руки переводятся в 1-ю заниженную позицию в направлении en dedans, поворот головы не меняется, взгляд переводится ниже линии горизонта. Далее исполняется grand pas assemblé ногой, находящейся в V позиции сзади, во время которого руки выполняют активный "взмах" и переводятся: одна во 2-ю повышенную, другая — во 2-ю заниженную позицию. Голова и взгляд переводятся по дуге ниже линии горизонта к точке выше линии горизонта в сторону забрасываемой ноги. Положения рук, головы и взгляда фиксируются до приземления.

Другой вариант действия рук — приемом "подхват" при исполнении grand pas jeté в позу I arabesque.

Исходное положение ног: малая поза *croisée-ouverte* вперед. Выполняется *pas tombée* на переднюю ногу. Руки переводятся во 2-ю позицию в положение *arrondie*, положение головы сохраняется. Ногой, находящейся сзади, выполняется *pas glissadé* в IV позицию, во время которого руки переводятся в положение *allongée* и, выполняя первую фазу "подхвата", опускаются во 2-ю заниженную позицию. Голова и взгляд сопровождают действие руки, ближней к точке восприятия. Далее выполняется *grand pas jeté* в позу I *arabesque* ногой, находящейся в IV позиции сзади. В момент прыжка руки выполняют активный "подхват" в 1-ю каноническую позицию, во время которого голова и взгляд, описывая дугу ниже линии горизонта, переводятся на кисть. Далее руки продолжают свое движение до положения, соответствующего позе I *arabesque*. Голова и взгляд направляются вдоль руки, отведенной в направлении 1-й позиции в положении *allongée*. Положения рук, головы и взгляда фиксируются до приземления.

Pas emboîté (след в след) — прыжок, выполняющийся с одной ноги на другую, который используется в разделе маленьких, средних и больших прыжков и выполняется на месте или с продвижением. Исходным положением для выполнения этого прыжка может стать поза или положение в *demi-plié* на опорной ноге, другая нога занимает положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади или отведена в одном из трех направлений. *Pas emboîté* может выполняться без смены расположения ног (спереди или сзади) и со сменой положения. Смена ног происходит в прыжке в I позиции. После осуществления прыжка положение свободной ноги строго фиксируется. Для осуществления прыжка руки выполняют прием "подхват" или "взмах". Направление движения головы и взгляда соответствует направлению движения рук. В разделе поворотов *pas emboîté* может выполняться на различное количество градусов окружности. В танцевальной практике встречаются комбинации, состоящие из соединенных последовательно *pas emboîté en tournant* по полповорота в направлении *en dehors* и *en dedans*, пример такой будет описан ниже в разделе *allegro en tournant*.

Pas ballotté — относится к группе прыжков "с одной ноги на другую" и выполняется с продвижением в пространстве за отводящейся ногой в направлении IV позиции вперед, назад и в направлении II позиции со сменой или без смены ноги. В основе этого прыжка лежит *battement soutenu*, выполняющееся двумя приемами: отведением прямой ноги или через положение *sur le cou-de-pied*. *Pas ballotté* может выполняться в разделах маленьких, средних и больших прыжков в позах *croisée*, *effacée*, *écartée*, *à la seconde* без смены и со сменой курса — в повороте на 1/4 и 1/2 части круга. *Pas ballotté* выполняется после какого-либо прыжка, в котором одна из ног отведена в направлении IV позиции вперед или назад или в направлении II позиции, другая нога в положении *demi-plié*. В первой фазе прыжка после толчка опорной ноги происходит ее подведение к свободной в V позицию с продвижением за ней в пространстве. Корпус переводится в вертикальное положение — "над ногами". Во второй фазе прыж-

ка толчковая нога отводится в направлении IV или II позиции отведением прямой ноги или через положение *sur le cou-de-pied* и, вытягиваясь в колене, занимает положение на полу или поднимается на какую-либо высоту. Корпус отклоняется в направлении, противоположном свободной ноге, стремясь образовать с ней прямую линию. Руки могут выполнять различные виды *port de bras*: малую и полную форму первого *port de bras*, двигаясь одновременно и разно- временно в одном направлении — *en dehors* или *en dedans*, малую или полную форму второго *port de bras*, причем направление ведущей руки может совпадать или не совпадать с направлением движения отводящейся ноги, образуя различные позы или положения классического танца. Руки могут действовать с незначительным опозданием от движения ног. Голова и взгляд действуют в соответствии с движением рук, проходя вертикальные точки пространства зала.

Pas jeté

... Он устремляет всю свою силу в вытянутую поступательно ногу, заранее готовясь пасть устойчиво на нее.

А. Вольнский

Общим для всех видов прыжков *jeté* является бросок той ноги, на которую последует приземление. Этот прыжок существует во всех видах *allegro*, например *petit pas jeté*, *jeté fermée*, *grand pas jeté*. Прыжок может осуществляться броском свободной ноги в направлении IV позиции вперед или назад с перемещением в пространстве в тех же направлениях и в направлении II позиции на месте или с продвижением в сторону броска ноги в положения *en face* и *épaulement* без смены ракурса и со сменой его в пространстве. Исходным положением для выполнения *pas jeté* могут являться различные положения ног: когда обе ноги в V позиции, одна из ног в положении *sur le cou-de-pied* или свободная нога отведена в каком-либо из направлений. *Pas jeté* осуществляется в различные позы и положения, причем в конце первой фазы прыжка, как правило, выстраивается требуемая поза или положение, которое сохраняется до приземления.

Одним из простых прыжков большого разнообразия *jeté* является ***petit pas jeté***. Этот небольшой прыжок может исполняться из V позиции во всех направлениях, а также свободной ногой из положения *sur le cou-de-pied* и отведенной в каком-либо из направлений на высоту не выше 45°. В завершающей фазе прыжка толчковая нога принимает положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади у опорной ноги.

Petit pas jeté может исполняться не только на месте, но и с продвижением в различные направления, в различные малые позы, являясь самостоятельным

движением и одновременно хорошей подготовкой ко всем формам *grand pas jeté* и *saut de basque*. Основное отличие любого *jeté* с продвижением от *jeté*, исполняемого на месте, — фиксация ног, раскрытых на II или IV позицию, и устремленность этого полета за носком работающей ноги.

Для выполнения прыжка руки действуют приемами "подхват" и "взмах" в зависимости от направления, в котором осуществляется прыжок. При исполнении *petit pas jeté* в направлении II позиции направления действия ног и рук сохраняются. Если *petit pas jeté* исполняется ногой, расположенной спереди, направление действия рук, как и ног — *en dehors*: руки активно раскрываются во 2-ю позицию одновременно с броском ноги. При исполнении *petit pas jeté* ногой, расположенной сзади, направление действия рук, как и ног — *en dedans* — выполняется прием "взмах". В завершении прыжка одна из рук может перевестись в 1-ю позицию, другая остаться во 2-й, или обе руки останутся во 2-й позиции или переведутся в 1-ю.

Для развития координации действия ног и головы можно применять повороты и наклоны головы с прохождением взглядом вертикальных точек пространства.

Приведем пример комбинации *petit pas jeté* в направлении II позиции ногой, расположенной спереди, — *en dehors*.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога спереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 8 пространства зала. Голова и взгляд направлены к точке 1 по линии горизонта.

За тактом выполняется подготовительный *préparation*: руки раскрываются в направлении 2-й позиции в положении *allongée*. Голова наклоняется, взгляд переводится на правую кисть. При выполнении *demi-plié*, а затем толчка руки выполняют прием "подхват" и в момент выполнения *petit pas jeté* правой ногой они переводятся через 1-ю позицию во 2-ю. Голова и взгляд, сопроводив правую кисть до 1-й позиции, продолжают движение по дуге выше линии горизонта, сопровождая левую кисть до 2-й позиции, в которой левая рука останется при приземлении. Голова будет повернута в направлении левого плеча, а взгляд направлен на левую кисть. При приземлении толчковая (левая) нога принимает положение *sur le sou-de-pied*, одновременно правая рука переводится из 2-й позиции в 1-ю приемом "подхват", действуя с опозданием.

Продолжая комбинацию, при выполнении *petit pas jeté* левой ногой правая рука переводится из 1-й позиции во 2-ю. Голова и взгляд, описывая дугу ниже линии горизонта, переводятся слева направо, сопровождая движение левой кисти и описывая дугу выше линии горизонта, при завершении прыжка фиксируют точку ниже линии горизонта. При продолжении комбинации действие головы не меняется.

Приведем пример комбинации *petit pas jeté* в направлении II позиции ногой, расположенной сзади *en dedans*.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, левая нога сзади. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 8 пространства зала. Голова и взгляд направлены к точке 1 по линии горизонта.

За тактом выполняется подготовительный *préparation*: руки переводятся в 1-ю заниженную позицию в положении *arrondie*. Голова наклоняется, взгляд переводится на правую кисть. При выполнении *demi-plié*, а затем толчка руки выполняют прием "взмах" и в момент выполнения *petit pas jeté* левой ногой переводятся во 2-ю позицию. Голова и взгляд, сопроводив левую кисть до 2-й позиции, продолжают движение по дуге ниже линии горизонта. Левая рука переводится в 1-ю позицию при приземлении. Голова остается повернутой в направлении левого плеча, взгляд направлен выше линии горизонта. При приземлении толчковая (правая) нога принимает положение *sur le cou-de-pied*, правая рука остается во 2-й позиции.

Продолжая комбинацию, при выполнении *petit pas jeté* правой ногой левая рука переводится из 1-й позиции во 2-ю приемом "взмах". Голова и взгляд, описывая дугу выше линии горизонта, переводятся слева на правую кисть. При завершении прыжка правая рука переводится в 1-ю позицию, голова остается повернутой в направлении правого плеча, взгляд фиксирует точку выше линии горизонта. При продолжении комбинации действие головы не меняется.

При выполнении *petit pas jeté* в направлении IV позиции вперед руки действуют приемом "подхват", а в направлении назад — приемом "взмах".

Petit pas jeté, исполняемое в направлении II позиции, может усложняться заноской, схожей по принципу с *entrechat trois*. Действие головы и взгляда в этом случае аналогично описанному выше примеру.

В разделе поворотов все виды *jeté* могут выполняться на различное количество градусов окружности (до 3/4 круга). Важным этапом в подготовке к большим прыжкам в разделе *en tournant*, например *saut de basque*, являются *petit pas jeté en tournant* на 180°, которые будут подробно описаны в разделе полуповоротов.

В разделе средних прыжков *pas jeté* выполняется в средние позы и положения и включает в себя такие прыжки, как *jeté fermée*, *jeté passé*, *jeté failli* и др. Принцип выполнения *jeté* в этом разделе сохраняется, отличаясь от *petit pas jeté* увеличением амплитуды прыжка и построением позы или положения, в которой осуществляется прыжок, в конце первой фазы прыжка. Принцип действия частей тела остается неизменным для всех видов *pas jeté*. Перед толчком корпус переносится в положение "над ногами", обеспечивая удобство выполнения прыжка. В средних прыжках активное действие рук приемом "подхват" или "взмах" также способствует их осуществлению.

Jeté-fermée в первой своей фазе не отличается от описанного выше вида, в который выстраивается поза или положение; во второй фазе нога, совершающая толчок, при приземлении на бросковую ногу закрывается в V позицию, скользнув носком по полу. Таким образом, во вторую фазу включается вспомогательное движение — *fermée*, способствующее осуществлению следующего прыжка, не прибегая к связующему, например *pas assemblé*. Руки, осуществляя "подхват" или "взмах", переводятся в положения, соответствующие требуемой позе или положению в конце первой фазы прыжка, во второй фазе руки переводятся, занимая положения для осуществления следующего прыжка. В остальном все правила исполнения *jeté* сохраняются.

Jeté-failli — прыжок, исполняющийся в разделах средних и больших прыжков, в каждой из фаз которого заключены приемы: в первой фазе — *jeté*, в которой выстраивается поза или положение, во второй — связующее *pas failli*, в которой нога, совершающая толчок, при приземлении на бросковую ногу переводится через I позицию в IV в направлении вперед или назад, скользнув по полу. Таким образом, само *pas jeté* насыщается, обогащаясь дополнительными функциями: включенное во вторую фазу связующее движение — *pas failli* — способствует осуществлению следующего прыжка, не прибегая к дополнительным элементам. Руки, осуществляя "подхват" или "взмах" в момент толчка, в конце первой фазы переводятся в положения, соответствующие требуемой позе или положению, во второй фазе руки переводятся, занимая положения для осуществления следующего прыжка. Голова и взгляд переводятся в соответствии с действием рук.

Jeté-passé — прыжок, исполняющийся в разделе как средних, так и больших прыжков, в каждой из фаз которого заключены приемы: в первой фазе — *jeté*, в которой выстраивается поза или положение, во второй — связующее *passé*, в которой нога, совершающая толчок, к моменту приземления на бросковую ногу переводится через I позицию или через положение *sur le cou-de-pied* на различной высоте в зависимости от раздела, к которому относится прыжок, в требуемую позу или положение. Для перевода рук используются различные виды *port de bras*, создающие удобство для построения финальной позы или положения. Этот прыжок может выполняться с сохранением или со сменой ракурса (поворотом на 1/4 часть круга).

Приступая к анализу **grand pas jeté**, необходимо еще раз вспомнить о трех основных темпах, которые обеспечивают все большие прыжки: толчок опорной ноги, энергичный бросок работающей ноги и активный "подхват" или "взмах" рук. От их абсолютной синхронности, от того, что мы называем "координацией", во многом зависит высота прыжка, его устремленность в пространстве, то есть полное использование всех ресурсов элевации. Но значение координации значительно шире чисто технических функций. От нее во многом зависят и

эстетические качества исполняемого движения, и то умение удерживать позу в полете, которое мы называем баллоном.

Действие корпуса при выполнении прыжка в какую-либо позу или положение в направлении вперед выглядит следующим образом: до осуществления непосредственно прыжка центр тяжести корпуса переносится на опорную ногу с небольшой подачей корпуса вперед (в положение "над ногами") для обеспечения первой фазы прыжка — взлета, состоящего из заброса свободной ноги и толчка опорной, при которой происходит "отставание" корпуса и смещение от вертикальной оси пространства в противоположную сторону от направления продвижения. Вторая фаза — собственно полет — кульминация прыжка, в момент которой осуществляется продвижение корпуса вперед и происходит совмещение вертикальной оси корпуса с осью пространства. По мере приземления корпус "отстает", создавая сопротивление приземлению (рис. 102). И в третьей фазе приземления центр тяжести корпуса переносится на бросковую ногу, которая становится опорной, обеспечивая устойчивость в завершении прыжка и удобство для сохранения требуемой позы или положения.

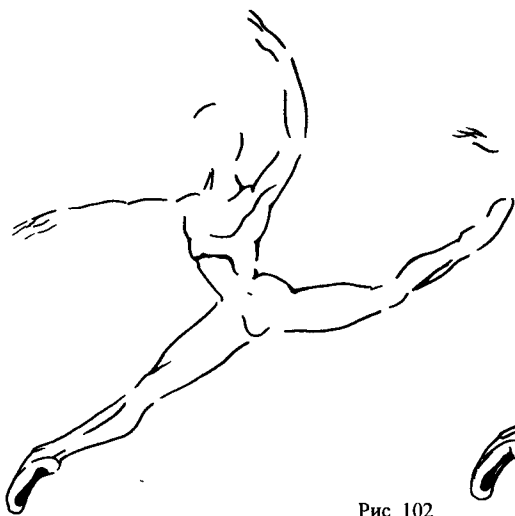


Рис 102

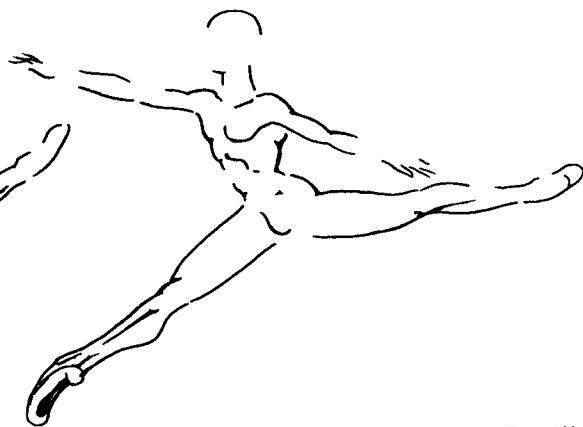


Рис 103

Сокращенный во времени подход, исполненный с максимально видимой легкостью, быстрое и четкое построение позы во всех ее компонентах, умение сохранять эту позу по возможности долго в полете и при приземлении обеспечат даже при средней элевации видимость большого полетного прыжка.

Наиболее убедительным примером этому могло быть искусство В. Чабукяни. "Односторонность он преодолевал еще в школе, физически развивая свой прыжок. Вместе с тем он учился создавать зрительное впечатление полета в строго продуманной и рассчитанной координации движений тела в прыжке. Так и Галина Уланова, не обладающая, подобно ему, природным большим

прыжком, умеет создать образ полета средствами своего мастерства"¹, — писала В. Красовская в книге "Вахтанг Чабукиани". Именно "образ полета" и должен стать основной целью в работе над освоением больших прыжков, именно ему подчинены все технические приемы, которыми должен владеть танцовщик.

Говоря о технических приемах, помимо координации необходимо помнить о собранном и подтянутом корпусе, об умении "посылать тело во время прыжка как по вертикали, так и по траектории"², о точной фразеологии рук в полете, об эластичной и четкой завершающей стадии прыжка.

Для обеспечения большого прыжка потребуются такие подходы, которые смогут придать ему должный инерционный посыл. Это шаг — *couré, pas glissade, pas failli, pas couru* и др. Но в начальной стадии освоения *grand jeté* рекомендуется исполнять из V позиции, без подхода.

Правила его исполнения аналогичны правилам исполнения *petit pas jeté*, но работающая нога выбрасывается на высоту 90° приемом *grand battement jeté*, а толчковая обеспечивает выход в прыжок, соразмерный по силе броску. В конце первой фазы прыжка фиксируется поза или положение (рис. 103). Руки совершают "подхват" или "взмах", раскрываются в требуемую позу или положение и сохраняют ее до полного завершения прыжка на бросковую ногу, которая обеспечивает мягкое приземление в *demi-plié*. Толчковая нога, ставшая свободной, принимает и фиксирует требуемую позу или положение на заданной высоте.

В комбинации, включающей в себя *grand pas jeté*, подход, предваряющий основной прыжок, не должен "затмевать" его.

Еще одним движением, в первой фазе которого заложено *jeté* в направлении II позиции, является *jeté renversé*. Во второй фазе этого прыжка, к моменту приземления, выполняется *demi-rond* в позу *attitude* или *tir-bouchon* в зависимости от направления прыжка, после чего выполняется *renversé*. Направление движения рук в первой фазе прыжка соответствует направлению, в котором выполняется прыжок, и может оставаться неизменным до завершения *renverse* или может сменяться вторым *port de bras*.

Для выполнения всех видов *jeté* могут использоваться такие подходы, как шаг, *pas glissade, pas couré, pas de bourrée, pas couru, pas failli*.

Новые движения возникают в большинстве случаев как более сложные по отношению к тем, которые уже утвердились. Один из последовательно проводимых путей обогащения танца — исполнение движений с одновременным поворотом корпуса (*en tournant*), благодаря чему уже знакомые *pas* трансформируются, приобретая виртуозный блеск и раскрывая новые выразительные возможности хореографии. И в этом смысле пример *pas jeté* является наиболее убедительным. Усложнение поворотов рождает новые формы этого *pas*, расширяя

¹ Красовская В. Вахтанг Чабукиани. М., 1956. С. 18.

² Тарасов Н. И. Классический танец. М., 1981. С. 43.

границы виртуозности и творчества. Наиболее наглядно такая трансформация видна в балете Григоровича "Легенда о любви". Высокие, полетные *grands jeté* Ферхада в вариации первого акта и изящные *jeté* Ширин в дуэте с Ферхадом в сцене погони превращаются в стремительные *jeté par terre en tournant*, когда герои, окруженные стражниками, мечутся в замкнутости круга. Разные пластические формы движения позволяют решать разные образные задачи, раздвигая сферу возможностей балетного театра.

Одной из разновидностей *pas jeté* является перекидное *jeté* — *jeté entrelacé*. *Jeté entrelacé* — одно из наиболее сложных движений классического танца. Оно состоит из *grand fouetté sauté* и *jeté passé*, которые исполняются последовательно одно за другим.

От других видов этот прыжок отличается тем, что после заброса ноги по отношению к какой-либо точке пространства в направлении IV позиции вперед или назад в первой фазе прыжка, во второй фазе происходит поворот корпуса относительно этой точки на 180°, а толчковая нога в воздухе подводится в 1-ю позицию к бросковой, после чего к моменту приземления становится свободной и соответствует финальной позе или положению. В зависимости от направления, в котором исполняется перекидное *jeté*, руки выполняют прием "подхват" и группируются в 1-й или в 3-й позиции в первой фазе прыжка, или "взмах", когда руки группируются во 2-й позиции, затем во второй фазе прыжка переводятся в положение, соответствующее финальной позе. Руки выполняют "подхват" в координации с действием ног и поднимаются в 3-ю позицию, хорошо подтянутый корпус слегка откинут назад. Во время этого прыжка корпус поворачивается *en dedans* на 1/2 круга, а толчковая нога после отрыва от пола махом устремляется вверх в направлении *en dehors*. В кульминационном моменте прыжка ноги встречаются, проходя одна мимо другой по I позиции (но не касаясь одна другой): бросковая нога опускается перпендикулярно вниз и при приземлении принимает на себя тяжесть корпуса; толчковая нога остается поднятой на 90° и фиксирует это положение при приземлении. Положение рук соответствует финальной позе.

В разделе поворотов *jeté entrelacé* выполняется по принципу описанного выше примера, но с поворотом на целый круг в конце первой фазы на максимально высокой точке прыжка. Действие рук в этом случае направлено как для осуществления прыжка, так и для поворота.

Кроме того, *jeté entrelacé* в разделе поворотов выполняется с *grand fouetté* в конце первой фазы прыжка на максимально высокой точке.

Прыжки на одной ноге

Одним из простых прыжков, выполняющихся с одной ноги на эту же ногу, является **temps levé sauté**. Исходным положением для выполнения прыжка может стать поза или положение в *demi-plié* на опорной ноге, другая нога занимает положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади или отведена в одном из трех направлений. **Temps levé sauté** выполняется без изменения ракурса и с изменением ракурса в пространстве. Свободная нога во время выполнения этого прыжка может менять положения в пространстве различными приемами: в положении *sur le cou-de-pied* приемом *pas*, когда нога переводится спереди назад или наоборот, или приемом *fouetté*, когда нога не меняет положения в пространстве, а переводится также спереди назад или наоборот, когда лицевая сторона корпуса после прыжка меняет отношение к точке пространства, или когда свободная нога, отведенная в каком-либо из направлений, — в позе или положении приемами: *passé*, *demi-rond*, *rond* и *grand fouetté*. Для выполнения этого прыжка используются различные переводы рук, направление движения которых соответствует направлению выполнения предыдущего или последующего прыжка или определяется приемом, использованным при выполнении **temps levé sauté**. В разделе поворотов и вращений **temps levé sauté** может выполняться с поворотом на определенное количество градусов окружности, а также на целый круг, полтора и два круга. Руки фиксируются в положении, соответствующем позе или положению, в котором осуществляется вращение. Голова и взгляд действуют также по принципу вращения в позах и положениях с фиксацией точки пространства, по отношению к которой осуществляется вращение. Лишь в позах *arabesque* голова и взгляд направлены вдоль руки, расположенной в 1-й позиции в положении *allongée*.

Pas ballonné (отскакивающий, подобный мячу) — прыжок с одной ноги на эту же ногу с одновременным броском работающей ноги на определенную высоту в каком-либо из направлений в первой фазе прыжка и последующим ее возвращением в положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади. **Pas ballonné** исполняется из V, II и IV позиций, а также из положения *sur le cou-de-pied* спереди или сзади, на месте в положении *en face* или *épaulement* и с продвижением, в направлении вперед, назад и в сторону и в повороте на 1/8 и 1/4 части круга в направлениях *en dehors* и *en dedans*, а также приемом *grand fouetté*. В момент прыжка опорная нога вытягивается и принимает вертикальное положение. Пальцы обеих ног сильно вытянуты. Корпус сохраняет вертикальную ось, проходящую через опорную ногу.

В разделе заносок **pas ballonné** может исполняться с *battu*.

Руки в зависимости от направления продвижения, способствуя выполнению прыжка, могут выполнять прием "подхват" или "взмах", к завершению второй

фазы прыжка переводясь в позиции, соответствующие различным положениям или позам. Действие головы и взгляда соответствует направлению движения рук.

При увеличении динамики прыжка *pas ballonné* в разделе вращений может перерасти в *saut de basque* в направлении *en dedans* на 180° или на 540° . Для его осуществления можно применять такие подходы, как *pas chasse*, танцевальный шаг или *sissonne tombée en tournant*. Действие рук при этом способствует осуществлению вращения.

Grand fouetté sauté — прыжок, в своей основе состоящий из *grand fouetté* в позу или положение в направлениях *en dehors* и *en dedans*, выполняющегося на высшей точке прыжка. Существует несколько разновидностей этого прыжка. *Grand fouetté* может быть исполнено после *sissonne*, когда, например, исполняется после *sissonne* в *I arabesque*, в конце первой фазы которого выполняется *grand fouetté* в направлении *en dehors* с поворотом на 90° или 180° в положение *à la seconde* или в позу *effacée-fermée* вперед. Руки выполняют "взмах" и до окончания *grand fouetté* не меняют направления движения *en dedans*. *Grand fouetté* может быть исполнено после прыжка в какую-нибудь позу или положение приемом *temps levé sauté* и *grand pas jeté*.

Для осуществления *grand fouetté*, в первой фазе которого исполнено *grand pas jeté* в направлении *IV* позиции вперед или назад, требуется исполнить бросок ноги одновременно с толчком опорной, но в отличие от *grand pas jeté* в позу или положение, в этом случае отсутствует продвижение в пространстве. В момент, когда после заброса ноги и отрыва от пола тело находится в высшей точке прыжка, происходит поворот корпуса вокруг вертикальной оси тела на 180° . Бросковая нога, не меняя положения в пространстве, при повороте корпуса переводится в нужную позу или положение, выделяя при этом положение *à la seconde*. После осуществления *grand fouetté* следует приземление на толчковую ногу. В первой фазе прыжка корпус подается в положение "над ногами", обеспечивая удобство броска и толчка, к концу первой фазы принимает вертикальное положение — *aplomb*, сохраняя его до приземления, в момент которого также принимает положение "над ногами". Руки в зависимости от направления, в котором выполняется *grand fouetté*, выполняют "подхват" и группируются в 1-й, в 3-й или в 1-й и в 3-й позициях или "взмах" и группируются во 2-й позиции до момента, когда бросковая нога минует положение *à la seconde*, после чего переводятся в положения, соответствующие финальной позе.

Grand fouetté может быть исполнено в позу или положение с поворотом на определенное количество градусов окружности — до 180° , не включая поворота при исполнении самого *grand fouetté*.

К группе прыжков, выполняющихся с одной ноги на эту же ногу, относится **revoltade**. Для его осуществления в первой фазе выполняется бросок ноги в направлении *IV* позиции вперед на определенное количество градусов с одновре-

менным толчком и подведением толчковой ноги к бросковой. Во второй фазе происходит поворот корпуса относительно той точки, в направлении которой осуществлялся заброс и приземление на толчковую ногу. При завершении прыжка забрасываемая нога оказывается отведенной в направлении IV позиции назад. Таким образом, бросковая нога, сохранив свое положение в пространстве, поменяла направление — спереди назад из-за поворота корпуса вокруг вертикальной оси тела на 180° и имеет направление *en dehors*. Для осуществления *revoltade* могут применяться различные подходы, а также этот прыжок может выполняться после какого-либо прыжка или движения, после которого свободная нога будет отведена в направлении IV позиции вперед. Бросковая нога сохраняет градус при отклонении корпуса назад в первой фазе прыжка, а также при его завершении и сохранении апломба во второй фазе. Руки, действуя приемом "подхват" в первой фазе прыжка, переводятся в 1-ю или 3-ю позицию, в завершении прыжка занимают позиции, соответствующие заданным позам или положениям. Голова и взгляд фиксируют точку выше линии горизонта, по отношению к которой выполняется заброс ноги, затем по мере поворота корпуса переводятся в точку, соответствующую финальной позе или положению.

Cabriole — это прыжок, в котором происходит удар толчковой ноги по свободной или бросковой ноге, которая не теряет своей первоначальной высоты. Удар осуществляется внешней стороной икроножной мышцы одной ноги по внутренней стороне икроножной мышцы другой ноги. *Cabriole* может выполняться в направлении IV позиции вперед и назад и в направлении II позиции, входить в раздел средних или больших прыжков и выполняться на месте и с продвижением в пространстве. Основой для выполнения этого прыжка могут стать другие прыжки: *sissonne cabriole*, выполненный после *balançoir jeté*, после *sissonne tombée*, *temps levé sauté*, *grand pas jeté*, *grand fouetté*. *Cabriole* может завершаться в позы и положения, а также в позиции: в V — *cabriole-fermée*, в IV — *cabriole-failli*. В зависимости от характера комбинации количество ударов может варьироваться от одного до трех. Независимо от того, в каком направлении выполняется *cabriole*, в первой фазе прыжка корпус отклоняется от вертикальной оси пространства, обеспечивая тем самым свободу действия ног, а во второй фазе — переводится в положение, соответствующее финальной позе. Руки при исполнении *cabriole* выполняют "подхват" или "взмах" в зависимости от направления движения.

Глава 13

Заноски (batteries)

Антраша — это легкое блестящее па; при исполнении его ноги танцовщика быстро скрещиваются и возвращаются в пятую позицию или в аттитюд на одной ноге.

К. Блазис

Заноски (batteries) — танцевальные pas, состоящие из быстрой, четкой перемены положения ног во время прыжка.

Эволюция развития классического танца сопровождалась постоянным совершенствованием техники, виртуозности, которая на первых порах могла казаться самодовлеющей. Накопление танцевальной техники было сродни аналогичному процессу в музыке. Б. Ф. Асафьев писал, что в музыке из интереса к искусству рождаются не только технические упражнения по квалификации, но и поиски и изобретения для усовершенствования самого искусства. На изысканиях этой лаборатории воспитывается творчество, а не только виртуозность.

Возникновение и утверждение в практике балета новых, в том числе самых виртуозных движений, по мнению Ф. В. Лопухова, подчинено исторической закономерности, требованиям времени. Появление заносок — этого украшения, своеобразного "мелизма" сценического танца могло произойти именно в XVIII веке, несмотря на то, что они применялись в народной хореографии задолго до их появления на балетной сцене (в частности, они широко представлены в испанских танцах). Именно на XVIII век приходится их подлинный расцвет, на время и царство утонченного вкуса и грации, несколько шаловливой и манерной.

Во Франции XVIII века складывается школа клавесинизма. Это искусство сдержанных эмоций, нежных чувств, томных или игривых настроений. Характерная черта клавесинной музыки — обилие мелодических украшений: трелей, форшлагов и тому подобных мелизмов. Искусство живописи лишено силы и глубины, величия и благородства, но оно красиво и увлекательно. Декоративное искусство стремится к тому, чтобы восхищать взоры. Ювелиры придумывают для своих изделий более легкие, изящные формы, окружают тонко написанные миниатюры золотыми рамками из причудливых завитков. Женщины носят воздушные ткани, развевающиеся ленты и нежные цветы. Все увлекаются и восторгаются произведениями живописцев галантных праздников: Ватто, Ланкре, Буше, Латура. Большинство этих художников вдохновляется театральными зрелищами, которые в эту эпоху больше чем когда-либо привлекают толпу. Танцы следуют примеру других искусств. Величественная и холодная паванна исчезает, уступая место грациозному менуэту, веселому пассье, живому гавоту. Под

влиянием знаменитого Новерра балеты становятся более разнообразными, жесты, позы, ансамблевые сцены оживляются, движения становятся элегантными и грациозными. Две знаменитые танцовщицы — Салле и Камарго делят между собой славу, восторги и поклонение двора и всего общества.

Камарго не хотела мириться с рутинной реверансов, с размеренно-медленными темпами, однотипной техникой современных ей театральных представлений, стремилась обновить и усложнить танцевальную технику, вывести ее на путь виртуозного усовершенствования. И хотя в ее танцах были только зачатки техники, мы вправе считать ее первой технической танцовщицей. "Она... в 1730 году впервые исполнила ею изобретенные антраша, то есть, поднявшись от земли, заносила несколько раз ногу за ногу. Различные быстрые темпы "jetés battus", "royale" и другие, по словам современников, она исполняла с поразительной отчетливостью и уверенностью"¹.

Вот облик Камарго, как он рисуется Новерру: "Природа отказала ей во всем, что надобно для обладания грацией: она не была ни красивой, ни высокой, ни стройной. Зато ее танец был быстр, легок и полон веселья и блеска. Jetes battus, royales, безукоризненно отчеканенные entrechat, все эти па, некогда пленительные, сверкавшие, а ныне изъятые из списков танца, мадемуазель Камарго исполняла крайне легко. Она танцевала только быстрые мотивы..."²

Камарго ввела в женский танец прыжки и стала делать "entrechat quatre". Вот еще один из последовательно проводимых путей обогащения танца: то, что сначала исполняется лишь танцовщиками, начинают делать и танцовщицы. Такое заимствование встречается нам много раз. Все эти pas до Камарго давно входили в мужской танец; она их заимствовала для себя. "Она первая сравнялась в танце с мужчиной", — Вольтер³.

Чтобы облегчить исполнение новых движений, Камарго уменьшила высоту каблука, укоротила длинную юбку, освободив ее от лишних украшений.

Новаторство Камарго продолжили другие танцовщицы. Салле восстала против стесняющих движение костюмов, заменив их свободными одеяниями, не мешающими танцу, пластике. Лани превзошла Камарго количеством и четкостью заносок, она исполняла уже entrechat six. Были мужчины, которые увеличили количество заносок до entrechat dix. Но им это в заслугу не ставилось, потому что они делали это неправильно, не так, как того требовала классическая грамматика.

Непосредственное и сильнейшее влияние на своих французских собратьев оказали итальянские танцовщики. Это дебютировавшие в Парижской опере 14 июня 1739 года Антонио Ринальди (Фоссано) и Барберина Компанини. В

¹ Худеков С. История танцев. Спб., 1913-1915. Т. 2. С. 313.

² Красовская В. Западноевропейский балетный театр: От истоков до середины XVIII века. Л., 1979. С. 228.

³ Там же. С. 227.

"Письмах о танце" Новерр пишет: "Фоссано, самый приятный и самый остроумный из комических танцовщиков, вскружил головы питомцам Торпсихоры: все бросились ему подражать... все принялись безудержно прыгать..."¹. Фоссано был учителем Барберины. В отзыве одного из журналов говорилось, что Барберина танцевала "с большей грацией, а главное, точностью и легкостью", "продельвала *entrechat a huit* с изумительной живостью" и "по характеру ее танец близок танцу м-ль Камарго"².

Итальянское влияние оказалось сильнейшим и на несколько десятилетий направило французский танец по пути виртуозного исполнительства. Когда в начале второй половины века теоретическая мысль окончательно утвердилась в требовании от танца выразительности, в требовании действенного танца, только и слышишь от всех, пишущих жалобы и нарекания на царящую повсюду виртуозность. Вот один из примеров таких высказываний: "Всякий танцовщик, выходя из глубины сцены, взлетит с легкостью на воздух, сделает "*entrechat huit*" или "*entrechat dix*", продвинется на авансцену благородным и скучным *terre a terre*, будет продельвать *balancements*, *jetes battus*, пируэты, апломбы, бризе *pas de burree ouvert* или *fermes* и даже *temps de cuisse* и т. д. и т. д. и тем стяжает аплодисменты завсегдагаев театра"³.

В конце XVIII века мужской танец, долгое время остававшийся в тени, переживает, благодаря выдающимся представителям, небывалый подъем. Вестрис — отец, несмотря на то, что молодость его уже прошла, продолжал быть любимцем публики. Его сын Огюст затмил лучших балерин того времени. Заноски стали настолько популярны, что вошли даже в салонные танцы. На сцене же ими просто злоупотребляли. Все хореографические "выходы" были безмерно насыщены различными "*entrechats*", которыми шеголяли артисты, хвастаясь количеством ударов. Огюст Вестрис достиг такого совершенства, что никто из его предшественников с такой смелостью и отчетливостью не "заносил антраша". Заслуга О. Вестриса состояла еще и в том, что он развил большие прыжки, апломб и пируэт.

Ученик Вестриса, Жюль Перро, унаследовал от мирового танцовщика XVIII века всю технику мужского танца, который на рубеже двух столетий еще господствовал на балетной сцене, затмевая женский танец. Ученики Огюста Вестриса — Ж. Перро и А. Бурнонвиль заложили основы мужского танца XIX века.

Тридцатые годы XIX столетия ознаменованы расцветом романтического балета, принесшего на балетную сцену новые темы, новые сюжеты. Эта эпоха во многом была новаторской и в смысле техники классического танца. Именно в это время балерина поднялась на пальцы, именно в это время она стала ведущей

¹ Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Л.; М., 1965. С. 112.

² Красовская В. Западноевропейский балетный театр: От истоков до середины XVIII века. С. 233.

³ Блок Л. Д. Классический танец. М., 1987. С. 198.

фигурой балетного спектакля. Мужской танец, мужские образы отошли на второй план, его роль была сведена к поддержке балерины. Один из последних представителей блестящей плеяды учителей французской школы классического танца Леопольд Адис скорбит о потере славных традиций и стремится зафиксировать уроки своих кумиров. Но возможности пальцевой техники раскрываются все больше и больше, мужской танец интересует публику все меньше и меньше.

Отказавшись от мужского танца, парижский балет отказался от своего первенства, так как перестал быть полноценным, хореография его сделалась однобокой. Центр мирового хореографического искусства переместился в Россию. Благодаря практической деятельности М. Петипа и Х. Иогансона сохраняются все лучшие достижения классического танца. Но и в балете в связи с общим движением в искусстве тоже должен был произойти неизбежный сдвиг. Подготавливался он медленно и издалека, и на этот раз ему суждено было прийти извне. Появление в России итальянских танцовщиков с их новыми техническими приемами не оставило равнодушными молодые силы балета. Особенно сильным оказалось влияние Энрико Чекетти.

О танце Чекетти долго рассказывать не приходится: у нас сохранился его живой образ в вариации и коде Голубой Птицы из "Спящей красавицы", сочиненных Петипа специально для Чекетти. Действительно, в "Голубой птице" собраны все рас, которые с величайшими похвалами перечисляют рецензенты, особенно великолепные полеты, долгие серии "entrechats, brisé".

Как только Чекетти обосновался в Петербурге (1887), молодые танцовщицы, жаждавшие усовершенствования, обратились к Чекетти за частными уроками. Преображенская, Трефилова, Кшесинская стали делать поразительные успехи. Стилистически танец учеников Чекетти резко отличался от танца других школ. Движения всегда резки. Единственная забота — четкость, сила рас. Чекетти в меньшей степени уделял внимание линиям тела. Силы и выносливости ученики Чекетти достигали большой, особенно в прыжках; Э. И. Вилль, шутя, проделывала серию из шестнадцати "entrechat-six" в вариации "Тщетной предосторожности". Надо только оговориться, что на нашей сцене чисто чекеттиевски не танцевал никто.

По мнению Н. Легата: "Итальянская школа была сама по себе великолепна. Когда ее привезли в Россию, она явилась откровением для нас. Мы приняли ее, но очень скоро заметили и ее ограниченность. Тогда мы развили, украсили, облагородили эту школу. Мы сделали ее гибче, послушнее, тоньше, индивидуальнее. Мы подчинили ее особенностям отечественного гения. Мы влили в итальянскую школу богатую, жизнеутверждающую силу русской души"¹. В этих моих словах изложена история высшего развития русского балета.

¹ Цит. по кн.: Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. Л., 1971. С.61.

Н. Легат — другая незабываемая величина в мире нашего классического преподавания. И, конечно, его значение для нас шире и больше, чем бурный чекеттиевский порыв вперед. Построение урока было подсказано глубоким знанием — "профессорский урок". То, что делалось у палки, подготавливало к тому, что будет делаться в *adagio*, и все приходило к естественной кульминации — *allegro*. Никаких особых приемов для изучения туров, прыжков, заносок у Легата не было. Он постепенно подводил к движению. Он знал самые корни движения, точно разбирался во всякой индивидуальной организации и умел направить всякого. Величайшее достижение Н. Легата-педагога — его гениальный ученик Нижинский.

В. Нижинский брал частные уроки у Э. Чекетти.

"Одна из удивительных особенностей танца Нижинского заключалась в том, что невозможно было уловить, когда он заканчивал одно и начинал следующее. Все *préparations* он скрывал, делал их необычайно быстро, буквально в тот момент, когда нога дотрагивалась до сцены. Когда в голубой птице он выполнял одно за другим целую серию *entrechas*, казалось, что он вообще не касается земли, а летит все выше и выше, как птица, устремляющаяся в небо. Тело его жило в движении, вибрируя и дрожа. *Entrechas* сливались в *глиссандо* непрерывного взлета"¹.

В 20—30-х годах XX века на балетную сцену пришла новая эстетика, которая породила новые образы, созвучные эпохе. Героический пафос революционного времени, драматическая насыщенность свершавшихся событий потребовали новых выразительных средств. В те годы А. Ермолаев вводит в практику мужского танца множество новых виртуозных движений, в числе которых укрупненная заноска, двойные кабриоли. "Нельзя пройти мимо хореографических заносок Ермолаева, то есть антраша, когда ноги как бы плетут кружевную строчку. Они были у него четки и крупны, выделялась каждая заноска", — писал Ф. В. Лопухов². Новаторские поиски Ермолаева были продолжены целой плеядой выдающихся русских танцовщиков.

Русская школа классического танца обогатила исполнение заносок выразительностью рук, кантиленностью их движений в отличие от итальянской техники, где руки занимали, как правило, статичное положение.

То большое значение, которое имеет этот раздел классического танца, обязывает со всей тщательностью подходить к его анализу и изучению.

Первым условием вертикального *entrechat* является его сокращенность во времени при открывании и закрывании ног. Это делает заноску быстрой и блестящей. Вертикальное *entrechat* должно начинаться и заканчиваться в совершенной V позиции. Ноги во время прыжка открываются в сторону, а не вперед или

¹ Нижинская Б. Ранние воспоминания. М., 1999. Ч. I. С. 285.

² Алексей Ермолаев: Сборник статей. С. 56.

назад. Это движение можно сравнить с *battement tendu jeté* на II позицию. Одна из главных задач *battement tendu jeté* — развитие быстроты, скорости движения ноги. Быстрый переход из закрытой позиции в открытую и обратно при умении закрывать ноги в плотную V позицию — хорошая основа для будущих заносок.

Практика балета ввела в экзерсис у станка специальное вспомогательное движение для заносок — ***battement tendu jeté pour batterie***. Например, работающая нога открывается в направлении II позиции на 30° с хорошо вытянутыми коленом, подъемом и пальцами. Затем работающая нога энергично закрывается в III позицию вперед, скользя икрой по икре. При этом подъем работающей ноги сокращен, стопа, легко касаясь пола, скользит по нему, обе ноги сохраняют выворотность. После удара бедрами, оттолкнувшись о сильно дотянутую опорную ногу, работающая нога приоткрывается в сторону на небольшое расстояние от опорной. Затем работающая нога исполняет касание опорной сзади и отводится в направлении II позиции на 30°.

При исполнении *battement tendu jeté pour batterie* корпус остается подтянутым и спокойным, так же как в дальнейшем при исполнении прыжков с заносками. В дальнейшем количество ударов может быть увеличено до трех. *Battement tendu jeté pour batterie* исполняется с отведением работающей ноги во всех направлениях.

Следующим этапом может стать введение в *battement tendu jeté pour batterie* закатового *demi-plié* на обеих ногах с последующим *relevé* на полупальцы опорной ноги во время ударов и *demi-plié* при закрывании работающей ноги в V позицию. В этом случае тренируется заноска в координационной связи с толчковым движением от пола и упругое и мягкое приземление.

Battement tendu jeté pour batterie готовит мышцы ног к исполнению заносок; ведь многие прыжки значительно лучше усваиваются, если детально проработаны все возможные технические приемы, обеспечивающие исполнение данного прыжка.

С таким же пристальным вниманием следует отнестись ко всем подготовительным движениям на середине зала. Одним из них может быть *temps sauté* по V позиции — раскрывая ноги на сокращенную II позицию и вновь закрывая их в V.

Следующий этап — ***changement de pied***, во время исполнения которого ноги так же приоткрываются на сокращенную II позицию, после чего, меняясь, закрываются в V позицию.

И еще одно подготовительное упражнение, в котором присутствует элемент заноски, — удар; и оно готовит раскрывать ноги после удара на II позицию — *écharpé* на II позицию. На 1/4 музыкального метра, оттолкнувшись от пола, сделать прыжок, во время которого сделать удар обеими ногами по V позиции (правая нога впереди) и при приземлении вновь открыть их на II позицию. На

1/4 музыкального метра сделать прыжок со II позиции в V, закрыв правую ногу назад.

Если эти упражнения будут обстоятельно проработаны, то это намного облегчит освоение самих заносок.

Приступая к непосредственному изучению заносок, необходимо помнить о том, что заноски исполняются предельно выворотными и вытянутыми ногами с движением от бедер; в работе участвуют в равной степени обе ноги; ноги во время исполнения заносок всегда точно открываются в сторону II позиции (исключение составляет *pas brisé*); удар производится верхом ног, ни в коем случае не пятками; в том случае, если заноской усложняются уже знакомые движения, качество их исполнения без заноски должно быть предельно высоким; так как заноски выполняются только вытянутыми ногами, ими усложняются только те прыжки, в момент исполнения которых ноги не сгибаются; при увеличении количества ударов ног — заносок — соответственно увеличивается высота прыжка.

Такие прыжки, как *temps sauté*, *changement de pied* и *sissonne simple*, усложненные заноской, образуют группу, называемую *entrechat*. В зависимости от количества открываний и закрываний ног эти заноски имеют числовое обозначение: *entrechat trois*, *entrechat quatre*, *entrechat cinq* и т. д. При четном количестве движений *entrechat* заканчиваются на двух ногах в V позицию, при нечетном — на одной ноге с другой на *sur le cou-de-pied*. Прыжки, где ноги до взлета и после него раскрываются, обозначаются добавлением к названию самого движения слова *battu*: *échappé battu*, *jeté battu*, *ballonné battu* и т. п.

Особую группу составляют заноски по IV позиции, носящие название *brisé*.

Заноски (*batteries*) являются сложными техническими *pas* классического танца и представлены различными формами.

Как было сказано ранее, различные группы прыжков выполняются с заносками: прыжки с двух ног на две, с двух ног на одну, с одной ноги на одну и прыжки на одной ноге.

Группа заносок *entrechas*¹ подразделяется на следующие подгруппы:

Заноски в прыжке с двух ног на две: *entrechat quatre*, *royal*, *entrechat six*, *entrechat huit*, *pas échappé battu*.

Заноски в прыжке с двух ног на одну: *entrechat trois*, *entrechat cinq*, *entrechat sept*, *sissonne ouverte battu*, *sissonne fermée battu*.

Заноски в прыжке с одной ноги на две ноги: *pas assemblée battu*, *pas brisée*.

Заноски в прыжке с одной ноги на другую: *pas jeté battu*, (различные виды), *pas jeté passée battu*, *pas jeté*, *entrelacé battu*, *pas brisé dessus-dessous*, *grand pas de baque battu*.

¹ *Entrechat* (фр., от итал. *intrecciato* — переплетенный, скрещенный) — вертикальный прыжок с двух ног во время которого ноги, разведясь несколько раз, быстро скрещиваются.

Заноски в прыжке на одной ноге: pas ballonné battu, grand sissonne fouetée battu.

В прыжках, усложненных заносками, принцип действия рук ("подхват" или "взмах") зависит от расположения в исходном положении и направления движения работающей ноги (en dehors или en dedans).

Заноски в прыжке с двух ног на две ноги

Pas écharré battu: исполняется demi-plié и прыжок (взлет с разведением ног до положения над II позицией pas écharré), затем приземление во II позицию.

После этого следуют прыжок и заноска, упругий удар ногой об ногу (правая нога впереди) и разведение ног в сторону на ширину стопы, затем приземление в эластичное demi-plié по V позиции (правая нога сзади).

Каждый четный прыжок может выполняться с заноской в обратном направлении, правая нога после pas écharré подводится для удара ногой назад, левая — вперед. После выполнения заноски левая нога занимает положение V позиции спереди.

Начало заноски (удар ноги об ногу) делается упруго и сильно с последующим энергичным разведением ног в сторону на ширину стопы. Смыкание ног при выполнении заноски должно сопровождаться ощущением работы (усилия) внутренних мышц бедер обеих ног.

Для развития координации при выполнении pas écharré battu может использоваться port de bras в направлениях en dedans et en dehors, где голова и взгляд сопровождают движение рук.

Pas écharré battu может исполняться с поворотом на 1/4, 1/2 части круга и целый круг.

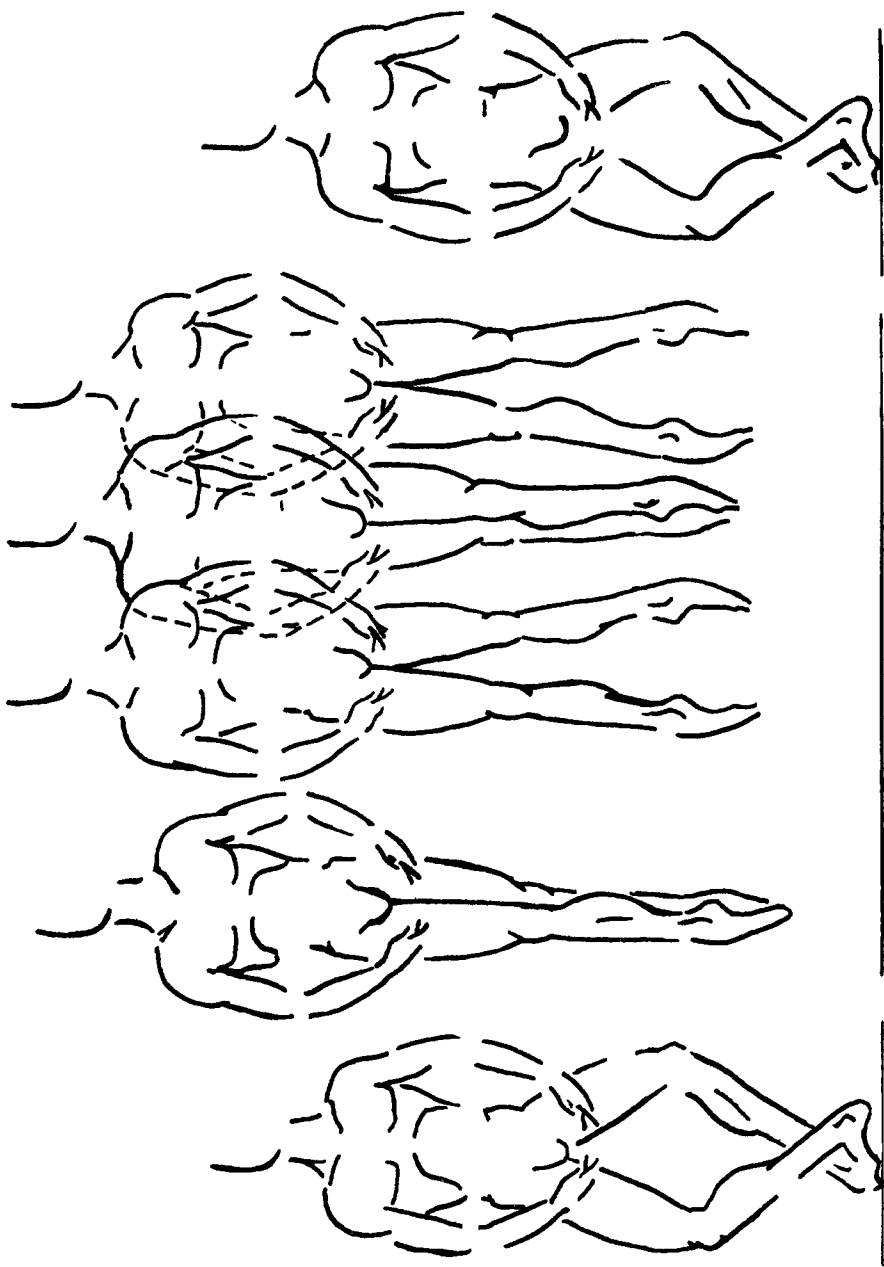
Entrechat quatre — temps sauté с заноской (четырекратным изменением положения ног в прыжке)¹.

Приведем пример. Музыкальный размер 2/4. Исходное положение: en face. Корпус в устойчивом, вертикальном положении. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Один вступительный такт.

На вторую четверть вступительного такта demi-plié и прыжок с заноской entrechat-quatre: разведение ног, удар ногой об ногу в положении — правая нога

¹ Количество коротких линий, которые производят ноги при entrechat, определяет название прыжка. При четном количестве прыжок завершается в V позицию, при нечетном — на одну ногу с подведением другой в положение sou-de-pied.



сзади, новое разведение ног в сторону с последующим ударом в положении — правая нога спереди.

На 1-й такт.

На первую четверть — приземление в *demi-plié* по V позиции (рис. 104).

На вторую четверть — углубление *demi-plié*.

На 2-й такт.

На первую четверть — выход из *demi-plié*.

На вторую четверть — энергичное *demi-plié*, прыжок *entrechat-quatre* и т. д.

Комбинация, состоящая из повторов прыжка, может выполняться *en face* и завершаться *épaulement*, как начиналась. При выполнении упражнения *épaulement* на начальных этапах изучения руки занимают подготовительное положение. В дальнейшем упражнение выполняется с переводом рук из подготовительного положения в 1-ю или 3-ю позицию с последующим раскрытием во 2-ю, либо обратным ходом рук — *en dedans*. Голова и взгляд в этом случае сопровождают движение рук. *Entrechat quatre* может исполняться с поворотом на 1/4 и 1/2 части круга.

В заноски группы *entrechat* входит и *royal*.

По количеству ударов и разведений ног *royal* аналогичен *entrechat-quatre*, но имеет другую конфигурацию — в его основе лежит изменение положения ног в V позиции аналогично *changement de pied* с добавлением удара ноги об ногу, который выполняется без перемены ног, после чего происходит смена ноги.

Комбинация прыжков *royal* может выполняться *en face* и *épaulement*. При введении *port de bras* голова и взгляд сопровождают движение рук. *Royal* может выполняться с поворотом на 1/4 и 1/2 части круга.

Entrechat six — заноска, требующая высокого прыжка и хорошо отработанной техники маленьких заносок. При исполнении *entrechat-six* техника заносок схожа с *entrechat quatre*, но добавляется еще одна заноска, в результате чего происходит смена ног в V позиции. В связи с увеличением количества ударов ноги работают еще более активно, особенно в бедрах. Корпус сохраняется в строго вертикальном положении. Активное действие рук приемом "подхват" или "взмах" и дальнейшая их группировка в различных позициях обеспечивают устойчивость в прыжке, необходимую для осуществления заносок. *Entrechat six* может выполняться с изменением ракурса (с поворотом на 1/8, 1/4 и 1/2 части круга) и без изменения. В связи с этим во взаимодействии с руками голова и взгляд меняют положения.

Entrechat huit — прыжок с максимальным количеством заносок, после исполнения которого не происходит смены ног в V позиции. Правила исполнения этих заносок схожи с *entrechat quatre*, но увеличенное число заносок не дает возможность широкого раскрытия ног и требует более высокого прыжка.

Заноски в прыжке с двух на одну ногу

Началом для выполнения этих прыжков может стать первая фаза *pas écharré* во II или IV позицию, во второй фазе которого выполняется *sissonne simple* с окончанием на одну ногу в положение работающей ноги *sur le sou-de-pied* спереди или сзади с добавлением заноски.

Приведем пример. Музыкальный размер 2/4. Исходное положение: *en face*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова в прямом положении. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Один вступительный такт.

На вторую четверть вступительного такта — *demi-plié* и прыжок с разведением ног до положения над II позицией (*pas écharré*).

На 1-й такт.

На первую восьмую первой четверти — приземление на *demi-plié* по II позиции.

На вторую восьмую — прыжок и заноска с переводом правой ноги спереди назад в положение *sur le sou-de-pied* сзади.

На вторую четверть — приземление (*demi-plié*) на опорную ногу.

При выполнении этого прыжка направление движения рук соответствует направлению движения ноги, подводящейся в положение *sur le sou-de-pied*.

Entrechat-trois — прыжок, в основе которого лежит *sissonne simple*, выполняющийся по схеме *royale* с переводом ноги на заключительном этапе прыжка в положение *sur le sou-de-pied* спереди или сзади.

Рассмотрим пример. Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Руки выполняют подготовительный *préparations* — "вдох" — отводятся в направлении 2-й заниженной позиции в положение *allongée*. Взгляд переводится на правую кисть. Исполняется *demi-plié* и прыжок с заноской: удар ногой об ногу в положение правая нога спереди, разведение ног на ширину стопы и перевод правой ноги в положение *sur le sou-de-pied* сзади. Прыжок завершается в положение *épaulement croisé*, корпус обращен к точке 2 пространства зала. Руки, выполняя "подхват", переводятся в 1-ю позицию, при завершении прыжка правая рука переводится во 2-ю позицию, левая остается в 1-й. Голова повернута в сторону левого плеча, взгляд направлен ниже линии горизонта к точке 1

пространства зала. *Entrechat-trois* может выполняться с поворотом на $1/4$ и $1/2$ части круга.

Entrechat cinq — заноска по схеме *entrechat quatre* с переводом ноги в положение *sur le sou-de-pied*. *Entrechat cinq* — одна из наиболее сложных в техническом отношении заносок.

Рассмотрим пример. Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении, обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

Руки выполняют подготовительный *préparations* — "вдох" — отводятся в направлении 2-й заниженной позиции в положение *allongée*. Взгляд переводится на правую кисть. Исполняется *demi-plié* и прыжок с заноской: удар ногой об ногу в положении правая нога спереди, разведение ног на ширину стопы и перевод правой ноги в положении *sur le sou-de-pied* сзади. Прыжок завершается в положение *épaulement croisé*, корпус обращен к точке 2 пространства зала. Руки, выполняя "подхват", переводятся в 1-ю позицию, при завершении прыжка правая рука переводится во 2-ю позицию, левая остается в 1-й. Голова повернута в сторону левого плеча, взгляд направлен ниже линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Entrechat cinq может выполняться с поворотом на $1/4$ и $1/2$ части круга.

Entrechat sept — прыжок, исполняемый по принципу *entrechat six*, в завершении которого нога, меняющая положение, переводится на *sur le sou-de-pied* спереди или сзади. *Entrechat sept* может выполняться с поворотом на $1/8$ и $1/4$ части круга.

Pas sissonne fermée battu выполняется в разделе средних и больших прыжков — прыжок с продвижением в направлении II или IV позиции, в первой фазе которого выполняется заноска по схеме *entrechat-quatre* или по схеме *royal*, во второй фазе ноги, активно раскрываясь, принимают в воздухе позу или положение, после которого обе ноги одновременно закрываются в V позицию.

Заноска выполняется по схеме *royale*, если движение выполняется в направлении II позиции с переменой ног, и по схеме *entrechat-quatre* — без перемены ног. Если движение выполняется в направлении IV позиции, заноска выполняется по схеме *entrechat-quatre*. Характерная особенность этого движения — более активное действие ног, заноска, более сокращенная во времени, чтобы обе ноги успели раскрыться в заданную позу или положение, а затем закрыться в V позицию. Например, при выполнении комбинации, состоящей из трех *sissonne fermée battu* в направлении II позиции (*à la second* или *écarté*), первые два прыжка могут иметь заноску в схеме *entrechat-quatre*, а третий — *royal*. При выполнении *sissonne fermée battu* с продвижением вперед или назад на *effacé* или I, II *arabes*

que, а также на *croisé* или III, IV *arabesque* заноска будет иметь схему *entrechat-quatre*. В первой фазе прыжка корпус, после толчка, сохраняя положение "над ногами", отклоняясь от вертикальной оси, подается в направлении продвижения, способствуя исполнению заноски. Во второй фазе прыжка, после заноски, когда ноги раскрылись в позу или положение, корпус сохраняет подтянутость, облегчая приземление. Руки работают в четкой координационной связи с ногами, осуществляя "подхват" или "взмах" в зависимости от направления продвижения. Действие головы и взгляд соответствуют переводам рук по правилам исполнения *port de bras*.

Pas sissonne ouverte battu входит в раздел средних и больших прыжков, исполняется с продвижением в направлении II или IV позиции; в первой фазе прыжка выполняется заноска по схеме *entrechat-quatre* или по схеме *royal*, во второй фазе ноги, активно раскрываясь, принимают в воздухе позу или положение, аналогичное описанию *sissonne battu*, с той лишь разницей, что приземление происходит на одну ногу, причем поза или положение сохраняется до окончания прыжка.

В первой фазе прыжка корпус в положении "над ногами" подается в направлении продвижения. Во второй фазе, после заноски, корпус сохраняет подтянутость, облегчая приземление. Направление движения рук зависит от направления исполнения прыжка. Действие головы и взгляд соответствуют переводам рук по правилам исполнения *port de bras*.

Приведем пример. При выполнении *sissonne ouverte battu* в направлении II позиции (*à la second* или *écarté*) прыжок будет иметь заноску по схеме *entrechat-quatre*. При выполнении *sissonne ouverte battu* с продвижением вперед или назад на *effacé* или I, II *arabesque*, а также на *croisé* или III, IV *arabesque* заноска будет иметь схему *entrechat-quatre*, если приземление будет происходить при продвижении вперед на ногу, расположенную в исходном положении (в V позиции) спереди, а при продвижении назад — на расположенную в V позиции сзади — без перемены ног. Если при приземлении будет происходить перемена ног — исходное положение: *épaulement croisé*, V позиция, правая нога спереди, *sissonne ouverte battu attitude croisée* или *effacée* на левую ногу, то заноска будет иметь схему *royale*.

Sissonne ouverte battu может выполняться с поворотом на 1/4, 1/2 и 3/4 части круга. Действие корпуса, рук и головы такое же, как и при исполнении обычного *sissonne ouverte*.

Заноски в прыжке с одной ноги на две

Следующий прыжок, исполняемый с заноской, — ***petit pas assemblé battu*** в направлении II позиции. Составные части этого прыжка

уже анализировались — это *pas assemblé* и *goyale*. Главная трудность при исполнении состоит в том, что после толчка от пола одна нога, отведенная броском в направлении II позиции, должна вновь вернуться к другой и исполнить заноску с равномерными ударами обеих ног. *Petit pas assemblé battu* может выполняться на месте, тогда корпус в прыжке удерживается в вертикальном положении и бросковая нога для заноски подводится к толчковой, или с продвижением, когда толчковая нога устремляется за бросковой, а корпус, отстающий в первой фазе прыжка от продвижения ног, во второй фазе переводится в вертикальное положение, сохраняемое до приземления. *Petit pas assemblé battu* также может исполняться с поворотом на $1/8$ и $1/4$ части круга.

В лексике классического танца мы встречаем усложнение уже знакомых нам заносок *entrechat-quatre* и *goyale* с продвижением, *double pas assemble battu* и принципиально отличающейся заноски — *pas brisé*.

Double pas assemblé battu состоит из двух последовательно исполняемых *pas assemblé*, описанных выше, первое из которых усложняется заноской, схожей по схеме с *entrechat quatre*, а второе — с *goyale*. Особенность этого движения и состоит в том, что оба *assemblé* исполняются с заноской подряд одно за другим. Корпус во время прыжка занимает вертикальное положение.

Grand pas assemblé battu в направлении II позиции выполняется аналогично *petit pas assemblé battu*, но с увеличением динамики прыжка — высоты броска и силы толчка и с большим продвижением в пространстве. Количество заносок в этом прыжке может быть различным, но при этом правила выполнения *grand pas assemblé* остаются неизменными. *Grand pas assemblé battu* в танцевальной практике исполняется с подходами *pas glissade*, *pas coupe* и *sissonne failli*, а также с поворотом на $1/2$ часть круга, на целый круг.

Pas brisé — это новая техника исполнения заносок: во-первых, нога открывается уже не в направлении II, а в направлении IV позиции вперед или назад; во-вторых, заноска исполняется с необычным положением корпуса — с легким наклоном его вперед при продвижении в том же направлении или с небольшим прогибом назад, от которых в большой степени будет зависеть пластический рисунок и легкость продвижения вперед или назад. В *pas brisé* центр тяжести корпуса после толчка перемещается за бросковой ногой для обеспечения одновременного приземления обеих ног в V позицию. Тяжесть корпуса, распределенная таким образом, продвигает движение в нужном направлении и способствует уверенному приземлению. Руки действуют приемами "подхват" и "взмах" и их положение соответствует различным позам. Голова и взгляд сопровождают действие рук.

Pas brisé исполняется следующим образом:

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки: левая занимает — 2-ю позицию, правая — 1-ю (положение *arondie*). При выполнении *demi-plié* руки из канонических позиций переводятся в зани-

женные в положение *allongée*. Далее следует энергичный толчок левой ногой, одновременно правая нога скользящим движением через I позицию отводится броском на *effacé* вперед на 45° с посылкой корпуса в том же направлении. Руки, выполняя прием "подхват", переводятся в канонические позиции, соответствующие позам *arabesque*, *effacée* или *croisée* вперед. Слегка склонив корпус к работающей ноге, в прыжке левая нога ударяет о правую по V позиции сзади, способствуя продвижению в пространстве, далее обе ноги, проходя через I позицию, меняя расположение в воздухе, принимают V позицию (левая нога впереди), завершая прыжок эластичным *demi-plié* в положение *épaulement croisé*. Руки при завершении прыжка могут сохранять положение или менять его на *arondie*. Голова и взгляд направлены ниже линии горизонта.

По такому же принципу выполняется *pas brisé* назад. Руки в этом случае выполняют прием "взмах", обеспечивая продвижение назад, и могут принимать положение *arondie* или *allongée*, голова и взгляд направлены в пространственную точку выше линии горизонта и соответствуют позе, в которой выполняется *pas brisé* (*arabesque*, *effacée* или *croisée* назад).

Высота заброса ноги, так же как и длина продвижения в пространстве, обусловлены темпом, в котором выполняется прыжок.

Если *pas brisé* можно сопоставить с *pas assemblé battu* с той разницей, что одно движение выполняется по II позиции, а другое по IV позиции, то *brisé dessus-dessous* можно сравнить с *pas jeté battu*. Разница заключается в том, что одно движение выполняется по II позиции, а другое — по IV позиции. Этот прыжок отличается от *pas brisé* своей заключительной фазой — приземление осуществляется на одну ногу (бросковую), толчковая принимает положение *sur le sou-de-pied*. Спереди — *dessus*, что означает "над", и сзади — *dessous* — "под". Принцип действия корпуса, рук и головы такой же, как при выполнении *pas brisé*.

Заноски в прыжке с одной ноги на другую

Petit pas jeté battu выполняется так же, как *assemblé battu*, с той разницей, что усложняется оно заноской, схожей по схеме с *entrechat trois*.

Pas brisé dessus и **pas brisé dessous** составляют группу, характерной особенностью которой является бросок ноги в направлении IV позиции вперед или назад с последующей заноской. Кроме того, если при выполнении этих прыжков в их основе лежит поза *arabesque*, положение корпуса в прыжке противоположно традиционному его положению в этой позе. То есть корпус отклонен не от свободной ноги (работающей), а наклонен к ней. Эти прыжки могут выполняться в повороте на 1/4 круга, поворот будет выполняться в сторону задней но-

ги, независимо от того, какая из ног выполняет прыжок (расположенная спереди или сзади).

В разделе заносок **jeté entrelacé** может выполняться с одной или двумя заносками. В первом случае заноска выполняется подведением толчковой ноги после поворота (**grand fouetté**) в V позицию спереди, далее на бросковую ногу следует приземление. Во втором случае первая заноска происходит в конце первой фазы прыжка — толчковая нога подводится к бросковой в V позицию сзади, затем после поворота корпуса переводится в V позицию вперед, после чего происходит приземление на бросковую ногу. Руки способствуют удержанию равновесия в воздухе во время выполнения заноски.

Заноски в прыжке на одной ноге

Pas ballonné battu исполняется в направлении II позиции на месте или с продвижением. Основное движение — **pas ballonné** в направлении II позиции — может выполняться из V позиции или с положения ноги *sur le sou-de-pied* и усложняться заноской по схеме **entrechat quatre** или **royal**. В отличие от **pas ballonné**, выполняемого без заноски, где толчковая нога в прыжке сохраняет строго вертикальное положение, в **pas ballonné battu** без продвижения в конце первой фазы прыжка (броска и толчка опорной ноги) обе ноги активно собираются в V позицию со сменой ноги или без смены. Во второй фазе прыжка бросковая нога после выполнения заноски подводится в положение *sur le sou-de-pied*, а толчковая нога в прыжке сохраняет вертикальное положение до приземления в эластичное и упругое **demi-plié**.

В **pas ballonné battu** корпус удерживается подтянуто, ноги во время взлета предельно вытянуты и одинаково активны. Руки, осуществляя "подхват" или "взмах" в зависимости от направления **pas ballonné**, группируются в каких-либо позициях или их комбинациях. Голова и взгляд действуют в соответствии с переводами рук. **Pas ballonné battu** может выполняться с поворотом (*en tournant*) на 1/4, 1/2 части круга.

Grand fouetté battu усложняется **sabriole** или двумя заносками, которые выполняются в наивысшей точке прыжка. В первом случае выполняется активное подведение толчковой ноги после поворота (**grand fouetté**) в V позицию спереди, после чего на нее следует приземление. Во втором случае первая заноска происходит в конце первой фазы прыжка — толчковая нога подводится к бросковой в V позицию сзади, затем после поворота корпуса — **grand fouetté** переводится в V позицию вперед, после чего происходит приземление на нее. Руки способствуют удержанию равновесия в воздухе во время выполнения заноски.

Многие виды заносок из группы "с двух ног на две ноги", исполняемых с многократным повторением, могут осуществляться с продвижением в пространстве (вперед, назад и в сторону). В этом случае действия корпуса, рук, головы и взгляда будут соответствовать правилам исполнения *port de bras*. Заноски требуют своеобразного аккомпанемента, когда руки действуют с легким опозданием от действия ног. Взгляд при этом фиксирует различные пространственные точки зала.

Предлагаемое здесь сочетание заносок с различными формами *port de bras*, когда положение корпуса "над ногами", действие рук и головы нацелено не только на выполнение технической сложности, а служит в качестве элемента, способствующего выразительности движения, что позволяет воспринимать заноски в классическом танце не как демонстрацию техники, а как неотъемлемую часть лексики для создания танцевального образа.

Мы рассмотрели раздел заносок в классическом танце с точки зрения эволюции по принципу "от простого — к сложному" и классификации прыжков *battu*.

Возникновение техники заносок было связано с определенным стилем, господствовавшим в искусстве (в музыке, живописи, архитектуре). Мелкая техника заносок сегодня сохраняется в балетах классического наследия. Хотя в современном сценическом танце заноски не находят широкого применения, так как появление героического образа в отечественной хореографии требовало иных выразительных средств: широты движений, больших прыжков, стремительности вращений, этот раздел остается неотъемлемой частью мужского классического танца.

Тщательно сохранив все достижения французской, итальянской и русской школы, современная отечественная школа классического танца обогатила и развила технику заносок, вернув им былую значимость в процессе подготовки артистов балета.

Глава 14

Allegro en tournant

Начиная с XIX века классический танец насыщается поворотами и вращениями в воздухе. В советский период, с зарождением героического стиля в балете, группа этих движений шлифуется еще больше, полтора или два оборота в воздухе становятся неотъемлемой частью мужского танца и обретают многообразие форм (рис. 105). Активность и точность движения головы играет решающую роль в устойчивости выполнения таких движений, как *tour en l'air*, *double saut de basque* и т. п.¹.

В разделе *allegro* прыжки в поворотах и во вращении являются самой зрелищной, динамичной и сложной группой. Подготовка к освоению этих движений начинается задолго до их непосредственного изучения. По сути, весь арсенал методики классического танца нацелен на освоение этой кульминации раздела *allegro*. Предложенный анализ позволяет проследить за действием частей тела в этом важном разделе классического танца на примерах простых и сложных прыжков.

Рассмотрим *changement de pied en tournant* на $\frac{3}{4}$ части круга. Этот прыжок в повороте с изменением ракурса, исполняемый с двух ног на две ноги, предшествует освоению целого поворота — *tour en l'air*.

Музыкальный размер $\frac{4}{4}$.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

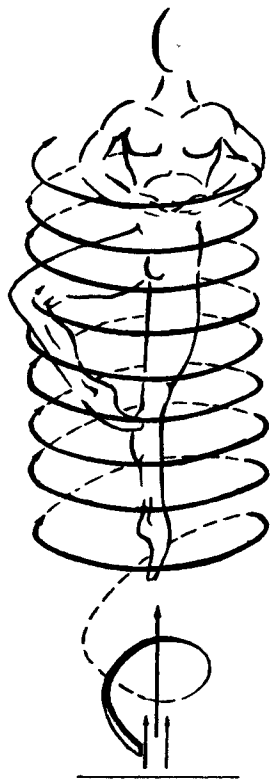


Рис. 105

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 37.

За тактом две четверти.

На первую четверть — выполняется подготовительный *préparation*: руки раскрываются во 2-ю заниженную позицию приемом *allongée* ладонями вниз. Голова выполняет легкий наклон. Взгляд переводится на правую кисть.

На первую восьмую второй четверти — выполняется *demi-plié*. Руки, готовясь сделать "подхват", опускаются из 2-й заниженной позиции к 1-й заниженной.

На вторую восьмую второй четверти — выполняется *changement de pied en tournant* на $\frac{3}{4}$ части круга в левую сторону в положение *épaulement croisé* с левой ногой впереди. Руки, выполняя "подхват", переводятся в 3-ю позицию. Голова действует по принципу вращения. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала до начала прыжка и возвращается туда же, опережая поворот корпуса.

На 1-й такт.

На первую четверть — прыжок завершается при обращении корпуса к точке 2 пространства зала в *demi-plié* на двух ногах. Руки в момент приземления раскрываются во 2-ю позицию, способствуя прекращению форса. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд фиксирует точку 1 пространства зала по линии горизонта.

На вторую четверть — выдерживается пауза.

На третью четверть — выполняется выход из *demi-plié*. Руки переводятся в положение *allongée* ладонями вниз. Взгляд направляется на левую кисть.

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

На вторую восьмую четвертой четверти — выполняется *changement de pied en tournant* на $\frac{3}{4}$ части круга в правую сторону в положение *épaulement croisé* с правой ногой впереди.

Затем движение может повториться.

Для выполнения *changement de pied en tournant* не требуется специальный *préparation*, способствующий вращению в прыжке. На протяжении всех фаз прыжка (до толчка и после приземления) могут выполняться различные фазы первого, второго и четвертого *port de bras*. *Changement de pied en tournant* может выполняться без действия рук — группировки их в какой-либо позиции для обработки функции ног и головы в повороте.

Приведем пример **tour en l'air на 360°**.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом две четверти.

На первую четверть — выполняется подготовительный *préparation*: руки раскрываются во 2-ю заниженную позицию (форма рук *allongée*). Голова выполняет легкий наклон. Взгляд переводится на правую кисть.

На вторую четверть — выполняется *demi-plié*. Руки, готовясь сделать "подхват", опускаются из 2-й заниженной позиции к 1-й заниженной.

1 такт.

На первую четверть — выполняется основной *préparation* — *relevé* с поворотом корпуса на 1/8 часть круга в положение *en face*. Руки, выполняя "подхват", переводятся: правая — в 1-ю позицию, левая — через 1-ю во 2-ю позицию. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На первую восьмую второй четверти — выполняется *demi-plié* на двух ногах. Правая рука из 1-й позиции активно переводится во 2-ю. Голова в прямом положении, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти — выполняется *tour en l'air* вправо на 360° из V позиции в V позицию со сменой ног: руки, собираясь из 2-й позиции в 1-ю, группируются в ней, обеспечивая вращательный посыл вправо, голова и взгляд действуют по принципу вращения.

На третью четверть — завершается *tour en l'air* при направленности корпуса к точке 1 пространства зала в V позицию, левая нога впереди. Руки раскрываются во 2-ю позицию. Голова в прямом положении, взгляд направлен к точке 1 пространства зала.

На четвертую четверть — выдерживается пауза.

Затем движение может повториться с поворотом влево.

Прыжок может исполняться как с переменной ног, так и без перемены ног.

В зависимости от того, в каких позициях будут группироваться руки во время вращения, будут выполняться разные приемы, способствующие вращению. Если обе руки занимают 1-ю или 3-ю позицию, то набор форса производится приемом *balancé*: рука направляющей стороны, перед толчком находящаяся в 1-й позиции, активно отводится в направлении 2-й, а рука направляемой стороны сохраняется во 2-й позиции. После осуществления толчка обе руки активно подводятся в 1-ю позицию (или поднимаются в 3-ю), чем способствуют вращению. Если руки во вращении группируются — одна в 1-й позиции, другая — в 3-й, то до начала толчка руки действуют как в описанном выше примере, а после него активно переводятся в 1-ю и 3-ю позиции. Рука, поднимающаяся в 3-ю позицию, выполняя "взмах", помимо набора форса обеспечивает активность толчка.

Changement de pied en tournant и *tour en l'air* не имеют направления (*en dehors* и *en dedans*), так как смена ног относительно их расположения в исходном положении во время поворота осуществляется относительно вертикальной оси тела. Например, при исполнении *tour en l'air* вправо (правая нога находится

в исходном положении спереди) правая нога во время вращения переводится назад — в направлении *en dehors* относительно вертикальной оси тела, левая — в направлении *en dedans*. То же самое происходит при выполнении *changement de pied en tournant* вправо в независимости от расположения правой ноги в исходном положении спереди или сзади. Для осуществления вращения рука, соответствующая стороне поворота, будет переводиться в 1-ю позицию. Голова действует по законам вращения, сохраняя исходное положение в начале прыжка и опережая поворот корпуса при его завершении по отношению к нужной точке пространства.

Рассмотрим ***sissonne simple en tournant* на 360° в направлении *en dehors*.**

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

За тактом две четверти.

На первую четверть — выполняется подготовительный *préparation*: руки раскрываются во 2-ю заниженную позицию (*allongée*). Голова выполняет легкий наклон. Взгляд переводится на правую кисть.

На вторую четверть — выполняется *demi-plié*. Руки, готовясь сделать "подхват", опускаются из 2-й заниженной позиции к 1-й заниженной. Правая рука сохраняет функцию ведущей.

На 1-й такт.

На первую четверть — выполняется основной *préparation* — *relevé* с поворотом корпуса на 1/8 часть круга в положение *en face*. Руки, выполняя "подхват", переводятся: правая — в 1-ю позицию, левая — через 1-ю во 2-ю позицию. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

На первую восьмую второй четверти — выполняется *demi-plié* на двух ногах. Правая рука из 1-й позиции активно переводится во 2-ю. Голова в прямом положении, взгляд фиксирует точку 1 пространства зала.

На вторую восьмую второй четверти — выполняется *sissonne simple en tournant* в направлении *en dehors* на 360° из V позиции: руки, собираясь из 2-й позиции в 1-ю, группируются в ней, обеспечивая вращательный посыл вправо, голова и взгляд действуют по принципу вращения.

На третью четверть — завершается *sissonne simple en tournant* на левую ногу, правая подводится в положение *sur le cou-de-pied*. Руки раскрываются во 2-ю позицию. Голова в прямом положении, взгляд направлен к точке 1 пространства зала.

На четвертую четверть — правая нога может опуститься в V позицию спереди или, выполнив *battement fondu* либо *petit pas assemblé* в направлении II позиции, перевестись в V позицию назад в зависимости от того, будет ли движение повторяться в эту же сторону или исполняться в другую.

Описанный пример *sissonne simple en tournant* исполняется вправо в направлении *en dehors*. В случае если левая нога будет подводится в положение *sur le cou-de-pied* сзади при сохранении стороны вращения, то направление вращения определяется как *en dedans*.

Прыжок может исполняться как с переменной ног, так и без перемены ног.

Руки могут группироваться в 1-й или 3-й позиции или в сочетании этих позиций вне зависимости от того, к какой из сторон они относятся — направляющей или направляемой.

По тому же принципу, как выполняется *sissonne simple en tournant*, выполняется и ***sissonne ouverte en tournant*** приемом *par développé* в направлении *en dehors* или *en dedans* с завершением прыжка в какую-нибудь позу или положение. После толчка и до приземления работающая нога фиксируется в положении *sur le cou-de-pied*. В прыжке руки могут группироваться в различных позициях, после прыжка руки могут переводиться в позиции, соответствующие позам и положениям. Голова действует по принципу вращения.

Данный прыжок может выполняться на 360° и более (без перемены и с переменной ракурса в пространстве зала). *Sissonne ouverte en tournant* выполняется как из V позиции — толчком с двух ног, а также с одной ноги, если ему предшествовал какой-либо прыжок (*sissonne simple*, *petit pas jeté* и другие).

Sissonne tombée en tournant может выполняться на 1/2 часть круга, на целый, полтора и два оборота. Первая фаза этого прыжка выполняется, как и *sissonne ouverte en tournant*, приемом *par développé* с завершением во второй фазе *pas tombée* в направлении II или IV позиции вперед или назад, *en dehors* или *en dedans*, с выходом в какую-нибудь малую позу или положение. Принцип действия рук и головы перед прыжком, во время и после него такой же, как и в предыдущих примерах. Корпус передается на опорную ногу.

Grand pas assemblé en tournant выполняется в направлении *en dehors* или *en dedans* на 180°, 360° и 540°. Для выполнения этого прыжка могут использоваться подходы: шаги, *pas chassé* в направлении II позиции и *pas tombée* для направления вращения *en dedans*, и *pas coupe* для направления вращения *en dehors*. Руки, независимо от направления прыжка, могут действовать в направлении *en dehors* или *en dedans*.

Приведем пример *grand pas assemblé en tournant* в направлении *en dedans* на 180°, подходом к которому служат шаги.

Исходное положение: малая поза I *arabesque* с левой ноги, корпус обращен к точке 2 пространства зала.

Первый шаг выполняется на свободную ногу (левую) в направлении II позиции (по диагонали к точке 6 пространства зала), которая становится опорной, с одновременным поворотом корпуса к точке 8. Правая, освободившаяся нога касается пола носком вытянутой стопы. Руки занимают 2-ю позицию в положении *allongée* ладонями вниз. Голова поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направлен вдоль правой кисти по линии горизонта к точке 2 пространства зала.

Затем происходит подворот левой ноги в направлении *en dehors*, правая оказывается отведенной в направлении IV позиции назад. Правая нога выполняет второй шаг в направлении IV позиции вперед к точке 6 и становится опорной. Корпус повернут к точке 6. Руки сохраняют 2-ю позицию. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд направлен к точке 6.

Свободная левая нога выполняет шаг в *demi-plié* в том же направлении. Руки опускаются во 2-ю заниженную позицию.

Затем выполняется *grand pas assemblé en tournant* в направлении *en dedans* с поворотом корпуса на 180°: правая нога приемом *balançoir* выполняет бросок в направлении II позиции, левая перед толчком выполняет подворот пятки. Руки, выполняя "подхват", переводятся в 3-ю позицию. В момент броска голова поворачивается в сторону правого плеча. Левая (толчковая) нога активно подводится к правой в V позицию сзади, создавая вращательный посыл. Руки сохраняют группировку в 3-й позиции. Голова, действуя по принципу вращения, поворачивается в сторону левого плеча, фиксируя взглядом точку 6 пространства зала.

Прыжок завершается в *demi-plié* в V позицию. Корпус обращен к точке 8 пространства зала, руки сохраняют 3-ю позицию. Взгляд направлен к точке 6 пространства зала ниже линии горизонта.

Приведем пример *grand pas assemblé en tournant* в направлении *en dehors* в левую сторону с поворотом на целый круг, подходом к которому служит *sissonne tombée-coupré*.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (ашломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Выполняется подготовительный *préparation*: руки раскрываются во 2-ю заниженную позицию (*allongée*). Голова выполняет легкий наклон. Взгляд переводится на правую кисть.

Затем выполняется *sissonne tombée* на левую ногу на *croisé* назад, правая нога подводится в положение *sur le cou-de-pied* сзади. Корпус обращен к точке 8 пространства зала. Руки, действуя приемом "подхват", переводятся: левая — в 1-ю позицию, правая — во 2-ю. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен на правую кисть.

Далее выполняется *pas couré* правой ногой. Руки опускаются в заниженные позиции. Затем выполняется *grand pas assemblé en tournant en dehors* влево. Прыжок начинается с заброса левой ноги в направлении II позиции к точке 4 пространства зала, а завершается в положение *épaulement croisée* в V позицию, правая нога впереди. Корпус при забросе ноги отклоняется от вертикальной оси. Поворот головы и перевод взгляда осуществляется по принципу вращения — в момент заброса ноги взгляд фиксирует точку 8 пространства зала и, опережая поворот корпуса, переводится к точке 1 пространства зала. Руки переводятся в 3-ю позицию приемом "взмах": левая — из 1-й заниженной, правая — из 2-й заниженной позиции. В первой фазе взмаха, по достижении руками 2-й позиции, их действие нацелено на осуществление прыжка, во второй фазе (при переводе из 2-й позиции в 3-ю) — осуществляется набор форса, чему также способствует активное подведение толчковой ноги (правой) вперед в V позицию.

Помимо описанного варианта действия рук существуют другие, в которых руки могут группироваться в различных позициях и действовать в различных направлениях.

Saut de basque — прыжок, выполняющийся с вращением в воздухе на 180° и 540° в направлениях *en dehors* и *en dedans*. Основой каждого из этих направлений служат различные прыжки: *pas jeté* в направлении II позиции — для выполнения *saut de basque en dehors*, *pas ballonne* в направлении II позиции — для *saut de basque en dedans*. При выполнении *saut de basque en dehors* в конце первой фазы прыжка толчковая нога занимает положение *sur le sou-de-pied* спереди или сзади (на различной высоте — от щиколотки до колена), а забрасываемая нога в вытянутом положении образует с корпусом прямую линию по вертикальной оси тела. Для исполнения *saut de basque en dedans* забрасываемая нога в первой фазе прыжка также принимает положение *sur le sou-de-pied* спереди или сзади, а толчковая, вытягиваясь в колене, образует с корпусом прямую линию, проходящую по вертикальной оси тела. При приземлении положение ноги на *sur le sou-de-pied* может фиксироваться, а также, отводясь в каком-либо направлении, образовывать различные позы и положения. Подходами для *saut de basque* могут служить: классический шаг (или несколько шагов), *pas tombée*, *pas chassé*, *sissonne tombée en tournant*, а также *grand battement balanoir jeté-fouetté* после выполнения *grand pas jeté* в *arabesque*. Руки в зависимости от направления вращения могут действовать приемами "подхват" и "взмах" и группироваться в различных позициях. Голова и взгляд в первой фазе прыжка фиксируют точку, по отношению к которой производится заброс ноги, и, действуя по законам вращения, переводятся в точку пространства, по отношению к которой будет завершаться *saut de basque*.

Одна из форм *jeté* в повороте — ***petit pas jeté en tournant***. Этот прыжок исполняется в сторону, по прямой линии или по диагонали.

Рассмотрим пример *petit pas jeté en tournant* с поворотом на 180° в направлении *en dedans* и *en dehors*.

Исходное положение: *demi-plié* на левой опорной ноге, в то время как правая занимает положение *sur le cou-de-pied* спереди. Рука, соответствующая опорной ноге, находится на 2-й позиции, другая — в 1-й позиции. Из исходного положения выполняется *petit pas jeté* вправо с одновременным поворотом на 180° в направлении *en dedans*. Заканчивается прыжок в *demi-plié* на правой ноге, левая нога — в положении *sur le cou-de-pied* сзади. В момент прыжка правая рука направляющей стороны из 1-й позиции раскрывается во 2-ю позицию, способствуя образованию форса, левая направляемой стороны в момент приземления закрывается из 2-й в 1-ю позицию. Положение рук сохраняется до выполнения следующего прыжка. Следующий прыжок выполняется без задержки в направлении *en dehors*, причем сторона поворота сохраняется. Прыжок заканчивается в *demi-plié* на левой ноге, правая — в положении *sur le cou-de-pied* спереди. В момент прыжка левая рука из 1-й позиции раскрывается во 2-ю, к окончанию прыжка правая из 2-й закрывается в 1-ю позицию. Комбинация может состоять из различного числа таких связных полуповоротов, которые исполняются с равной силой, с широким переходом с ноги на ногу, с четкостью поворотов и эластичностью в завершающей стадии каждой фазы движения.

Petit pas jeté en tournant может исполняться в обратном направлении. Начинается оно со второй фазы движения, то есть ногой, находящейся на *sur le cou-de-pied* сзади с поворотом *en dehors*, после чего осуществляется переход на ногу, находящуюся на *sur le cou-de-pied* впереди с поворотом *en dedans*.

Одна из групп — ***grand pas jeté*** выполняется с изменением ракурса в пространстве в повороте — *en tournant* на месте и с продвижением, и исполняется в позы *attitude croisée* и *attitude effacée*, в I, II, III и IV *arabesque* с поворотом на 90° , 180° , 270° и целый круг с помощью таких энергичных подходов, как *sissonne tombé-coupé*, *pas coupé*, *temps levé sauté*, выполняющихся без поворота и в повороте. Действие головы и рук при выполнении этой группы *jeté* нацелено на осуществление поворота, обеспечение удобства в связующем движении и образование позы, в которую выполняется *grand pas jeté*.

Приведем пример ***grand pas jeté en tournant*** в позу *attitude croisée-ouverte* с поворотом на $3/4$ части круга влево, подходом к которому служит *sissonne tombée-coupé*.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Выполняется подготовительный *préparation*: руки раскрываются во 2-ю заниженную позицию (*allongée*). Голова выполняет легкий наклон. Взгляд переводится на правую кисть.

Затем выполняется *sissonne tombée* на левую ногу по линии *écarté*, правая нога подводится в положение *sur le sou-de-pied* сзади. Корпус поворачивается от точки 8 к точке 6 пространства зала. Руки, действуя приемом "подхват", переводятся: левая — в 1-ю позицию, правая — во 2-ю. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен на правую кисть.

Далее выполняется *pas coupé* и *grand pas jeté en tournant* влево. Прыжок начинается с заброса левой ноги вперед к точке 4 пространства зала, а завершается в позу *attitude croisée-ouverte* с правой ноги к точке 2. Корпус при забросе ноги отклоняется назад, при достижении высшей точки переводится в вертикальное положение, а при приземлении подается вперед. Поворот головы и перевод взгляда осуществляются по принципу *port de bras*. Руки переводятся: левая — из 1-й позиции во 2-ю, правая — из 2-й позиции (прием "подхват") в 3-ю позицию.

При выполнении толчка каждая рука несет свои функции: рука, относящаяся к направляющей стороне, раскрываясь из 1-й позиции во 2-ю, осуществляет набор форса; рука, относящаяся к направляемой стороне, переводясь из 2-й позиции в 3-ю, выполняет прием "подхват" для осуществления прыжка.

Помимо описанного варианта действия рук существуют и другие, в которых руки могут группироваться в различных позициях.

Grand pas jeté en tournant в позу *attitude* может выполняться подряд. Целью выполнения этого прыжка должно стать не продвижение вперед, а высота.

***Grand pas jeté en tournant* в позу I arabesque** отличается от предыдущего прыжка траекторией движения в пространстве. Прыжок с ноги на ногу осуществляется в одной плоскости без отклонения от вертикальной оси пространства с продвижением вперед, а не вверх. Подходом для выполнения одного прыжка может служить *pas tombé en tournant* и *sissonne tombée en tournant*. Подходом для группы прыжков *grand pas jeté en tournant* в позу I arabesque, исполняемых подряд, могут служить: *pas tombé-coupé en tournant*, *sissonne ouverte en tournant*, *sissonne simple en tournant*, различного вида *pirouettes* и другие движения.

Приведем пример *grand pas jeté en tournant* в большую позу I arabesque вправо, подходом к которому служит *sissonne tombée-coupé en tournant*.

Исходное положение: *épaulement croisé*. Корпус в устойчивом, вертикальном положении (апломб), обращен к точке 8 пространства зала. Ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в направлении правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта к точке 1 пространства зала.

Выполняется подготовительный *préparation*: руки раскрываются во 2-ю заниженную позицию (*allongée*). Голова выполняет легкий наклон. Взгляд переводится на правую кисть.

Затем выполняется *sissonne tombée* вперед на правую ногу на *éffacé* к точке 2 пространства зала. Руки, выполняя "подхват", переводятся: правая — в 1-ю, левая — во 2-ю позицию. Взгляд направлен к точке 2 пространства зала. Левая нога принимает положение *sur le sou-de-pied* сзади опорной (правой), которая осуществляет поворот в направлении *en dehors*. Лицевая сторона корпуса обращена к точке 4 пространства зала. Руки группируются в 1-й позиции (*arrondie*). Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен к точке 2 пространства зала по линии горизонта.

Далее выполняется *pas souuré* левой ногой и *grand pas jeté en tournant* в позу I *arabesque* по отношению к точке 2 броском правой ноги вперед в направлении точки 8 пространства зала. Руки активно раскрываются: правая — в 1-ю, левая — во 2-ю позицию в положение *allongée* ладонями вниз. Голова, опережая поворот корпуса, поворачивается вправо, взгляд устремляется к точке 2 пространства зала. Прыжок заканчивается в позу I *arabesque* (90°) по отношению к точке 1 пространства зала.

При выполнении группы прыжков (подряд) руки действуют по принципу *balancé*, так как подхват требуется не для выполнения высокого прыжка, а лишь для продвижения и осуществления поворота. Этот вид *pas jeté en tournant* может сочетаться с различными вращательными движениями: *tours chaînés*, *saut de basque*, *grand fouetté*, *jeté entrelacé-fouetté* и др.

Grand pas jeté en tournant, очень динамичное по своему характеру, являясь кульминацией действия, часто исполняется в кодах *pas de deux*. Оно может выполняться во все позы *arabesque* и *attitude*, а также при сохранении движения ног руки могут раскрываться во 2-ю позицию. *Grand pas jeté en tournant* может выполняться с продвижением во всех направлениях: по прямой линии, по диагонали, по внешнему и внутреннему кругу.

В процессе подготовки классического танцовщика раздел *allegro* играет важнейшую роль. Введение в *allegro* ощущения положения "над ногами", а также применение различных вариантов переводов рук, сопровождаемых поворотами головы и направленностью взгляда по пространственным точкам зала, позволяет полноценно освоить этот раздел, необходимый танцовщику для выполнения различных сложных сценических задач, встречающихся в балетах как классического наследия, так и в современной хореографии. Умелое сочетание координации частей тела в этом разделе нацелено на преодоление технических сложностей и является залогом танцевальной выразительности.

В данной работе представлен расширенный обзор эволюции элементов *allegro* в классическом танце и более точная классификация движений, чем в работах других авторов. В частности, более подробная разработка параметров

поз классического танца позволяет строго разграничить разделы малых, средних и больших прыжков, так как тенденция завышения градуса подъема ноги в последнее время практически стерла эти границы. Например, из-за увеличения амплитуды действия ног в малых прыжках с заносками происходит замедление музыкального темпа исполнения, что переводит эти прыжки в раздел средних. Недостаток исполнительской техники (остроты действия ног в сочетании с действиями рук) в средних прыжках по тем же причинам переводит прыжки из разряда средних в большие.

При рассмотрении действия танцовщика в пространстве зала (с продвижением) были выявлены закономерности в направлении движения рук, что способствует более гармоничному выполнению различных *pas* классического танца. Например, при продвижении вперед в комбинации, состоящей из *pas cougu*, шаг — *grand pas jeté* в позу *attitude croisée-ouverte*, направление движения рук — *en dehors*. В этом случае благодаря выполнению приема "подхват" обеспечивается легкость и гармоничность прыжка. С той же целью для обеспечения удобства подхода и прыжка с продвижением назад в той же комбинации движения рук будет иметь направление *en dedans* с использованием приема "взмах". Вследствие того, что прыжки с продвижением назад без перемены ракурса редко применяются в сценической практике, движение рук в направлении *en dedans* не находит применения в процессе подготовки артиста балета, тем самым обедняя лексику танца.

При анализе координации действия частей тела танцовщика в разделе *allegro en tournant* с учетом значения направляющей и направляемой сторон вращения определились особенности исполнения прыжков в повороте, а именно, выявились соответствующее и несоответствующее действия частей тела в повороте. Например, при выполнении *saut de basque* в направлении *en dehors* вправо с использованием второй формы *port de bras* в действии рук видно, как в первой фазе прыжка — в момент заброса левой ноги, активизируется левая рука, относящаяся к направляемой стороне и переводящаяся в 3-ю позицию приемом "взмах". Правая рука, относящаяся к направляющей стороне, приемом "подхват" переводится в 1-ю позицию. Во второй фазе прыжка — при приземлении, руки переводятся: левая — в 1-ю позицию, правая — в 3-ю, не меняя направлений движения. При выполнении *sout de basque* в направлении *en dedans* вправо с использованием второй формы *port de bras* действие рук идентично примеру, приведенному выше. Оба этих примера являются соответствующим действием рук во вращении, так как при сохранении стороны, в которую осуществляется вращение, — вправо, правая рука действует в направлении *en dehors*, а левая — *en dedans*.

Если при выполнении тех же прыжков в ту же сторону вращения (вправо) меняется направление действия рук, когда левая рука будет действовать приемом

"подхват", а правая — приемом "взмах", то образуется несоответствующее действие частей тела во вращении.

Как и в разделе вращений *par terre*, формы действия рук — соответствующая и несоответствующая — присутствуют и в разделе вращений *allegro*, что свидетельствует о связи этих разделов в единой координационной системе действия частей тела танцовщика.

Заключение

Проанализировав все разделы мужского классического танца от простейших движений до сложных видов вращений и прыжков, мы наблюдаем тесную взаимосвязь всего того, что составляет искусство танца, — его движущую, пространственную и координационную природу. В одну из основных задач этой книги входило выявление этой взаимосвязи, того системообразующего начала, которое при рассмотрении различных разделов школы классического танца то едва уловимо, то ярко и ясно просматривается. Как здесь еще раз не повторить мысль Новерра о том, что в основе танцевального искусства всегда должен лежать принцип природосообразности, естественности человеческих движений. И в этой работе, анализируя движения, составляющие лексику классического танца, и предлагая новые сочетания действия частей тела танцовщика — его сложного и изящного инструмента, автор стремился в первую очередь во всем опираться на этот принцип.

Классический танец — сложный вид танцевального искусства. Понять его структурные и координационные принципы невозможно без освоения богатейшего исполнительского, балетмейстерского и педагогического опыта всех поколений балетного искусства. Эта книга в какой-то мере является обобщением такого опыта, но в большей степени — рассуждением о движениях классического танца и о танцовщике — человеке, воспроизводящем эти движения, вкладывающем в них живое чувство, зримую мысль. Я прошу воспринимать эту книгу не как опровержение предшественников-балетоведов, не как полемику с современниками, рассматривающими проблемы танцевального искусства, но как монолог — рассуждение о мужском классическом танце, о тех закономерностях и принципах, которые образуют его систему.

Возможно, со многими доводами автора, с введением новой терминологии не каждый, читающий эти строки, согласится. Но бесспорно одно — классический танец в развитии и обогащении лексики сделал большой шаг вперед со времени опубликования замечательной книги моего учителя Н. И. Тарасова. Сегодня назрела необходимость осмыслить все то, что демонстрирует нам сегодня балетный театр, что предлагает хореографическая школа, осмыслить для того, чтобы сберечь сокровища наследия, не растерять лучшего из приобретенного нового и уберечь от ошибочного.

Сегодня, оглядываясь назад, на прожитые годы, на артистическую, балетмейстерскую и педагогическую работу, на интересные эксперименты, творческие поиски, встречи и дискуссии с выдающимися деятелями мирового хореографического искусства мне хочется сказать спасибо судьбе за радости и трудности в работе, за счастье открытий и горечь разочарований и низко поклониться своим учителям и наставникам, открывшим когда-то тайнства волшебного искусства танца, приобщившим меня к познанию его законов и правил.

О книге Е. П. Валукина

Представляемая монография является законченным фундаментальным исследованием, посвященным системе обучения мужскому классическому танцу. Нельзя не согласиться с автором в том, что классический танец в своем развитии и обогащении лексики сделал большой шаг вперед со времени опубликования замечательной книги его учителя Н. И. Тарасова "Классический танец: школа мужского исполнительства". Поэтому актуальность появления сегодня исследования профессора Е. П. Валукина не подлежит сомнению.

Автор в заключении скромно обозначил жанр книги как "монолог-рассуждение" о мужском классическом танце. Однако анализ проведенного исследования свидетельствует о том, что монография обладает всеми признаками научной новизны, большой теоретической и практической значимостью и представляет собой обобщение большого педагогического опыта автора, ныне заведующего кафедрой хореографии балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства (ГИТИС). Е. П. Валукин не ограничивается рассказом и обобщением своего опыта, а многогранно пытается осмыслить развитие методики обучения мужскому классическому танцу, интегрируя анализируемое в свою оригинальную системную концепцию, плодотворность которой видна в работах его многочисленных учеников, среди которых немало выдающихся современных танцовщиков как у нас в стране, так и за рубежом. Монография автора может рассматриваться как духовное повествование мастера о мужском классическом танце.

Несомненно также, что исследование Е. П. Валукина имеет *порождающий* характер, и это тоже закономерно, потому что последователями его школы являются не только исполнители, но и педагоги-хореографы, работающие по системе Е. П. Валукина. При руководимой им кафедре функционирует педагогическая лаборатория, систематически апробирующая новаторские позиции автора.

Соглашаясь с мыслью автора о том, что с введением новой терминологии "не каждый читающий согласится", берусь утверждать, что вижу новизну не только, да и не столько в терминологии, а в содержательной структуре обучения. Тогда становится понятной мысль автора о необходимости как-то обозначить новое содержание методических приемов, например "над ногами",

"обратное port de bras" и т. д. Терминологические новации системы Е. П. Валукина по сути номинативные функции содержательной ее новизны, пронизывающей всю монографию. Перечислим хотя бы некоторые из этих новаций.

1. В практику преподавания, учитывая анатомо-физиологические особенности строения опорно-двигательного аппарата, Е. П. Валукиным предложено ввести понятие положения корпуса "над ногами", когда из строго вертикального положения корпус за счет легкого отклонения от вертикальной оси пространства переводится вперед в положение "над ногами", что способствует большей устойчивости при выполнении движений классического танца.

Сама природа создала положение "над ногами" как инстинктивное и соответствующее природе человека и его физиологии.

2. Для перевода ноги из одной позиции в другую, до изучения *battement tendu*, автором впервые вводится понятие движения ноги "плоской стопой" с переводом центра тяжести корпуса на опорную ногу. Целью применения в методике классического танца приема отведения и подведения работающей ноги "плоской стопой" является стремление ускорить процесс развития и воспитания "выворотности".

3. При анализе движений классического танца в процессе педагогической практики выявились группы движений, объединенные общими чертами и характером. В этих группах прослеживается эволюция — простейшие движения благодаря динамическому развитию усложняются. Из раздела *par terre* переходят в раздел *en l'air* и далее в *allegro*.

4. *Battement tendu* входит в состав ряда движений и *pas* классического танца. При его изучении закладываются необходимые навыки движения стопы, общие основы выворотности и развития силы, вырабатывается классическая линия ноги.

Например, если в *battement tendu simple* нога не отрывается от пола, то в *grand battement jeté* нога выбрасывается на 90°. Налицо динамическое развитие, а значит, и более высокие психофизические затраты. При этом движение *battement tendu* в *grand battement jeté* составляет основу, но не в чистом виде, а в развитии, когда после отведения ноги в одном из направлений (1-я половина *battement tendu*) происходит отрыв ноги от пола и бросок на 90° и приведение ноги в исходную позицию (2-я половина *battement tendu*) после того, когда нога коснулась пола после завершения броска. В осуществлении этих усложненных движений задействованы все суставы ноги — от тазобедренного до суставов пальцев стопы. Для другой группы движений — *фраппирующих*, исходным, на взгляд автора, является положение *sur le cou-de-pied*, при котором стопа расположена на щиколотке опорной ноги. В положении спереди работающая нога согнута в колене и охватывает щиколотку опорной (*обхватывающее положение*). В положении сзади стопа с сильно вытянутым подъемом и пальцами прижимается пяткой к щиколотке опорной ноги сзади. Третье положение — ус-

ловное, когда работающая нога касается носком шиколотки опорной спереди сильно вытянутыми пальцами при отведенной пятке вперед. Все формы выполняются выворотно, бедро и колено отведены в сторону, сохраняется градус угла тазобедренного и коленного суставов. Автор приходит также к выводу, что при выполнении *demi-plié* в положении работающей ноги *sur le cou-de-pied* сзади сильно вытянутый носок переводится в положение условного *sur le cou-de-pied*.

5. Разговорным языком танца является хореографический текст, состоящий из тех или иных движений. А собеседником или слушателем танцовщика может быть партнер по сцене или зритель, которому мы адресуем наш разговор, повернувшись лицом. Таким образом, определилось понятие лицевой стороны вертикальной оси симметрии тела, относительно которой происходит движение частей тела танцовщика. Это значит, что ноги, раскрываясь в направлении наружу от вертикальной оси, и руки, если траектория их движения также направлена наружу от вертикальной оси, действуют в направлении *en dehors*, а если движение ног и рук направлено внутрь к оси — *en dedans*.

Ранее в классическом танце понятия *en dehors* (наружу) и *en dedans* (внутри) применялись для обозначения направления движения работающей ноги (по кругу) или вращения фигуры на полу (на одной или двух ногах) и в воздухе относительно вертикальной оси тела танцовщика. Автором предлагается понятия *en dehors* и *en dedans* применять для обозначения движения рук также относительно вертикальной оси тела. Причем, анализируя одновременное движение рук и ног, выявляется "соответствующее" или "несоответствующее" действие частей тела в танце.

6. В классическом танце большое место занимают связующие и вспомогательные движения, которые в данной работе рассматриваются автором как важный раздел техники мужского исполнительства.

Несмотря на кажущуюся простоту в исполнении танцевального шага, требуется хорошо поставленный корпус, выразительная линия спины, определенный поворот головы, осмысленная направленность взгляда и должный апломб.

Связующие и вспомогательные движения в монографии анализируются с точки зрения координационной взаимосвязи всех частей тела, при точном соблюдении ракурсов — положений фигуры в пространстве зала и гармоничного соединения с основными движениями классического танца.

7. Автор считает необходимым для определения положения головы ввести понятия направленности взгляда относительно линии горизонта. Таким образом, выстраиваются вертикальные точки пространства, в которые взгляд может быть направлен в статичном положении или в движении переводиться из одной точки в другую, описывая линию или дугу, соответствующую 1/4, 1/2 частям окружности, или полную окружность.

Нужно отметить, что движения головы необычайно разнообразны. Они как бы завершают собой пластический рисунок движений в *port de bras* или в ис-

полнении танцевальной позы. При этом требуется расчетливое, точное и в то же время свободное ее движение, без напряжения мышц шеи и лица, с включением в эти движения направленности взгляда, который является во многих случаях определяющим в движениях и положениях головы.

8. Во многих работах, посвященных методике преподавания классического танца, авторы не дают определения "ведущей" и "ведомой" руки. Однако сама практика педагогической и репетиционной работы, которая требует бережного сохранения классического наследия и сравнима с работой реставратора, потребовала введения этих понятий. Научный анализ движений классического танца позволил точно определить закономерности построения поз, перевода рук из позиции в позицию относительно "ведущей" или "ведомой" руки.

9. Действия рук в классическом танце неразрывно связаны с движениями головы и с взглядом, сопровождающими их в пространстве, и должны всегда опираться на основу точно отработанной системы координации движений, на которых происходит воспитание многообразия пластического рисунка рук будущего танцовщика, чем являются *port de bras*.

В данной работе предпринята попытка проанализировать канонические формы *port de bras* с точки зрения их координационного развития. Так, например, впервые предлагается изучать канонические формы в обратном направлении движения рук, корпуса, головы и сопровождающего взгляда.

10. В монографии этот раздел рассматривается и как единая пространственная система движений в лексике классического танца, и как комплекс движений, на основе которого главным образом воспитывается танцевальная координация классического танца.

Важно отметить, что *port de bras* с точки зрения действия рук условно подразделены на следующие виды: "основные" формы и "обратные" формы, которые различаются по направлению движения рук — *en dehors* (в направлении наружу) или *en dedans* (в направлении внутрь).

11. Сценическая практика, опыт исполнительства автора и его учеников позволяют утверждать, что *préparation* нельзя исполнять формально, в выразительном, эстетическом, динамическом и координационно-пластическом отрыве от того движения или группы движений, перед которыми его исполняют. Малая форма наиболее часто используется как основной *préparation* перед движениями. При освоении этой формы *port de bras* впервые происходит объединение действия рук и головы, то есть голова и взгляд сопровождают кисть действующей руки. Причем голова может действовать разнообразно, в зависимости от преследуемых целей, а именно: проходя точки пространства зала, ограниченные 1/4 или 1/2 частью окружности.

12. Приведенный автором анализ показывает, что во II, IV, V и VI формах *port de bras* руки действуют разнонаправлено относительно друг друга: как в

А появление таких понятий, как ведущая и ведомая рука, позволяет сегодня более точно использовать тот или иной вариант *port de bras* с точки зрения академической грамотности классического танца.

Порождающий характер исследования, о котором говорилось выше, обеспечивает научное обоснование системных принципов обучения искусству хореографии, которые можно систематизировать следующим образом.

1. Первый, ключевой принцип такого обучения — сочетание традиций и новаторства.

У истоков создания балетмейстерского факультета стояли такие великие педагоги, как Р. В. Захаров, Л. М. Лавровский, Н. И. Тарасов, М. Т. Семенова, М. В. Васильева-Рождественская, А. В. Шатин, Т. С. Ткаченко, А. А. Лапаури и другие. Их бесценный опыт не только почитается, но и продолжает изучаться и развиваться. При этом поиски стиля современной хореографии не противопоставляются выработке широкого диапазона овладения танцевальной техникой классического танца, стилей модерн, рококо, эпохи романтизма, неоклассицизма и т. п. Вследствие этого возможна последующая работа выпускников РАТИ, как балетмейстеров, так и педагогов-хореографов, в музыкальном и детском театрах, театрах оперетты и т. д. Неоднократно на кафедральных заседаниях звучал справедливый призыв педагогов к гармоничному сочетанию традиционализма и новаторства, и он становился руководством к действию.

Обучение хореографическому искусству требует от педагога и балетмейстера широких знаний в различных отраслях и жанрах искусства — в живописи, музыке, скульптуре, архитектуре, истории костюма и т. п. Постоянное стремление к обновлению танцевальных форм и стилей сочетается с обязательной опорой на традиции классического танца. Таким образом, первый принцип хореографического образования можно сформулировать как единство новаторства и традиции в сочетании с широким диапазоном освоения всех средств искусства.

2. Принцип межпредметных связей.

Чем больше новых связей вовлечено в формирование знаний, тем прочнее результаты обучения. Поэтому на балетмейстерском факультете существенное значение придается укреплению и расширению межпредметных связей, обмену учебной информацией, сочетанию специальных предметов с педагогикой и психологией творчества.

В связи с демократизацией нашего общества, с расширением международных связей значительное внимание уделяется иностранным языкам. "Сам факт существования современного постиндустриального, информационного общества, общества "быстрых" экономик, динамика которого напрямую зависит от скорости функционирования информации, зафиксированной разнообразными языковыми средствами, смещает наше внимание на языковые параметры образова-

выми средствами, смещает наше внимание на языковые параметры образования"¹. Будущему балетмейстеру и педагогу хореографии, представляющему за рубежом нашу прославленную школу русского балета, никак не обойтись без изучения иностранных языков, хотя язык танца понятен всем. Он обладает универсализмом и интернационален по своей природе. Но необходима и культура иноязычного общения: ведь не случайно возникло фразеологическое словосочетание, ставшее пословицей: "Сколько языков ты знаешь, столько раз ты и человек". В культуру общения, кроме знания иностранных языков, входит и развитие коммуникативных навыков, что обеспечивается как при изучении теоретических разделов психологии личности и межличностных отношений, так и на практических занятиях по тренингу общения и воспитанию сензитивной культуры.

3. Принцип индивидуализации и личностного подхода к обучению.

Внедрение личностного подхода в педагогику позволяет повысить воспитательно-педагогический потенциал профессионального обучения, гуманизирует весь процесс обучения и всю образовательную систему, способствуя моральной удовлетворенности результатами учебы. Индивидуализация не должна противопоставляться обучению в коллективе. Балетмейстеру и педагогу хореографии нужны не только профессиональные знания своего предмета, но и навыки и умение работать с творческими коллективами.

Как показывает опыт руководимого мною сектора педагогики и психологии творчества, нельзя отождествлять индивидуальный и личностный подходы. Дифференциация их основана на том положении, что для личностного подхода более адекватны педагогические приемы, ориентированные на психологические критерии и психологические особенности личности, включая и "заострения" характера или так называемую акцентуацию характера и личности учащихся, а для индивидуального подхода важнейшим критерием является учет физиологических параметров учащихся, в частности, периодов подросткового и раннего юношеского возрастов.

4. Принцип взаимодополняемости личностных подструктур.

Творческая личность — это динамическая система взаимосвязанных и диалектически взаимодополняющих друг друга биосоциальных подструктур и элементов². Обучение основам психологии сочетается поэтому с преподаванием биологических дисциплин, таких, как основы анатомии и физиологии человека с элементами балетной медицины³.

¹ Долганова В. А., Трубина Е. Г., Шабурова О. В. Языковая школа: возможности элитарного образования // Магистр. 1995. № 2. С.75-80.

² См.: Платонов К. К. Система психологии и теория отражения. М., 1982; Рождественская Н. В. Психология художественного творчества. Спб., 1995.

³ См.: Гройсман А. Л. Психогигиена артиста балета. М., 1987.

Было бы вульгарным биологизаторством строить программу обучения хореографии лишь на знании анатомии и физиологии, не давая знаний и умений в области социальной педагогики и психологии, не развивая у становящейся личности учащегося творческую мотивацию и мировоззренческую направленность. Поэтому целесообразно использовать весь арсенал психокоррекционных средств, включая поощрение, убеждение, внушение, уважение к учащимся на основе принципов *диалога* и *партнерства*, что обогащает нравственно-психологические основы личности.

Естественно, применяя предельные нагрузки, нельзя забывать и о биологических базисных свойствах личности и организма, соотнося их с развитием силы и выносливости опорно-двигательного аппарата, индивидуализируя нагрузки и адаптируя организм и личность учащегося к их выполнению. Педагогическая антропология рассматривает движущие силы личности системно, как взаимодействие внешних и внутренних факторов реализации человека, биологических программ с духовными и социальными. Поэтому программа обучения хореографии строится на основе взаимодействия биологических и социальных предметов.

5. Принцип наглядности и образности в обучении.

В хореографии наглядность связана с конкретным показом упражнений, с их характеристикой и словесным пояснением. К показу не следует прибегать часто, так как может произойти угасание условно-рефлекторных связей двигательного анализатора, что иногда лишает ученика самостоятельности и активности в запоминании комбинированных упражнений. Показ должен быть лаконичным и убедительным, а главное — обращен к образной выразительности музыки, к эмоциональной сфере личности учащихся и к их творческому воображению.

При возрастающей компьютеризации учебного процесса все большее значение приобретают технические средства наглядности — видеотехника, которая широко и успешно применяется на нашем факультете в связи с необходимостью формирования обратных связей для прочности усвоения отдельных двигательных навыков и двигательных умений, развивающихся при использовании технических средств. "Тотальность мира массовых коммуникаций вторгается в жизнь человека очень рано, происходит формирование клипового сознания"¹. Необходимы серьезные усилия для создания таких образовательных стратегий, которые бы помогали осмыслить этот процесс, создавали и направляли обучение с учетом аудиовизуальной природы современного мировосприятия, учитывая и опасности информационного общества и возможности данного этапа развития цивилизации.

¹ Долганова В. А., Трубина Е. Г., Шабурова О. В. Языковая школа... С. 75-80.

6. Принцип сочетания вербальных и невербальных компонентов обучения.

Показ в хореографии немислим без словесного подкрепления. Н. И. Тарасов писал, что "слово бывает сильнее всякого показа, если оно логично и обращено к искусству владения танцем, к его сути и содержанию"¹. Поэтому специально разрабатываются речевые средства обучения хореографии. Так, в диссертационном исследовании² доказана важнейшая роль "опорных сигналов", помогающих овладеть содержательно-смысловой стороной движения. Обучение происходит более эффективно, если роль этих сигналов выполняют, наряду с традиционной вербальной лексикой, образно-метафорические фразеологизмы. Не случайно известный русский писатель М. М. Пришвин говорил, что "языковой образ — указательный палец в сторону смысла". Не следует противопоставлять словесных (вербальных) сигналов бессловесным (невербальным, жестомимическим), а формально-образных стимулов обучения — содержательно-смысловым, ибо только взаимосочетание делает обучение успешным и эвристичным.

Разрабатывая концепции педагогической антропологии как целостного и системного знания о развивающемся человеке, служащие фундаментом изучения педагогических закономерностей, Б. М. Бим-Бад пишет: "Особого внимания заслуживает художественный метод — интерпретация искусств. Здесь задача педагога-антрополога сводится к "переводу" языка искусств на язык науки, язык образов и понятий. Искусство преимущественно исследует человека и с определенной точки зрения представляет как эмоционально окрашенный умственный эксперимент по изучению человека в различных, чаще всего чрезвычайных обстоятельствах. Художественный образ, обладая большой обогащающей силой, одновременно позволяет проникнуть вглубь внутреннего мира единичной личности. Эта специфика художественного образа (метафоры) делает его ценнейшим источником педагогической антропологии"³.

7. Принцип непрерывности образования.

Полученные на раннем этапе (например, в хореографическом училище) навыки и умения требуют последовательного развития на этапе вузовского обучения, а также повышения профессиональной квалификации в последующем звене — практической работе в театре. Таким образом, этапность обучения совпадает с выдвигаемым временем принципом непрерывности образования, являющимся залогом эффективности всякого творческого обучения, в том числе и хореографическому искусству⁴.

¹ Тарасов Н. И. Классический танец. С. 60.

² См.: Филатов С. В. От образного слова — к выразительному движению. М., 1993.

³ Бим-Бад Б. М. Современная педагогическая антропология: концепция и программа научной разработки // *Магистр*. 1995. № 2. С. 45-53.

⁴ Такой опыт сегодня проведен в Нижнем Новгороде, где студенты заочного курса РАТИ открыли отделение хореографии при театральном училище.

8. Принцип системности в обучении.

Он связан с междисциплинарным подходом к обучению с учетом не одномерного, не линейного, а системного объемного видения художественно творческой деятельности. Этот подход иногда называют комплексным, что не одно и то же. Системный подход от комплексного дифференцируется по двум признакам: наличию системообразующего принципа, каким является известный дидактический принцип *от простого к сложному*, и иерархии соподчинения различных подструктур и элементов, входящих в систему обучения.

Все вышеперечисленные принципы не только подчинены строгой иерархии и смешаны, как это происходит при комплексном подходе, но и зависят друг от друга, пронизаны сквозной линией — необходимостью активизации творческих и резервных возможностей личности и сверхзадачей обучения.

Такой системный подход практически реализован в обучении мужскому классическому танцу, методологически обобщен и теоретически обоснован в фундаментальной монографии профессора Е. П. Валукина — в его книге под названием "Система классического танца", которую мы и представляем на суд читателей.

Творческая и научно-методическая новизна данного исследования не добыта автором каким-то приемом, неизвестным науке или искусству. Достаточно вспомнить исследования творческого мышления математиков и физиков с помощью *реверсивного мышления* (умения мыслить в обратную сторону), описанные психологом В. А. Крутецким или академиком П. Л. Капицей. Они известны и в методологии К. С. Станиславского, опиравшегося в своей системе на креативную природу эвристического мышления с помощью "наоборотиков". В системе обучения классическому танцу творческие приемы наоборотиков, по Станиславскому, задействованы лишь в предлагаемой работе. Таким образом, монография Е. П. Валукина — фундаментальный труд, в котором впервые проведен системный анализ всех разделов мужского классического танца от простейших движений до сложных видов вращения и прыжков с новым для хореографической педагогики подходом с активацией эвристического мышления педагога хореографии и балетмейстера, что значительно обогащает современное хореографическое образование и оптимизирует природу артистов балета.

*Академик Международной академии информатизации и
Международной педагогической академии*

А. Л. Гройсман

Библиография

- Алексей Ермолаев: Сборник статей. М., 1974.
- Алпатов М. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1978.
- Алпатов М. В. Всеобщая история искусств.: В 3 т. М., 1948—1955.
- Алпатов М. В. О композиции. М.; Л., 1938.
- Альберт Г. Г. Александр Пупкин. Школа классического танца. М., 1996.
- Анохин А. М. К проблеме разработки педагогической среды как условия развития творческой личности студента // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов. М., 1996. Вып. 3.
- Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1893—1894.
- Арикейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1930.
- Асафьев Б. О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л., 1974.
- Базарова Н. П., Мей В. П. Азбука классического танца. 2-е изд. Л., 1984.
- Балет: Энциклопедия. М., 1981.
- Бассехес А. Театр и живопись Головина. М., 1970.
- Бахрушин Ю. А. Александр Алексеевич Горский. М.; Л., 1946.
- Бахрушин Ю. А. История русского балета. 3-е изд. М., 1977.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бежар М. Мгновения в жизни другого. М., 1989.
- Бекина С. И. Музыка и движение. М., 1983.
- Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1990.
- Березкин В. И. Художники Большого театра. М., 1976.
- Берштейн Н. А. Очерки физиологии движений. М., 1968.
- Бим-Бад Б. М. Современная педагогическая антропология: концепция и программа научной разработки // Магистр. 1995. № 2.
- Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М., 1864.
- Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М., 1987.
- Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Богданов-Березовский В. Статья о балете. Л., 1962.
- Богданов-Березовский В. Оперное и балетное творчество Чайковского. Л.; М., 1940.
- Бодалев А. А. Об особенностях понимания преподавателем студента // Современные психолого-педагогические проблемы высшей школы. Л., 1978. Вып. 4.
- Бочарникова Е. В., Габович М. М. Балетная школа Большого театра. М., 1957.
- Бочарникова Э., Иноземцева Г. Тем, кто любит балет. М., 1979.
- Брабич В., Плетнева Г. Зрелища Древнего мира. Л., 1971.
- Буртикашвили А. Чародей танца. Тбилиси, 1960.
- Ваганова А. Я. Основы классического танца. М., 1980.
- Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867—1884. Л.; М., 1937.
- Валукин Е. П. Образцы классического наследия // Советский балет. 1984. № 4.
- Валукин Е. П. Мужской классический танец. М., 1987.
- Валукин Е. П. Австралийский балет // Dans Australie. 1987. № 5.
- Валукин Е. П. Балет Чили // Большая советская энциклопедия: В 30 т. М., 1969—1978. Т. 29.
- Валукин Е. П. Влияние русской школы классического танца на становление профессионального канадского балета: Социально-педагогический и индивидуально-психологический аспект проблемы // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов. М., 1996. Вып. 3.

- Валукин Е. П. Задачи высшей школы в воспитании педагогов-хореографов и балетмейстеров: Психолого-педагогические аспекты обучения мужскому классическому танцу // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов. М., 1996. Вып. 3.
- Валукин Е. П. Замечательный опыт балетоведения: Книга Б. Льва-Анохина о В. Васильеве // Прикладная психология и педагогика. М., 1998. Вып. 2.
- Валукин Е. П. К изучению роли советской хореографической школы в становлении балетных трупп мира // Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе. М., 1980.
- Валукин Е. П. Канадский балет // Балет: Энциклопедия. М., 1981.
- Валукин Е. П. Комплексная система обучения мужскому классическому танцу // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М., 1992.
- Валукин Е. П. Константа гуманизма // Советский балет. 1984. №4.
- Валукин Е. П. Н. И. Тарасов — мастер мужского танца // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М., 1992.
- Валукин Е. П. Наша работа не была напрасной: Национальная балетная школа Сантьяго // Латинская Америка. 1979. № 2.
- Валукин Е. П. Нерасторжимые узы // Большой театр. 1997. № 4.
- Валукин Е. П. О Н. И. Тарасове // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М., 1996.
- Валукин Е. П. Особенности построения музыкальных и хореографических форм: Материалы Второй Всероссийской конференции по балетоведению. МГК им. П. И. Чайковского. 1994.
- Валукин Е. П. Праздник хореографии // Советский балет. 1984. № 3.
- Валукин Е. П. Методика классического танца: Программа курса. М., 1990.
- Валукин Е. П. Роль советской школы классического танца в становлении профессионального канадского балета // Вопросы театрального искусства. М., 1978.
- Валукин Е. П. Русский балет и мировая хореография // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М., 1996.
- Валукин Е. П. Системный подход к обучению мужскому классическому танцу: Автореф. дис... канд. искусств. М.: ГИТИС, 1992.
- Валукин Е. П. Международные связи // Советский балет. 1983. № 6.
- Валукин Е. П. Танцовщик-актер и его воспитатель // Lapesci Listy. 1984. № 9.
- Валукин Е. П. Теория и методика классического танца: Программа. М., 1998.
- Валукин Е. П. Три года в Чили: Национальный балет Сантьяго // Театральная жизнь. 1978. № 19.
- Вальберх И. Из архива балетмейстера. М.: Л., 1948.
- Ванслов В. В. Статьи о балете: Музыкально-эстетические проблемы балета. Л., 1980.
- Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М., 1968.
- Васильев Дмитрий Тихомирович. Артист, балетмейстер, педагог. М., 1971.
- Васильева-Рожественская М. В. Историко-бытовой танец. М., 1964.
- Вечеслова Т. М. Я — балерина. Л.; М., 1964.
- Волков Н. Композиция в живописи. М., 1977.
- Вольнский А. Л. Книга ликований. М., 1992.
- Вопросы театрального искусства: Сборник статей. М., 1977.
- Габович М. М. Душой исполненный полет. М., 1966.
- Габович М. М. Биомеханика и танец // Советский балет. 1983. № 2.
- Гаевский В. Дивертисмент. М., 1981.
- Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Л., 1967.
- Глебов И. Путеводитель по концертам. М., 1919.
- Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940.
- Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глики. Л., 1959.
- Голейзовский К. Я. Жизнь и творчество: Статьи, документы, воспоминания. М., 1984.
- Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. М., 1964.
- Голубовский Б. Г. Пластика в мастерстве актера. М., 1986.
- Готсдинер А. Л., Луковников Н. Н. Социальные и психологические аспекты общения и эстетического воспитания. М., 1985.
- Градова К., Гутина Е. Театральный костюм. М., 1976.
- Григорьев С. Балет Дягилева. 1909—1929. М., 1993.
- Гройсман А. Л. Психогигиена артиста балета. М., 1987.
- Гройсман А. Л. Психогигиена творческого труда студентов театральных вузов. М., 1984.

- Гройсман А. Л. Психология: личность, творчество, регуляция состояний: Учебник для театральных вузов. М., 1993.
- Громов Ю. И. Проблемы хореографической педагогики // Магистр. 1997. № 2.
- Деген А., Ступников И. Мастера танца. Л., 1974.
- Демидов А. "Лебединое озеро". М., 1985.
- Демин В. П. Формирование личности режиссера. Саратов, 1983.
- Добровольская Г. Федор Лопухов. Л., 1976.
- Долганова В. А., Трубина Е. Г., Шабурова О. В. Языковая школа: возможности элитарного образования // Магистр. 1995. № 2.
- Дубнин И. О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве. М., 1989.
- Захаравская Р. Костюм для сцены. М., 1965.
- Захаров Р. В. Артист балета — художник, творящий образ // Балет. 1996. №6.
- Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М., 1976.
- Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М., 1954.
- Захаров Р. В. Сочинение танца. М., 1983.
- Зосимовский В. А. Библиографический справочник по хореографии. М., 1959.
- Ивашнев В., Ильина К. Ростислав Захаров. Жизнь в танце. М., 1982.
- Ивинг В. О русской школе классического танца // Театральный альманах. М., 1947. Кн. 6.
- Ильичева М. Ирина Колпакова. Л., 1979.
- Как всегда — об авангарде / Сост., пер., коммент. С. Исаев. М., 1992.
- Карп П. О балете. М., 1967.
- Катонова С. Музыка в балете. Л., 1961.
- Катонова С. Музыка советского балета: Очерки истории и теории. 2-е изд. Л., 1990.
- Кимура, Сигено, Судзу и др. Путешествие по шедеврам. Токио, 1993. Т. 13.
- Классики хореографии / Ред. Е. И. Чесноков. Л.; М., 1937.
- Классический танец. Слитные движения / Сост. В. С. Костровицкая. М., 1961.
- Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1961.
- Кнебель М. О. Поэзия подготовки. М., 1978.
- Ковалев Г. А. Активное социальное обучение как метод коррекции психологических характеристик субъекта общения: Дис. ... канд. психол. наук М., 1980.
- Кон И. С. Психология старшеклассника. М., 1980.
- Конен В. Театр и симфония. М., 1975.
- Константин Сергеев: Сборник статей. М., 1978.
- Константинова М. Екатерина Максимова. М., 1982.
- Кониос Н. Г. Хореографический текст балета "Жизель" М., 1975.
- Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977.
- Косачева Р. Г. О музыке зарубежного балета. М., 1980.
- Косачева Р. Г. О музыке зарубежного балета. М., 1984.
- Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца. Л., 1972.
- Костровицкая В. С. Методика связующих движений. М., 1962.
- Костровицкая В. С., Писарев А. А. Школа классического танца. Л., 1968.
- Котельникова Е. Г. Биомеханика хореографических упражнений. Л., 1973.
- Красовская В. М. Анна Павлова. Л.; М. 1964.
- Красовская В. Вахтанг Чабукиани. М., 1956.
- Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Преромантизм. Л., 1983.
- Красовская В. М. О классическом танце // Н. Базаров, В. Мей. Албука классического танца. М., 1983.
- Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М., 1963.
- Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века: В 2 ч. Л., 1971—1972. Ч. 1. Хореографы. Ч. 2. Танцовщики.
- Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958.
- Красовская В. М. Статьи о балете. Л., 1967.
- Кремшевская Г. Д. Агриппина Ваганова. Л., 1981.
- Культура эпохи Возрождения. Л., 1986.
- Кшесинская М. Воспоминания. М., 1992.
- Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. М., 1972.
- Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Пг., 1918.
- Левинсон А. Я. Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца // Мастера балета. Спб., 1914.

- Леонгард К. Акцентуированные личности. Киев, 1961.
- Леонид Михайлович Лавровский: Документы. Статьи. Воспоминания. М., 1983.
- Лешков Д. Мариус Петипа (1822—1910): К столетию его рождения. Пг., 1922.
- Лисициан С. Запись движений. Кинетография. М.; Л., 1940.
- Лисициан Ю. П., Жильева Е. П. Искусство и здоровье. М., 1974.
- Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939.
- Лифарь С. Мемуары Икара. М., 1995.
- Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М., 1972.
- Лопухов Ф. В. Шестдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966.
- Львов-Анохин Б. А. Алла Шелест. М., 1964.
- Львов-Анохин Б. А. Мастера Большого Балета. М., 1976.
- Львов-Анохин Б. А. Никита Долгуши // Театр. 1964. № 10.
- Мазель Л. Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм // Музыкальное образование. 1930. № 2.
- Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
- Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статья. Л., 1971.
- Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983.
- Мартинова О. М. Екатерина Гельцер. М., 1965.
- Материалы по истории русского балета. / Сост. М. В. Борясомбский: В 2 т. Л., 1939.
- Профессор Е. П. Валушки, 40 лет творческой деятельности: Материалы научной конференции по педагогике хореографии. М.: Институт проблем сознания МАИ. 1997.
- Мейерхольд. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. М., 1990.
- Мерцалова М. История костюма. М., 1972.
- Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. М., 1990.
- Мессерер А. М. Уроки классического танца. М., 1967.
- Михайлов М. М. Молодые годы Ленинградского балета. Л., 1978.
- Михайлов М. М. Жизнь в балете. Л.; М., 1966.
- Моисеев И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М., 1996.
- Мориц В., Тарасов Н., Чекрыгин А. Методика классического тренажа. М.; Л., 1940.
- Музыка и хореография современного балета: Сборник статей. Л., 1974—1987. Вып. 1—5.
- Мюллер В. Декорационное оформление спектакля. М., 1956.
- Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
- Налчаджян А. А. Некоторые психологические и философские проблемы интуитивного познания. М., 1972.
- Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. М., 1952—1954. Т. 1.
- Немировский А. Пластическая выразительность актера. М., 1976.
- Немчинский М. И. Драматургия циркового номера. М., 1986.
- Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания: В 2 ч. М., 1999. Ч. 1.
- Нижинская Б. Ф. Школа движения: теория хореографии. Киев, 1920.
- Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. М.; Л., 1965.
- Новиков О. В. Элементы тренинга актерской психотехники как средства повышения психической работоспособности учащихся // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов. М., 1996. Вып. 3.
- Обозов Н. Н. Межличностные отношения. Л., 1979.
- Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1979.
- Патохарактерологический опросник для подростков / Ред. А. Е. Личко, Н. Я. Иванова. Л., 1976.
- Пашенная В. Н. Ступени творчества. М., 1964.
- Петров В. Мир искусства. М., 1971.
- Петров О. Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М., 1982.
- Платонов К. К. Система психологии и теория отражения. М., 1982.
- Плещеев А. Наш балет. 2-е изд. СПб., 1899.
- Пожарская М. Русское театрально-декоративное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970.
- Пожарская Н. М. Русские сезоны в Париже: Эскизы декораций и костюмов. 1908—1929. М., 1988.
- Пожидаев Г. "Спартак" — балет Хачатуряна. М., 1978.
- Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. М., 1959.
- Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. М., 1978.
- Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX в. М., 1979.

- Профессиональное обучение хореографии и психофизиологические особенности подростка: Материалы Третьей республиканской научно-практической конференции. Пермь, 1977.
- Психолого-педагогические аспекты обучения студентов творческих вузов: Межвузовский сборник научных трудов. М., 1984.
- Ремез О. Я. Введение в режиссуру. М., 1987.
- Рождественская Н. В. Психологические методы определения актерской одаренности в процессе профотбора. Л., 1984.
- Рождественская Н. В. Психология художественного творчества. СПб., 1995.
- Рождественский Г. Прембулы. М., 1989.
- Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. М., 1976.
- Рославлева Н. Марис Лиепа. М., 1978.
- Русский балет: Энциклопедия. М., 1997.
- Рындин В. Ф. Художник и театр. М., 1966.
- Савостьянов В. Единство познания и творчества в искусстве. М., 1977.
- Светлов В. Современный балет. СПб., 1911.
- Светлов В. Терсия хора. СПб., 1908.
- Сергей Дягилев и русское искусство: Сборник: В 2 т. М., 1982.
- Сергей Дягилев и художественная культура XIX—XX вв.: Материалы научной конференции. Пермь, 1989.
- Сизова Л. В. Музыкальное воспитание балетмейстеров и педагогов хореографии // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М., 1996.
- Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1967.
- Скальковский К. В театральном мире. СПб., 1899.
- Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. М., 1985.
- Слонимский Ю. И. Балетные строки Пушкина. М., 1974.
- Слонимский Ю. И. В честь танца. М., 1968.
- Слонимский Ю. И. Дилло. Вехи творческой биографии. Л.; М., 1958.
- Слонимский Ю. И. Семь балетных историй. Л., 1967.
- Слонимский Ю. И. Трехликая Жизель // Театр. 1923. № 11.
- Слонимский Ю. И. Чудесное было рядом с нам. Л., 1984.
- Собкин В. С. Опыт исследования личностных характеристик студента-актера // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов творческих вузов. М., 1984.
- Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии // Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.
- Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973.
- Солодовников А. Ольга Лепешинская. М., 1983.
- Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. Л., 1981.
- Способин И. Музыкальная форма. М., 1984.
- Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1945—1961.
- Степанова К. А. Костюм для сцены. М., 1981.
- Степанова К. А. Костюм и эпоха. М., 1978.
- Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.
- Стукалкина Н. Четыре экзерсиза. М., 1972.
- Суриц Е. Я. Все о балете: Словарь-справочник. М.; Л., 1966.
- Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979.
- Сухомлинский В. А. Духовный мир школьника. М., 1961.
- Сценическое движение: Программа. М.: Метод. кабинет МК СССР, 1983.
- Тарасов Н. И. Классический танец. М., 1971.
- Тарасов Н. И. Классический танец. М., 1981.
- Теляковский В. Воспоминания. Л.; М., 1965.
- Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сборник статей. М., 1971.
- Тихонов Н. Девушка в синем. М., 1992.
- Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы. М., 1996.
- Файер Ю. Ф. О себе, о музыке, о балете. М., 1974.
- Федоренко Н. Т. Японские записи. М., 1966.
- Фельдштейн Д. И. Психологические основы общественно полезной деятельности подростков. М., 1982.
- Филатов С. В. От образного слова — к выразительному движению. М., 1993.

- Филатов С. В. Танцевальная техника и выразительность // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М., 1996.
- Фокин М. Против течения. Л.; М., 1962.
- Фомин А. Балетмейстер, музыка, танец. Новосибирск, 1973.
- Форегагер Н. М. Опыт по поводу искусства танца. Ритм и культура танца. Л., 1926.
- Франгопуло М. Х. Выразительные средства балетного искусства. Л., 1964.
- Франгопуло М. Х., Энтелис Л. А. 100 балетных либретто. М.; Л., 1966.
- Фридрихша А. Август Бурнонвиль. М., 1983.
- Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
- Холопова В. Музыкальный ритм. М., 1980.
- Холфина С. Вспоминай мастеров московского балета. М., 1990.
- Худеков С. Н. История танцев всех времен и народов. СПб., 1913—1917. Ч. 1—4.
- Художник и сцена: Сборник статей / Ред. Н. Нехорошев. М., 1964.
- Художник и сцена: Сборник статей / Сост. Е. Ракитина. М., 1975.
- Чернова Н. От Гельцер до Улановой. М., 1979.
- Чурко Ю. М. Белорусский балетный театр. Минск, 1983.
- Шароев И. Г. Музыка, которую мы видим. М., 1989.
- Штелин Я. Музыка и балет в России. Л., 1935.
- Шторк К. Система Далькроза / Пер. с нем. Л.; М., 1924.
- Эльяс Н. Образы танца. М., 1970.
- Эльяс Н. Балетный театр. М., 1970.
- Ярмолович Л. И. Классический танец: Первый год обучения: Методическое пособие. М., 1959.
- Ярмолович Л. И. Принципы музыкального оформления уроков классического танца. Л., 1968.
- Alovert N. Baryshnikov in Russia. N.Y., 1984.
- Amberg G. Ballet in America. N.Y., 1983.
- Amberg G. Ballet: the emergence of an American art. N.Y., 1949.
- Anderson J. The one and only. The Ballet Russe de Monte Carlo. N.Y., 1981.
- Balanchine G., Mason F. Balanchine's New complete Stories of the Great Ballets. N.Y., 1968.
- Beaumont C. W. Ballets past and present. L., 1955.
- Beaumont C. W. Enrico Cecchetti: A memoir. L., 1929.
- Beaumont C. W. Supplement to Cormplete book of balletd. L., 1945.
- Beaumont C. W., Idzikowski S. A manual of theory and practice of classical theatrical dancing (méthode Cacchetti). L., 1922.
- Bland A. Fonteyn und Nureyev. München, 1981.
- Bland A., Percival J., Men Dancing. Weidenfeld and Nicolson. L., s. a.
- Blasis C. Manuel complet de la dance. P., 1830.
- Blasis C. The code of Terpsichore, The art of dancing. L., 1830.
- Blasis C. Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la dance. Milan, 1820.
- Brugn E., Moore L. Bournonville and Ballet Technique. L.,
- Buckle R., Tatas J. G. Balanchine, Ballet Master. N.Y., 1987.
- Clarke M., Crisp C. Ballerina: the art of women in classical ballet. L., 1987.
- Craske M., Beaumont C. W. The theory and practice of allegro in classical ballet: Cecchetti metod. L., 1930.
- Crowle P. Moira Shearer. L., 1949.
- Guest I. Fanny Elssler. L., 1970.
- Guest I. The Romantic Ballet in England. L., 1954.
- Guest I. The romantic ballet in Paris. L., 1966.
- Guillot G., Prudhommeau C. Grammaire de la dance classique hachette. P., 1977.
- Haskell A. L. Ballet Russe. The Age of Diaghilev. L., 1968.
- Haskell A. L. Some studies in ballet. L., 1928.
- Humbert M., Chawat J. Antiqone de la dance. P., 1970.
- Knopf A. Baryshnikov at Work. Mikhail Baryshnikov discusses his roles. N.Y., 1978.
- Lawson J. The Principles of Classical Dance. L., s. a.
- Lawson J. The Teaching of Classical Ballet. Common faults in young dancers and their training. L., 1973.
- Le rythme, la musique et l'education. P., 1920.

- Levinson A. S.* Lifar, destin d'un danseur. P., 1934.
- Lidova I.* Yvette Chauviré, — "Les saisons de la danse". P., 1968.
- Moore L.* The Dupont Mystery // Danse Perspectives. 1960. № 7.
- Oliphant B.* Miss O: My life in dance. Toronto, 1996.
- Payne Ch.* American ballet theatre. N.Y., 1978.
- Percival J.* Nureyev: aspects of the dancer. N.Y., 1975.
- Primer Encuentro Nacional sobre, Investigaion de la Danza., "Institutio National de Bellas Artes. Mexico, 1992.
- Saint-Léon A.* La sténochorégraphie, ou l'art d'écrire promptement la danse. P., 1852.
- Smakov G.* Baryshnikov. N.Y., 1981.
- Smakov G.* The great Russian dancers. N.Y., 1985.
- The Dance Encyclopedia. N.Y., 1936.
- Valukin E. P.* Encuentro con el ballet., "Cuba en el ballet", № 3., Cubano Gavana, 1984.
- Varley G.* To be a dancer. Canada's National Ballet School. Toronto, 1971.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
<i>Preface</i>	8
<i>Введение</i>	10
Глава 1. <i>Комплексная система обучения мужскому классическому танцу</i>	17
Глава 2. <i>Художественные принципы структурной и пространственно-пластической композиции в классическом танце</i>	27
Глава 3. <i>Роль музыки в хореографической композиции</i>	50
Глава 4. <i>Тело — инструмент танцовщика</i>	65
Корпус и ноги	65
Голова и взгляд	91
Жест	99
Руки	101
Движения рук— port de bras	106
Глава 5. <i>Анализ поз классического танца</i>	151
Глава 6. <i>Temps lié как композиция и танцевальная форма</i>	182
Глава 7. <i>En tournant</i>	207
Повороты на двух ногах	209
Повороты с переносом тяжести корпуса с двух ног на одну	209
Повороты на одной ноге	224
Глава 8. <i>Four lent</i>	240
Глава 9. <i>Renversé</i>	258
Глава 10. <i>Fouetté</i>	269
Grand fouetté	272
Глава 11. <i>Вращение</i>	289
Pirouettes	291
Полупируэты	314
Tours chaînés	327
Tours (вращение) в позах и положениях	334
Глава 12. <i>Allegro</i>	351
Прыжки с двух ног на две ноги	353
Прыжки с двух ног на одну	357
Прыжки с одной ноги на две ноги	359

Прыжки с одной ноги на другую.....	364
Pas jeté	366
Прыжки на одной ноге	373
Глава 13. <i>Zаноски (batteries)</i>	376
Заноски в прыжке с двух ног на две ноги	383
Заноски в прыжке с двух на одну ногу	386
Заноски в прыжке с одной ноги на две	388
Заноски в прыжке с одной ноги на другую	390
Заноски в прыжке на одной ноге	391
Глава 14. <i>Allegro en tournant</i>	393
<i>Заключение</i>	405
<i>О книге Е. П. Валукина</i>	407
Библнграфна	416

CONTENTS

<i>Preface</i>	5
<i>Preface</i>	8
<i>Introduction</i>	10
Chapter 1. <i>All-round system of male classical dance training</i>	17
Chapter 2. <i>Artistic principles of structural, spatial and plastic composition of classical dance</i>	27
Chapter 3. <i>The role of music in choreographic composition</i>	50
Chapter 4. <i>Body as a tool of a dancer</i>	65
Body and legs	65
Head and look	91
Gesture	99
Arms	101
Arms — port de bras	106
Chapter 5. <i>Analysis of the postures of classical dance</i>	151
Chapter 6. <i>Temps lié as a composition and a dance form</i>	182
Chapter 7. <i>En tournant</i>	207
En tournant on both legs	209
En tournant with body weight transfer from both legs to one leg	209
En tournant on one leg	224
Chapter 8. <i>Four lent</i>	240
Chapter 9. <i>Renversé</i>	258
Chapter 10. <i>Fouetté</i>	269
Grand fouetté	272
Chapter 11. <i>Fours</i>	289
Pirouettes	291
Semipirouettes	314
Tours chaînés	327
Tours in postures and positions	334
Chapter 12. <i>Allegro</i>	351
Jumps from two legs on two legs	353
Jumps from two legs on one leg	357
Jumps from one leg on two legs	359

Jumps from one leg on the other	364
Pas jeté	366
Jumps on one leg	373
Chapter 13. Batteries	376
Batteries jumping from two legs on two legs	383
Batteries jumping from two legs on one leg	386
Batteries jumping from one leg on two legs	388
Batteries jumping from one leg on the other	390
Batteries jumping on one leg	391
Chapter 14. Allegro en tournant	393
<i>Conclusion</i>	405
<i>On the book of E. P. Valukin</i>	407
Bibliography	416

Евгений Петрович Валукин

СИСТЕМА МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Художник *И. Мигачев*

Оформление обложки *С. Архангельский*

Редактор *М. Сингал*

Корректоры *О. Завьялова, И. Доронина*

Оригинал-макет *О. Белкова*

Подписано в печать 5.06.99. ЛР №020273. Гарнитура "Таймс".
 Формат 70х100/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.п.л. 28,5
 Тираж 3000 (1-й завод 1000) экз. Заказ № 2829

Издательство "ГИТИС"
 103888 Москва, Малый Кисловский пер., 6

Отпечатано с готового оригинал-макета
 в ОАО «Типография «Новости».

107005, Москва, ул. Фр. Энгельса, 46.