



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В МУЖСКОМ  
КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура  
Направленность программы бакалавриата  
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:

52,2 % авторского текста

Работа рецензирована к защите

рекомендована/не рекомендована

« 30 » 12 20 17 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы **ЗФ-407-115-3-1Кст**  
Накыспеков Серик Жаканович

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клык Клыкова Л.А.

Челябинск

2017

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА.....	7
1.1. Исторический аспект развития мужского танца в балете...	7
1.2. Танцевальная техника и выразительность.....	14
ГЛАВА 2. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧИЛИЩАХ.....	21
2.1. Образовательный процесс профессиональной подготовки..	21
2.2. Педагогические системы выдающихся балетмейстеров и их вклад в обучение мужскому классическому танцу.....	26
2.3. Методическая разработка по мужскому классическому танцу.....	35
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	100
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	103
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	105

## ВВЕДЕНИЕ

Творческие биографии известных артистов, описания их исполнительской деятельности в том или ином балете дают нам представление как развивался мужской классический танец в историческом аспекте.

К середине XIX в. число мужчин, обучающихся в профессиональных балетных школах в Западной Европе резко сократились. Этот дефицит вынуждал балерин играть мужские роли. Эта практика – брать женщин на мужские роли, называли танцами *travestie*. И в течение нескольких десятилетий *pasdedeux* танцевали две балерины (одна из них *травести*).

С открытием русских сезонов Сергея Дягилева в Париже в 1909 г., с появлением на сцене В. Нижинского, М. Фокина, западное общество увидело грандиозное возвращение танцовщика балета. Настоящим открытием стали постановки, главным героем которых являлся мужчина, а женщина в них играла вспомогательную роль. Зрительская аудитория снова желала видеть мужчин-танцоров.

Молодой танцовщик, обладая профессиональными данными и достаточно хорошо владея исполнительской техникой, лишь через несколько лет работы в творческом коллективе обретает навыки танцующего актера, свободы и выразительности движений. Но это дается не каждому. Возникает вопрос: данный уровень подготовки – объективная закономерность, с которой нужно примириться, или необходимо добиваться, чтобы выпускник хореографической школы вливался в творческий коллектив не «заготовкой», требующей дальнейшей тщательной обработки в условиях сложной, порой конфликтной театральной жизни, а молодым специалистом, способным решать различные актерские и исполнительские задачи?

Наверное, критерии школы классического танца должны соответствовать последнему. С этой целью, как считают мастера-педагоги,

нужно создать необходимые условия для развития творческой личности. Наряду с решением задач сугубо «технического» характера, таких, как обучение современной лексике сценического танца, формирование классических линий тела танцовщика и других, необходимо уделить больше внимания танцевальной выразительности будущих артистов. Более того, художественно-творческое развитие необходимо рассматривать как сверхзадачу обучения, а «техническое» в свою очередь – в качестве обязательного условия для достижения конечной цели – воспитания актера балетного театра.

Анализ научной литературы позволил выявить, что большинство исследований в области хореографии носили в основном искусствоведческий характер (В.М. Красовская, В.И. Уральская, Е.Я. Сурицэ, В.В. Ванслов и др). Общетеоретические основы профессиональной подготовки педагога-хореографа изложены в трудах А.Я. Вагановой, К.Я. Голейзовского, Ф.В. Лопухова, А.М. Мессерера, Н.И.Тарасова и др.

Однако в последнее время появились диссертационные работы и монографии, связанные с разными проблемами хореографического образования (Е.П. Валуйкина, С.В. Филатова, В.Г. Иванова и др.).

Таким образом, актуальность проблемы позволила определить тему исследования: «Методика преподавания классического танца в мужском классе хореографического училища».

Объектом исследования является процесс обучения мужского классического танца.

Предметом исследования стало изучение способов овладения артистами балета новой для себя профессией педагога.

Целью настоящего исследования является анализ методики преподавания мужского классического танца.

Исходя из поставленной цели были определены задачи:

- изучить источники отечественной и зарубежной литературы, посвященной проблеме становления мужского классического танца, танцевальной техники и выразительности;
- определить исторический путь становления и развития мужского танца;
- обобщить опыт работы педагогов мужского класса (Н. Тарасова, А. Мессерера, С.Ж. Косманов, У. Мирсеидови др.);
- выявить принципы организации учебно-воспитательного процесса подготовки артиста балета и их результативность;
- представить методическую разработку по мужскому классическому танцу.

Методика и методология исследования. В качестве методов исследования применялись общепринятые методики анализа исторических, литературно-художественных и научных данных театроведения, педагогики, психологии, наблюдения и обобщения. Работа опирается на положения о специфике творческой деятельности танцовщика, педагога, балетмейстера (К. Станиславский, Р. Захаров, Ж. Новер, С. Лифарь, Ю.Н. Григорович, и др.), на педагогическую систему Н.И.Тарасова, Е.П.Валукина в обучении мужскому классическому танцу, о целесообразности психолого-педагогических средств коррекции личности (М. Кнебель, А. Гройсман, А. Лурия и др.) и отечественных педагогов и психологов о сущности, становлении и развитии личности (Б. Ананьев, А. Леонтьев, В. Мясищев, К. Платонов, А. Петровский и др.).

Научная новизна. В работе сделана попытка обобщить опыт педагогов хореографического училища в методике обучения мужскому классическому танцу.

Практическое значение исследования заключается том, что оно может быть полезно педагогам-хореографам, работающим с мальчиками в самостоятельных любительских коллективах, как дополнение к

теоретическому курсу по классическому танцу, истории хореографического искусства Казахстана.

Структура выпускной квалификационной работы: введение, две главы, заключение, список литературы.

## ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

### 1.1. Исторический аспект развития мужского танца в балете

Мастерство танцовщика предполагает профессиональное владение танцевально-выразительными средствами в условиях сценической задачи. Изучать классический танец – значит познавать его выразительные средства, его язык. К таким выразительным средствам можно отнести: пластику тела, танцевальное движение-действие, танцевальную позу, танцевальный жест, динамику пластики – темп, музыкально-пластический ритм, пространственную амплитуду исполнения движения, пространственное направление, расположение, перемещение и ракурс фигуры танцовщика. В данном случае мы не будем говорить о таких выразительных средствах хореографического искусства, как пантомима, мимика, актерское мастерство, форма тела танцовщика, костюм, декорация, приемы режиссерского монтажа, световая режиссура и др. с целью максимальной конкретизации специфики собственно танцевально-выразительных средств исполнителя.

Творческие биографии известных артистов, описания их исполнительской деятельности в том или ином балете дают нам представление как развивался мужской классический танец в историческом аспекте.

Самобытную, очищенную от конкретных бытовых подробностей систему условных выразительных средств, танец начал искать в XVII в. с выделением балета в самостоятельный вид театрального искусства. С тех пор начиналась упорядоченная организация материала в общей планировке фигурного ансамбля, в разработке положений каждого отдельного исполнителя.

«За некую постоянную единицу была принята идеальная симметрия человеческого тела, – писала В.М. Красовская. Человеческая фигура,

взятая фронтально и как бы помноженная на самое себя в ансамбле, ограничивала диапазон пластической шкалы».

Постепенно стали появляться такие устойчивые понятия, как позиции рук и ног, выворотность, натянутость ноги от верха до выгнутых книзу кончиков пальцев. Все эти положения открывали перед человеческой пластикой возможности направленного развития. Так, выворотность увеличивала амплитуду подъема и размаха ноги вперед, назад и в сторону. Натянутая до предела нога продлевала в пространстве партерные позы, что помогало устремленности, частоте, высоте прыжков, которые постепенно проникали в организованный танец и вводили вертикаль в его наземные построения. Позиции рук и ног (что особенно важно для современной методики) уравнивали тело, вырабатывая устойчивость в будущих пируэтах.

Особо разрабатывалась техника прыжка. Именно в выразительном танце появились и закрепились такие важные понятия, как элевация, баллон, заноски. Именно в этом направлении шло развитие мужского классического танца.

В конце XVIII в. в балете происходили существенные изменения. Техника прыжка раздвигала пространство сценической площадки в глубину и высоту, но при этом утрачивались некоторые эффекты узорчатой мелкой техники партерного танца. Отчетливо разошлись пантомима и танец – два неперемных действенно-выразительных средства балета. Более подвижные формы музыки породили качественно новые формы танца: *pasdedeux*, *pasdetrois* и т.д. Постепенно обозначились и контуры будущей сольной вариации.

В это время все отчетливей устанавливалось равенство прав балетного актера и актрисы.

Именно в период преромантизма качественно изменился мужской танец. Резко повысился уровень виртуозности солистов конца XVIII –



начала XIX вв. Прыжковую практику, технику пируэтов совершенствовали и обогащали в своем танце П. Гардель, О. Вестрис, Л. Дюпор.

Вершиной XVIII в. был признанной всеми современниками танец Огюста Вестриса. «Корпус его был очень подвижен и разнообразен; в этом танцовщику помогал его феноменальный апломб. Головой Вестрис играл очень свободно, бросал ее в сторону, склонял, откидывал. Руками он распоряжался гораздо произвольнее, чем полагалось танцовщику; он вскидывал их выше плеча в непринужденных позах. Ноги Вестриса были крайне выворотны; при прыжке он сильно опускал носок и выгибал подъем; также был выгнут подъем и при всех позах. Танцовщик обладал феноменально высоким прыжком. Пируэты Вестрис разнообразил до бесконечности; особенно он блистал в сложных видах пируэта с *ronddejambe*-ами, производившими впечатление «лучей солнца», и пируэта с *petite battement ssurle coudepied* – оба вида чрезвычайно трудны для исполнения, и современному танцовщику вряд ли по силам».

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

Вестрис был прекрасным педагогом для танцовщиков, уже получивших подготовку.

В его классе занимались М. Тальони, К. Гризи, Ф. Эльслер. Среди его учеников – Ш. Дидло, Ж. Перро, А. Бурнонвиль. Являясь венцом театрального танца XVIII в., танец Вестриса был в то же время и началом мужской техники XIX в. Этот танец был канонизирован и, развиваясь и усложняясь в формах, он стал танцем классического танцовщика XIX и XX вв.: «благородство линий, но облик менее строгий, не величественный

герой, скорее паж или «галантный пастух», танец оснащался такими виртуозными трюками, которые до тех пор были в арсенале комического танцовщика.

П. Гардель в своих постановках предвосхитил формы стиля ампир. В его балете «Телемак» обновился мужской танец. Он занимал теперь более скромное место, чем в балетах XVIII в. «Серьезный» танец, каким Гардель обрисовал Телемака, уступал в виртуозности деми-характерному танцу. В нем не было высоких прыжков, он не отличался числом и быстротой пируэтов. «Но, развиваясь в плане, близком партерной технике женского танца, – отмечала В. Красовская, – он отличался от нее горделивой и строгой статью, воплощал образ величавой силы там, где женский танец передавал в похожих движениях нежность, томность, застенчивость».

Виртуозность отвечала потребностям времени, она менялась под напором внешних воздействий: влияли и запросы зрителей, и уроки других танцевальных школ. Но так как танцовщики внедряли новую виртуозность в нормативы старой школы, наращивая технику пируэтов и туров, они избегали открытой демонстрации силы. При этом в школах танец могли преподавать по нормам XVIII в., совершенствуя уже отжившую технику. Танец могли ориентировать и на методы новейшей выразительности, разрабатывая недавно открытые приемы. Танец оставался основой школьной подготовки и был мерилем успеха на сцене.

Одним из известных педагогов начала XIX в. стал К. Блазис. Ученик П. Гарделя, О. Вестриса, он отличался высокой техникой, красотой линии, гармонией движений. Блазис преподавал в училище московского Большого театра. В результате своих исследований системы классического танца он написал книги «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820), «Кодекс Терпсихоры» (1828), «Полный учебник танца» (1830).

Блазис с безупречной логикой описал позиции ног и положение тела во многих упражнениях классического танца у станка и на середине зала. Правила упорядочивали грацию, мерилем вкуса была скульптурная

строгость линий. Л. Блок отмечала, что Блазис «весь вытянут, сдержан, уравновешен и прям». При этом он прекрасно знал эффекты *epaulement* и объявлял хорошим танцовщиком того, кто «вводит светотень в свои движения и с величайшей аккуратностью передает их различия».

Блазис высоко оценил достоинства нововведенных широких прыжков, пересекающих во всех направлениях пространство сцены. Замечая, что в прыжки можно переносить почти все аттитюды и арабески, Блазис считал самыми красивыми положениями разные виды *grandjete* и *sabriole*.

В области техники вращений предлагались правила исполнения пируэтов *endehors* и *endedans*, пируэтов в позах *arabesque* и *attitude*, остановки после пируэтов на двух и на одной ноге и т.д. Блазис отвергал фронтальные композиции партерной пластики балета предыдущей эпохи и капризно-интимные контуры стиля рококо. Вершиной мужского танца Блазис объявил парящий прыжок. Критика того времени постоянно отмечала внешний и количественный рост техники, используя выражения «блестящий танец» и «кружевное плетение танца».

Теория Карло Блазиса была актуальна, потому что опиралась на практику современного ему балета.

С расцветом романтизма мужской танец отошел на второй план, фокус балета смещается в сторону балерин, танцовщик постепенно растворился в ее тени. Балет обратился за вдохновением к фольклору, легендам, мифам и суевериям. В нем появились нимфы и сильфиды, невинные девы и т.д. В это время блистают Мария Тальони, Карлотта Гризи, Фанни Эйслер и др.

Танцовщик был только для того, чтобы подчеркнуть красоту и талант балерины и находился в роли ее перевозчика. Поддержки в воздухе уступают в своем разнообразии партерным поддержкам и сводятся преимущественно к вертикальному подъему танцовщицы на грудь или на плечо танцовщика и к горизонтальном – параллельно полу. Зато партерная

поддержка демонстрирует необычайное разнообразие приемов. Танцовщик поворачивает, опрокидывает и вертит стоящую на пальцах партнершу, словно в его руках играющий всеми гранями бриллиант.

Женщины впервые в истории доминируют в балете. Романтическое содержание спектакля сосредоточено на балерине, толкая танцовщика на задний план. И обучение технике было обращено больше к балеринам. Все меньше и меньше мужчины проходили обучение в балете.

К середине XIX в. число мужчин, обучающихся в профессиональных балетных школах в Западной Европе резко сократились. Этот дефицит вынуждал балерин играть мужские роли. Эта практика – брать женщин на мужские роли, называли танцами *travestie*. И в течение нескольких десятилетий *pasdedeux* танцевали две балерины (одна из них *травести*).

Романтический критик Жюль Жанен заявил: «...я ничего не знаю более отвратительного в мире, чем танцовщика. Ни при каких обстоятельствах я не могу признать право мужчины на танец в общественном месте».

С открытием русских сезонов Сергея Дягилева в Париже в 1909 г., с появлением на сцене В. Нижинского, М. Фокина, западное общество увидело грандиозное возвращение танцовщика балета. Настоящим открытием стали постановки, главным героем которых являлся мужчина, а женщина в них играла вспомогательную роль. Зрительская аудитория снова желала видеть мужчин-танцоров.

В начале XX в. произошло возрождение школы мужского танца. Фокин дал очень большую свободу танцовщику. Если до этого, в эпоху академизма и классицизма, были важны чистые, академической старо-французской школы позиции ног, рук, то здесь он раскрепостил артистов, раскрепостил пластику и дал новое направление в развитии балетного искусства. Это была эпоха становления принципов современной балетной школы, ее педагогики. Иностранцы балетмейстеры и педагоги стали основателями театрального танца в России. Русский, московский балет,

восприняв у Запада как элементы техники, так и лучшие художественные принципы, развивая их, постепенно создавал неповторимый облик русской Терпсихоры.

По мнению известного педагога из Петербурга А.А. Соколова-Каминского, русская балетная школа – это целый комплекс явлений, связанных с исполнительской культурой, определяющих ее своеобразие, тенденции развития, характерные черты стиля. Это и вопросы подготовки артистов балета, и эстетическая направленность их творчества, и особенности художественной формы освоения действительности.

Дисциплина «Классический танец» имеет в системе хореографического образования единую методику, которая была бы обоснована многими мастерами-педагогами, начиная с А.Я. Вагановой, и проверена положительными результатами практической деятельности нескольких поколений педагогов.

Успех русского балета является также успехом русской балетной школы, которая доказала верность избранного пути – поиска в пластике, в танцевальном рисунке психологического и драматического смысла роли, жизненной правды.

Одним из основателей школы мужского классического танца был В. Пономарев – замечательный педагог, отдавший три десятилетия творчества школе. Слава Пономарева началась с выпуска Алексея Ермолаева (1925), который создал новый стиль мужского танца – экспрессивного, высокотехнического, действенного. Главным в творческом облике Ермолаева, в манере и характере его танца было ярко выраженная мужественность. Совершенствуя технику своего танца, артист ввел много новых, интересных, выразительных и технически очень сложных движений, чем обогатил лексику классического балета.

Ермолаева справедливо считают основоположником мужского героического танца в советском балетном театре. Пластическое совершенство, виртуозность исполнения сложнейших танцевальных

движений, высокие прыжки и стремительные вращения, двойные туры в воздухе сочетались у Ермолаева с удивительной выразительностью и артистизмом. Первая значительная роль в театре после окончания училища – Базиль в балете «Дон Кихот». Затем он исполнил Голубую птицу в «Спящей красавице», танцевальный номер «Футболист», Зимнюю птицу в «Ледяной деве», Акробата и Божка в «Красном маке».

В ту же пору окончили школу ученики Владимира Ивановича: Р. Захаров, Л. Якобсон, характерный танцовщик С. Корень. Ярким пламенем вспыхнул талант Вахтанга Чабукиани, окончившего школу в 1929 г. С его именем связан новый стиль героико-романтического балета. Вслед за В. Чабукиани в 1930 г. из класса Пономарева вышел выдающийся артист К. Сергеев. Он танцевал весь классический репертуар в течение более чем 30 лет.

Выдающийся героический танцовщик Алексей Ермолаев был прекрасным педагогом-репетитором. Он воспитал многих мастеров балета. Среди его учеников Владимир Васильев, Марис Лиела, Михаил Лавровский, которые сегодня составляют цвет не только советского классического балета, но являя собой гордость школы мужского исполнительского искусства, силу и торжество традиций классического танца.

## 1.2. Танцевальная техника и выразительность

Итоги последних конкурсов исполнительского мастерства и балетмейстерского творчества, где отчетливо проявляются современный уровень и особенности развития танцевального искусства, позволяют говорить о том, что в исполнительской трактовке классического танца исчезает одно из его неотъемлемых качеств – художественная выразительность.

Техника сценического танца усложняется, но, совершенствуя ее, танцовщики порой стремятся к эффектности, спортивному азарту исполнения танцевальных элементов, оставляя без внимания кантиленность, музыкальность и одухотворенность пластики, – все то, чем всегда отличалась русская школа танца. Педагоги первоочередной задачей считают оснащение учеников виртуозной техникой, что нередко осуществляется в ущерб развития артистичности и выразительности. В результате – «хореографический текст перестает быть языком, на котором говорят (танцуют) исполнители».

Молодой танцовщик, обладая профессиональными данными и достаточно хорошо владея исполнительской техникой, лишь через несколько лет работы в творческом коллективе обретает навыки танцующего актера, свободы и выразительности движений. Но это дается не каждому. Возникает вопрос: данный уровень подготовки – объективная закономерность, с которой нужно примириться, или необходимо добиваться, чтобы выпускник хореографической школы вливался в творческий коллектив не «заготовкой», требующей дальнейшей тщательной обработки в условиях сложной, порой конфликтной театральной жизни, а молодым специалистом, способным решать различные актерские и исполнительские задачи?

Наверное, критерии школы классического танца должны соответствовать последнему. С этой целью, как считают мастера-педагоги, нужно создать необходимые условия для развития творческой личности. Наряду с решением задач сугубо «технического» характера, таких, как обучение современной лексике сценического танца, формирование классических линий тела танцовщика и других, необходимо уделить больше внимания танцевальной выразительности будущих артистов. Более того, художественно-творческое развитие необходимо рассматривать как сверхзадачу обучения, а «техническое» в свою очередь – в качестве

обязательного условия для достижения конечной цели – воспитания актера балетного театра.

Проблема воспитания танцевальной выразительности возникала на разных этапах развития хореографической педагогики, находясь в тесной связи с непрерывным повышением технического уровня исполнения танца. Опыт известных мастеров-педагогов – А. Горского, А. Вагановой, Н. Тарасова и др., представленный в воспоминаниях, высказываниях и практических рекомендациях, позволяет говорить о существовании устойчивых традиций в подходе к решению художественно-творческих задач обучения танцовщика.

Понятие «танцевальная выразительность» рассматривается как качество танцовщика, проявляющееся в способности передавать танцевально-выразительными средствами содержание хореографического текста и выступающее как единство художественно-творческих, психофизических, коммуникативных и кинетических качеств исполнителя.

В период становления школы классического танца методы и приемы обучения танцевальному мастерству, в том числе и танцевальной выразительности, определялись по усмотрению педагога, на основе индивидуального опыта. Еще Х. Иогансон рассматривал технику как средство выразительности, а не как самоцель.

В.Д. Тихомиров утверждал, что «в подготовке к овладению искусством классической хореографии существуют две основные части: это, во-первых, техника искусства, а во-вторых, художественная выразительность». На решение последней задачи он отводил два последних года обучения, совершенствуя при этом и техническое мастерство.

Принципы воспитания танцевальной выразительности, которые использовал В.Д. Тихомиров, основывались на естественности и выразительной природе хореографических движений, на «живой» связи танца с музыкальным сопровождением. Отсюда обязательным



требованием этого мастера к ученикам являлось осознанное восприятие музыки с тем, чтобы впоследствии научиться передавать через пластику ее эмоциональный характер.

А.А. Горский технической стороне танца придавал несколько меньшее значение, чем артистичности, выразительности, музыкальности. Каждое классическое раз на своих уроках он мог показать и потребовать исполнить с разной эмоциональной или стилистической окраской на «испанский лад», на «русский лад» и т.д.

Большое влияние на русское хореографическое искусство оказало творчество, а затем и педагогическая деятельность А. Дункан. Выразительность была сутью, стержнем, основой ее танца. Каждое движение, исходящее от внутреннего интуитивного импульса – единого сплава мысли, эмоции и чувства, не могло быть невыразительным. Это было время широкого распространения различных видов танца: «выразительного», «пластического», «свободного», формировавшихся на основе разработок теории выразительного жеста Ф. Дельсарта, системы ритмического воспитания Ж. Далькроза, теории выразительного танца Р. Лабана.

Заметим, что в этот период в хореографической школе преподавали такие предметы, как мимика и пантомима, где выполнялись специальные упражнения и этюды и отрабатывались танцевальные номера сценической практики, то есть решались задачи воспитания артистизма, выразительности жестов и движений через осознание пластического образа, чтобы затем приобретенные навыки соединить с отработанной техникой классического танца. Освоение пантомимного движения, как приближенного к бытовому жесту, к реальности жизненного движения, служило переходным этапом к выразительному танцу.

В педагогической деятельности А.Я. Вагановой основное внимание уделялось задачам именно «технического» характера. Это были задачи художественного воспитания физического аппарата актера, обретение им

высочайшей техники ради образного и выразительного танца. «Ваганова, задавая комбинации, снимала всякую стилистическую окраску. Класс ее был суховат, «технологичен».

Разумеется, воспитание профессиональной формы тела, достижение полной координации движений и освоение танцевальной техники – основа исполнительского мастерства, его фундамент. Но нельзя забывать, что «сами по себе арабески, аттитюды, жете большие и маленькие, еще ничего не говорят, если они не наполнены мыслью и чувствами. В таком случае это лишь «биомеханические» упражнения – гимнастика, набор движений и поз. Наполненное же конкретным чувством движение становится выразителем состояния человека, его переживаний».

Задачу воспитания танцевальной выразительности А.Я. Ваганова определяла как последовательную. Достигнув полной координации всех движений человеческого тела, можно в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им выразительность.

Результаты творческой работы А.Я. Вагановой были взяты за основу методики преподавания классического танца в нашей стране. Использование принципов этой методики в практике намного повысило качество обучения. Кроме того, изменился сам процесс усвоения учениками хореографической лексики. Теперь во время занятий ученик не только направлял свои усилия на контроль за работой мышц, но осознавал задачи упражнения, его цель, правила и особенности исполнения. Каждое движение должно было выполняться осмысленно.

Задачу воспитания выразительности движений Н.И. Тарасов предлагает решать в самом процессе освоения танцевальной лексики и рекомендует выстраивать систему преподавания таким образом, чтобы ученики осознавали движения, которые отрабатываются на уроке, как средства выражения чувств и мыслей. «Даже самый простой *battement* надо выполнять на уроке художественно, то есть пластически осмысленно... Уроки классического танца (с первого до последнего

класса) неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство балетного артиста».

В настоящее время проблема воспитания танцевальной выразительности не остается без внимания педагогов-практиков. Многие педагоги-хореографы пытались решать оригинальными методами, в том числе заимствованными из других сфер образования и воспитания. Например, использовались принципы актерской психотехники, приемы активизации творческого мышления, методика обучения с элементами игры и импровизации, другие вспомогательные способы и приемы, такие как образно-метафорическое сравнение, эмоциональная выразительность при выполнении заданий.

Подобные экспериментальные поиски оказали положительное влияние на практику балетной педагогики.

Сегодня активно используется системный подход в обучении классическому танцу, научно разработанный профессором кафедры хореографии Российской Академии театрального искусства Е.П. Валукиным. Применение этого подхода на основе межпредметных связей позволяет формировать творческую личность актера-исполнителя, педагога-хореографа и балетмейстера. Итоги научно-практических конференций по проблемам подготовки балетмейстерских и педагогических кадров демонстрируют эффективность системного подхода в обучении хореографическому мастерству, в том числе и в плане танцевальной выразительности.

Творческие биографии известных артистов, описания их исполнительской деятельности дают нам представление о развитии мужского классического танца в историческом аспекте. Исполнительская техника менялась под напором внешних воздействий, отвечала потребностям времени и запросам зрителей, зависела от особенностей различных танцевальных школ.

В процессе своего исторического развития общими усилиями танцовщиков, педагогов, балетмейстеров вырабатываются единые критерии воспитания артистов балета. Главное требование – это сочетание задач «технического» характера, овладения элементами танцевальной речи, и задач художественно-творческих, посредством решения которых эти элементы становятся выразительно-смысловыми. Поэтому единство танцевальной техники и выразительности – основное требование в процессе подготовки артиста балета.

## ГЛАВА 2. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧИЛИЩАХ

### 2.1. Образовательный процесс профессиональной подготовки

Современная балетная школа – это целый комплекс явлений, связанных с исполнительской культурой, определяющих ее своеобразие, тенденции развития, характерные черты стиля. Сюда входят и вопросы профессиональной подготовки артистов балета, и идеологическая направленность их творчества, и особенности художественной формы освоения явлений действительности.

В училище принимаются дети после окончания 4-го класса общеобразовательной школы, с хорошими физическими и внешними данными (выворотность, шаг, подъем, гибкость, прыжок, музыкальность). После окончания 9-го класса детям выдаются аттестаты о неполном среднем образовании, как во всех общеобразовательных школах.

Последние три года обучения учащиеся считаются студентами и получают стипендии. После окончания учебы учащиеся получают дипломы по специальности «Артист балета». Иногородние дети живут в интернате при училище с трех разовым питанием. Большое внимание уделяется воспитанию учащихся. В младших классах есть занятия по этикету. Посещение музеев, театров, не только театра оперы и балета, где учащиеся бывают очень часто, обязательно входит в воспитательный процесс. Работает психолог, ведь специфика подготовки будущего артиста балета предполагает большие психологические нагрузки. Здесь речь идет о высокой конкуренции, самолюбии, честолюбии, здоровом карьеризме, лидерстве.

Профессиональной основой современной отечественной балетной школы является классический танец. Этот танец оказался наиболее универсальной художественной системой, гибкой и динамичной.

Основная задача хореографического училища – воспитать в учениках отношение к балету, как к высокому искусству, развить чувство стиля, научить академической грамотности и технике классического танца, являющегося основой любого направления танцевального искусства.

Основополагающее значение методики классического танца для других видов танцевального искусства обуславливается, прежде всего, тем, что лексика классического танца представляет собой четко разработанную систему движений с богатыми, накопленными веками, традициями исполнения и изучения.

Дисциплина «Классический танец» имеет в структуре хореографического образования единую методику, которая была обоснована целым рядом мастеров-педагогов, начиная с А.Я. Вагановой, и проверена положительными результатами практической деятельности нескольких поколений отечественных педагогов. Наличие единой методологии преподавания имеет много положительных аспектов и позволяет разносторонне и последовательно совершенствовать ее, используя различные средства и формы обучения.

Строго придерживаясь единой методики, педагоги представляют собой яркие индивидуальности, отличающиеся различными подходами к проблеме воспитания будущих артистов и использующие оригинальный подбор средств для достижения единой цели – воспитать творческую личность профессионала, владеющего универсальным объемом знаний, так или иначе относящихся к искусству хореографии.

Проанализировав методику преподавания разных педагогов, можно очертить круг задач, которые решаются в ходе учебного процесса.

1. Методика преподавания основана на принципах последовательности изучения материала, принципах развития опорно-двигательного аппарата, правильности исполнения элементов классического танца и методическом подходе к изучению движений классического экзерсиса.

2. Каждый педагог учитывал индивидуальные психофизические особенности каждого ученика, способствовал созданию творческой атмосферы занятий. При объяснении, особенно в младших классах, умело применялись образные стимулы мышечных ощущений, выстраивались задания на развитие острого внимания и профессиональной памяти.

3. При выполнении учебных комбинаций, от нас требовали музыкальности, кантиленности, точности исполнения движений классического танца, координации, тем самым вырабатывая академическую манеру показа, исполнительский стиль, эстетический вкус, а также решались задачи развития индивидуальности и воспитания осмысленной выразительности движений.

На положительные результаты большое влияние оказывала неразрывная связь учебного процесса в хореографической школе с творческой практикой балетного театра, особенно участие в балетах классического наследия «Щелкунчик», «Раймонда», «Спящая красавица».

Надо отметить, что для хореографического училища наследие Мариуса Петипа, уже на протяжении многих лет представляет огромную учебно-воспитательную ценность, так как в нем заложены основные требования, предъявляемые к учебным примерам и композициям – чистота музыкальных форм, простота и логика построения, повторяемость элементов, точность музыкально-хореографических кульминаций и академизм присущий всей его хореографии.

Танцевальная лексика Петипа всецело состоит из элементов программы обучения хореографической школы. Это касается не только классического, но и дуэтного танца, ведь *adagio* в балетах Петипа основаны на канонических обводках, вращениях, поддержках и прыжках. Они поставлены в предельной слитности с музыкой и точно отображают её кульминации. Их построение всегда имеет точные фразировки, хореографическую целостность, лейтмотивность и логику движения. Яркий тому пример балет «Спящая красавица» – *adagio* принцессы Авроры

и её женихов из первого акта, поражающее своей гениальной простотой, *adagio* принцессы Авроры и принца Дезире из финального па-де-де третьего акта, которое считается высшей школой классической хореографии и исполняется лишь особо одарёнными учащимися старших классов училища.

Сольные вариации, которыми очень богата хореография Петипа, композиционно строятся по тем же законам и принципам, которым должны подчиняться учебные примеры в классах. Они строгие по музыкальной форме (обычно простой трёх или пятичастной) с четкой квадратностью, что развивает у учащихся чувства музыкальной фразы. В них всегда есть основные движения, повторяющиеся несколько раз в логических сочетаниях со связующими элементами. В вариациях Петипа множество выразительных, грациозных и образных поз и не менее ценных для школы переходов через позы от одной части танца к другой, жестов, которые несут собой большое воспитательное значение в отработке точности и культуры позиций рук и манеры подачи образа. Этому способствует и координационно точное соответствие работы рук, головы и взгляда в движениях, подобранных балетмейстером для того или иного персонажа.

С наследием Петипа дети начинают знакомиться уже с младших классов. В качестве танцевального материала в этом возрасте мы танцевали несложные массовые номера такие как вальс из первого акта балета «Спящая красавица», мазурка из балета «Пахита» и т.д.

Начиная со средних классов помимо массовых номеров начинается работа над не очень сложными по технике вариациями второго или корифейского плана. Это вариации фей из пролога балета «Спящая красавица», вариация Амурчика из балета «Дон-Кихот», вариации из вставного па-де-де первого акта балета «Жизель» и другие. Выбор материала всецело зависит от профессиональной одаренности и подготовленности учеников.



В старших классах по мере укрепления физических данных и освоения более технически сложных программных элементов классического и дуэтного танца, овладения актёрскими навыками начинается работа над ведущими сольными вариациями, па-де-де, па-де-труа и т.д. И здесь наследие Мариуса Петипа предоставляет нам большое многообразие выбора.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что хореография Мариуса Петипа в системе хореографического образования до сих пор является крепким и надежным фундаментом обучения и учебно-сценической практики училища, являясь средством и методом обучения.

Заключительной фазой учебного процесса на каждом этапе обучения является практическое закрепление пройденного материала, которое проводится в форме подготовки и проведения контрольного (экзаменационного) урока, который показывает результаты обучения. Здесь подводятся общие и индивидуальные итоги работы курса, указывается на проблемы, требующие последующего разрешения.

Искусство балета постоянно обогащается новыми художественными приемами и новой танцевальной лексикой. Этот процесс влияет на теорию и практику хореографического образования.

Классический танец может совершенствоваться по линии искусства балетмейстера, исполнительского мастерства, методики преподавания, теории, но его хореографическая первооснова, то есть школа, остается неизменной. Поэтому главная задача хореографического образования на всех его этапах – это освоение наследия педагогической науки, традиций мастеров-педагогов, определивших принципы школы классического танца.

## 2.2. Педагогические системы выдающихся балетмейстеров и их вклад в обучение мужскому классическому танцу

Каждая эпоха формирует свои идеалы и принципы, оставаясь верной общим ценностям красоты всех времён и народов. В XXI в. приоритетными мировое сообщество провозгласило идеи культуры мира и толерантности. Искусство танца – один из видов художественной деятельности, которому эти идеи наиболее близки. Ведь хореография – универсальная, сплавивающая, объединяющая система ценностей. В этой связи, как никогда, важно именно с этих позиций обращаться к опыту тех, кого называют совестью мирового балета.

Среди них Николай Иванович Тарасов (1902 – 1975) – солист балета, педагог, автор книги «Классический танец. Школа мужского исполнительства».

Педагогическая деятельность Н.И. Тарасова началась в 1923 г. в репетиционных залах Большого театра. Он вел тренировочные занятия по классическому танцу с ведущими солистами труппы вплоть до 1936 г. В его классе ежедневно шлифовали свое мастерство, развивали технику А. Мессерер, А. Ермолаев, М. Габович и другие. Кроме того, с 1923 по 1960 гг. Николай Иванович непрерывно преподавал классический танец в Московском хореографическом училище и параллельно с 1946 г. вел курс «Композиция классического танца» в Государственном институте театрального искусства (ГИТИСе).

Среди учеников Н.И. Тарасова – выдающиеся солисты балета Александр Лапаури, Марис Лиэпа, Михаил Лавровский, Ярослав Сех, Лев Голованов, Юрий Кондратов, видные педагоги и хореографы Леонид Жданов, Владимир Василёв, Петр Пестов, Александр Прокофьев, Герман Прибылов, Эрик Володин, Евгений Валукин.

Н.И. Тарасов, как и А.Я. Ваганова, стоял у истоков формирования русской педагогической системы классического танца, по существу

осуществлял реформу процесса обучения. Творчество Н. Тарасова является своеобразным связующим звеном между московской и петербургской школами, между новаторами и академистами. Общими усилиями вырабатываются единые критерии в процессе воспитания артистов балета. Вместе с другими педагогами Тарасов сумел не только сохранить школу, но и способствовал ее развитию в новых условиях, создав собственную методику преподавания мужского классического исполнительства, основанную на личном опыте и тесной связи с театром.

Его книга «Классический танец. Школа мужского исполнительства» (М., 1971), несмотря на авторское ограничение, служит до сих пор методическим пособием и для педагогов, ведущих женские классы.

В педагогике Н. Тарасова нет мелочей: корпус, поворот головы, элевация и полет, точность арабесков в полете и чистота efface во время прыжка – все было в поле его внимания как неотъемлемое условие чистоты мужского классического танца, понимаемого Н. Тарасовым как синоним завершенности красоты и поэзии мужества. В этом проявились его личностные качества педагога, где даже «мелочь» становилась для учеников посредником эмоционального переживания. Книга Н. Тарасова обобщила опыт педагога, артиста, оказала огромное влияние на школу мужского исполнительства, а также на теорию и практику воспитания танцовщиков в училищах, в музыкальных и балетных театрах.

Отправной точкой методики Н.И. Тарасова является глубокое по содержанию определение: «Балет – искусство музыкального театра». По мысли Н.И. Тарасова главная задача учебного процесса – не только обучение технике танца, но прежде всего – воспитание музыкально-пластической выразительности. Предисловие своей книги он не случайно назвал «Школа», имея в виду, прежде всего, методологию обучения искусству танца. Главный принцип его метода – сознательное активное творческое отношение к музыке как искусству, способствующему

рождению танцевального образа. Эту сферу творческой деятельности артиста балета он называл «музыкально-актерской культурой».

Во всей своей научной и педагогической деятельности Н.И. Тарасов целенаправленно стремился укрепить эстетические связи музыки и танца. Он был убежден, что отношение к этому вопросу должно быть не формальным, а осознанным. Он утверждал, что эмоционально-образное содержание музыки является источником хореографической и сценической выразительности, от него следует идти и в балетной педагогике.

Касаясь вопросов воспитания музыкальности, он отмечал, что это качество воспитывается на протяжении всех лет обучения и на всех практических уроках специальных дисциплин.

Система обучения, предложенная Н.И. Тарасовым, подталкивала к пересмотру учебных планов и программ всех профилирующих предметов. Н.И. Тарасов считал, что для выполнения главной задачи – подготовки танцовщика-артиста, способного существовать на сцене в гармонии с эмоционально-образным содержанием музыки, все педагоги, без исключения, должны овладеть основами актерского мастерства. Центральное место в воспитании артистизма он отводил сценической практике, которую должны осуществлять все преподаватели творческих дисциплин под руководством педагога классического танца. Однако при этом он предупреждал, что практические занятия по танцу не должны превращаться в уроки актерского мастерства. По мнению М.М. Габовича актерское мастерство не может быть самостоятельным предметом в учебном процессе, оно пронизывает всю хореографию, является основой создания художественного образа.

Ключевым звеном в системе обучения является подбор учебного репертуара. Школа должна готовить таких мастеров балета, которые отвечали бы требованиям современного театра. Н.И. Тарасов призывал не бояться экспериментировать при создании нового репертуара, поскольку школа, как он считал, имеет больше возможностей, чем театр.

Плодотворность педагогического подхода Н.И. Тарасова подтвердили выдающиеся творческие успехи талантливых артистов отечественного балета: М.М. Плисецкой, Р.С. Стручковой, А.А. Лапаури, Ю.Г. Кондратова, Г.К. Фарманянца, а позднее – более молодых выпускников московской школы: Е.С. Максимовой, В.В. Васильева, М. Лиэпа, М.Л. Лавровского, Л. Голованова и других. Их сценическое мастерство соединяло техническую виртуозность и образную глубину. Дело не в высоте прыжков, не в количестве пируэтов, а прежде всего в совершенстве формы и стиля танца, в его духовном богатстве.

Педагогические принципы Н. Тарасова были унаследованы его учениками, видными педагогами хореографии, среди которых Леонид Жданов, Владимир Василёв, Петр Пестов, Александр Прокофьев, Герман Прибылов, Эрик Володин, Евгений Валукин. Они не только повторили, но и развили методологические основы преподавания мужского классического танца. В свою очередь, их ученики ныне являются ведущими танцовщиками, педагогами хореографии и балетмейстерами различных музыкальных и балетных театров России и зарубежья.

Неоценимый вклад внес А. Мессерер в становление системы подготовки артиста балета. Его уроки называли нетрадиционными. Он выработал свою методологию уроков классического танца, где каждый урок имел свою задачу, тему, свое лейтдвижение. Каждый элемент учебного экзерсиса у А. Мессерера было наполнено содержанием, смыслом, имело определенную цель. Тело выражает то, что диктует ум. На своих уроках, педагог заставлял учеников думать о логике движений и их сочетаний, заставлял вникать в физическую природу любого па. Кроме того, объединяя мужской и женский классы, А. Мессерер добивался процесса дальнейшего профессионального усовершенствования танцовщиков в тренировочном классе, став одним из приверженцев идеи развития спортивности и координационности движений артистов балета.

Несмотря на различие личностных особенностей выдающихся педагогов хореографии, наложивших отпечаток на саму методику обучения мужскому классическому танцу, сказавшуюся в академизме Н. Тарасова и нетрадиционности уроков А. Мессерера, обоих мастеров объединяет высокая творческая мотивация и одержимость педагогикой и искусством хореографии, передавшаяся их многочисленным ученикам.

«Выучить танцевальные движения – не значит овладеть языком балетного искусства» – считает С. Косманов. В этой связи знакомство с понятиями классического танца должно осуществляться не только с точки зрения физиологического акта движения в пространстве сцены, а с как способ выражения определенного настроения или образа.

Например, при изучении каждая поза классического танца наполнена содержанием: *effacee* – открытость, правдивость, откровенность, незащищенность. При исполнении одной только позы *arabesque*, не нарушая ее хореографического строя, можно выразить самые различные по характеру сценические действия – от тонкой и светлой лирики до глубокого драматизма. Основу танцевальной выразительности С. Косманов, продолжая дело своих учителей, видел в понимании танцевальной позы как жеста, а жест – это пластическая эмоция, яркое проявление, чувства, отношения.

Успешно закончив обучение в 1978 г., С. Косманов был принят преподавателем классического и народно-сценического танца в Алматинское хореографическое училище имени А.В. Селезнева, где работает и поныне. Воспитал ярких учеников, которые составили славу казахстанского балета. Это мастера балетного искусства – заслуженный артист РК М. Тукеев, Е. Асылгазинов, А. Аскарбекова, Г. Михалева.

Основное качество, которое определило всю дальнейшую педагогическую деятельность С. Косманова – это любовь к детям. «Педагог должен любить детей. Если он их не любит, то ничего и не получится. Все дороги мне – как мои дети. Как отец не может выделить

среди своих детей кого-то одного любимого, так и я одинаково отношусь ко всем моим воспитанникам. В каждого из них вкладывал душу».

Султан Жолдыбаевич преподавал в так называемых «трудных» классах. Трудный – в силу возраста учеников. 15-16 лет – возраст, когда юноши трудноуправляемы. «Были у меня и детдомовские, и аульские дети. Когда они были совсем юными, непослушными, приходилось как-то воздействовать на них, суметь убедить их. Из гадкого утенка они постепенно превращаются в прекрасных лебедей. Быть педагогом всегда непросто. Мой педагог, покойный Николай Иванович Тарасов, говорил так: «Первые десять лет – начинающий педагог, вторые десять лет – педагог, третьи десять лет – мастер». Так все и происходит по его формуле.

Сегодня много говорится о необходимости воспитания балетного актера, в совершенстве владеющего выразительными возможностями своего тела – послушного, прекрасно настроенного «инструмента души».

Какими же приемами и способами можно достичь этой цели? Что взять за основу воспитания танцевальной выразительности, способности наполнять танец эмоциональным и образным смыслом?

Танцовщик, порой, не задумывается, почему за одним движением следует другое, как складывается содержательная структура произведения, на чем основывается логика взаимосвязи элементов в композиции танца. Он как бы целиком доверяет автору хореографического произведения. В данном случае исполнитель служит своего рода средством передачи мысли автора зрителю. Чтобы исполнитель идеально выполнял свои функции, он должен не только формально передавать заложенную в танце информацию, но осознанно «говорить», понимая смысл и значение каждого воспроизводимого танцевального «слова», каждой единицы хореографического текста. Только таким образом текст, в интерпретации исполнителя, обретет действительное значение танцевальной речи, осмысленной, ясной, выразительной.

Задача школы классического танца и, соответственно, задача педагога – воспитать у будущего танцовщика способность исполнять движения выразительно, владеть танцем в качестве пластической речи. С самых первых шагов освоения танцевальной лексики, как говорил Н.И. Тарасов, необходимо, чтобы ее элементы воспринимались учениками не в качестве физических упражнений и непонятных художественных знаков, а как языковая система, посредством которой можно передать пусть даже условную, обобщенную до символа информацию.

Большое значение Султан Жолдыбаевич при обучении придавал музыкальному сопровождению, эмоциональной атмосфере урока, создаваемой звучанием музыки. Музыка была той средой, той основой воспитания выразительности, на которую опирался в своей педагогической системе В.Д. Тихомиров. Осмысляя этот опыт, С. Косманов особое внимание уделял эмоционально-действенной связи музыки и танца. После того, как будут освоены канонические позы и позиции рук, педагог предлагал нам, ученикам «окрашивать» выполнение этих поз и позиций определенным чувством, настроением в соответствии с музыкальными интонациями. Учащиеся учились «интонировать» положение корпуса, головы и направленность взгляда. Так, *portdebras* можно исполнять в различном темпо-ритмическом рисунке, с различным выразительно-смысловым характером: экспрессивно, лирично, героически, беспомощно и т.д.

Султан Жолдыбаевич давал возможность поиска индивидуальной пластической выразительности. Его задача как педагога – осуществлять коррекцию действий ученика, уберегая его от излишнего актерства, манерности, но возбуждая творческую активность. Благодаря этому, учебные задания на уроке воспринимались не как схема движений, а как живая, творчески действенная пластика танца.

Особенно это помогало при изучении национальных танцев, где каждое движение имеет свой смысл (девушка – птица, цветок, юноша –



ветер, скакун, барс). Каждое движение как действие, побужденное мыслью, чувством, и в результате, урок становился школой воспитания творческого мышления.

Основой педагогической деятельности Улана Мирсеидова был личностный подход в обучении. Он умел находить общий язык со своими учениками – не язык команд и послушания, а язык доверия. Для педагога важно помнить, что оптимальное общение – это не умение держать дисциплину, а обмен духовными ценностями с учащимися.

Составляющей личностного подхода является индивидуальный подход, который включает принцип природосообразности обучения и воспитания. Углубляясь и расширяясь, личностный подход включает в себя психологическую диагностику, учет индивидуальных и возрастных особенностей личности, прогнозирование ее развития и индивидуальный корректив в групповой системе воспитания, что означает отказ от ориентировки только на среднего ученика, стимулирование и развитие индивидуальных задатков и способностей личности во всем многообразии жизнедеятельности учащегося.

Даже, видя имеющиеся недостатки в исполнительском мастерстве у своих учеников или артистов балета, Улан Атауллаевич искал сам и нацеливал других педагогов на поиск совершенствования методики преподавания и, прежде всего, в плане нахождения и развития индивидуальности ученика.

Среди учеников Улана Мирсеидова – восемь лауреатов. В 1995 г. в Сеуле Антон Богов завоевал золотую медаль. В первом выпуске Мирсеидова-педагога учился Дмитрий Сушков, сегодня он заслуженный деятель Республики Казахстан и премьер ГАТОБ им. Абая. Нурлан Аbugалиев танцует в «Группе Голованова» ведущие партии.

Анализируя уроки У.Ж. Мирсеидова, можно выделить методические принципы учебного задания:

- обязательное наличие preparation и фиксированного завершения;

- повторяемость главных элементов задания;
- ограниченное количество различных сочетаемых элементов;
- доминирование одного главного элемента или приема в задании,
- логика сочетания движений, определяемая учебными целями;
- обязательное исполнение комбинации с двух ног;
- определенное соотношение физической (силовой), технической, психической и эмоциональной нагрузки;
- учет возраста, психофизических возможностей учеников, а также задач учебной программы.

К перечисленному можно добавить связность элементов комбинации, слитность, компактность, лаконичность.

Предложенные принципы – достоинства не только методики У. Мерсеидова, подобную структуру мы сможем увидеть и в работе других преподавателей. Речь здесь идет о закреплении и совершенствовании, что позволяет раскрыть потенциальные возможности процесса обучения, конкретизирует цели, задачи, способы и приемы воспитания необходимых качеств будущего танцовщика.

Сегодня принципы построения учебного задания и урока классического танца наших заслуженных мастеров училища в целом могут служить ориентиром в педагогической работе с правом каждого педагога творчески использовать их, формируя свой индивидуальный стиль и систему преподавания.

Анализ методических принципов в обучении классическому танцу и психолого-педагогических особенностей личностей педагогов убедительно доказывает, что эти педагоги не только передавали своим ученикам средства внешней выразительности и приемы исполнительской техники, но и транслировали свои личностные качества высокой мотивированности и одержимости искусством хореографии, оказывая на них огромное воспитательно-педагогическое воздействие, повышающее духовный потенциал учащихся.

Особое значение приобретает связи «педагог – ученик – зритель и (обратная связь) – педагог». Об этом мы говорили в теоретической первой главе. Именно здесь творчески преобразуется и переосмысливается вся эстетика школы Мастера, самокорректируется его личность. Благодаря этому, даже простое упражнение становится у выдающихся педагогов, во-первых, связующим звеном между его личностью и личностью его ученика, во-вторых, формирует контактность ученика со зрителем и, наконец, далее – возвращается в качестве органической составляющей всей методологии обучения в процесс формирования будущего артиста балета и совершенствования его мастерства в театре. Любое движение, любое *pas* при этих условиях становится актом высокого Искусства.

Таким образом, можно сделать главный вывод: по мере изучения артистом балета элементов классического танца на уроках педагога-личности, артист сам, в силу своей индивидуальности, становится личностью.

### 2.3. Методическая разработка по мужскому классическому танцу

В данной методической разработке рассмотрены движения классического танца раздела *allegro* для мужского класса. Представлены рисунки к методическому разбору маленьких, средних и больших прыжков, а так же примеры музыкального оформления.

В методической рекомендации используется потактовая запись движений. Указаны характер и размер музыкального сопровождения. Названия движений приводятся на французском языке.

Основная цель данной методической разработки – оказание необходимой методической помощи преподавателям классического танца в мужском классе и учащимся.

Задачи методической разработки: определить значение прыжков в мужском классическом танце, выделить группы раздела *allegro*,

рассмотреть методику проучивания маленьких, средних и больших прыжков.

В данной методической разработке прыжки подразделяются на 8 групп: прыжки с двух ног на две ноги; прыжки с одной ноги на две ноги; прыжки с двух ног на одну ногу; прыжки с одной ноги на другую; прыжки на одной ноге; комбинированные прыжки; заноски; вращательные движения в воздухе.

*Allegro* — самая трудная часть классического танца. Все, что вырабатывается экзерсисом и *adagio*, непосредственно связано с прыжками и во многом способствует их развитию.

Прыжки классического танца крайне разнообразны по виду. При их разборе мы видим, что они делятся на две основные группы. К первой группе относятся прыжки воздушные: для такого прыжка учащийся должен хорошо выпрыгнуть, чтобы замереть в воздухе. Ко второй группе относятся движения, которые нельзя сделать, не отрываясь от пола, без прыжка, но они не устремлены вверх.

Как известно, прыжки слагаются из предварительно усвоенных элементов экзерсиса у станка и на середине зала. Следовательно, очень важно, чтобы эти элементы были основательно и всесторонне освоены учащимися, прежде чем будут использованы в прыжках.

Вместе с тем, техника прыжков имеет и свои особые исполнительские приемы. Один из таких приемов носит название элевации, которая позволяет прыгать эластично, мягко, высоко, легко и точно; прогнозировать должную степень высоты полета и продвижения тела в соответствующем направлении, темпе, ритме.

Кроме элевации необходимо фиксировать кульминацию прыжка, что носит название баллона. Заключается баллон в том, что следует делать толчок и посыл ногами сильнее, чтобы получился эффект парения в воздухе, иначе прыжок лишится своей виртуозности.

Хорошая элевация и баллон зависят от выносливости, поэтому, отработывая все качества прыжка, необходимо тщательно готовить мышцы ног и дыхание учащихся.

Прыжок зависит от силы мускулатуры ног, эластичности и крепости связок ступни и коленей, развитого ахиллова сухожилия, крепости пальцев ног и в особенности от силы бедра. Самое же главное — уметь в момент отталкивания от пола с *demi-plié* сохранить одновременность броска работающей ноги и толчка опорной, подтянуть корпус (что способствует увеличению прыжка), оказать помощь руками и ощутить собранность всего тела перед прыжком, в момент прыжка и в его заключении.

Прежде чем приступить к изучению прыжков, прорабатывается экзерсис, в котором, как говорилось выше, приобретается постановка корпуса, выворотность ног, эластичность *demi-plié* и т. д., после чего начинается работа над прыжками.

Лицом к палке разучиваются прыжки на I, II и V позициях (*temps levé sauté*). Далее следуют *changement de pieds*, *échappé*, *assemblé* и *jeté* и т. д. Каждый новый прыжок изучается лицом к палке не более двух недель, затем он исполняется на середине зала.

Во всех классах первые прыжковые комбинации должны состоять из маленьких прыжков с двух ног на две, подготавливающих ноги к более трудным маленьким прыжкам на одну ногу. Переход от маленьких прыжков к большим должен быть постепенный; несложные большие прыжки комбинируются с маленькими.

Дальше следуют технически трудные большие прыжки: *saut de basque*, *cabriole* и т. д. В старших мужских классах они усложняются заносками, двойными поворотами и *tours* в воздухе. Затем исполняются комбинации из маленьких прыжков с заносками.

Темп прыжковых упражнений устанавливается преподавателем в соответствии с требованиями программы данного класса и, естественно, должен быть различным в младших, средних и старших классах. Все

новые программные прыжки разучиваются в медленном темпе; темп ускоряется по мере усвоения движения.

Все темпы, устанавливаемые для прыжковых комбинаций, сохраняются до конца фразы, даже если комбинация состоит из маленьких и больших разнородных прыжков. Музыкальное оформление играет здесь значительную роль, так как музыкальный рисунок должен подчеркивать различный характер прыжков.

#### Раздел I. ALLEGRO В КЛАССИЧЕСКОМ ЭКЗЕРСИСЕ

В экзерсисе разносторонне развивается мускулатура ног, их выворотность, шаг и plié (приседание); постановка корпуса, рук и головы, координация движений. В результате ежедневной тренировки фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчивость; учащиеся приучаются к правильному распределению тяжести корпуса на двух и на одной ноге.

Экзерсис начинается у палки, затем, по мере усвоения движений, переносится на середину зала. За упражнениями на середине зала следуют *adagio* и *allegro*. Навыки, приобретаемые учащимися в экзерсисе, должны поддерживаться ежедневной тренировкой, основанной на строгих методических правилах.

Нагрузку в течение урока следует распределять равномерно во всех упражнениях. Если преподаватель находит необходимым увеличить количество повторений какого-либо движения, то следующее упражнение необходимо сократить, так как всякая физическая перегрузка вредна: она приводит к расслаблению мышечной системы и связок, в результате чего легко повреждаются ноги.

Последовательность экзерсиса не должна быть случайной. В зависимости от степени трудности, следует учитывать полезное и логическое сочетание движений, не соединяя их в комбинации только ради рисунка упражнения.

Allegro имеет особое значение по отношению ко всем уроку классического танца. В нем заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. Весь танец построен на allegro.

Вся предыдущая работа, до введения allegro, является подготовительной для танца: когда же мы подходим к allegro, то тут – то мы и начинаем учиться танцевать, здесь и открывается нам вся премудрость классического танца.

Одним из наиболее трудных и сложных элементов прыжка является demi-plié, при помощи которого осуществляется толчок, взлет и его завершение. При выполнении прыжков demi – plié необходимо, чтобы вся ступня и особенно пятки плотно, с упором прижимались к полу, чтобы ступня отделялась от пола с силой, последовательно от пятки до кончика пальцев, голеностоп и бедро активно участвовали в толчковом посыле и вся нога, отделяясь от пола, вытягивалась бы упруго в колене, подъеме и пальцах, иначе взлет окажется слабым, недостаточно устойчивым, эластичным и высоким.

Заканчивать прыжок следует в мягкое, легкое и эластичное demi – plié, принимая тяжесть тела на собранные, а не на расслабленные мышцы ног и с кончика пальцев на пятки, которые должны плотно, но бесшумно примкнуть к полу. Голеностоп и бедро также должны активно участвовать в эластичном и мягком завершении прыжка, разумеется, по всем существующим правилам demi – plié.

Если нет последовательного примыкания ступни к полу и непрерывно сливающего с ним demi – plié, то прыжок будет завершаться тяжело и жестко. Поэтому в учебной работе развитию и укреплению прыжкового demi – plié следует уделять самое пристальное внимание.

Осваивая технику связи изучаемых прыжков, необходимо, чтобы завершающее demi – plié и дальнейший толчок выполнялись слитно, с ходу используя силу инерции собственного тела как дополнительный "трамплин" для взлета различной высоты, различного темпа и ритма, от

сдержанного и мягко – пружинящего до энергично – стремительного, но всегда эластичного *demi – plié*.

Кроме того, необходимо во время толчка, взлета и завершения прыжка правильно согласовать движения головы, рук, корпуса и ног. И если ученик не умеет воспроизводить точно рисунок исполняемого прыжка или целой танцевальной фразы, это означает, что он не обладает полноценной элевацией и баллоном.

Когда у учащегося ноги поставлены правильно, есть уже выворотность, развита и укреплена ступня, сообщена ей эластичность и укреплены мускулы, - можно приступить к прохождению *allegro*.

Темп прыжковых упражнений устанавливается преподавателем в соответствии с требованиями программы данного класса и, естественно, должен быть различным в младших, средних и старших классах. Все новые программные прыжки разучиваются в медленном темпе; темп ускоряется по мере усвоения движения.

Все темпы, устанавливаемые для прыжковых комбинаций, сохраняются до конца фразы, даже если комбинация состоит их маленьких и больших разнородных прыжков. Музыкальное оформление играет здесь значительную роль, так как музыкальный рисунок должен подчеркнуть различный характер прыжков.

## Раздел II. ВИДЫ ПРЫЖКОВ

Прыжки классического танца делятся на следующие группы:

### 1. Прыжки с двух ног на две ноги.

В эту группу входят: *temps levé sauté, changement de pied, échappé, soubresaut*.

### 2. Прыжки с одной ноги на две ноги.

В эту группу входят: *petit pas assemblé, pas assemblé с продвижением, grand pas assemblé, petit pas assemblé battu, double pas assemblé, grand pas assemblé battu*.

### 3. Прыжки с двух ног на одну ногу.



В эту группу входят: *sissonne simple*, *sissonne ouverte*, *sissonne tombé*, *sissonne fermé*, *pas failli*, *rond de jambe en l'air sauté*.

4. Прыжки с одной ноги на другую.

В эту группу входят: *pas glissade*, *petit pas jeté*, *grand jeté*, *pas chassé*, *pas emboité*, *pas ballotte*, *pas de ciseaux*, *grand pas de chat*.

5. Прыжки на одной ноге.

В эту группу входят: *temps levé*, *pas ballonné*, *cabriole*.

6. Комбинированные прыжки.

В эту группу входят: *saut de basque*, *jeté renversé*, *sissonne renversé*, *revoltade*, *grand fouetté*, *jeté entrelacé*.

7. Заноски.

В эту группу входят три подгруппы: *entrechats*, *pas battu* и *brisé*.

8. Вращательные движения в воздухе.

В эту группу входят: *tours en l'air* с V позиции в V, *tours en l'air* приемом *sissonne simple*, *en l'air* приемом *sissonne tombé* и т.д.

Прыжки воздушные могут быть малые и большие, но, независимо от их степени, отрыв учащегося от пола должен быть всегда виден. При развитии прыжка следует руководствоваться следующими правилами:

- перед любым прыжком должно быть выполнено *demi – plié*. Так как главным фактором подачи силы при отделении учащегося от пола служит ступня, необходимо при выработке прыжка обращать особое внимание на правильное *demi – plié*, т.е. не отделять пяток от пола;

- в момент прыжка следует держать ноги напряженными вытянутыми в колене, подъеме и пальцах, если прыжок делается двумя ногами. Если же он делается на одну ногу, другая принимается требуемое позой положение, причем надо строго соблюдать выворотность верхней части ноги и стройной спины;

- после прыжка ноги должны коснуться пола сначала носком, затем плавно перейти на пятку и опуститься на *demi – plié*, после чего вытянуть колени.

### Раздел III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

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

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

Подобная жанровая однотипность должна компенсироваться большим разнообразием используемого музыкального материала. В первую очередь нужно подумать о привлечении сочинений чешских авторов, таких как А. Дворжак и Б. Сметана, так как полька — один из популярнейших танцевальных жанров чешской музыки. Например, Б. Сметана создал целую галерею фортепианных произведений в жанре польки, пейзажные зарисовки. Для музыкального оформления прыжков в наибольшей степени подходят именно бальные польки. В освоении этого жанра существенную роль сыграли И. Штраус, Э. Вальдтейфель, Л. Делиб, а также русские композиторы XIX в. М. Глинка, М. Балакирев, П.

Чайковский, А. Лядов, А. Рубинштейн, А. Аренский, С. Рахманинов, Р. Глиэр и многие другие. В XX в., когда широкое развитие получает музыка для детей, многие композиторы включают польку в детские альбомы, детские балеты и в оперетту.

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

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

Музыкальная импровизация применяется довольно широко, так как преподаватель в своей повседневной работе тоже импровизирует, составляя примеры комбинаций.

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

Концертмейстер, используя широкую палитру музыкальных средств, динамических оттенков и эмоциональных красок, должен создать необходимое творческое состояние у учащихся. Мужской класс, в отличие

от женского, требует от концертмейстера более плотного звучания, более энергичного посыла и большей фортепианной амплитуды.

#### Раздел IV. МЕТОДИКА ПРОУЧИВАНИЯ ПРЫЖКОВ В МУЖСКОМ КЛАССЕ

##### 1. Прыжки с двух ног на две ноги

##### *Temps levé sauté*

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

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

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

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

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

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

Затем выполняется приземление в упругое углубленное *demi – plié*.

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

Этот же принцип остается при освоении раздела *en tournant*. Осуществление прыжка в повороте требует дополнительных средств динамики, а, следовательно, более сложной координации и обретения устойчивости в прыжке и при его окончании. Целесообразно начинать осваивать раздел *allegro en tournant* с прыжков, относящихся к этой группе, так как площадь опоры на двух ногах больше.

*Temps levé sauté en tournant* на 1/4 часть круга, вправо

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *en face*, ноги в I позиции, руки в подготовительном положении (см. рис.2).

За тактом выполняется *demi – plié*, руки отводятся в направлении 2-ой заниженной позиции, голова одновременно с действием рук, поворачивается вправо.

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

На первую четверть первого такта прыжок после поворота завершается к точке 3 в *demi – plié*.

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

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

На вторую восьмую четвертой четверти выполняется *temps levé sauté en tournant* к точке пространства 5. Руки активно переводятся в 1-ую позицию, выполняя прием «подхват», чем способствуют осуществлению

прыжка в повороте. Голова и взгляд фиксируют точку пространства 3, по отношению к которой завершается прыжок.

На вторую четверть выдерживается пауза.

На первую четверть второго такта прыжок после поворота завершается к точке 5 в *demi – plié*.

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

#### Changement de pied

*Changement de pied* — прыжок с переменной ног в V позиции. При его выполнении ноги слегка раскрываются в стороны, и с началом приземления каждая из ног меняет свое первоначальное положение — стоявшая впереди переводится назад, а стоявшая сзади переводится вперед. *Changement de pied* может исполняться на невысоком прыжке — *petit changement de pied*, музыкальный акцент в этом случае «направлен» вниз, и на большом прыжке — *grand changement de pied*, с музыкальным акцентом вверх, в положениях *en face* и *épaulement*.

Так же как и в *temps levé sauté en tournant*, в *changement de pied en tournant* поворот может осуществляться на определенное количество частей окружности: 1/8, 1/4, 1/2, 3/4 части окружности (см. рис.3).

#### Changement de pied en tournant на половину круга

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *en face*, ноги в V позиции, руки в подготовительном положении.

За тактом выполняется *demi – plié*, руки отводятся в направлении 2-ой позиции.

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

выполняется поворот, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 5 пространства.

На первую четверть первого такта прыжок после поворота завершается к точке 5 в *demi – plié*.

На вторую четверть выдерживается пауза.

На третью четверть выполняется выход из *demi – plié*.

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

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

На первую четверть второго такта *changement de pied* после поворота завершается к точке 1 в *demi – plié*.

*Pas échappé*

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

предыдущее положение. При приземлении ноги собираются в V позицию, руки переводятся в положение *allongée* и опускаются в подготовительное положение.

*Pas échappé* на II позицию *en tournant*

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *en face*, ноги в V позиции, руки в подготовительном положении, голова повернута к правому плечу (см. рис.5).

За тактом выполняется *demi – plié*, руки отводятся в направлении 2-ой заниженной позиции.

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

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

На вторую четверть выдерживается пауза.

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

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

На вторую восьмую четвертой четверти выполняется прыжок с поворотом из II позиции к точке пространства 1. Руки переводятся в положение *allongée*. Голова и взгляд фиксируют точку пространства 5, по



отношению к которой выполняется прыжок, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 1 пространства, до завершения прыжка.

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

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

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

### Soubresaut

Исполняется *soubresaut* по V позиции с продвижением по диагонали вперед. В момент взлета ноги плотно прижимаются одна к другой голеностопной частью и отбрасываются назад, при завершении прыжка вновь принимают отвесное положение.

Корпус во время начального *demi – plié* слегка подается вперед и затем на взлете одновременно с ногами сильно откидывается назад. При этом всему телу придается легкий посыл вперед с тем, чтобы завершение прыжка произошло не в той точке, где выполняется толчок, а несколько дальше. На заключительное *demi – plié* корпус учащегося снова принимает прямое положение.

Руки на *demi – plié* находятся в подготовительном положении, а на взлете энергично поднимаются в 3-ю позицию, но могут занимать и другие положения, в зависимости от задания.

Разучивать *soubresaut* следует сначала на небольшом прыжке и несильно откидывая ноги и корпус, затем можно исполнять прыжок на максимальной высоте, выполняя все детали движения в полную силу.

## 2. Прыжки с одной ноги на две ноги

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

*Pas assemblé* выполняется в положениях: *en face*, *croisée*, *effacée*, *écartée* с продвижением и на месте (см. рис.6).

### *Petit pas assemblé*

*Petit pas assemblé* выполняется из V позиции ног из *demi – plié* 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 работающей ноги на *sur le cou-de-pied* спереди или сзади, заканчивается *petit pas assemblé* в V позицию в эластичное *demi – plié*.

Н.И. Тарасов писал: «Перед прыжком, во время *demi – plié*, следует перенести тяжесть корпуса на ногу, с которой осуществляется толчок; одновременно с этим толчком работающая нога отбрасывается скользящим движением в сторону на 45°. Нога, осуществляющая толчок, с силой вытягивается, сохраняя отвесное положение».

В первой фазе прыжка, после броска работающей ноги и отрыва толчковой, ноги фиксируются во II или IV позиции, во второй фазе ноги собираются в воздухе в V позиции, которая сохраняется до приземления. Причем работающая нога подводится к опорной.

Важным этапом является отработка собирания ног в воздухе в V позиции и момента приземления в этой же позиции на обе ноги.

Для решения этой педагогической задачи предлагается использовать отработку *battement tendu soutenu*, вначале в направлении II позиции, затем в направлении IV позиции вперед и назад. Здесь очень важно обратить внимание учеников на подведение работающей ноги в V позицию за счет усиленной работы внутренних мышц бедра.

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

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

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

#### *Petit pas assemblé* с продвижением

*Petit pas assemblé* из V позиции с продвижением в пространстве зала выполняется по всем направлениям: в сторону, вперед и назад. Существуют также варианты исполнения *petit pas assemblé* с продвижением в сторону работающей ноги, когда она находится в открытом положении — отведена в направлении II или IV позиции.

С продвижением в пространстве зала могут исполняться также *double petit pas assemblé*, *petit pas assemblé battu*, *petit pas assemblé en tournant* с поворотом корпуса на 1/8, 1/4 и 1/2 часть круга.

Все эти виды *pas assemblé* могут выполняться в сочетании с различными связующими движениями на месте и с продвижением, такими

как шаг, pas glissade, pas coupé, pas tombé, pas chassé, pas de basque, pas failli и др.

Н.И. Тарасов писал: «В целом petit pas assemblé следует выполнять слитно и четко, но без завышенного отведения ноги и противовесного отклонения корпуса. Руки и голова удерживаются свободно, с апломбом».

После освоения данных форм pas assemblé переходят к изучению grand pas assemblé.

### Grand pas assemblé

Подходом к освоению grand pas assemblé является отработка приема grand battement jeté, когда работающая нога активно бросковым движением отводится от опорной на высоту 90°. На этом этапе важно проследить за легкостью броска работающей ноги. Бросок выполняется нижней частью ноги (голенью и стопой) во всех направлениях (в сторону, вперед и назад) при сохранении подтянутости бедер и правильного положения корпуса (ровности квадрата плеч и бедер).

Grand pas assemblé отличается от своей малой формы тем, что выполняется с броском ноги на 70°, с продвижением по диагонали и на предельно высоком взлете, во время которого ноги соединяются в V позиции и так удерживаются до завершающего demi – plié. Руки, голова и корпус одновременно фиксируют большие позы.

Для выполнения grand pas assemblé используются различные виды подходов, состоящие из таких связующих движений, как pas glissade, sissonne tombé, pas couru, pas chassé, pas failli и различных видов классического шага. Подхват рук становится более активным, толчок более резким (трамплинным) и приземление упругим с углубленным demi – plié.

Grand pas assemblé может усложняться заноской. В зависимости от характера прыжка количество заносок может быть различным.

### Grand pas assemblé в разделе вращений (en tournant)

Grand pas assemblé en tournant может выполняться на различное количество градусов круга: 90, 180, 360, 540. При этом голова действует по законам вращения, фиксируя точку, по отношению к которой будет завершаться прыжок. Руки могут группироваться в 3-ей позиции или одна в 1-ой, а другая 3-ей позиции.

Помимо рассмотренной формы pas assemblé существует и другая форма, состоящая из второй фазы прыжка. Когда после выполнения каких-либо различных движений свободная (работающая) нога находится на полу или поднята на определенную высоту в каком-либо из направлений, например, после *sissonne tombé*, *sissonne ouverte*, *pas jeté* и др., свободная нога может также занимать различные положения *sur le sou-de-pied*.

Petit pas assemblé battu в направлении II позиции.

Главная трудность при исполнении этого прыжка состоит в том, что после толчка от пола одна нога, отведенная броском в направлении II позиции, должна вновь вернуться к другой и исполнить заноску с равномерными ударами обеих ног. Petit pas assemblé battu может выполняться на месте, тогда корпус в прыжке удерживается в вертикальном положении и бросковая нога для заноски подводится к толчковой, или с продвижением, когда толчковая нога устремляется за бросковой, а корпус, отстающий в первой фазе прыжка от продвижения ног, во второй фазе переводится в вертикальное положение, сохраняемое до приземления. Petit pas assemblé battu также может исполняться с поворотом на 1/8 и 1/4 части круга в разделе *allegro en tournant*.

Double pas assemblé battu

Double pas assemblé battu состоит из двух последовательно исполняемых pas assemblé, описанных выше, первое из которых усложняется заноской, схожей по схеме с *entrechat quatre*, а второе — с *royale*. Особенность этого движения и состоит в том, что оба assemblé исполняются с заноской подряд, одно за другим. Корпус во время прыжка занимает вертикальное положение.

Grand pas assemblé battu в направлении II позиции

Grand pas assemblé battu в направлении II позиции выполняется аналогично petit pas assemblé battu, но с увеличением динамики прыжка — высоты броска и силы толчка и с большим продвижением в пространстве. Количество заносок в этом прыжке может быть различным, но при этом правила выполнения grand pas assemblé остаются неизменными. Grand pas assemblé battu в танцевальной практике исполняется с подходами pas glissade, pas coupé и sissonne failli, а также с поворотом на 1/2 часть круга, на целый круг.

### 3. Прыжки с двух ног на одну ногу

#### Sissonne simple

Sissonne simple выполняется с двух ног на одну ногу. Одна из ног принимает положение sur le cou-de-pied, спереди или сзади опорной ноги. Прыжок начинают изучать лицом к станку. Сначала осваивается sissonne simple с ногой, расположенной на sur le cou-de-pied сзади, затем спереди. Учащиеся более уверенно ощущают вертикальную ось при приземлении с подачей корпуса «над ногами».3

Подготовительным этапом к освоению этого прыжка может послужить следующее упражнение в экзерсисе у станка: выполняется pas relevé на высокие полупальцы по V позиции, а затем необходимо, передав тяжесть корпуса на одну ногу, опуститься на нее в demi – plié, согнув другую на sur le cou-de-pied сзади или спереди. Это упражнение — тот же sissonne simple, но без прыжка. Оно помогает в отработке приземления на одну ногу, с подтянутым бедром, вертикально удерживающимся корпусом и сохранением другой ногой четкого положения ноги на sur le cou-de-pied.

Следующий этап изучения, уже с прыжком: на «раз» исполняется сильное, упругое demi – plié, с хорошим упором на пятки обеих ног и с подтянутой спиной; на «и» — толчок от пола и прыжок вверх с плотно сомкнутыми ногами в V позиции; на «два» — приземление. В заключительной фазе прыжка нога, находящаяся сзади в V позиции,

сгибается на *sur le cou-de-pied*, фиксируя его четкое положение с выворотным бедром. На «и» выполняется *demi – plié* на опорной ноге; на «три-и» — нога с *sur le cou-de-pied* опускается в V позицию; на «четыре-и» — вытянуть колени. Это движение повторяется четыре раза, а затем выполняется с другой ноги. Таким же образом отрабатывается прыжок с ногой на *sur le cou-de-pied* спереди.

На середине зала движение выполняется в такой же музыкальной раскладке, вначале с руками, находящимися в подготовительном положении. Затем руки, действуя приемами «подхват» или «взмах» для осуществления прыжка, после прыжка могут занимать различные позиции. В законченной форме прыжок выполняется на «затакт». По мере освоения прыжок заканчивается исполнением *pas assemblé*. В этом случае нога, находящаяся на *sur le cou-de-pied*, скользнув носком по полу, открывается в любое заданное направление, а затем подводится к толчковой ноге в V позицию.

#### *Sissonne simple en tournant en l'air*

При исполнении *sissonne simple en tournant en l'air* вращательный посыл должен быть точно рассчитан, иначе прыжок, с окончанием на одну ногу, не будет иметь стабильной остановки. В начальной фазе изучения поворот следует делать на 1/4 часть круга (например, из положения *épaulement croisé* в положение *épaulement effacé*). При повороте на 1/2 часть круга вращательный посыл усиливается.

При исполнении *sissonne simple* с поворотом на целый круг увеличивается прыжок и меняется рисунок движения рук. Во время исполнения *demi – plié* перед прыжком рука, соответствующая направлению вращения, находится в 1-ой позиции, а другая — во 2-ой. В момент прыжка руки энергично собираются в 1-ую позицию. Движение головы такое же, как при исполнении малого пируэта, то есть по правилам вращения.

Для стабильной остановки после вращения необходимо выполнить эластичное *demi – plié* с плотно прижатой к полу пяткой, при этом соблюдается четкое положение *sur le cou-de-pied*, бедра и мышцы спины хорошо подтянуты.

#### *Sissonne ouverte*

*Sissonne ouverte* (открытый *sissonne*) — прыжок, во время которого нога приемом *develope* или *jeté* открывается в любое заданное направление на 45, 60 или 90°.

Лучшей подготовкой для маленького *sissonne ouverte* будет хорошо отработанный *sissonne simple*.

*Sissonne ouverte* рекомендуется изучать сначала в сторону, в направлении II позиции, так как это направление позволяет в лучшей степени осуществлять контроль за правильностью исполнения движения. Начальная фаза изучения — лицом к станку. Движение исполняется на два такта по 4/4; на первые 2/4 — *demi – plié* и прыжок вверх, во время которого одна из ног приемом *develope* открывается в сторону на 45°; в завершающей стадии прыжка — *demi – plié*, на 2/4 — фиксация положения. На следующие 2/4, вытягиваясь на опорной ноге, следует опустить работающую в сторону в направлении II позиции на носок, затем на 2/4 — закрыть работающую ногу в V позицию.

Во время начального *demi – plié* руки приоткрываются в подготовительное положение, во время прыжка осуществляется «подхват» в 1-ую заниженную позицию. При приземлении руки раскрываются в заниженную 2-ую позицию (*arrondie*). Голова поворачивается от работающей ноги. Когда работающая нога закрывается в V позицию, руки опускаются в подготовительное положение.

При исполнении движения в обратном направлении работающей ногой будет та, которая стоит сзади. Голова в завершающей стадии прыжка будет повернута к работающей ноге, руки в форме *allongée*.



Необходимо, чтобы движение заканчивалось в той точке пола пространства зала, в которой оно начиналось.

По такому же принципу исполняется *sissonne ouverte* вперед и назад, а затем в маленьких позах.

При выполнении *sissonne ouverte* вперед правой ногой из положения *épaulement croisé* (правая нога впереди, при направленности корпуса в точку зала 8). В позу *croisée* вперед руки из подготовительного положения приемом «подхват» через 1-ую позицию раскрываются в заданные преподавателем позиции (например, правая — в 3-ю позицию, левая — во 2-ую, что соответствует открытому положению рук). Голова одновременно с выполнением *demi – plié* через легкий наклон поворачивается в сторону левого плеча, затем в момент выполнения приема «подхват» переводится в прямое положение и одновременно с раскрытием рук поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом движение кисти правой руки (направление движения головы — *en dehors*). Выстраивается поза *épaulement croisée* вперед.

При выполнении *sissonne ouverte* назад левой ногой из положения *épaulement croisé* (правая нога впереди, при направленности корпуса в точку зала 8). В позу *croisée* назад руки из подготовительного положения приемом «взмах» через заниженную 2-ую позицию (положение *allongée*) раскрываются через 2-ую позицию в заданные преподавателем позиции (например, правая — в 3-ю позицию, левая — во 2-ую, что соответствует открытому положению рук). Голова одновременно с выполнением *demi – plié* поворачивается в сторону левого плеча, затем в момент выполнения приема «взмах» через легкий наклон переводится в прямое положение (взгляд в точку зала 2) и одновременно с переводом рук поворачивается в сторону левого плеча (направление движения головы — *en dedans*). Выстраивается поза *épaulement croisée* назад.

*Sissonne ouverte battu* по IV позиции с заноской

Sissonne ouverte battu по IV позиции с заноской исполняемой по схеме *entrechat quatre*, и с заноской по IV позиции, исполняемой по схеме *royale* с переменной *épaulement* во время прыжка. В четкой координационной связи с ногами действуют руки, корпус и голова.

Sissonne ouverte en tournant на 1/4 поворота

Воспользуемся уже знакомой нам схемой *sissonne simple en tournant* —1/4 поворота из положения *épaulement croisé* в *épaulement effacé*. По этой схеме *sissonne ouverte en tournant* может быть выполнен в позу *effacée* вперед или *écartée* назад (если осуществляется поворот *en dehors*) или в позу *effacée* назад или *écartée* вперед (если поворот осуществляется *en dedans*).

При исполнении *sissonne ouverte en tournant a'la seconde* с одним поворотом в воздухе начальное *demi – plié* исполняется *en face*. Рука, соответствующая направлению поворота, находится в 1-ой позиции, другая — во 2-ой. Одновременно с толчком от пола руки активно собираются в 1-ую позицию, помогая вращательному посылу тела. Ноги в прыжке фиксируют V позицию, и только в момент приземления работающая нога через проходящее *sur le cou-de-pied* открывается в сторону на 45, 60 или 90°. Мышцы спины и бедра должны быть предельно подтянуты. Руки в момент приземления раскрываются на 2-ую позицию (*arrondie*). Голова поворачивается в сторону от опорной ноги, если поворот осуществляется *en dehors*, или к опорной ноге, если поворот осуществляется *en dedans*.

Grand *sissonne ouverte*

Grand *sissonne ouverte* исполняется на предельном прыжке и может завершаться во все позы с открыванием работающей ноги на 90°. Движение может исполняться на месте, а также с продвижением *jeté* и с приема *développé*. Этот прыжок может усложняться заноской, а также исполняться в повороте *en tournant*.

Для освоения *sissonne ouverte* применяется комбинация: *pas échappé* на II позицию и *sissonne ouverte* с продвижением в какую-либо позу, например, *effacée* вперед (рис.7) или в позу I *arabesque* (рис. 8).

#### Grand *sissonne ouverte par jeté*

Grand *sissonne ouverte par jeté* – этот вид исполняется только с продвижением. В этом случае ноги в прыжке активным *battement* раскрываются по IV позиции, и уже в воздухе выстраивается требуемая поза, которая фиксируется при приземлении. Эта форма *grand sissonne ouverte* как простой вариант может исполняться в позы *attitude croisée*, позы *croisée* вперед или III *arabesque*. В другие позы исполнение будет осложняться 1/4 поворота в воздухе. Музыкальная раскладка может быть на 4/4 и на 2/4.

Например, *grand sissonne ouverte* в I *arabesque*. Исходное положение — V позиция, правая нога впереди, *épaulement croisé*. За тактом приоткрыть руки приемом *allongée* в направлении 2-ой позиции, а затем выполнить углубленное *demi – plié*, слегка склонив корпус влево. Руки проходят через подготовительное положение. Голова поворачивается в сторону левого плеча. На «раз» — сильный толчок от пола обеими ногами, корпус активно выпрямляется, поворачивается к точке зала 3 и передается вперед — вверх на правую ногу. Левая нога активно поднимается назад на 90° и закрепляется там. Обе ноги хорошо дотянуты; руки, выполнив «подхват», через 1-ую позицию занимают положение I *arabesque*. Причем эта поза выстраивается уже в воздухе, и здесь необходимо обратить внимание на точную постановку плеч и бедер, не допуская «вываливания» левого бедра. Приземление осуществляется с пальцев на всю стопу в эластичное *demi – plié*; необходимо строго сохранять рисунок, не допуская понижения ноги в I *arabesque*. После фиксации позы исполняется *pas assemblé* (левая нога подводится к правой) в V позицию.

Grand *sissonne ouverte par jeté* может осложняться заноской по схеме *entrechat quatre*. В этом случае заноска осуществляется на взлете, чтобы

учащийся мог успеть выполнить основное движение — *pas jeté* на кульминационной стадии прыжка.

По такому же принципу выполняется *grand sissonne ouverte* с перемещением назад в позу *effacée* вперед. В этом случае подтягиваются мышцы бедра и мышцы спины; нога, принимающая на себя тяжесть корпуса, приоткрывается ровно настолько, насколько это необходимо для четкого приземления, колено в *demi – plié* должно быть выворотно, плечи и бедра удерживают ровность при направленности в заданную точку зала.

Когда достаточно хорошо проработан *grand sissonne ouverte* с 1/4 поворота в различные позы, можно исполнять этот прыжок на 1/2 поворота в воздухе. Этот прыжок выполняется также с продвижением по траектории. В этом случае нога, которая будет принимать на себя тяжесть корпуса, открывается в точно заданное направление, туда же выстраиваются плечи и бедра.

#### *Grand sissonne ouverte par développé*

*Grand sissonne ouverte par développé* может быть исполнен с 1/2 поворота (к примеру из *épaulement croisé* в позу *écartée* назад спиной к зеркалу). Правила его исполнения аналогичны правилам исполнения *petit sissonne ouverte en tournant par développé* с той только разницей, что *demi – plié* делается более глубоким, прыжок предельно высоким, нога открывается через *pas* на 90° и заканчивается прыжок большой позой.

*Grand sissonne ouverte* с целым поворотом в воздухе начинают изучать в сторону, а затем во все большие позы. И здесь его отличие от малой позы только в высоте прыжка и в заключительной позе, которая будет строиться согласно законам построения больших поз.

*Grand sissonne ouverte par jeté* может быть усложнен приемом *soubresaut*.

Н.И. Тарасов писал: «Как и при обычном исполнении приема, ноги должны быть плотно соединены в V позиции и разъединяться лишь после

кульминации взлета. На завершающем *demi – plié* раскрытая нога удерживается на 90°».4

*Grand sissonne ouverte par jeté — soubresaut* выполняется во всех направлениях. В направлении IV позиции вперед и назад, в направлении II позиции (в сторону), в различные позы, например, в позу I *arabesque* (см. рис 9).

### *Sissonne tombé*

*Sissonne tombé* — падающий прыжок. Приземление после него происходит сначала на одну ногу, а затем с некоторым опозданием на другую, открытую через *sur le cou-de-pied* в заданном направлении. Завершаться может *pas de bourrée* или *petit pas assemblé* в V позицию.

Изучается *sissonne tombé* после того, как будет освоен *sissonne simple*. Но в отличие от *sissonne simple* нога, находящаяся на *sur le cou-de-pied*, не задерживается после приземления, скользнув носком по полу, открывается в направлении II или IV позиции, переходит в *demi – plié*, принимая на себя тяжесть корпуса (другая в это время вытягивается в колене, прикасаясь носком к полу).

Разучивать *sissonne tombé* рекомендуется в раскладке: выполняется *sissonne simple*, затем *relevé* на полупальцы опорной ноги, после чего работающая нога открывается в нужном направлении и, скользнув носком по полу, переходит в *demi – plié*, принимая на себя тяжесть корпуса, а опорная нога, освобождаясь, вытягивается в колене, прикасаясь пальцами к полу; заканчивается это движение исполнением скользящего над полом *petit pas assemblé* с продвижением в сторону падения. Когда движение будет освоено в раскладке, можно переходить к его законченной форме.

Исходное положение — *épaulement croisé*, V позиция, правая нога впереди. На «затакт» слегка приоткрыть руки в подготовительном положении, сделать *demi – plié* и прыжок с двух ног с одновременным «подхватом» руками заниженной 1-ой позиции. На последнюю четверть «затакта» левая нога опускается на пол в *demi – plié*, а правая из

положения *sur le cou-de-pied* открывается на *croisé* вперед. На «раз» — правая нога опускается в *demi – plié* на *croisé* вперед в IV позицию (левая вытягивается на *croisé* носком в пол), тяжесть корпуса передается на правую ногу, руки приходят в положение III *arabesque*. Между первой и второй четвертью исполняется *petit pas assemblé* с продвижением вперед; руки опускаются в подготовительное положение. На «два» — *demi – plié* в V позиции. Так же *sissonne tombé* может быть исполнен на *croisé* назад и в сторону.

#### *Petit pas tombé en tournant*

*Petit pas tombé en tournant* выполняется на среднем прыжке с поворотом на 1/4, 1/2 и на целый круг в направлении *en dehors* и *en dedans*. Начинать рекомендуется с наиболее простой формы — с поворотом на 1/4 круга, с изменением ракурса корпуса из положения *épaulement croisé* в *épaulement effacé*, при исполнении *sissonne tombé* в этом направлении вперед (поворот *en dehors*) или назад (поворот *en dedans*). В дальнейшем это движение можно делать с поворотом на 1/2 или на целый круг. Движения рук здесь аналогичны движениям рук в *sissonne tombé* без поворота, голова и взгляд вначале фиксируют направление движения, затем действуют по правилам вращения.

При исполнении *sissonne tombé en tournant* с целым поворотом рука, соответствующая направлению вращения, находится в 1-ой позиции, другая — во 2-ой. Во время *demi – plié* корпус слегка подается в направлении движения. Во время прыжка руки активно собираются в 1-ую позицию, а далее приходят в заданную позу. Изучается это движение сначала в сторону *en face*. В повороте ноги вытянуты в V позиции, и только в конце работающая нога через проходящее *sur le cou-de-pied* открывается в сторону, широко скользнув носком по полу. Другая нога, не отрывая носка от пола, подтягивается к работающей ноге, исполняя скользящее *pas assemblé*.

Следующий этап — изучение этого движения на *croisé* вперед, *effacé* вперед и на *écartée*, а затем в эти же направления *en dedans*.

### Grand sissonne tombé

*Grand sissonne tombé* выполняется на большом прыжке, нога приемом *développé* открывается на 90°. Изучать это движение можно только после освоения *grand sissonne ouverte*. На первом этапе *grand sissonne tombé* делается в раскладке, исполняется *grand sissonne ouverte* на 90° в заданном направлении, после чего следует *relevé* на полупальцы опорной ноги и *temps levé* на ногу, поднятую на 90° с последующим скользящим *petit pas assemblé* в V позицию или *pas de bourrée*. На следующем этапе вместо *relevé* на полупальцы опорной ноги сделать *temps levé*, переходящее в *tombé* и заключительное *petit pas assemblé*. Когда все эти подготовительные формы будут усвоены, можно приступать к изучению законченной формы, следя при этом за тем, чтобы корпус в первом прыжке сразу перестраивался в нужном направлении.

### Sissonne fermé

*Sissonne fermé* (закрытый *sissonne*) — прыжок, исполняемый с продвижением в любое заданное направление, во время которого ноги фиксируют четкую II или IV позицию, при приземлении ноги закрываются в V позицию. Первоначальный этап изучения — *sissonne fermé* по II позиции без перемены ног. Исходное положение — V позиция, правая нога впереди, *en face*. На «раз-и-два» приоткрыть руки в подготовительном направлении, а затем, сделав *demi-plié*, вновь собрать их. На «и» — оттолкнуться пятками от пола и прыгнуть по траектории вверх и вправо, приоткрыв выворотные и хорошо дотянутые ноги на II позицию; руки, осуществив «подхват» в 1-ой позиции, также раскрываются на 2-ую позицию, голова повернута вправо — это положение фиксируется в прыжке. На «три-и» — приземление: правая нога, опускаясь на пол, принимает на себя тяжесть корпуса, и одновременно с этим левая нога опускается носком в пол на II позицию, а

отсюда без промедления активно закрывается в V позицию назад приемом *battement tendu*, руки сохраняют 2-ую позицию. На «четыре-и» вытянуть колени и опустить руки в подготовительное положение.

Следующий этап — *sissonne fermé* с продвижением в сторону сзади стоящей ноги, а затем — *sissonne fermé* по II позиции с переменной ног. В этом случае голова в прыжке будет повернута к той ноге, которая при завершении прыжка окажется в V позиции впереди. Начальное изучение такого *sissonne fermé* происходит по той же музыкальной раскладке. В дальнейшем движение исполняется со сменой *épaulement*.

По такой же схеме изучается *sissonne fermé* по IV позиции. Сначала оно исполняется *en face*, и только по мере освоения этой формой движение исполняется в позы *croisée*, *effacée*, *écartée*.

*Sissonne fermé* может исполняться несколько раз подряд в одной позе. В этом случае руки, открывшись в первый раз в заданную позу, сохраняют свое положение.

#### *Sissonne fermé battu*

Исполнение *sissonne fermé battu* во многом сходно с исполнением *sissonne ouverte battu*. Оно также исполняется с «отставанием» ног от движения корпуса. Заноска исполняется по схеме *royale*, если движение исполняется в сторону II позиции. По схеме *entrechat quatre*, если движение исполняется по IV позиции. Характерная особенность этого движения — более активное действие ног, сокращенное во времени, чтобы работающая нога успела открыться на  $45^\circ$  в нужном направлении, а затем вовремя закрыться в V позицию. Изучается *sissonne fermé battu* так же, как и *sissonne ouverte battu* — сначала у станка в сторону II позиции, затем движение переносится на середину зала и лишь затем изучается по IV позиции в маленьких позах.

#### *Sissonne fermé en tournant*

*Sissonne fermé en tournant* выполняется с поворотом на  $1/8$ ,  $1/4$  и  $1/2$  части круга. В этом прыжке толчковый посыл к продвижению в



пространстве зала происходит вместе с вращательным посылком корпуса в направлении *en dehors et en dedans*. Руки, способствуя выполнению прыжка, действуют приемами «подхват» или «взмах», принимая заданные позиции в кульминационной точке прыжка. Голова и взгляд действуют в координационном единстве с действием рук, принимая положения, соответствующие заданной позе.

*Sissonne fermé en tournant* может выполняться несколько раз подряд без изменения направления поворота и направления продвижения в пространстве зала.

#### *Pas failli*

Данное движение вполне можно отнести к *sissonne fermée*, но заканчивается оно не в

V, а в IV позицию.

*Pas failli* выполняется обычно на небольшом прыжке в основном вперед, реже назад.

Исходное положение: V позиция, *épaulement croisé*.

Выполняется взлет, во время которого корпус поворачивается на *efface* с одновременным раскрытием ноги назад на 45°.

Когда начинается завершающее *demi-plié*, раскрытая нога скользящим движением переводится через I позицию вперед на *croisé* и на нее одновременно передается тяжесть корпуса. Таким образом, все движение оканчивается на одной ноге в *demi-plié*, другая нога остается вытянутой назад, касаясь носком пола и, наконец, подтягивается в V позицию назад приемом *pas assemblé*.

Во время взлета руки из подготовительного положения приподнимаются во 2-ую заниженную позицию; затем рука, соответствующая открытой ноге, переводится с ней в 1-ую заниженную позицию. Так же *pas failli* можно заканчивать в позе третьего или четвертого *arabesque*.

Корпус во время перевода ноги через I позицию, слегка подается вперед.

Все движение должно выполняться слитно и легко, особенно когда оно используется как подход к большим прыжкам. Соединять *pas failli* надо сначала с маленькими, затем с большими прыжками, тщательно отработывая все разнообразие его пластических возможностей, что зависит от комбинированных заданий, в которых оно будет использовано.

#### Rond de jambe en l'air sauté

Данное движение выполняется на основе *sissonne ouverte par jeté* по II позиции с добавлением на взлете одного или двух *rond de jambe en l'air* на  $45^\circ$ .

Исходное положение: V позиция, правая нога впереди, *épaulement croisé*.

На взлете, выполняемом *en face* и на месте, правая нога отбрасывается в сторону на  $45^\circ$ . В момент кульминации прыжка раскрытая нога начинает выполнять *rond de jambe en l'air en dehors*, который заканчивается одновременно с *demi-plié* на опорной ноге. Заканчивается прыжок *pas assemblé* в *épaulement croisé*.

Руки на первом *demi-plié* из подготовительного положения переводятся в 1-ую позицию, на взлете открываются во 2-ую позицию, на *pas assemblé* опускаются снова в исходное положение.

*Rond de jambe en l'air sauté en dedans* выполняются по тем же правилам.

Изучить данное движение следует сначала *en dehors*, затем *en dedans*, остановкой после каждого прыжка.

Двойной *rond de jambe en l'air sauté* можно изучать, лишь когда учащиеся хорошо освоят технику больших силовых прыжков, так как здесь требуется максимальная высота взлета.

#### 4. Прыжки с одной ноги на другую

##### Pas glissade

Данное движение исполняется на минимальном скользящем прыжке с продвижением в сторону, вперед и назад.

Исходное положение: V позиция, *épaulement croisé*.

Выполняется *demi-plié*, затем впереди стоящая нога скользящим движением отводится на II позицию, другая нога одновременно выполняет прыжковый толчок. На взлете обе ноги вытягиваются с минимальным отделением пальцев от поверхности пола; в момент завершения *pas glissade* нога, начинавшая его, переходит в *demi-plié* без дальнейшего продвижения, другая, скользя, подтягивается в V позицию.

*Pas glissade* может исполняться с продвижением вперед и назад в маленькие позы *croisée* и *effacée*. Ноги открываются по IV позиции так же, как было указано выше. Корпус удерживает *épaulement*. Руки на первом *demi-plié* из подготовительного положения поднимаются в 1-ую позицию; в момент взлета одна из них переводится во 2-ую позицию; на завершающем *demi-plié* руки опускаются в исходное положение. Голова во время перевода рук занимает положение, соответствующее выполняемой позе.

Если *pas glissade* по IV позиции используется как подход к большим прыжкам (например, к *grand pas jeté* вперед, *grand cabriole* вперед и т.д.), то он несколько видоизменяется и выполняется через I позицию при помощи такого же легкого и минимального взлета.

Руки во время выполнения этого *pas glissade* находятся во 2-ой позиции с повернутыми вниз ладонями; в момент прыжкового толчка они энергично переводятся через подготовительное положение в 1-ую позицию в заданную позу.

Ноги во время исполнения этого *pas glissade* должны двигаться также четко, с вытянутыми коленями, подъемом и пальцами, но не слишком широкой IV позиции. Действия рук, корпуса и головы также должны носить характер решительного и четкого подхода к следующему прыжку.

Эта форма *pas glissade* изучается в старших классах, где учащиеся способны уже овладевать сложной техникой больших прыжков.

#### *Petit pas jeté*

Изучение *petit pas jeté* начинается лицом к станку, который является дополнительной опорой для сохранения апломба при выполнении прыжка и при его завершении. Прыжок выполняется в направлении II позиции. После усвоения *petit pas jeté* можно перейти к его исполнению на середине зала. Далее *petit pas jeté* изучается в направлении IV позиции вперед и назад с продвижением. Принцип выполнения этого вида *petit pas jeté* такой же, как и в направлении II позиции; добавляется лишь посыл корпуса для перелета в нужном направлении. По мере усвоения и это *jeté* может заканчиваться в среднюю позу *croisée* или *effacée* вперед или назад.

*Petit pas jeté* может выполняться с продвижением в сторону. Направление движения рук соответствует направлению движения ног. При выполнении *petit pas jeté* в направлении *en dehors* руки действуют приемом «подхват», а при выполнении *petit pas jeté* в направлении *en dedans* руки действуют приемом «взмах».

#### *Pas jeté battu*

*Pas jeté battu* входит составной частью в раздел прыжков, исполняемых с одной ноги на другую. В основу этого элемента классического танца входит *pas jeté*, усложненное заноской *entrechat-trois*. Сложность освоения этого прыжка заключается в том, что приземление осуществляется на одну ногу с подведением другой в положение *sur le soude-pied* спереди или сзади опорной ноги, на которую осуществляется приземление. Если *pas jeté battu* исполняется ногой, стоящей в V позиции сзади, то после броскового движения работающей ноги в направлении II позиции она в момент кульминации прыжка подводится в воздухе в V позицию сзади толчковой ноги, а затем, выполняя заноску, переносится вперед, после чего на нее осуществляется приземление. Толчковая нога

одновременно с приземлением, сохраняя выворотное положение, занимает положение *sur le cou-de-pied* сзади.

В случае, если *pas jeté battu* исполняется ногой, стоящей в V позиции спереди, то в завершающей стадии прыжка толчковая нога одновременно с приземлением занимает положение *sur le cou-de-pied* спереди толчковой, которая становится опорной.

Grand pas jeté с шага

Музыкальный размер 4/4.

Preparation: исходное положение — маленькая поза *croisée* назад с правой ноги, руки в заниженной 2-ой позиции, взгляд направлен на левую кисть, голова повернута к левому плечу. Движение по диагонали из точки 6 в точку 2. На «затакт» следует шаг правой ногой на *effacé* вперед с пальцев в *demi-plié* с сильным нажимом на пятку; тяжесть корпуса передается на правую ногу, голова поворачивается к правому плечу, руки действуют приемом «подхват». На «раз» приемом *grand battement* левая нога выбрасывается на *croisé* вперед на 90°, и одновременно с этим правая нога осуществляет сильный толчок от пола вперед — вверх по траектории, корпус выпрямляется и сильно подтягивается, голова поворачивается к левому плечу, руки раскрываются (правая — в 3-ю, левая — во 2-ую позиции). Правая нога, совершив толчок, слегка сгибается в колене, фиксируя позу *attitude croisée-ouverte*, которая должна оставаться неизменной в течение всего полета (рис. 10). Во время прыжка тяжесть корпуса передается на бедро левой ноги так, чтобы в момент приземления центр тяжести корпуса приходился точно на стопу левой ноги. Именно с нее начинается амортизация прыжка при приземлении. В момент приземления правая нога поднимается на 90°, сохраняя позу *attitude croisée*, подчеркнутую неизменным положением рук. На «два» — пауза — фиксация позы. На «три» — вытягиваясь на левой ноге, вытянуть и опустить правую ногу на носок на *croisé* назад, руки раскрываются на 2-ую

позицию (поза *preparation*). На «четыре» — повторение движений «затакта» для исполнения следующего прыжка.

Когда *jeté* с паузами после каждого движения будет хорошо освоено, его можно исполнять подряд на две четверти каждое.

*Grand pas jeté* в позу *I arabesque* с *glissade*

Музыкальный размер 4/4.

*Preparation*: исходное положение — маленькая поза *croisee* вперед с левой ноги, руки в заниженной 2-ой позиции, голова повернута к левому плечу, взгляд направлен на левую кисть. Движение по прямой из точки 7 в точку 3. На «затакт» исполнить *glissade* правой ногой в направлении IV позиции с активной передачей тяжести корпуса на левую ногу, руки опускаются в заниженную 1-ую позицию, сохраняется *épaulement croisé*; на «раз» — одновременно с толчком от пола левой ногой правая нога выбрасывается через I позицию вперед на 90°. Руки, совершив «подхват» в 1-ую позицию, принимают позу *I arabesque*. В прыжке угол, образуемый ногами, равен приблизительно 140°. При приземлении в *demi-plié* левая нога как бы «оттягивается» назад, подчеркивая стройность позы и эластичность приземления. Все остальные правила взлета и приземления остаются общими для *grand jeté*, исполняемых с других подходов. На «два» — фиксируется поза приземления; на «три» — вытягиваясь на правой ноге, левую ногу приемом *passé par terre* провести на *croisé* вперед в позу *preparation*. На «четыре» — повторение движений «затакта» для исполнения следующего прыжка.

В дальнейшем *grand jeté* в *I arabesque* с *glissade* может исполняться по диагонали.

*Pas jeté passé*

*Pas jeté passé* — движение, в котором присутствует не один, а два броска ног. Оно исполняется в направлении II позиции и заканчивается в позу *effacée* вперед или в *III arabesque*.

Начинать изучение *pas jeté passé* назад лучше с простой раскладки.

Исходное положение: *épaulement effacé*, V позиция, правая нога впереди. На «раз-и» — *demi-plié* на правой ноге, левая открывается на *effacé* назад на 45°; правая рука переводится в 1-ую, левая — во 2-ую позицию, взгляд направлен на кисть правой руки; корпус слегка склонен вперед, мышцы спины хорошо подтянуты. На «два» — толчок от пола правой ногой; в прыжке правая нога поднимается на *croisé* назад, а на левую, которая проходит мимо правой по I позиции, происходит приземление в *demi-plié*. При приземлении образуется поза *attitude croisée* с правой ноги. Во время прыжка корпус, выпрямляясь, слегка откидывается назад, правая рука открывается на 2-ую позицию (кисти *allongée*), голова поворачивается к левому плечу. При приземлении левая рука закрывается в 1-ую позицию, правая остается во 2-ой позиции. На «и» — фиксация позы.

Следующий этап овладения этим движением — *jeté passé* назад с шага. *Preparation*: правая нога на *tendu croisé* назад. На «затакт» — упругий шаг правой ногой на *effacé* вперед с пальцев на всю стопу с сильным упором на пятку; правая рука переводится в 1-ую позицию, левая — во 2-ую; тяжесть корпуса передается на правую ногу, сохраняя ровность плеч. На «раз-и» — *demi-plié* на правой ноге и прыжок вверх, одновременно с которым левая нога выбрасывается на *effacé* назад на 45°, корпус выпрямляется и слегка прогибается назад, правая рука раскрывается на 2-ую позицию (кисти *allongée*), голова поворачивается к левому плечу. Во время взлета нога начинает подниматься назад. В кульминационной точке прыжка левая нога начинает опускаться вниз, проходит мимо правой по I позиции и при приземлении принимает на себя тяжесть корпуса. Правая нога, заканчивая подъем вверх, сгибается в *attitude croisée* на 45°. Окончание прыжка приходится на счет «два» и подчеркивается закрыванием руки в 1-ую позицию. На «и» — фиксация позы.

По такой же схеме изучается *petit pas jeté passé* вперед, но в этом случае нога, заканчивающая движение на *croisé* вперед, остается вытянутой.

При исполнении *jeté passé* назад, на  $90^\circ$  *demi-plié* более глубокое, корпус сильнее подается вперед, сохраняя ровность плеч. Осуществляется более сильный толчок, бросок ног происходит на  $90^\circ$ , в прыжке корпус больше прогибается назад, а рука, находившаяся в 1-ой позиции, поднимается в 3-ю позицию, другая остается на 2-ой, кисти *allongée*. Такое *jeté passé* может исполняться и с более динамичного подхода — *pas couru*, заключительной фазой которого будет тот же упругий толчковый шаг.

*Jeté passé* в сторону II позиции исполняется широко, с большим продвижением из стороны в сторону. Чаще всего подходом к нему служит *pas glissade*.

Исходное положение: стоя на левой ноге, правая на *tendu croisé* назад. При исполнении динамичного *glissade* через I позицию в IV руки закрываются в заниженную 1-ую позицию; сильно оттолкнувшись от пола левой ногой, выбросить правую ногу приемом *grand battement* в сторону на  $90^\circ$ , руки в момент толчка выполняют «взмах» в сторону на 2-ую позицию *allongée*. В кульминационной точке прыжка четко выстраивается положение *en face* с руками и ногами, открытыми на 2-ую позицию, с хорошо подтянутым корпусом. Пролетев за носком правой ноги, приземлиться на нее. В этот момент левая нога поднята на  $90^\circ$ ; сразу провести левую ногу через I позицию на *croisé* назад; правая рука остается на 2-ой позиции, левая опускается вниз, далее проводится в позу III *arabesque*. Прыжок завершается эластичным *demi-plié* на правой ноге; левая как бы «оттягивается» назад, подчеркивая стройность позы.

По такому же принципу исполняется *jeté passé* в позу *effacée* вперед, но в этом случае в момент приземления корпус с ровными плечами поворачивается в точку 8 и слегка откидывается назад. Левая нога через высокое *passé* открывается на *effacé* вперед на  $90^\circ$ , правая рука



поднимается в 3-ю позицию, а левая остается во 2-ой. Эта форма *jeté passé* может заканчиваться в позу *effacée* вперед и может продолжаться *tombé* на левую ногу в точку 8 и *pas de bourrée*. В случае *pas de bourrée* правая рука во открывается на 2-ую позицию.

#### *Petit pas jeté en tournant*

Одна из форм *jeté* в повороте — *petit pas jeté en tournant*. Изучается оно на середине зала и сначала без прыжка; при этом отрабатывается четкость поворотов и позировок, эластичность переходов с одной ноги на другую. Движение выполняется в сторону по прямой линии или по диагонали. Начинается оно с *demi-plié* на ноге, стоящей в V позиции сзади, другая поднимается на *sur le cou-de-pied* спереди; рука, соответствующая опорной ноге, находится на 2-ой позиции, другая — в 1-ой позиции. Из положения *sur le cou-de-pied* нога открывается на 45°, далее следует *degagé* на нее, на высокие полупальцы, с одновременным полуповоротом *en dedans*; рука из 1-ой позиции открывается на 2-ую. Заканчивается полуповорот в *demi-plié*, а освободившаяся нога приходит в положение *sur le cou-de-pied* сзади; рука, соответствующая этой ноге, занимает 1-ую позицию, другая остается на 2-ой позиции. В этой стадии движения очень важно следить за хорошо подтянутой ягодичной мышцей той ноги, которая находится в положении *sur le cou-de-pied*, что позволит избежать «завала» колена внутрь.

Вторая фаза движения начинается спиной к точке 1: нога, находящаяся на *sur le cou-de-pied*, раскрывается на 45°, далее следует *dégagé* с полуповоротом. Принцип его исполнения аналогичен первой фазе, но полуповорот осуществляется *en dehors*. Голова повернута в сторону движения и удерживает «точку» как во вращении.

Изучая это движение, следует добиваться равной силы обоих полуповоротов, широкого перехода с ноги на ногу, четкости поворотов головы и эластичности в завершающей стадии каждой фазы движения.

Petit pas jeté en tournant может исполняться в обратном направлении. Начинается оно со второй фазы движения, то есть ногой, находящейся на 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.

Только тогда, когда jeté en tournant без прыжка хорошо проработано, можно приступить к разучиванию его с прыжком. Движение исполняется по принципу маленького jeté с продвижением в сторону, но в этом случае в завершающей стадии jeté исполняется полуповорот в воздухе.

Исходное положение: V позиция, правая нога впереди. Движение идет от точки 7 к точке 3. На «затакт» исполняется demi-plié, правая рука в 1-ой позиции, левая — во 2-ой, голова повернута к правому плечу. На «раз» — оттолкнуться от пола левой ногой, активно выбросить в сторону правую ногу на 45° и раскрыть руки на 2-ую позицию allongée; в прыжке фиксируется четкая II позиция ног и рук в положении en face. Пролетев по возможности дальше, исполнить полуповорот en dedans при активном участии всего корпуса и остановиться спиной к точке 1, точно передав корпус на правую ногу; левая нога занимает положение sur le cou-de pied сзади, левая рука закрывается в 1-ую позицию, правая остается на 2-ой, взгляд удерживает ранее взятую точку. На «два» — пауза, фиксация положения.

Второе jeté исполняется спиной к точке 1; также фиксируется в воздухе четкая вторая позиция рук и ног, а перед приземлением осуществляется полуповорот en dehors. Сила и амплитуда его такая же, как у первого jeté. При приземлении фиксируется положение «затакта». По мере усвоения каждое jeté исполняется на 1/4, отрабатывается равномерность и эластичность каждого прыжка, четкость позировок в полете и при приземлении.

Petit pas jeté en tournant может быть исполнено в обратном направлении. В этом случае движение начинает исполняться с пролетом в сторону сзади стоящей ноги и полуповоротом en dehors.

Следующая стадия овладения этим движением — исполнение его по диагонали. Меняется ракурс движения, но требования к технической стороне остаются прежними. Этот вариант исполнения petit pas jeté является подготовительным этапом в освоении saut de basque, в основе которого лежит pas jeté в направлении II позиции.

#### Grand pas jeté en tournant

Grand pas jeté en tournant исполняется в позы attitude croisée и effacée, в I и III arabesque с помощью таких энергичных подходов, как sissonne tombé-coupe, pas failli. Поворот осуществляется на 1/2 круга. Трудность этого движения требует особенно тщательной подготовительной работы. В начальной стадии обучения это движение прорабатывается без прыжка.

#### Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: стоя на правой ноге, левая на tendu croisé назад, правая рука на 2-ой позиции, левая в 1-ой, голова повернута направо. На «затакт» исполняется demi-plié и небольшой прыжок на правой ноге; левая нога отрывается от пола с легким наклоном корпуса вперед. На «раз» — широким шагом перейти на левую ногу (с пальцев на всю ступню), на demi-plié. На «и» — coupe правой ногой сзади левой, с одновременным поворотом корпуса в точку 4. Выбросив левую ногу вперед на 90° в этом же направлении, правая рука осуществляет «подхват», после чего она поднимается в 3-ю позицию, а левая раскрывается на 2-ую позицию. На «два-и» — фиксируется поза croisée вперед в направлении точки 4. На следующие 2/4 — tour lent en dehors на 1/4 поворота до позы croisée вперед в направлении точки 2. На 2/4 второго такта — tombé на левую ногу, подняв правую в attitude croisée. На последние 2/4 — опустить правую ногу на tendu croisé назад — исходная поза preparation, но с другой ноги.

Grand pas jeté en tournant в attitude croisée с приема sissonne tombé-coupe

Исходное положение: V позиция, правая нога впереди, épaulement croisé. На «затакт» выполняется sissonne tombé на croisé вперед в IV позицию, тяжесть корпуса передается на правую ногу в упругое demi-plié. Левая нога вытянута назад. Правая рука в 1-ой позиции, левая во 2-ой, мышцы спины хорошо подтянуты. Левая нога подтягивается на sur le soude-pied сзади правой и коротким, сильным coupe как бы «выбивает» правую ногу. Это один из наиболее сложных моментов прыжка. Именно в это время тяжесть корпуса передается с правой ноги на левую, и он слегка откидывается влево, происходит полуповорот корпуса левым плечом вперед в точку 2. Правая полусогнутая нога выбрасывается по дуге вперед на 90°; левая рука, совершив «подхват», соединяется с правой в 1-ой позиции. Все эти фазы, соединенные воедино (coupe левой ногой, бросок правой ноги и «подхват» руками), являются составными частями прыжка, который совершается в повороте, с продвижением вперед за носком правой ноги и вверх — с одинаковой силой всех трех посылов.

Посыл корпуса осуществляется всей левой стороной, и активную помощь в этом оказывает левая рука, которая из 1-ой позиции поднимается в 3-ю (правая раскрывается на 2-ую позицию). Эластичное приземление после прыжка происходит на счет «два». Хорошо подтянутый левый бок и бедро обеспечат стабильность финальной позы. На «и» — пауза. На «раз» второго такта — assemblé в V позицию в demi-plié, на «и» — вытянуться. На «два» — пауза. В такой музыкальной раскладке движение исполняется по диагонали несколько раз.

Jeté par terre en tournant

Большое jeté в первый arabesque исполняется обычно подряд на удлиненном прыжке с продвижением по диагонали или по кругу.

Каждое такое jeté связывается при помощи pas coupe с поворотом en dehors на 1/2 круга, т.е. в момент завершения очередного jeté, переход в

*demi-plié* делается одновременно с поворотом всего тела на 1/2 круга, а свободная нога в темпе подтягивается к опорной сзади и выполняет следующий сильный прыжковый толчок. Освободившаяся нога стремительно посылается вперед в следующее *jeté* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга и т.д.

Выполняя это *jeté*, надо четко фиксировать шаг по IV позиции, не уменьшая отведения раскрытой ноги, особенно назад, иначе теряется легкость и устремленность взлета.

По кругу данное *jeté* изучается сначала равномерно (без акцента на прыжок) в количестве двенадцати оборотов и заканчивается *tours chaînés* с остановкой в позу второго *arabesque*. Начинать это упражнение надо в нижнем углу зала, выдерживая точное очертания круга, а заканчивать его – в противоположном нижнем углу.

Хорошо освоив оба вышерассмотренных *jetés*, можно переходить к изучению более сложных форм. Например, *jeté* в позу первого *arabesque* по диагонали можно исполнять с раскрытием рук во 2-ую позицию приемом *allongée*, то есть с повышенным положением руки, противоположной направлению поворота, и пониженным положением другой.

*Jeté* по кругу в первый *arabesque* на основе того же приема можно исполнять в *attitude*, но уже на высоком, а не на стелющемся взлете и с меньшим продвижением. В этом случае требуется более энергичный акцент взлета.

#### *Pas chassé*

Выполняется данный прыжок по V позиции с последующим движением ног по II или IV позиции.

Исходное положение: V позиция, *épaulement croisé*.

Вначале выполняется *sissonne tombé* вперед на *effacé*, затем последующий взлет с продвижением, во время которого нога, находящаяся сзади, подтягивается к толчковой ноге и соединяется с ней отвесно в V

позиции. Далее делается выход из прыжка в IV позицию, как в *sissonne tombé*, и *pas chassé* повторяется, заканчиваясь *petit pas assemblé* вперед. Затем упражнение выполняется с другой ноги и обратно.

Руки на *sissonne* из подготовительного положения поднимаются в 1-ую позицию; на *tombé* рука, соответствующая вытянутому вперед плечу, остается в 1-ой позиции, другая – отводится во 2-ую позицию.

В дальнейшем изучают *pas chassé* на *croisé* вперед, затем по II позиции. Все *pas chassé* вперед и назад могут выполняться с самыми разнообразными положениями рук, головы и корпуса, которые применяются в больших позах. *Pas chassé* по II позиции может выполняться на *écartée* вперед или назад с соответствующим поворотом головы к выдвинутому вперед плечу.

В комбинированных заданиях *pas chassé* по II позиции часто используется как наиболее сильный трамплинный подход к большим прыжкам, таким, как *saut de basque*, *jeté entrelacé*, *grand fouetté sauté* и т.д. Вместе с тем это движение может выполняться на среднем и минимальном прыжке, в зависимости от построения и характера учебного задания.

#### *Pas emboité*

Данное движение исполняется на месте, на минимальном прыжке в положении *sur le cou-de-pied*.

Исходное положение: V позиция, *épaulement croisé*.

Нога, стоящая сзади, одновременно с *demi-plié* на опорной ноге поднимается *sur le cou-de-pied* назад. Далее осуществляется прыжок, в котором обе ноги вытягиваются и меняются местами через I позицию. Завершается прыжок на другую ногу, а нога, выполнявшая толчок, в этот момент переводится *sur le cou-de-pied* назад. Затем все движения можно повторить, начиная его каждый раз с положения *sur le cou-de-pied*.

Руки обычно находятся в подготовительном положении или одна рука на взлете переводится в 1-ую позицию, другая – во 2-ую и так удерживается при завершении прыжка.

Точно так же исполняется это движение обратно, но в этом случае свободная нога в момент завершения прыжка переводится *sur le cou-de-pied* вперед.

*Pas emboité* выполняется обычно в быстром темпе и несколько раз подряд на одну восьмую долю музыкального такта в 2/4. Поэтому смена *éroulement*, перевод рук и поворот головы производиться не на каждом прыжке, а на первом или третьем прыжке, по заданию преподавателя.

#### *Pas emboité en tournant*

Данное движение выполняется с поворотом по 1/2 круга.

Исходное положение: V позиция, положение корпуса – *en face*.

Исполняется *demi-plié* на ноге, стоящей сзади; другая одновременно поднимается на *sur le cou-de-pied* спереди. Из этого положения делается небольшой прыжок, во время которого обе ноги вытягиваются по минимальной II позиции. Далее нога, производившая прыжок, переводится *sur le cou-de-pied* вперед, другая одновременно осуществляет *demi-plié*. Все это исполняется с поворотом *en dedans* на 1/2 круга и очень небольшим продвижением в сторону ноги, находящейся на *sur le cou-de-pied*. Прыжок заканчивается спиной к зеркалу, затем повторяется, но уже с поворотом *en dehors* и окончанием лицом к зеркалу.

Руки на *demi-plié* перед первым прыжком находятся: в 1-ой позиции рука, соответствующая направлению поворота, другая – во 2-ой позиции. Во время прыжка и поворота рука из 1-ой позиции переводится во 2-ую позицию, другая – из 2-ой позиции в 1-ую и т.д.

Изучать данное движение рекомендуется в сдержанном темпе и небольшом количестве. В *pas emboité* необходимо отрабатывать свободный и легкий поворотный толчок; четкое вытягивание ног на взлете; точный перевод свободной ноги на *sur le cou-de-pied*, уменьшенное, но эластичное *demi-plié*; четкую линию продвижения с одинаковым расстоянием между каждым прыжком; ритмическую слитность поворотов, а также правильное действие рук, корпуса и головы.

### Pas ballotté

Существует две разновидности pas ballotté: первая – на двух прыжках, вторая – на одном прыжке.

Pas ballotté на двух прыжках

Исходное положение: первый arabesque.

Открытая нога назад в направлении IV позиции опускается, другая одновременно выполняет demi-plié. На взлете обе ноги вытягиваются и соединяются в V позиции, продвигаясь по диагонали на effacé вперед. Далее нога, находящаяся сзади, выполняет demi-plié, другая нога открывается вперед через sur le cou-de-pied на 45°. Затем непрерывно исполняется второй прыжок, ноги выполняют то же самое в обратном направлении.

Руки на первом взлете поднимаются в 1-ую позицию. В момент завершения прыжка рука, противоположная открывающейся ноге, удерживается в 1-ой позиции, другая – во 2-ой. На втором прыжке они меняют указанные позиции. Корпус на первом прыжке отклоняется назад на 45°. Во время второго прыжка отклоняется вперед тоже на 45°.

Pas ballotté на одном прыжке

Выполняется только на большом прыжке с pas tombé на croisé вперед, pas failli и других подходов, после которых первое открытие ноги осуществляется через I позицию в IV на effacé вперед приемом grand battement jeté, далее эта нога сгибается в положение «у колена» и начинает вытягиваться отвесно, опускаясь в demi-plié; другая нога в то же время, сгибаясь и поднимаясь через sur le cou-de-pied до уровня колена, раскрывается назад на effacé.

Оба эти движения исполняются на 90°.

Корпус следует тем же правилам, что и в первой форме этого движения, но в меньшей степени наклоняется.



Руки вместе с броском ноги вперед поднимаются в 1-ую или 3-ю позицию, а затем одновременно с завершением прыжка переводятся в положение первого arabesque.

Этот вид pas ballotté труден, поэтому изучать его рекомендуется в старших классах, стремясь к четкости, мягкости и слитности исполнения.

#### Pas de ciseaux

Данное движение выполняется на большом прыжке в позе первого arabesque.

Ноги проделывают три последовательных броска приемом grand battement jeté: а) вперед на effacé ногой, начинающей движение; б) вперед на stoisé толчковой ногой; в) назад на effacé ею же через I позицию. Два первых броска выполняются вперед, третий бросок – назад в первый или во второй arabesque, что является особенностью данного движения.

Руки на взлете переводятся из подготовительного положения в 1-ую позицию. На третьем броске они раскрываются в позу первого arabesque.

Корпус на первом броске отклоняется назад на 45°, в конце второго броска корпус подается вперед, на третьем броске, во время прохождения ноги через I позицию, корпус принимает отвесное положение. В момент открывания ноги назад корпус энергично подается вперед.

Данный прыжок исполняется с продвижением вперед и обычно с какого-либо подхода, например с pas tombé, pas chassé, pas failli, pas glissade и т.д.

#### Grand pas de chat с одной подогнутой ногой

Первый бросок выполняется на effacé вперед, начиная сгибание ноги до уровня колена. Второй бросок делается назад. Заканчивается этот прыжок проведением раскрытой ноги через I позицию в V вперед, в момент завершающего demi-plié.

Руки, корпус и голова занимают положение arabesque.

Выполняется это движение только на большом прыжке с подхода *pas glissade* по IV позиции, *pas failli*, *pas chassé*. Прыжок необходимо с достаточным продвижением, заканчивая его в мягкое *demi-plié*.

*Grand pas de chat* с одной подогнутой ногой, раскрывающейся в прыжке.

Выполняется как предыдущая форма прыжка, причем нога, делающая первый бросок, с силой разгибается на кульминации взлета. Таким образом, на прыжке фиксируется раскрытый шаг по IV позиции, как в *grand pas jeté* на *effacé* вперед.

Руки в этом прыжке поднимаются приемом *allongée*, как в первом *arabesque*.

Корпус удерживается подтянуто с некоторым устремлением вперед. Голова на взлете обращена лицом по направлению прыжка.

Вытягивание ноги на взлете необходимо вытягивать эластично, без резкого акцента. Завершать прыжок следует мягко, устойчиво, без жесткого перехода в *demi-plié*. Все движение должно носить характер решительной устремленности, полета вверх, при большой степени продвижения.

## 5. Прыжки на одной ноге

### *Temps levé simple*

Прыжок выполняется с отвесно вытянутой ногой при положении *sur le sou-de-pied* спереди или сзади.

Руки фиксируются в подготовительном положении или одна рука в 1-ой позиции, другая – во 2-ой.

Корпус удерживается прямо в положении *épaulement*.

Движение это рекомендуется повторять несколько раз подряд, отработывая силу толчка и легкость взлета.

### *Temps levé tombé*

Отличается от *temps levé simple* тем, что завершается переходом во II или IV позицию, как при выполнении *sissonne tombé*. Руки, корпус и голова действуют при этом так же.

В момент взлета одна нога удерживается в положении *sur le cou-de-pied*, другая – отвесно. Затем осуществляется завершение прыжка на толчковую ногу в *demi-plié*, вытягивание ноги, находящейся в положении *sur le cou-de-pied*, и переход на эту же ногу приемом *pas tombé*. Все движения исполняются слитно, легко и без замедления.

#### Temps levé в позах

Данный прыжок исполняется во всех позах на 45° или 90°, на маленьком или высоком взлете. Выполняя это движение, например, в первом *arabesque*, следует выполнить *demi-plié* и взлет, удерживая позу. Начальное *demi-plié* при этом выполняется энергично, взлет – четко и легко. Завершается прыжок без понижения ноги, открытой на 45° или 90°.

Хорошо отработанный *temps levé* в позах позволяет приступить к продуктивному изучению других более сложных видов *temps levé*, например, *temps levé* с переменной ног8 и *temps levé passé*.9

#### Petit pas ballonné

Данный прыжок выполняется с раскрыванием и последующим сгибанием работающей ноги в положение *sur le cou-de-pied*.

Исходное положение: V позиция, *épaulement croisé*.

Нога, стоящая впереди, одновременно со взлетом, скользящим движением открывается на *effacé* вперед ( высота ноги 45°). Толчковая нога подтягивается к носку раскрытой ноги, осуществляя таким образом перелет вперед. На завершающем *demi-plié* работающая нога сгибается в положение *sur le cou-de-pied*.

Руки одновременно с исполнением исходного *demi-plié* переводятся из подготовительного положения в 1-ую позицию. На взлете рука, соответствующая раскрываемой ноге, переводится во 2-ую позицию.

Исходное положение: V позиция, *épaulement croisé*.

Нога, стоящая сзади, одновременно со взлетом, скользящим движением открывается на effacé назад (высота ноги 45°). Толчковая нога подтягивается к носку раскрытой ноги, осуществляя таким образом перелет назад. На завершающем demi-plié работающая нога сгибается в положение sur le cou-de-pied.

Руки одновременно с исполнением исходного demi-plié переводятся из подготовительного положения в 1-ую позицию. На взлете рука, соответствующая раскрываемой ноге, остается в 1-ой позиции, другая рука открывается во 2-ую позицию.

Изучать petit pas ballonné рекомендуется вначале у станка в сторону и без продвижения. Усвоив pas ballonné у станка, можно перенести его на середину зала. Затем только перейти к изучению pas ballonné с продвижением и в маленьких позах.

В комбинированных заданиях pas ballonné рекомендуется выполнять в сочетании с pas coupe, это дает легкий трамплинный толчок для стремительного взлета с продвижением.

### Grand pas ballonné

Исполняется на большом прыжке и в больших позах. Все правила grand pas ballonné остаются те же, как и в petit pas ballonné, только работающая нога открывается на 90° с повышенного положения у икроножной мышцы.

Изучать grand pas ballonné рекомендуется из V позиции, затем с подходов по IV позиции, например: pas tombé, pas failli, pas glissade, pas chassé.

Изучение grand pas ballonné можно начинать, когда учащиеся хорошо освоят малую форму этого прыжка в комбинированных заданиях.

### Cabriole

Cabriole может начинаться с открытого положения ноги, с V позиции, с sur le cou-de-pied, с подхода в виде pas coupe, pas chassé, pas failli, pas glissade, а также с приема temps levé sauté в позе I arabesque

(рис.11). Так же имеет малую форму и большую. Заканчиваться *sabriole* может в позы *croisé et effacé*. Как бы ни начинался и ни заканчивался *sabriole*, он всегда должен выполняться выворотными и вытянутыми ногами, эластично и четко ударяющими друг от друга икрами, причем во время удара, особенно двойного, активно участвуют обе ноги, легко и четко соприкасаясь на взлете в V позиции. Толчковая нога, как правило, всегда первая устремляется к раскрытой ноге, вторая чуть снижается во время удара, затем вновь повышается, сохраняя этот уровень на завершающем *demi-plié*.

Кроме того, прыжковый толчок следует выполнять трамплинно, а завершающее *demi-plié* – мягко и эластично, но с энергичным усилением к следующему взлету.

На двойном *sabriole* удары нужно выполнять равномерно, не выше чем на 70°.

#### *Cabriole-fermé*

Все виды малых *sabrioles* могут быть усложнены закрыванием ноги в V позицию — *sabriole-fermé*. В этом случае бросковая нога после удара чуть увеличивает высоту, а затем без промедления приемом *fermé* закрывается в плотную V позицию, крепко прижимая к полу пятку. Руки могут сохранять положение, принятое во время прыжка, или менять его в заключительной стадии движения приемами «подхват» или «взмах».

#### *Cabriole-tombé*

*Pas sabrioles* вперед могут завершаться переходом на бросковую ногу — *sabriole-tombé*. В этом случае после исполнения *sabriole* корпус несколько больше откидывается назад, а затем без задержки осуществляется падение (*tombé*) на открытую ногу с передачей на нее тяжести корпуса. Далее может выполняться *pas de bourré* или *pas assemblé*.

Маленькие *pas sabrioles*, исполняемые на *effacé* назад или в сторону, могут иметь своим продолжением переход в IV позицию приемом *failli*. В этом случае после исполнения *pas sabriole* бросковая нога слегка

приподнимается, а затем без задержки опускается вниз, приходит через четкую I позицию на *croisé* вперед по всем правилам *pas failli* и принимает на себя тяжесть корпуса. Завершаться такой *cabriole* может *pas assemblé* или в дальнейшем переходить в другой *cabriole*, исполняемый с этого *pas failli*.

*Pas cabrioles* с продвижением требуют хорошо отработанной силы ног и крепко удерживаемой спины, так как прыжок осуществляется в основном только за счет элевации толчковой ноги. Необходимыми условиями являются: строгое соблюдение заданной позы, соблюдение четкого положения бросковой ноги на заданной высоте; не допускается снижение бросковой ноги при приземлении, которое должно быть эластичным и мягким после каждого прыжка.

*Pas cabrioles* после *pas échappé — sissonne ouverte* приемом *jeté* в позы I, II, III или IV *arabesque*, а также в позы *croisé* и *effacée*

*Pas cabrioles* после *pas échappé — sissonne ouverte* приемом *jeté* в позы I *arabesque* (см. рис. 12), II, III или IV *arabesque*, а также в позы *croisée* и *effacée* (см. рис. 13). Этот вид *pas cabrioles* выполняется с продвижением с отведением работающей ноги на высоту 60 и 90°. Эволюционное усложнение этого вида *pas cabriole* заключается в том, что после исполнения первой фазы *pas échappé* на II или IV позицию толчок выполняется с двух ног, но работающая нога отбрасывается в заданное направление приемом *jeté*, и на взлете выполняется *fouetté*. В кульминационной точке прыжка исполняется сам *pas cabriole* с продвижением в пространстве зала. Продвижение в данном случае осуществляется за счет толчкового посылы с двух ног и четкого взаимодействия всех частей тела учащегося.

Существует еще один прием исполнения большого *cabriole*, который усложняется приемом *soubresaut*, то есть задержкой их в момент их соединения в воздухе. Таким образом, на кульминации взлета корпус фиксируется в горизонтальном положении, после чего толчковая нога,

отделяясь от раскрытой, переходит в заключительное *demi-plié*, а все тело принимает позу, в которой начинался взлет.

#### 6. Комбинированные прыжки

*Petit saut de basque*

Исходное положение: *en face*, V позиция.

Выполняется *demi-plié* на ноге, стоящей сзади, другая одновременно поднимается в чуть повышенное положение *sur le cou-de-pied* спереди. Далее работающая нога открывается в сторону на  $45^\circ$  по II позиции и тотчас же энергично переходит в *demi-plié* с последующим прыжковым толчком и поворотным посылом всего корпуса *en dedans*. Другая нога в этот момент, легко скользнув по полу через I позицию, отбрасывается по II позиции на  $45^\circ$ , а нога, выполнившая толчок на взлете, фиксируется отвесно. Таким образом, осуществляется взлет с поворотом всего тела на  $1/2$  круга в положении спиной к зеркалу. Затем без малейшего промедления нога, выполнявшая толчок из отвесного положения, четко сгибается в несколько повышенное положение *sur le cou-de-pied* вперед. Другая нога с  $45^\circ$  опускается в *demi-plié*. Все это делается тоже на  $1/2$  круга, а прыжок заканчивается исходным положение – *en face*.

На исходном *demi-plié* руки занимают следующие положения: рука соответствующая направлению поворота находится в 1-ой позиции, другая – во 2-ой позиции. Во время перехода на раскрытую ногу рука из 1-ой позиции четко переводится во 2-ую. Другая рука в момент прыжкового толчка (и в том же темпе) из 2-ой позиции энергично посылается в 1-ую. В этих позициях руки фиксируются на кульминации прыжка со спины. Во время второй половины поворота они переводятся в исходное положение и на завершающем *demi-plié* удерживают его. Корпус все время сохраняет прямое положение, продвигаясь в сторону и поворачиваясь одновременно с ногами. Голова на исходном *demi-plié* сохраняет положение *en face*. Вместе с открыванием ноги в сторону голова поворачивается в том же направлении. На взлете она сохраняет тот же поворот. В момент

завершения прыжка голова поворачивается в исходное положение – en face.

#### Grand saut de basque

Движение это выполняется так же, как его малая форма, но здесь все его составные части усиливаются. Прыжок делается большой, нога на взлете выбрасывается на 90°, руки на взлете поднимаются в 3-ю позицию, корпус и голова действуют более активно, продвижение соответственно увеличивается, начальное же и финальное положение sur le cou-de-pied еще больше повышается. Это движение, как правило, выполняется при помощи подхода pas chassé по II позиции для достижения более высокого и энергичного взлета.

Подход этот может начинаться с позы маленького arabesque. Руки на pas chassé раскрываются во 2-ую позицию, в момент прыжкового толчка они энергично проходят через подготовительное положение и 1-ую позицию в 3-ю, где и удерживаются на взлете. Во время завершающего demi-plié руки могут удерживать 3-ю позицию или раскрыться во 2-ую.

#### Двойной saut de basque

Движение это выполняется на предельно высоком прыжке и с двойным поворотом всего тела. Бросок ноги сокращается здесь на 45°, другая нога на взлете фиксирует повышенное положение sur le cou-de-pied спереди.

Для подхода обычно используется pas chassé по II позиции, которое выполняется с акцентом на максимальный толчок вверх, а не на продвижение.<sup>10</sup>

#### Renversé

Движение это в прыжке полностью повторяет все то, что выполняется в нем на полу<sup>11</sup>, исключением является только прыжок на одной ноге, который заменяет собой relevé на высокие полупальцы.

Исходное положение: attitude croisé.



Исполняется одновременно *demi-plié*, небольшой наклон корпуса вперед одновременно с руками и головой. Затем без задержки осуществляется прыжковый толчок и взлет, во время которого корпус выравнивается. Прыжок заканчивается в *attitude croisée* на *demi-plié* и переходит в завершающее *pas de bourrée* с небольшим и эластичным перегибом корпуса назад. Все движение заканчивается в V позицию в *demi-plié*.

В целом данный прыжок следует исполнять эластично, легко, на высоком взлете. Изучать его следует сразу в простых комбинированных примерах, но сначала в *attitude croisée* назад с *pas de bourrée*, затем в позу *croisée* вперед с *pas de bourrée*, предварительно хорошо освоив *renversé en attitude* на полупальцах и *temps leve* в соответствующей позе.

#### Revoltade

Данная форма прыжка выполняется в позе I или III *arabesque* с поворотом *en dehors* на целый круг. Прыжок этот, как правило, делается с какого-либо подхода: *sissonne tombé*, *temps levé tombé*, *pas chassé*, *pas failli* и т.д.

Исходное положение: V позиция ног, правая нога впереди, *épaulement croisé*.

Выполняется *sissonne tombé* вперед на *croisé* и *pas coupe* левой ногой сзади правой через I позицию. Далее без задержки осуществляется взлет с поворотом *en dehors* (направо) на 1/2 круга. Одновременно делается бросок правой ногой вперед с проходящим присоединением к ней левой ноги в V позицию. Затем по ходу второй части круга ноги проскальзывают через I позицию в IV; левая опускается в *demi-plié*, правая, слегка повышается, удерживается сзади 90°.

Руки во время выполнения *sissonne tombé* поднимаются из подготовительного положения: правая – в 1-ую позицию, левая – через 1-ую позицию во 2-ую. Когда делается *pas coupe* и взлет, руки поднимаются

в 3-ю позицию, затем одновременно с завершением прыжка раскрываются в положение первого arabesque.

Выполняется *revoltade* на большом прыжке, в энергичном темпе, с четким и легким поворотом всего тела, в строгом характере, без акробатики.

### Grand jeté fouetté

Данный прыжок можно выполнять из одной позы в другую при помощи *fouetté*, то есть начинать взлет в одной позе, а заканчивать в другую с поворотом на 1/4 и 1/2 круга.

Исполнение этого *jeté* обычно начинается в I arabesque, а заканчивается позой *effacée* вперед (1/4 круга) или назад в верхний угол зала (1/2 круга).

Техника выполнения следующая: после подхода, допустим, *sissonne tombé* на *croisé* вперед, оставшаяся сзади нога одновременно с прыжковым толчком выбрасывается вперед на 90°, и тотчас же на взлете все тело принимает позу I arabesque. В прыжке корпус четко и энергично поворачивается *en dehors* от ноги, раскрытой вперед, на 1/4 круга, и, таким образом, на завершении прыжка корпус принимает позу *effacée* вперед на ногу, предварительно исполняющую бросок.

Руки при выполнении подхода с силой опускаются в подготовительное положение, на взлете они энергично раскрываются через 1-ую позицию в исполняемую позу. Затем во время *fouetté*, не задерживаясь, переводятся в конечную позу, но не переходят при этом через 1-ую позицию.<sup>12</sup>

### Jeté entrelacé

*Jeté entrelacé* выполняется на предельно высоком взлете и поэтому начинается обычно с энергичного подхода *pas chassé* по II позиции. Чтобы хорошо усвоить технику исполнения *jeté entrelacé*, надо хорошо знать его составные части. Первая часть – это взлет, во время которого одна нога, допустим правая, отбрасывается по отношению к корпусу вперед на 90°. В

результате fouetté на 1/2 круга эта нога оказывается сзади корпуса. Левая нога, одновременно совершив толчок от пола, выбрасывается вслед за правой назад на 90° и проходит мимо нее, когда та уже совершила fouetté и опускается стремительно вниз. Таким образом, на кульминации прыжка фиксируется поза, допустим, I arabesque, что можно считать второй (основной) частью jeté entrelacé. Третья часть – это завершение прыжка в уже произведенной позе arabesque.

При выполнении самого jeté первый бросок ноги вперед надо исполнять энергично и точно через I, а не через II позицию.

В момент взлета нога, с которой происходил толчок, должна также энергично откидываться назад. Обе ноги встречным движением должны пройти близко одна мимо другой, но не касаясь друг друга.

Конечную позу arabesque следует принимать еще в воздухе, до завершения прыжка. В этот момент не следует снижать ногу, раскрытую назад на 90°. Ноги во время исполнения этого движения должны быть выворотны, на взлете вытянуты, на demi-plié эластичны.

Руки на pas chassé, как правило, должны быть раскрыты по 2-ой позиции. На jeté одновременно с первым броском ноги, руки проходят через подготовительное положение и 1-ую позицию в 3-ю. Чтобы вместе с поворотом и завершением второго броска назад снова энергично раскрыться в положение arabesque.

В мужском классе jeté entrelacé можно заканчивать из позы в позу при помощи fouetté. В таком случае на взлете фиксируется поза arabesque на 90°, но в момент, близкий к завершению прыжка, осуществляется поворот en dehors на 1/2 круга приемом fouetté в позу effacée вперед на 90°. Окончательное завершение прыжка происходит в той же позе или с переходом из нее в pas tombé, для исполнения следующего движения, требующего такого начала.13

## 7. Заноски

Заноски – это быстрые и четкие удары одной ноги о другую, которыми усложняются некоторые прыжки.

Выполняются заноски выворотными и вытянутыми ногами с энергичным движением от бедра, удары производятся упругими икроножными мышцами с эластичным и легким отскоком друг от друга, по сокращенной II позиции ног, равным примерно ширине ступни.

В заноске активно участвуют обе ноги, недопустимо, чтобы одна из них оставалась пассивной.

Заноску можно удвоить и т.д., и чем большее число заносок предстоит выполнить, тем выше должен быть прыжок. Заноски должны отличаться компактностью и чеканностью.

Само собой разумеется, что каждый прыжок, осложненный заноской, должен выполняться по всем правилам: мягко, эластично, легко, устойчиво, без лишних усилий в руках, корпусе и мышцах лица. Так как заноску можно выполнить только вытянутыми ногами, то усложняются лишь те прыжки, где ноги на взлете не сгибаются.

Осложненные заносками прыжки *temps sauté*, *changement de pied* и *sissonne simple* называются *entrechat*.

Внесение заносок в другие прыжки, где ноги до взлета или после него раскрываются, обозначаются добавлением *battu* к названию самого движения, например: *échappé battu*, *assemblé battu*, *jeté battu*, *sissonne ouverte battu* и т.д.

Заноски, где ноги раскрываются перед ударом не по II, а по IV позиции, называются *brisé*. Таким образом, все прыжки с заносками делятся на три подгруппы: *entrechat*, *pas battu* и *brisé*.

#### *Entrechat-quatre*

Данное *entrechat* представляет собой обычное *petit temps sauté* по V позиции, осложненной одной заноской. Ноги на прыжке здесь занимают положение, противоположное исходному, и снова возвращаются в него. Таким образом, перемена ног в этом *entrechat* осуществляется два раза:

первая – на взлете, вторая – в момент завершения прыжка. Изучается *entrechat quatre* сначала лицом к станку, затем на середине зала, в строгом соответствии с правилами выполнения *petit temps sauté* и самой заноской (рис 14).

#### Entrechat royal

*Royal* и есть осложненное одной заноской *petit changement de pied*, в котором ноги с *V* позиции слегка приоткрываются, повторяют исходное положение, вновь приоткрываются и, заканчивая прыжок, меняются местами. Таким образом, перемена ног в этом *entrechat* одна, и осуществляется она при завершении прыжка. Если говорить о соединении и разъединении ног, то в *royal* их столько же, сколько в *entrechat quatre*, однако конфигурация первого движения несколько иная, чем второго

Изучать *royal* следует лицом к станку, сначала с остановкой, затем подряд, строго придерживаясь всех правил выполнения прыжка и заноски. Когда *royal* изучается на середине зала, руки удерживаются в подготовительном положении.

Усвоенный *royal* можно выполнять не только на  $1/4$  музыкального такта, но и на  $1/8$ .

#### Entrechat-trois

При исполнении *entrechat-trois* сохраняется схема раскрывания ног и ударов, уже знакомая нам по *royale*, но в заключительный момент прыжка нога, стоявшая в *V* позиции впереди, сгибается в положение *sur le cou-de-pied* назад или, если движение выполняется в обратном направлении, нога, стоявшая в *V* позиции сзади, сгибается на *sur le cou-de-pied* спереди.

Начальная стадия изучения движения — лицом к станку, когда отрабатывается точность приземления на одну ногу и четкое положение *sur le cou-de-pied* другой.

При исполнении движения на середине зала вводится перемена положения *épaulement* и движение рук в координационной связи с прыжком. Во время затактового *demi-plié* руки приоткрываются в

подготовительном положении, одновременно с толчком ногами от пола руки осуществляют «подхват» заниженной 1-ой позиции; при приземлении рука, соответствующая находящейся на *sur le cou-de-pied* ноге, открывается на заниженную 2-ую позицию, другая остается на 1-ой заниженной позиции.

#### Entrechat-cinq

При исполнении *entrechat cinq* сохраняется схема раскрытия ног и ударов, знакомая нам по *entrechat quatre*, но в заключительный момент прыжка нога, стоявшая в V позиции сзади, сгибается на *sur le cou-de-pied* назад или, если движение выполняется в обратном направлении, нога, стоявшая в V позиции впереди, сгибается на *sur le cou-de-pied* вперед.

В отличие от *entrechat-trois* в этом движении нет перемены положения *épaulement*, сохраняется первоначальное положение. Движение рук аналогично движению рук при исполнении *entrechat-trois*.

#### Entrechat-six

Этот *entrechat* и есть *grand changement de pied*, усложненное двумя заносками и тремя переменами ног, из которых две осуществляются на прыжке, третья – на его завершении. Разъединение и соединение ног в этом *entrechat* должны быть еще стремительнее и компактнее.

Изучать *entrechat-six* можно сразу на середине зала, но только когда достаточно отработана сила прыжка и маленькие заноски. Сначала *entrechat-six* рекомендуется изучать с остановками, в количестве четырех-восьми прыжков, затем подряд. Руки при этом сначала удерживать в подготовительном положении, затем в 3-й позиции и, наконец, можно использовать различные переводы из позиции в позицию.

Когда *entrechat-six* будет хорошо усвоен на месте, его можно изучать с продвижением – *de vole*, соблюдая все правила этого прыжка.

При отработке *entrechat-six* не следует усиленно размахивать руками во 2-ой позиции. Это облегчает взлетный толчок, но не подготавливает

учащегося к сложным большим заноскам, где руки должны фиксировать самые разнообразные переводы рук из одной позиции в другую.

### Pas brisé

Pas brisé (франц. - ломаный, разбитый) - следующий прыжок с заноской, по своей структуре напоминающий pas assemblé<sup>14</sup>, но имеющий свои отличительные особенности. Здесь присутствует новая техника исполнения заносок: во-первых, бросковая нога открывается в направлении IV позиции; во-вторых, прыжок осуществляется с продвижением в пространстве зала, и, наконец, это движение выполняется с необычным положением корпуса — с наклоном его вперед или назад, от которого будет зависеть чистота ударов, легкость и выразительность движения. Pas brisé исполняется на малом и среднем прыжке.

В pas brisé вперед корпус должен быть слегка наклонен по направлению движения к работающей ноге, когда она открывается приемом jeté в направлении IV позиции вперед с соответственным посылом продвижения в пространстве зала.

В pas brisé, исполняемом назад, корпус слегка прогибается назад в верхней части спины за счет подлопаточных мышц по направлению движения к работающей ноге, когда она открывается приемом jeté в направлении IV позиции назад с соответственным посылом продвижения в пространстве зала.

Такое положение корпуса при исполнении pas brisé способствует продвижению и мягкому уверенному приземлению в V позицию с равномерным упором на обе ноги в demi-plié.

Исходное положение: épaulement croisé, ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки в подготовительном положении. В момент исполнения demi-plié руки раскрываются в направлении 2-ой заниженной позиции, принимая форму allongée ладонями вниз. Затем выполняется толчок левой ногой, при котором правая нога скользящим движением через I позицию отводится броском (прием jeté) в направлении IV позиции вперед на

высоту 45° с посылком корпуса в том же направлении. Руки, выполняя прием «подхват», переводятся в заниженную 1-ую позицию, принимая форму *arrondie*. Корпус от бедер слегка склоняется вперед, сохраняя «квадрат» бедер и плеч. Ягодичные мышцы усиливают подтянутость. На кульминационном этапе прыжка при активном продвижении тела в воздухе вперед левая нога подводится к правой, как бы догоняя ее, и незамедлительно выполняется заноска действием двух ног, при которой ноги меняются местами (правая в V позиции сзади).

Одновременно руки, способствуя посылу корпуса и прыжку, занимают 1-ую позицию, но в кульминации прыжка левая рука раскрывается на 2-ую позицию, правая фиксирует 1-ую<sup>15</sup>. Действие рук соответствует общему принципу при выполнении прыжков с продвижением в пространстве зала, а именно: в данном случае руки действуют в направлении *en dehors*.

Голова в координационном единстве с действием ног, корпуса и рук в первой стадии прыжка через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, затем в кульминационный момент прыжка выполняет поворот в сторону левого плеча (*en dehors*).

Завершается прыжок в V позицию (левая нога впереди) эластичным *demi-plié* в положение *épaulement croisé* при направленности корпуса в точку зала 2.

Аналогично рассматривается *pas brisé* назад. Только руки в этом случае выполняют прием «взмах», обеспечивая продвижение назад, и действуют в направлении *en dedans* при соответствующем движении головы. Корпус эластично прогибается назад за счет сокращения подлопаточных мышц, способствуя продвижению тела в пространстве зала.



Pas brisé может выполняться в различных позах: arabesque, effacée вперед или croisée назад с соответствующим положением рук и направленности взгляда.

#### Brisé dessus-dessous

Brise dessus-dessous выполняется по вышеуказанным принципам, но задача исполнителя осложняется резкой переменной направления продвижения в пространстве и соответствующим действием корпуса.

Этот прыжок эволюционно отличается тем, что он двойного действия (состоит из двух прыжков, исполняемых подряд), что усложняется заноской по принципу entrechat-trois, и более того — при завершении каждого прыжка приземление осуществляется не в V позицию на две ноги, а на бросковую — работающую ногу, тогда как толчковая занимает условное положение sur le cou-de-pied: спереди — при выполнении dessus, и сзади — при выполнении pas brisé dessous. Brise dessus исполняется с продвижением вперед, brisé dessous исполняется с продвижением назад в пространстве зала.

Группа прыжков brisé может быть выполнена в повороте en tournant на 1/8, 1/4 и на 1/2 части круга. В этом случае посыл корпуса в направлении продвижения эволюционно осложняется посылом к повороту. При этом все принципы исполнения строго соблюдаются.

#### 8. Вращательные движения в воздухе

Эта группа прыжков состоит из больших прыжков, которые исполняются с двойными поворотами в воздухе и носят общее название «tours en l'air». Для их исполнения применяются такие движения, как changement de pied, temps sauté и различные формы sissonnes.

##### Tours en l'air с V позиции в V позицию

Данные tours en l'air исполняются приемом большого changement de pied.

Исходное положение: V позиция, правая нога впереди, epaulement croisé.

При помощи трамплинного *demi-plié* с эластичным и равномерным упором на пятки исполняется сильный и строго отвесный вращательный толчок в правую сторону. В момент взлета ноги, одна возле другой, сразу и четко меняются местами по ходу вращения и так, плотно соединенные, удерживаются до завершающего *demi-plié*, которое выполняется мягко, устойчиво, точно в V позицию, с эластичным и равномерным упором на обе пятки.

Руки на исходном *demi-plié* из подготовительного положения поднимаются: левая через 1-ую позицию во 2-ую, правая – в 1-ую позицию. В момент исполнения вращательного толчка левая рука с силой посылается из 1-ой позиции во 2-ую, затем без всякой задержки руки энергично и округло соединяются в 1-ой заниженной позиции или поднимаются в 3-ю позицию. На взлете и во время вращения они удерживаются в какой-либо указанной позиции и на завершающем *demi-plié* свободно и четко раскрываются во 2-ую заниженную позицию.

*Tours en l'air* следует выполнять на высоком и легком прыжке, в четком ритме и энергичном темпе, с мягким, свободным и устойчивым завершением.

*Tours en l'air* приемом *sissonne simple*

Ноги на взлете в *tours* могут оставаться без перемены или меняться местами.

В первом примере ноги на взлете остаются соединенными в V позиции и в момент снижения прыжка (на его завершении) нога, находящаяся спереди в V позиции, принимает положение *sur le cou-de-pied* тоже спереди. Вращение при этом происходит *en dehors*. Обратное (*en dedans*) такой прием выполняется аналогично.

Во втором приеме ноги на взлете сразу меняются местами, как в обычном *tours en l'air*, но с переводом ноги назад на *sur le cou-de-pied*, если вращение выполняется *en dehors*, или с переводом вперед, если оно выполняется *en dedans*.

Каждый из этих приемов имеет свои трудности исполнения. Первый прием без перемены ног труден тем, что не в полной мере способствует свободному вращению тела в воздухе. Второй прием труден тем, что выполняется на взлете с фиксированием одной ноги *sur le sou-de-pied* сзади (*en dehors*) или спереди (*en dedans*).

Tours en l'air приемом *sissonne tombé*

Данный *tours en l'air* являются дальнейшим развитием его предшествующей формы.

Исполняются они приемом *tombé*, то есть раскрывания ноги с положения *sur le sou-de-pied* и последующего «выпада» на нее в IV или II позицию. Осуществляется движение это слитно и эластично во время завершающего *demi-plié*.

Особенность этих *tours* состоит еще в том, что они исполняются с продвижением в момент *tombé*, что следует хорошо рассчитать и переходить в завершающее *demi-plié* с некоторым посылом всего тела в направлении раскрывающейся ноги.

В данных *tours en l'air* применяются оба приема вращения: ноги на взлете остаются без перемен и ноги меняются местами.

Руки, корпус и голова в момент завершения *tombe* должны принять положение, соответствующее исполнению маленькой позы. Это могут быть позы *effacée* или *croisée* вперед и назад, *a'la seconde* или *écartée*.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале XX в. произошло возрождение школы мужского танца. Фокин дал очень большую свободу танцовщику. Если до этого, в эпоху академизма и классицизма, были важны чистые, академической старо-французской школы позиции ног, рук, то здесь он раскрепостил артистов, раскрепостил пластику и дал новое направление в развитии балетного искусства.

Одним из основателей школы мужского классического танца был В. Пономарев – замечательный педагог, отдавший три десятилетия творчества школе. Слава Пономарева началась с выпуска Алексея Ермолаева (1925), который создал новый стиль мужского танца – экспрессивного, высокотехнического, действенного. Главным в творческом облике Ермолаева, в манере и характере его танца было ярко выраженная мужественность. Совершенствуя технику своего танца, артист ввел много новых, интересных, выразительных и технически очень сложных движений, чем обогатил лексику классического балета.

В период становления школы классического танца методы и приемы обучения танцевальному мастерству, в том числе и танцевальной выразительности, определялись по усмотрению педагога, на основе индивидуального опыта.

В настоящее время проблема воспитания танцевальной выразительности не остается без внимания педагогов-практиков. Многие педагоги-хореографы пытались решать оригинальными методами, в том числе заимствованными из других сфер образования и воспитания.

Строго придерживаясь единой методики, педагоги представляют собой яркие индивидуальности, отличающиеся различными подходами к проблеме воспитания будущих артистов и использующие оригинальный подбор средств для достижения единой цели – воспитать творческую

личность профессионала, владеющего универсальным объемом знаний, так или иначе относящихся к искусству хореографии.

Н.И. Тарасов, как и А.Я. Ваганова, стоял у истоков формирования русской педагогической системы классического танца, по существу осуществлял реформу процесса обучения. Творчество Н. Тарасова является своеобразным связующим звеном между московской и петербургской школами, между новаторами и академистами. Общими усилиями вырабатываются единые критерии в процессе воспитания артистов балета. Вместе с другими педагогами Тарасов сумел не только сохранить школу, но и способствовал ее развитию в новых условиях, создав собственную методику преподавания мужского классического исполнительства, основанную на личном опыте и тесной связи с театром.

Система обучения, предложенная Н.И. Тарасовым, подталкивала к пересмотру учебных планов и программ всех профилирующих предметов. Н.И. Тарасов считал, что для выполнения главной задачи – подготовки танцовщика-артиста, способного существовать на сцене в гармонии с эмоционально-образным содержанием музыки, все педагоги, без исключения, должны овладеть основами актерского мастерства.

Неоценимый вклад внес А. Мессерер в становление системы подготовки артиста балета. Его уроки называли нетрадиционными. Он выработал свою методологию уроков классического танца, где каждый урок имел свою задачу, тему, свое лейтдвижение. Каждый элемент учебного экзерсиса у А. Мессерера было наполнено содержанием, смыслом, имело определенную цель. Тело выражает то, что диктует ум. На своих уроках, педагог заставлял учеников думать о логике движений и их сочетаний, заставлял вникать в физическую природу любого па.

Большое значение Султан Жолдыбаевич при обучении придавал музыкальному сопровождению, эмоциональной атмосфере урока, создаваемой звучанием музыки. Музыка была той средой, той основой воспитания выразительности, на которую опирался в своей педагогической

системе В.Д. Тихомиров. Осмысляя этот опыт, С. Косманов особое внимание уделял эмоционально-действенной связи музыки и танца.

Основой педагогической деятельности Улана Мирсеидова был личностный подход в обучении. Он умел находить общий язык со своими учениками – не язык команд и послушания, а язык доверия. Для педагога важно помнить, что оптимальное общение – это не умение держать дисциплину, а обмен духовными ценностями с учащимися.

Классический танец может совершенствоваться по линии искусства балетмейстера, исполнительского мастерства, методики преподавания, теории, но его хореографическая первооснова, то есть школа, остается неизменной. Поэтому главная задача хореографического образования на всех его этапах – это освоение наследия педагогической науки, традиций мастеров-педагогов, определивших принципы школы классического танца.

Анализ методических принципов в обучении классическому танцу и психолого-педагогических особенностей личностей педагогов убедительно доказывает, что эти педагоги не только передавали своим ученикам средства внешней выразительности и приемы исполнительской техники, но и транслировали свои личностные качества высокой мотивированности и одержимости искусством хореографии, оказывая на них огромное воспитательно-педагогическое воздействие, повышающее духовный потенциал учащихся.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абай Кунанбаев. Одежда старины. – Избранное. Алматы, 1998. – 178с.
2. Абиров Д. История казахского танца. Учебное пособие. – Алматы, 1997. - 160с.
3. Бейсенова Г.Н. Программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, школ искусств, факультетов по хореографии высших учебных заведений. – Алматы, 1993.
4. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. – Алматы: Онер, 1994.
5. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Танцевальные движения и комбинации на середине зала: Учебное пособие для вузов – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 208с.
6. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Упражнения у станка: Учебное пособие для вузов/ Г.П.Гусев. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. – 208с.
7. Джанибеков У. Казахский костюм. – Алматы: Онер, 2001.
8. Джанибеков У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте. – Новосибирск, 1991.
9. Джанибеков У. Айтысы и искусство танца: о взаимосвязях песенной импровизации и танца //Простор. – 1988. – № 1.
10. Жиенкулова Ш. Би орнектери (на каз.яз.). – Алматы, 1990.
11. Калыбекова А.А. Теоретические и прикладные основы народной педагогики казахов. – Алматы: Баур, 2005. – 200с.
12. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы, 1993.
13. Кульбекова А.К. Содержательные аспекты казахского народного танца // Вестник МГУКИ. – 2008. – №3 (19). – 253-257с

14. Кульбекова А.К. Казахский танец. Учебно-методическое пособие для вузов по специальности 060440 «Хореография». – Уральск, ЗКГУ, институт культуры им. Даулеткерей, 2002. – 87с.

15. Кульбекова А.К. Формирование исполнительских навыков у студентов-хореографов в вузах культуры и искусств Казахстана // Вестник МГУКИ. – 2007. – №3 (19). – 178-182с

16. Омирбекова М.Ш. Традиционная культура казахов. – Алматы: Онер, 2004.

17. Руденко С. Быт казахов бассейна рек Уила и Сагыза. – Алматы: Онер, 2004.

18. Сарынова Л.П. Казахский танец. БСЭ, т.11, С.171

19. Слыханова В. Формирование движенческих навыков. Движения и элементы мужского народного танца. – Век информации, 2009. – 45с.

20. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства – М.: Искусство, 1981. – 479с.

21. Шимырбаева Г. Исследования истории народного костюма. – Алматы, 2008

22. <http://asia-travel.uz/kazakhstan/musical-culture-kazakh-people/kazakhstan-art-of-dance>

23. <http://turkistan.ru/kul-tura-i-traditscii/kul-tura-kazahstana/mnogogrannaya-kul-tura-kazahov-vo-vsei-krase.html>

24. <http://kazakhstanhistory.ru/post33.php>

25. <http://kazakhstanhistory.ru/post18.php>

26. <http://bilu.kz/kostyum.php>

27. [http://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65635a2bd78b4d43b89421216c26\\_1.html](http://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65635a2bd78b4d43b89421216c26_1.html)



## Приложение 1.

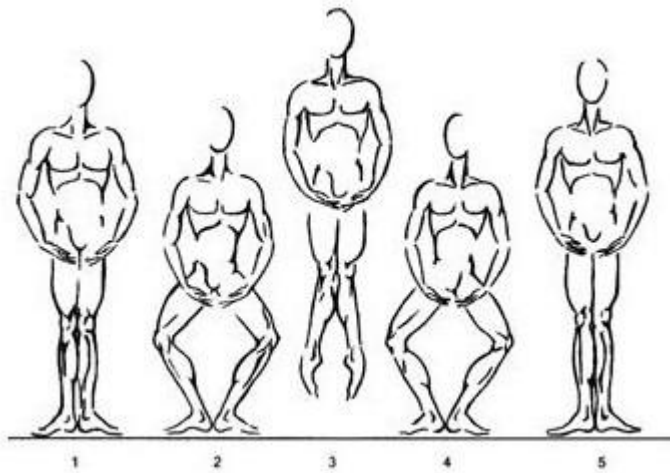


Рис. 1. Temps levé sauté

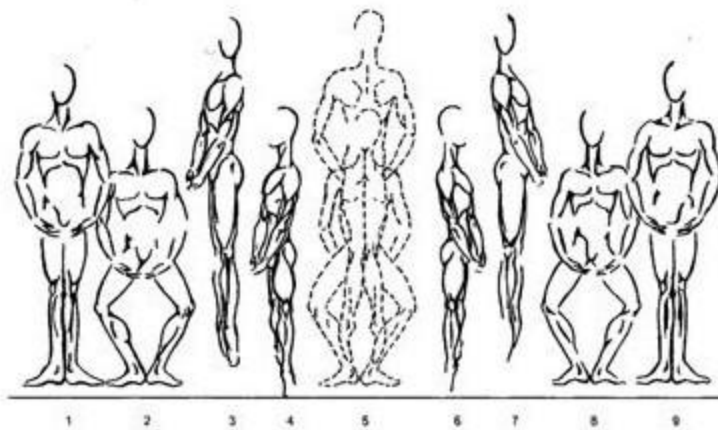


Рис. 2. Temps levé sauté en tour nant

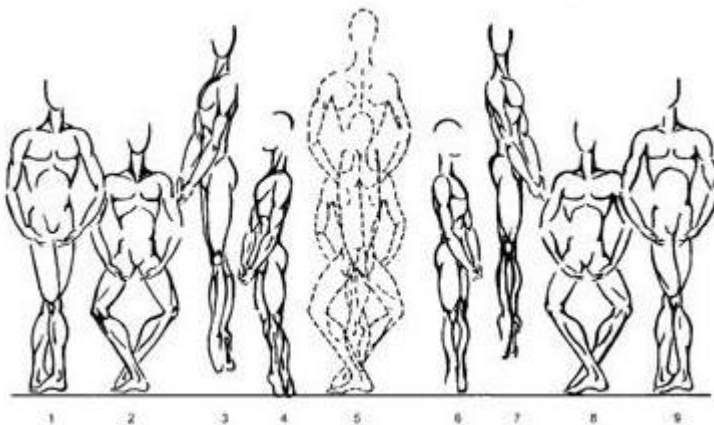


Рис. 3. Changement de pied en tournant

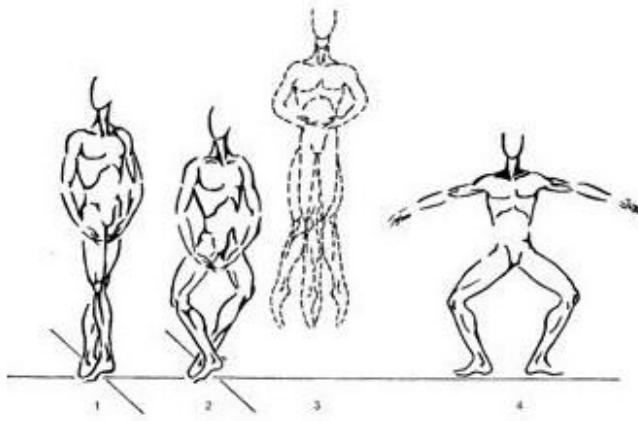


Рис. 4а. Pas écharré на II позицию

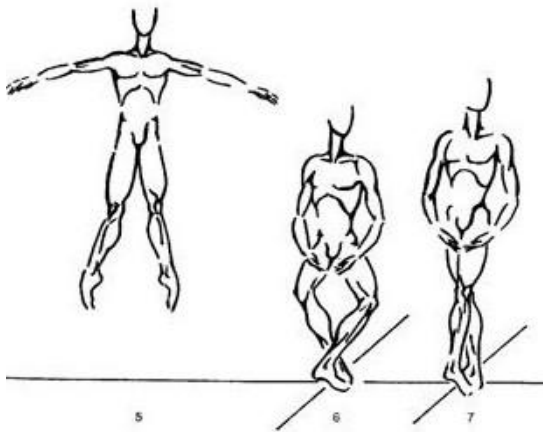


Рис. 4б. Pas écharré на II позицию

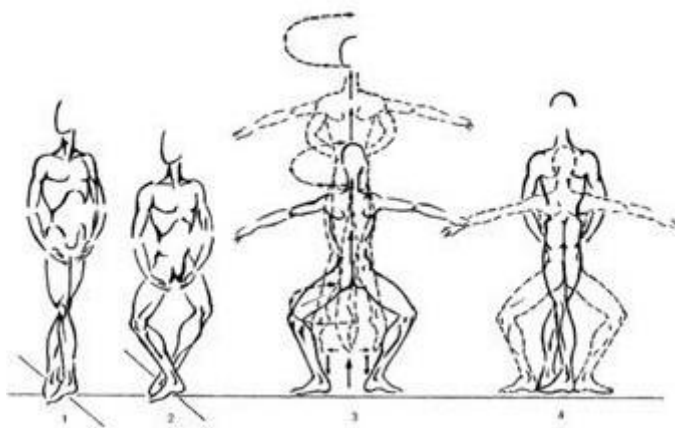


Рис. 5. Pas écharré на II позицию en tournant

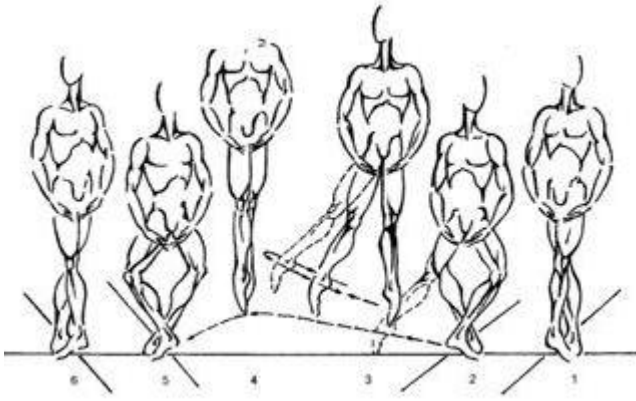


Рис. 6. Petit pas assemblé

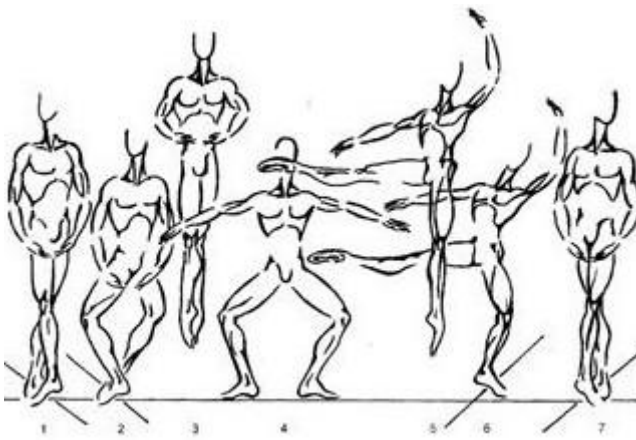


Рис. 7. Pas sissonne ouverte в позу effacée вперед, приемом pas échappé

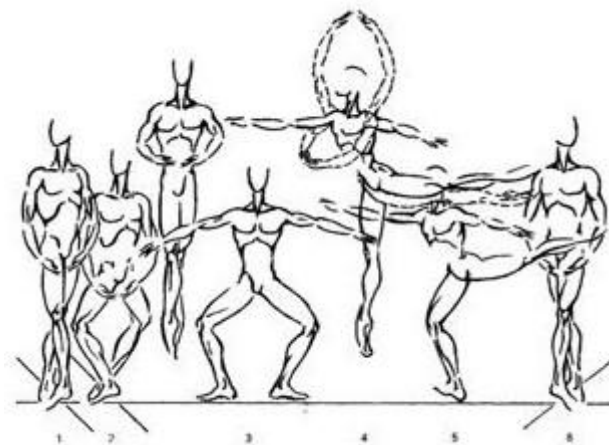


Рис. 8. Grand sissonne ouverte par jeté в позу I arabesque

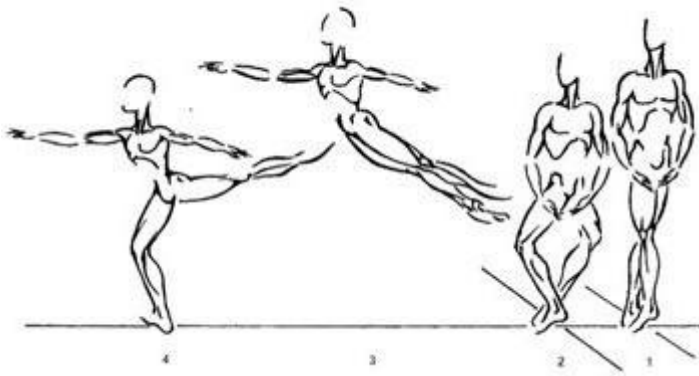


Рис. 9. Grand sissonne ouverte par jeté с приемом soubresaut

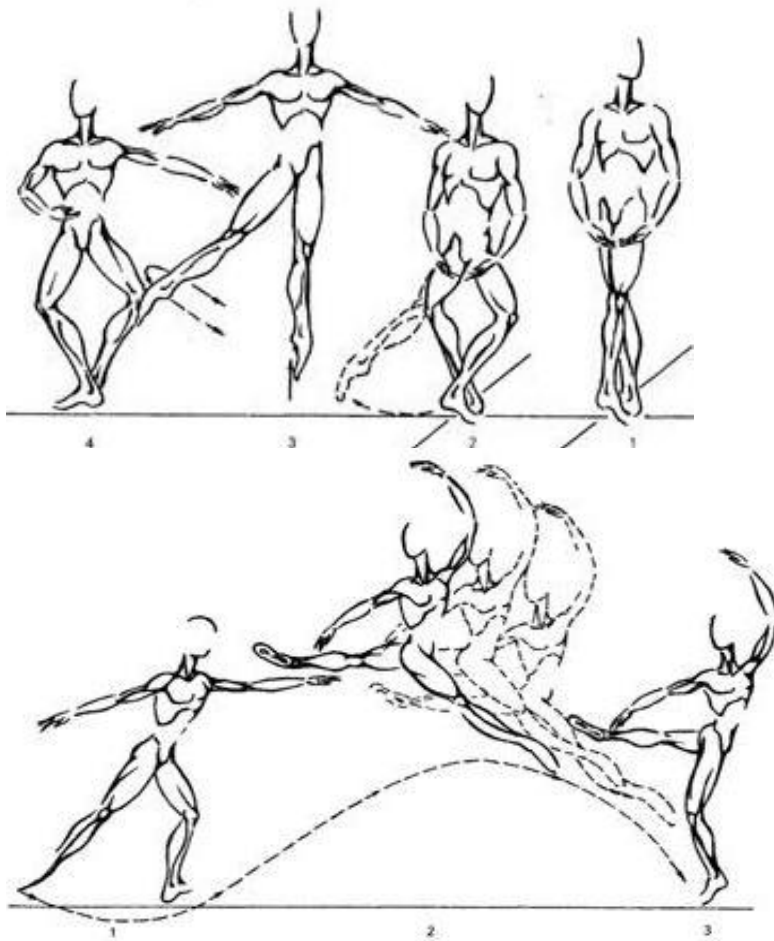


Рис. 10. Grand pas jeté с шага в позу attitude croisée

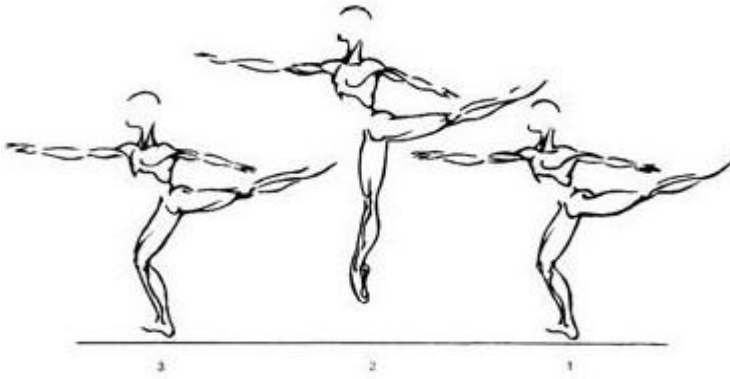


Рис. 11. Cabriole приемом temps levé sauté в позе I arabesque

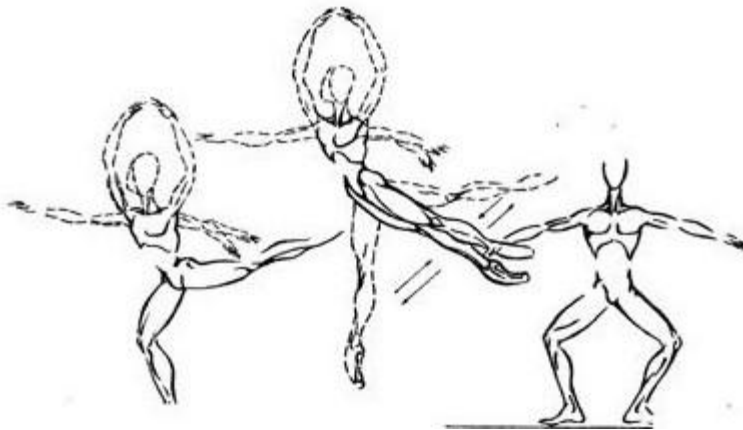


Рис. 12. Pas cabrioles после pas écharré в позу arabesque

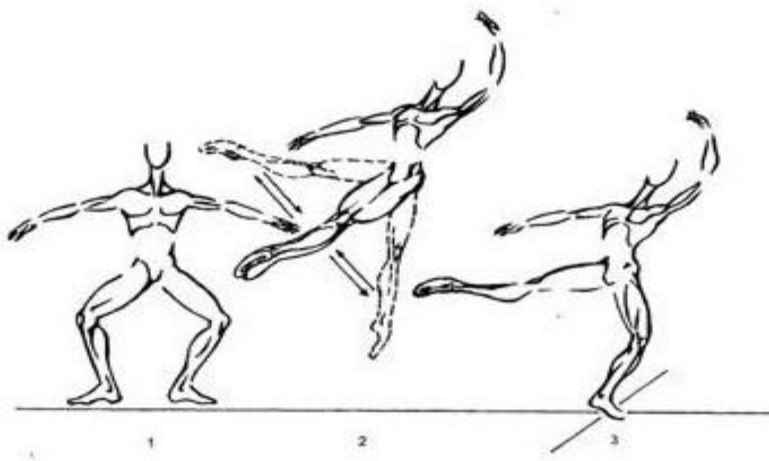


Рис. 13. Pas cabrioles после pas écharré в позу effacé вперед

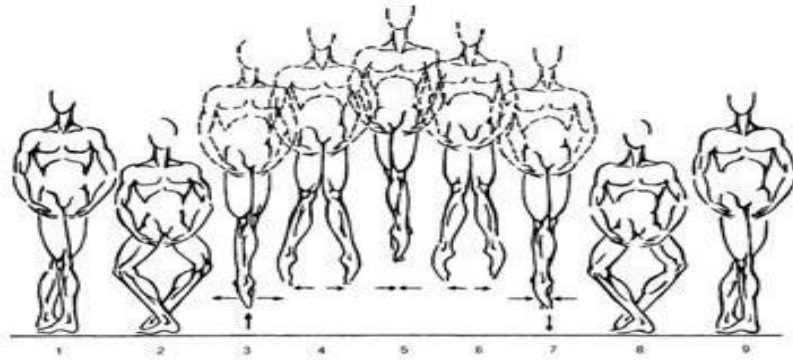


Рис. 14. Entrechat quatre