



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:
50,51 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
«29» 12 2017 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнил (а):
Студент (ка) группы ЗФ-407-115-3-1
Нуржанов Даурен Маратович

Научный руководитель:
к.п.н., доцент кафедры хореографии
Юнусова Е.Б.

Челябинск
2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ	6
1.1. История появления классического танца. История балета	6
1.2. Синтез классического и народного танцев в первых балетах	9
1.3. Освоение балетов классического наследия	13
ГЛАВА 2. СТРУКТУРА, ПОСТРОЕНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ УРОКОВ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА (МУЖСКОЙ ТАНЕЦ)	23
2.1. Методические требования к построению занятий по классическому танцу	23
2.2. Структура построения и методические принципы урока классического танца в ансамбле народного танца	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	46
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	50

ВВЕДЕНИЕ

В начале XIX в., в условиях волны революций, прокатившихся по Европе в 10-20 годах, нарастающего возмущения крестьянских масс и особенно могучего патриотического подъёма, вызванного войной 1812 г., примиренческий сентиментализм не мог уже удовлетворить запросы зрителей. На смену ему приходит новое художественное направление - романтизм. Он развивается по двум руслам - реакционный и прогрессивный романтизм. Первый стремится уйти от жизни в мир мечты, идеализирует прошлое. Второй воспевает человека- борца, смелый подвиг, широту взглядов.

Самым значительным явлением этого периода было рождение русской школы классического танца, основывавшейся на эстетических установках народной пляски. Высокая техника, индивидуальность исполнения, реализм пантомимы, свойственные русской народной пляске, перешли в русский балет, сделав его единственным в своём роде. Рождение национальной школы открывало перед русским балетом необозримые горизонты.

В данном исследовании методологически обобщён и теоретически обоснован системный подход, являющийся новым шагом вперёд не только в методике мужского, но всего классического танца. Классическому танцу принадлежит ведущая роль в процессе подготовки всесторонне развитых и высококвалифицированных артистов балета. Педагог классического танца должен развивать у учащихся технику исполнения, выразительность, координацию движений, силу, выносливость, способствовать их гармоническому развитию и формированию гуманистического мировоззрения. Процесс преобразований и усовершенствования современной педагогической системы предполагает поиск новых идей, технологий, форм и методов организации учебного процесса с целью профессионально-творческого развития личности на основе её внутренних мотивов, системы ценностей и профессиональных целей.

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. Валукина, 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 классического мужского танца.

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 истории становления классического танца;
- определить синтез классического и народного танцев в первых балетах;
- выявить методические требования к построению занятий по классическому танцу;
- представить структуру построения и методические принципы урока классического танца в ансамбле народного танца.

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.).

Практическое значение исследования заключается том, что оно может быть полезно педагогам-хореографам, работающим с мальчиками в ансамбле народного танца, как дополнение к теоретическому курсу по классическому танцу, истории хореографического искусства Казахстана.

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

ГЛАВА 1. КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. История появления классического танца. История балета

Балет — искусство довольно молодое. Ему немногим более четырехсот лет, хотя танец украшает жизнь человека с древнейших времен. Родился балет в Северной Италии в эпоху Возрождения. Итальянские князья любили пышные дворцовые празднества, в которых танец занимал важное место. Сельские пляски не подходили придворным дамам и кавалерам. Их одеяния, как и залы, где они танцевали, не допускали неорганизованного движения. Специальные учителя — танцмейстеры — старались навести порядок в придворных танцах. Они заранее репетировали с дворянами отдельные фигуры и движения танца и руководили группами танцующих.

Постепенно танец становился все более театральным. Термин «балет» появился в конце XVI в. (от итальянского *balletto* — танцевать). Но означал он тогда не спектакль, а лишь танцевальный эпизод, передающий определенное настроение. Такие «балеты» состояли обычно из мало связанных между собой «выходов» персонажей — чаще всего героев греческих мифов. После таких «выходов» начинался общий танец — «большой балет».

Первым балетным спектаклем-представлением стал «Комедийный балет Королевы», поставленный в 1581 г. во Франции итальянским балетмейстером Бальтазарини ди Бельджойозо. Именно во Франции происходило дальнейшее развитие балета. Вначале это были балеты-маскарады, а затем помпезные мелодраматические балеты на рыцарские и фантастические сюжеты, где танцевальные эпизоды сменялись вокальными ариями и декламацией стихов. Не удивляйтесь, в то время балет еще не был только танцевальным спектаклем. В царствование Людовика XIV спектакли придворного балета достигли особого великолетия. Людовик сам любил участвовать в балетах, и свое знаменитое прозвище «Король-Солнце»

получил после исполнения роли Солнца в «Балете ночи». В 1661 г. он создал Королевскую академию музыки и танца, в которую вошли 13 ведущих танцмейстеров. Их обязанностью стало сохранение танцевальных традиций. Директор академии, королевский учитель танцев Пьер Бошан, определил пять основных позиций классического танца. Вскоре была открыта Парижская опера, балетмейстером которой был назначен тот же Бошан. Под его началом была сформирована балетная труппа. На первых порах в ее составе были одни мужчины. Женщины на сцене Парижской оперы появились лишь в 1681 г.

В театре ставились оперы-балеты композитора Люлли и комедии-балеты драматурга Мольера. В них поначалу участвовали придворные, а спектакли почти не отличались от дворцовых представлений. Танцевали уже упоминавшиеся медленные менуэты, гавоты и паваны. Маски, тяжелые платья и туфли на высоких каблуках мешали женщинам выполнять сложные движения. Поэтому мужские танцы отличались тогда большей грациозностью и изяществом.

К середине XVIII в. балет завоевывал большую популярность в Европе. Все аристократические дворы Европы стремились подражать роскоши французского королевского двора. В городах открывались оперные театры. Многочисленные танцовщики и учителя танцев легко находили себе работу. Вскоре под влиянием моды женский балетный костюм стал значительно легче и свободнее, под ним угадывались линии тела. Танцовщицы отказались от обуви на каблуке, заменив ее на легкие бескаблучные туфельки. Менее громоздким стал и мужской костюм. Каждое новшество делало танцы осмысленнее, а танцевальную технику — выше. Постепенно балет отделился от оперы и превратился в самостоятельное искусство. Хотя французская балетная школа славилась изяществом и пластичностью, ей была свойственна некоторая холодность, формальность исполнения. Поэтому балетмейстеры и артисты искали иные выразительные средства.

В конце XVIII в. родилось новое направление в искусстве — романтизм, оказавший сильнейшее влияние на балет. Пытаясь сделать свой танец более воздушным, исполнительницы старались встать на кончики пальцев, что привело к изобретению пуант. В дальнейшем пальцевая техника женского танца активно развивается. Первой применившей танец на пуантах как выразительное средство была Мария Тальони. Мария Тальони (итал. Maria Taglioni; 23 апреля 1804, Стокгольм — 22 апреля 1884, Марсель) — знаменитая итальянская балерина, центральная фигура в балете эпохи романтизма. Мария родилась в семье балетмейстера и хореографа Филиппа Тальони. Девочка не обладала ни балетной фигурой, ни особой внешностью. Несмотря на это, её отец решил сделать из неё балерину. Мария училась в Вене, Стокгольме, а затем в Париже у Франсуа Кулона. Позже отец занимался с Марией сам, в 1822 г. он поставил балет «Приём молодой нимфы ко дворцу Терпсихоры» с которым Мария дебютировала в Вене. Танцовщица отказалась от присущих балету тяжёлых нарядов, париков и грима, танцевала только в скромном лёгком платье. Парижскую публику Мария покорила в 1827 г. в «Венецианском карнавале», с тех пор она часто танцевала в парижской Гранд-Опера. Там же в марте 1832 г. состоялась премьера балета Сильфида, ознаменовавшего начало эпохи балетного романтизма. Именно она тогда ввела в балет пачку и пуанты. До Марии Тальони хорошенькие балерины покоряли публику виртуозной техникой танца и женским обаянием. Тальони, отнюдь не красавица, создала новый тип балерины — одухотворенной и загадочной. В «Сильфиде» она воплотила образ неземного существа, олицетворяющего идеал, недостижимую мечту о красоте. В струящемся белом платье, взлетая в легких прыжках и замирая на кончиках пальцев, Тальони стала первой балериной, использовавшей пуанты и сделавшей их неотъемлемой частью классического балета. Все столицы Европы восхищались ею. В старости Мария Тальони, одинокая и обнищавшая, учила танцу и хорошим манерам детей лондонских дворян. На надгробии следующая эпитафия: «Ô terre ne pèse pas trop sur elle, elle a si peu

pesé sur toi» (Земля, не дави на неё слишком сильно, ведь она так легко ступала по тебе). В это время появилось множество замечательных балетов, но, к сожалению, романтический балет стал последним периодом расцвета танцевального искусства на Западе. Со второй половины XIX в. балет, потеряв свое прежнее значение, превратился в придаток к опере. Лишь в 30-е годы XX в. под влиянием русского балета началось возрождение этого вида искусства в Европе.

1.2. Синтез классического и народного танцев в первых балетах

Курс развития казахской музыки, оперы и балета получил единодушное одобрение. Сочетание в нем двух линий – всемерное обогащение национальных корней вместе с освоением передового опыта культуры братских народов – было признано единственно правильным и плодотворным направлением для расцвета казахского искусства. На новом этапе молодому театру необходимо было решать ряд основных задач: повышать музыкальный уровень, привлекать и выращивать новые кадры, создать новый репертуар, привлечь в искусство новые опытные силы педагогов и режиссеров, способные повысить уровень профессионализма. Все эти задачи легли в перспективный план казахского театра, составленного на три года – 1938-1940 гг.

Казахскому балету необходимо было самым энергичным образом осваивать достижения русско-советского балета, как в смысле репертуара, школы, так и в смысле ведущих эстетических принципов.

Благотворной почвой для решения этих задач явились повседневные творческие связи с балетным коллективом передвижного театра оперы и балета Куйбышевского края, приехавшего в Алма-Ату в 1935 г. Балетные коллективы русской и казахской оперы существуют параллельно, выполняя каждый свои собственные функции. Артисты русского театра танцуют

«Коппелию» и «Половецкие пляски», артисты казахского – в национальных операх.

Продолжается работа балетмейстера А. Александрова. В опере «Ер-Таргын», опираясь на прежние сценические национальные средства, он сочиняет более интересные сочетания движений, применяет разнообразные формы композиции – массовые, групповые, сольные. В результате удалось создать замечательные танцы, основанные на свободной интерпретации содержания народных игр и праздников.

Объединение в 1937 г. двух коллективов балета – русского и национального определило дальнейшую работу театра. Руководителем, главным балетмейстером, первым танцовщиком и педагогом становится Л.А. Жуков¹. Он ставится балет «Лебединое озеро» и параллельно рассматривает вопрос о постановке первого национального балетного спектакля.

Таким балетом стал балет В. Великанова на либретто М. Ауэзова «Калкаман и Мамыр»(1938).

К моменту начала работы над спектаклем, формирование профессиональных балетных театров в большинстве союзных республик еще не завершилось. Попытки различных национальных театров создать оригинальные балеты выдвинули целый ряд вопросов – каким должен быть национальный балет? на какой основе должны развиваться его выразительные средства? возможен в национальных балетах танец на пуантах? Ответить на все эти вопросы могли только время и практика театров почти всех национальных республик. Некоторые театры пошли по стопам первых национальных опер, которые представляли собой монтаж народных песен, связанных в одно целое определенным сюжетом. В узбекском балете «Пробуждение», армянском «Счастье» народные танцы

¹ Жуков Леонид Алексеевич (1890-1951) – окончил балетно-драматическое отделение Московского императорского театрального училища. С 1909 г. артист балета Большого театра, балетмейстер, засл. артист РСФСР. Постановки – «Испанское каприччио» и «Шахерезада» (1923).

почти в неприкасаемом виде включались в драматическую канву и монтировались по сюжету.

Балетмейстер Л. Жуков по примеру В. Чабукиани – создателя первого грузинского балета «Сердце гор», избрал другой путь. Он использует весь многосторонний опыт русского балета, в частности, опыт обогащения канонических форм классического танца мотивами народного творчества. В этом случае элементы народного танца вплетаются в качестве деталей в рисунок классического танца.

Народный танец в свое время сыграл большую роль в формировании классического танца, явился одним из источников этого формирования. И потому он может органически сливаться с классическим танцем, равно как и наоборот: классический танец, обогащаясь в процессе своего развития языком народного танца, в свою очередь, привносил в него некоторые свои особенности. Выбранный метод синтеза двух начал танца – классического и характерного – станет в дальнейшем единственным при создании оригинальных национальных спектаклей.

Л. Жуков, сочетая классический танец с казахским народным, творчески театрализовав его, достигает нового качества хореографической выразительности, способного раскрыть подлинно национальные характеры. Основные моменты действия балетмейстер решает в традиционных формах классического танца. Массовые сцены строятся на широких полукругах, диагоналях, линиях. Во все номера вводятся классические движения – перекидные жете, арабески, пируэты, партерные и воздушные поддержки и т.п.

Балетмейстер стремится оформить классику национальным колоритом. В финальных позах классических вариаций руки сохраняют форму казахского танца, обыгрываются национальные атрибуты. Главную партию красавицы Мамыр исполняла Шара. Ее роль решалась в бытовом плане. Она танцевала в ичигах и национальном костюме. Большое внимание танцовщица

уделяет пластике движений, раскрывающей внутреннее состояние своей героини.

Однако, сценическая жизнь спектакля, который называли смелым и волнующим, оказалась недолговечной. Балет не завоевал зрителя и был снят с репертуара и больше уже никогда не возобновлялся. У знатока классического балета и его законов Л. Жукова не получился синтез национального и классического танца. В этом сказались отсутствие знаний специфики национального искусства и ограниченные возможности исполнителей, преимущественно специалистов по народному танцу.

Такая же участь постигла и балет «Коктем» («Весна») на музыку И. Надирова. Постановщика А.И. Чекрыгина упрекали в поверхностности сюжета, псевдонациональности, отсутствии национальных сценических образов. В балете «Весна» дебютировала Нурсулу Тапалова. Стройная, гибкая и энергичная в движении, она обладала яркой, сценически эффектной внешностью, эмоциональная взволнованность, искренность и непринужденная манера говорить языком танца помогли создать яркий образ простой колхозной девушки Дариги.

Дальнейшее развитие казахские танцы получают только в постановках Юрия Ковалева – ведущего танцовщика и балетмейстера Русского театра. Длительное пребывание в республике, позволяет Ковалеву хорошо освоить стиль и характер первых казахских танцев. Развивая их техническую лексику за счет более сложных движений классического балета, усложняя композиционный рисунок, он сочиняет новые танцы гораздо изобретательнее по сравнению с предыдущими хореографами.

Во всех своих постановках Ю. Ковалев опирается на народные игры и обряды, раскрывает их сюжеты в свободной танцевальной манере.

В «золотой» фонд национальной хореографии вошли созданные балетмейстером танцы: «Косалка» – лирический танец девушек, решенный по характеру музыки очень изящно, в красивых сочетаниях мягких, пластичных движений; «Танец джигитов» – построенный на стилизованных

классических быстрых партерных и прыжковых па с ярким темпераментным характером; «Карлыгаш» (ласточка) – сольный женский танец, сюжет которого выражает тоску и томление девушки по возлюбленному. Многие самодеятельные и профессиональные хореографические коллективы сегодня имеют в своем репертуаре танцы Ю. Ковалева.

1.3. Освоение балетов классического наследия

С конца 30-х и в 40-е годы молодая национальная хореография Казахстана стремительно осваивала балетную классику. Ю. Ковалевым были поставлены «Коппелия» Л. Делиба, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Дон Кихот» Л. Минкуса. Обращение к балетам классического наследия закономерно – через это прошли в свое время многие художественные национальные школы. Балет как жанр входил в общекультурный обиход республики лучшими своими образцами, зачастую в блистательном исполнении. В период Великой Отечественной войны на сцене ГАТОБ им. Абая танцевала выдающаяся балерина века Галина Уланова. 18 июня 1942 г. она исполнила свой первый танец на казахской сцене. В театральном сезоне 1942/43 г. Г. Уланова танцует партии Одетты-Одилии («Лебединое озеро» П.И. Чайковского), Марию в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева, Жизель в балете Адана под этим названием, в концертных номерах – «Лебедь» К. Сен-Санса и «Вальс» Ф. Шопена. Деятельность Г. Улановой, ее собственные занятия и репетиции, длившиеся много часов подряд, требовательность к партнерам и всему коллективу ансамбля были для всех артистов балета великолепной школой, уроками беспредельной творческой взыскательности.

Спустя много лет Г. Уланова написала: «В годы Второй мировой войны я танцевала в Театре оперы и балета им. Абая. До сих пор в моей памяти сохранились поэтические танцы казахского народа, тщательно слежу за развитием хореографического искусства этой республики» (31, с.3).

Уланова Г.С. подарила свой одухотворенный танец, овеянный высочайшей поэзией, а художественная личность – это не только уроки мастерства, но и призыв следовать требованиям балетного искусства. Балетная труппа, видя ее искусство танца, разжигала костер больших желаний, чтобы работать и добиваться творческих успехов.

Галина Сергеевна помимо исполнительской деятельности занималась и тем, что вела ежедневные уроки классического танца, возглавляла как Председатель Государственную экзаменационную комиссию в хореографическом училище, всегда подмечая талантливость будущих мастеров казахстанского балета. С тех пор Улановский дух трепетного отношения к танцу поселился в тех, кому суждено было осваивать классический репертуар.

Галина Сергеевна Уланова, как и многие деятели искусства, эвакуированные во время Великой Отечественной войны, внесла своим творчеством на сцене театра оперы и балета имени Абая уверенность и импульс для устремления к высотам профессионального классического балета, чтобы классический балет Казахстана прописался в умах зрителей на долгие годы.

В годы войны в Алматы были эвакуированы многие театры Советского Союза. Выступления артистов балета из Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы, Минска, их творческие связи оказали большое влияние на развитие национального танцевального искусства. В 1941–1943 гг. балетмейстер Киевского театра оперы и балета Г.А. Березова руководила труппой Казахского театра и сделала все возможное для развития хореографического искусства Казахстана.

За время работы в театре ею было организовано ряд совещаний по вопросам хореографии, творческих обсуждений, предложений программы действий. Особое внимание уделяется вопросу воспитания кадров, считая подготовку технически грамотных исполнителей первостепенным и неотложным делом. Поставленные ею балетные спектакли «Лауренсия» А.А.

Крейна, «Жизель» А. Адана, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева и «Лебединое озеро» П.И. Чайковского прошли на высоком художественном уровне. Активная деятельность балетмейстера Г. Березовой, качественно повысившая технический уровень казахского балета, постановка таких спектаклей, как «Лауренсия», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Лебединое озеро» с участием Г. Улановой, Н. Тапаловой, В. Бакановым, С. Дречиным высоко подняли авторитет хореографии в Казахстане. Они окончательно разбили скептическое отношение к искусству танца и заставили уверовать в его будущее тех, кто вчера относился к нему равнодушно.

Глубоко интересуется Г.А. Березову и развитие национального танца. В соавторстве с художником А. Исмаиловым она поставила «Казахскую танцевальную сюиту» и казахские танцы к опере «Жалбыр». Она пыталась развивать фольклорные танцевальные образы, обогащая танцы новыми движениями, но замыслы балетмейстера не осуществились. После двух постановок «Казахская танцевальная сюита» была снята, а с отъездом Г. Березовой оказались незаслуженно забытыми и танцы к опере «Жалбыр».

Отъезд из Казахстана Г. Улановой, Г. Березовой и артистов Москвы, Киева, Минска, Одессы ослабил состав исполнителей.

В 1944 г. балетмейстер Ю. Ковалев вновь поставил спектакль «Конек-Горбунок», в 1945 г. он поставил «Дон Кихота» и «Коппелию» в новой редакции.

Первые выпускники Г. Ахимбекова, А. Сулейменова, М. Джаотарова, Б. Ватсон, С. Парманкулова, С. Ходжаева, Д. Абиров, М. Манасов, А. Сатенов, Ж. Нуршаиков, А. Ахунджанов, С. Абдрахманов, Т. Печерская, А. Гвоздкова, Л. Шакулова окончили хореографическое училище в 1942 г. В программу дипломного спектакля вошли вторая часть «Лебединого озера», «Дон Кихота» и третья часть «Эсмеральды».

Однако состав исполнителей театра был переполнен эвакуированными артистами, поэтому национальные кадры не были востребованы. А.

Сулейменова и М. Джаотарова оставляют сцену, Е. Ватсон трагически погибает. Ветераны войны, получившие тяжелые раны – Ж. Нуршаиков, А. Ахунджанов, С. Абдрахманов, М. Манасов и А. Сатенов не вернулись на сцену. Только Д. Абиров после войны начинает работать в театре в качестве художественного руководителя балета.

Казалось бы, ясные цели и задачи, поставленные перед балетом в начале 30-х годов, попытки их осуществить балетмейстерами Л. Жуковым и А. Чекрыгиным, встреча с высококвалифицированными мастерами советского балета, первоклассный репертуар, незаурядные силы выпускников балетной школы (30 человек) должны были привести казахский балет к расцвету. Но получилось обратное. 40-е годы – это период творческого застоя театра.

И только в начале 50-х годов были приняты меры, изменившие положение балетного театра.

Особое внимание мы уделили балету «Спартак» как триумфу мужского танца. По жанру «Спартак» - героическая драма. В основе балета лежит произведение древнегреческого философа Плутарха «Сравнительные жизнеописания. Красс», по которому драматург Н. Волков создал либретто для балета.

В 30-х годах XX в. создаются многоактные балеты, контрастирующие с одноактными балетами Дягилевских Сезонов начала XX в. Крупная форма и сложная структура спектакля возвращают нас к балетам XIX в. для воплощения сложных литературных первоисточников.

Советская власть требовала от художников произведений определенного содержания. Искусство должно было привлечь интерес рабочего класса, вызывая чувство патриотизма, энтузиазма, трудолюбие, оптимизм и веру в светлое будущее. Композиторы советского периода отвечали на запросы руководства страны. Так, в музыке советского периода преобладал мажорный лад. Была необходима героическая тематика во всех жанрах искусства. Вследствие этого был востребован жанр марша.

Балет «Спартак» - самое известное произведение армянского композитора А.Хачатуряна, внесшего огромный вклад в мировое классическое искусство. Идея создания этого балета возникает сразу по завершении работы над балетом «Гаяне». В 50-х годах прошлого столетия композитор совершил поездку в Италию, посетив казармы гладиаторов. Он начал работу над балетом по возвращении на Родину в Тбилиси, закончив ее через три с половиной года после путешествия.

«Спартак» - многоактный балет с поэмой структурой, что, несомненно, связано с симфонической музыкой. Как выяснилось, музыка балета была купирована в виду большого первоначального объема. Поэтому то, что сейчас мы слышим в балете – неполное произведение А. Хачатуряна. В произведении нет разделения между балетной сценой и адажио - переход от одного к другому происходит плавно и незаметно. Музыкальное полотно насквозь пронизано восточными интонациями. Здесь использованы самые разные музыкальные формы, например, балетная сюита (бал у Красса) использована в разных преломлениях. Отметим, что в музыке прослеживается индивидуализация образов, где ярко прописаны музыкальные характеристики и лейтмотивы главных героев спектакля.

В балете уравновешены массовые и ансамблевые сцены и монологи.

Несмотря на героичность тематики, в «Спартаке» присутствует романтическое лирическое начало. Таким образом, балет становится хранителем романтических традиций в балете.

Известно, что над постановкой балета «Спартак» в разные годы работали разные балетмейстеры. На сцене театра «Астана Опера» осуществлена постановка Народного артиста СССР, балетмейстера Ю.Н. Григоровича, в которой в середине XX в. блистательно проявили свои безграничные таланты титаны русского балета В.Васильев и М.Лиёпа.

«Спартак» в постановке Ю.Н. Григоровича идет в репертуаре многих именитых театров мира, таких как Государственный академический Большой театр (Москва), Корейский национальный балет, Большой национальный

балет в Пекине. Отныне героическая эпопея о знаменитом древнеримском гладиаторе есть и в главном театре нашей страны.

Расходится занавес. Перед зрителями стена, выложенная огромными каменными глыбами, свисающая железная цепь – символ неволи и порабощения, и древнеримские колонны, которые переносят нас в героическую эпоху гладиаторов и патрициев. Декорации взмываются вверх и перед нами предстает во всем своем величии римская армия, облаченная в серые короткие туники и белые плащи, вооруженные мечами и щитами. Жилистые тела легионеров полны решимости. Во главе отряда – предводитель воинов Марк Красс (Таир Гатауов).

С первого взгляда поражает его авторитет и величие.

Выводят пленников и пленниц. Их тела согнуты от ига и социальной безысходности.

В музыке на первый план выходит монолог, который полно раскрывает внутренний мир главного героя. На протяжении балета мы встретили шесть монологов Спартака. Необходимо заметить, что в балетной форме середины XX века изменяется характер сольного танца, где постепенно альтернативой вариации солиста становится монолог, по масштабу и драматическому содержанию являющийся крупной формой. Сама музыка к монологам пишется в крупной форме, в отличие от сольных вариаций XIX века, где для этой цели композиторы использовали простые музыкальные формы. Таким образом, увеличивается время на соло, что требует от исполнителя выносливости и выдержки. Однако, Бахтияр Адамжан, выдвинутый на роль Спартака, оправдал надежды хореографа и педагогов-репетиторов.

1-ый монолог Спартака происходит в 1 картине, где его руки скованы тяжелыми цепями, движения мучительны в надежде разорвать оковы. Именно здесь в герое зарождается гнев и желание бороться. Мысли героя обращены в вечность: ничто не может заставить его стать рабом, никакие силы не могут держать его пленным, поскольку тело и дух человека от рождения свободны.

Б. Адамжан словно сошел с древнеримской мраморной статуи «Борцы» - атлетического телосложения, физически он был гармоничен в этой партии. Его герой был наделен не только лишь внешней убедительностью и физической силой. Адамжан-Спартак сумел создать психологический портрет страдальца, равнодушного к судьбе обездоленных и поработанных.

Образ сдержанного, но содержательного героя он воссоздал благодаря драматическому дарованию. В нем не было искусственных поз, неестественных положений, будто артист был рожден Спартаком, настолько естественно могущественным и внутренне наполненным он пребывал на сцене.

Потрясающе, на наш взгляд, была создана сцена битвы двух гладиаторов с завязанными глазами в 3-ей картине. Здесь нет решительных прыжков и головокружительных кульбитов, характерных для дуэльных сцен. Напротив, аккуратной поступью, щупая ногами пол и прислушиваясь к окружающим звукам, они направляются друг к другу, не зная, где находится противник. Один неверный шаг может закончиться смертью. Они тщетно режут мечами воздух, проводя острием оружия, совсем близко к телу друг друга. В их фигурах – напряжение и максимальная концентрация. Спартак ловким движением закалывает врага. С его глаз снимают повязку, и он в ужасе видит убитого им товарища. Кровь, пролитая в результате гладиаторского сражения, потрясла его. Теперь невольное убийство будет преследовать его. По своей природе Спартак – не убийца. Отсюда возникает 2-ой монолог героя, наполненный душевными терзаниями и мук. Из этого смятения и ломки его гуманистических позиций проявлялся, и с каждой новой картиной все более и более, гнев, жажда к справедливости и равенству. Отныне он уверен в правильности своего решения – необходима борьба за свободу! Он призывает к борьбе рабов-гладиаторов. Здесь мы видим каскад летящих *pas jete* (па жете) Спартака в двух знаменитых диагоналях, образованных воинами-рабами. Их объединение и настроение к восстанию

отражены в лексике, когда образовав в центре сцены большой отряд во главе со Спартаком, они синхронно исполняют танец со своим вождем, и вырываются на волю.

Спартак - лидер и обладает качествами мужественного и смелого борца. Это дает ему возможность быть предводителем в кругу восставших гладиаторов. Так, ему преподносят римскую тогу в знак его лидерства. Цвет одеяния несет в себе знамение – алый цвет, являясь цветом крови, предвосхищает конец судьбы героя. Здесь начнется 3-ий монолог Спартака, пропитанный мыслями о тяжести долга перед людьми, чьи сердца доверили ему свои жизни. Отчаяние и неуверенность посещают Спартака лишь в его монологах. В окружении воинов и в сражениях он тверд и неумолим.

3-ий монолог кантиленно переходит в дуэт Спартака и Фригии (Мадина Басбаева). Мы стали свидетелями их бесконечной любви. Для нас открылась иная сторона личности Спартака, где нет места ненависти и борьбе. Любовь к Фригии является для него эликсиром жизни, олицетворением надежды и спасения. В своем дуэте он воспекает возвышенное чувство любви, перед которым ощущает такую же ответственность, какое чувство долга вызывают у него восставшие гладиаторы.

Еще одно адажио влюбленных мы увидели в III акте. Здесь большое количество верхних поддержек на двух и одной руке. Спартак будто благодарит Фригию за ее мужество быть рядом с ним, за ее отвагу разделять перемены его судьбы. Дуэт наполнен предельной нежностью и любовью, они как будто ощущают необратимость последствий восстания, а потому адажио звучит как утешение. Нельзя было не отметить момент, когда Спартак на короткое мгновение прикасается щекой к поднятой ноге Фригии – этот нюанс, найденный Ю.Н. Григоровичем, выражает глубочайшую нежность Спартака к любимой.

Противопоставлением Спартаку стал Марк Красс (Т.Гатауов) – по масштабу и насыщенности образа не уступающий невольнику.

Следовательно, в балете противостоят два могучих персонажа – Спартак и Красс. Уверенность в собственном величии Красс-Гатауова непоколебима.

Иным мы видим его в картине «Оргия у Красса», которая шедеврально обличает сознание и нравы древнеримской эпохи. На поводу низменных желаний и потех эта сцена наделяет полководца далеко не бойцовскими качествами, где Эгина (Гаухар Усина) - объект вождения Красса. Он пьян и жалок в своем стремлении обладать ею. Безудержная вакханалия с присутствием наложницы Эгины иллюстрирует моральный упадок в слоях высокой знати Рима. Драматическое мастерство Г.Усиной раскрывает ее талант в новых гранях, где она находит нужные взгляды, позы и жесты для создания интригующего образа похотливой женщины. В монологе (6 картина) Эгина-Усина знает о своей привлекательности, знает и том, что ей нужно соблазнить Красса – только так она сможет полноправно войти в высшее привилегированное общество Рима, где для этого она умна, коварна и беспринципна.

Во II акте продолжительный дуэт Красса и Эгины, окруженных девушками с листьями в руках, наполнен разнообразными позировками и положениями, характерных для древнеримских барельефов, напоминающих об эпохе. Эта сцена напоминает традиционный в балете *grand pas* – развернутую сцену с участием солистов и кордебалета, где также есть вариация Красса, состоящая из шагов и *grand battement* (высокие броски ногой), и вариация Эгины.

Б. Адамжан, наделенный прекрасными природными данными – стойким вращением, большой амплитудой балетного шага, баллоном, умело использовал это в передаче воинственного образа Спартака. Артист совершал невероятно высокие прыжки по диагоналям и кругу, которые несли в себе образ величественной мощи и гладиаторской силы.

В последней сцене балета, окруженный римскими легионерами, Спартак оказывается лицом к лицу смерти. В самой музыке мы слышим трагический конец. Пронзив гладиатора, на острие десятка копий, воины

взмывают его тело вверх. Пауза. Она дает зрителю время осознать смерть героя. Торжествующий Красс победоносно уходит, сопровождаемый своими знаменосцами.

Появившись в темноте, невероятной тоской и болью пронизан монолог потрясенной Фригии-Басбаевой. В отчаянии обхватив голову руками, ее тоненькая фигура сгибается к земле. Она оплакивает тело Спартака, не желая верить в его гибель. Возлюбленная самого храброго мужа Рима, ей осталось нести крест страданий по убитому гладиатору. Окаменев лицом, она в какой-то момент, обессиленная и изможденная горем, как будто принимает смерть героя, бросая протянутые руки вниз.

Призванный усилить эмоциональное восприятие сцены, был добавлен женский хор, который оказал потрясающий эффект.

Балет «Спартак» – один из немногих шедевров классики современного балетного искусства, в котором преобладают мужские танцы. Именно силовой мужской танец приобрел в этом балете значительное и решающее место в создании патетического образа спектакля. Каскад больших прыжков, и, безусловно, сама хореография, - это триумф мужского танца. В спектакле был задействован весь мужской кордебалет театра «Астана Опера», который отличился выносливостью, синхронностью исполнения массовых сцен, характерной могущественностью и решительностью образа легионеров и гладиаторов.

На фоне несокрушимых танцев мужчин контрастом стали выходы женского кордебалета. Облаченные в легкие шифоновые туники, где сама ткань придавала им легкость, они казались беззащитными невесомыми нимфами, появляющиеся для того, чтобы уравновесить накал мужской энергии и силы.

ГЛАВА 2. СТРУКТУРА, ПОСТРОЕНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ УРОКОВ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА (МУЖСКОЙ ТАНЕЦ)

2.1. Методические требования к построению занятий по классическому танцу

Современные поколения педагогов классического танца оснащены разнообразными теоретическими знаниями, многие известные педагоги имеют свой практический опыт.

Тем не менее, начинающий педагог часто сталкивается с трудностями в работе с учениками. В какой последовательности изучать те или иные движения, сколько раз движение должно быть повторено в учебном примере, какие движения целесообразнее сочетать в одной комбинации, как построить урок в целом?

Эти и многие другие вопросы встают перед начинающими педагогами. Мы почти не знаем, как строили свои уроки, как добивались замечательных результатов знаменитые педагоги прошлого. История донесла до нас лишь описание методов преподавания К. Блазиса и один из уроков Ф. Тальони. Ученицы А.Я. Вагановой, конечно, хранят в памяти ее уроки, но лишь два урока полностью зафиксированы в ее книге «Основы классического танца» Уроки А.М. Мессерера могут лишь частично служить ориентиром для педагогов, так как они рассчитаны не на учащихся, а на артистов балета. Записи уроков многих других выдающихся педагогов (Вазем, Легата, Тихомирова, Собошанской), к сожалению, не систематизированы и не опубликованы и поэтому не могут быть достоянием педагогов наших дней. Единственным учебным пособием для педагогов служит уже много лет книга В.С. Костровицкой «100 уроков классического танца».

Обучение классическому танцу начинается с экзерсиса. В экзерсисе разносторонне развиваются мускулатура ног, их выворотность, шаг и plié (приседание), постановка корпуса, рук и головы, координация движений. В результате систематических тренировок фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчивость.

Экзерсис начинается у палки, затем, по мере усвоения движений, переносится на середину зала. За упражнениями на середине зала следует *adagio* и *allegro*. Навыки, приобретенные учащимися в экзерсисе, должны поддерживаться систематическими тренировками, основанными 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 следует 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 движений.

В первом классе в экзерсис у палки и на середине зала исполняется на всей ступне.

Во втором классе в экзерсис у палки вводится подъем на полупальцы, при этом первая половина комбинации исполняется на всей ступне, вторая на полупальцах, позже полностью на полупальцах.

В третьем и последующих классах экзерсис у палки и на середине зала исполняются полностью на полупальцах. Маленькое и большое *adagio*- также с максимальным применением подъема на полупальцы.

В младших классах рекомендуется подъем на низкие полупальцы, что дает большую возможность сохранять выворотность (еще не достаточно разработанную и закрепленную), за исключением *preparation* к турам и турам *sur le sou-de-pied*, исполняемых всегда на высоких полупальцах.

В средних и старших классах экзерсис у палки, на середине зала и *adagio* можно исполнять на высоких полупальцах, при этом необходимо

следить за выворотностью ног, Учащимся с маловыворотными ногами следует ограниченно пользоваться подъемом на высокие полупальцы.

На высоких полупальцах значительно труднее сохранять выворотность опорной ноги, но при тренировке необходимо вводить их, так как ахиллово сухожилие, икроножная, ягодичная и трехглавая (бедренная) мышцы активнее включаются в работу; сильнее развивается и укрепляется свод ступни, нога приобретает красивую законченную линию в больших позах, *tours*, *pirouettes*, *tours chaines* и в других движениях.

Экзерсис у станка

Экзерсис у станка содержит много трудных движений. Поэтому считается правильным рекомендовать ученикам возможность разогреть мышцы и связки ног до начала урока, особенно в средних классах. Для младших классов бывает достаточно обыкновенной разминки по кругу в начале урока. Это дает возможность вести работу у станка более эффективно.

На наш взгляд экзерсис у станка в младших и средних классах должен занимать примерно одинаковое время. Это объясняется тем, что если в средних классах увеличивается объем движений, то одновременно увеличивается и темп исполнения. А в младших классах мы, давая минимум движений, особое внимание обращаем на их проработку, что требует много времени.

В школе экзерсис у станка носит учебный характер. Движения должны так сочетаться в комбинации, чтобы можно было закрепить пройденный в предыдущих классах материал, дать возможность учащимся грамотно исполнить движения и контролировать свое исполнение. В тоже время именно у станка разучиваются новые сложные движения, которые затем составляют основу экзерсиса на середине зала.

Существуют разные точки зрения на то, с какого движения следует начинать урок классического класса. Одни (эта традиция идет от Блазиса, и к ним принадлежала А. Ваганова) считают, что начинать экзерсис у станка

надо с plie. Другие педагоги начинают урок с ballement tendu, так делал, в частности, известный педагог Н. Легат.

В данной работе мы предлагаем экзерсис у станка, на середине, adagio и allegro.

Первое упражнение- plie во всех позициях. В этом упражнении участвуют корпус, руки и голова; мышцы и связки ног растягиваются и сокращаются в спокойных медленных движениях. Тело танцовщика подготавливается к более сложным движениям («разогревается»), поэтому рационально начинать урок с приседаний.

Второе упражнение -battements tendus, соединенные с battements jetes,-в котором приобретаются постановка ног, выворотность, активно вводятся в работу все группы малых и больших мышц. Это основные движения, тренирующие и вырабатывающие силу ног.

Battement tendus jetes органически связаны с battements tendus, поэтому исполняются непосредственно за ними. Темп исполнения по сравнению с battements tendus, ускоряется в два раза.

Третье упражнение- ronds de jambe par terre(в средних и старших классах соединяются с большими ronds de jambe jete).

Grand rond de jambe jete- это усложненное продолжение ronds de jambe par terre, исполняемое энергичным броском ноги на 90°.

Оба эти движения, наиболее эффективные во всем экзерсисе, выполняют общие (но различные по степени сложности) функции, направленные на развитие вращательной подвижности тазобедренного сустава, от которой зависит диапазон выворотности ног.

В заключение комбинаций ronds de jambe исполняются port de bras, подготавливающие корпус и руки для следующих упражнений, где их участие становится шире и активнее, так как движения усложняются, вводятся tours и повороты.

Четвертое упражнение- battements fondus. Это первое движение, в котором опорная нога поднимается на полупальцы, подготавливаясь к дальнейшей, более усиленной работе.

Fondus вырабатывают мягкость приседания и эластичность, необходимые в прыжках. Это движение можно сравнить с растяжением и сдержанным сокращением тугой резиновой ленты.

К battements fondus присоединяются frappes и doubles frappes, которые исполняются резко и энергично. Это приучает мышцы и сухожилия быстро (контрастно) переключаться с мягких, плавных движений на резкие (стакатто).

Пятое упражнение- ronds de jambe en l Mair, разрабатывающие подвижность коленного сустава и придающие его связкам силу и эластичность

Ronds de jambe en l Mair- круговые движения ноги в воздухе на высоте 45?- могут комбинироваться с tours sur le cou-de pied и petits battement sur le cou-de-pied. Здесь также происходит переключение работы мышц и связок. Рекомендуется исполнять ronds de jambe en l Mair и на 90?; оно вырабатывает силу бедра и подготавливает ногу к длительной работе (с выворотным бедром) на этой высоте.

Шестое упражнение- petits battement sur le cou-de-pied- вырабатывает быстрое, свободное владение нижней частью ноги (от колена до носка) при выворотном и неподвижном положении верхней части. С battement sur le cou-de-pied можно комбинировать tours и повороты.

Седьмое упражнение-battements developpes. Это самое трудное движение экзерсиса; оно исполняется на 90? и выше и требует всесторонней подготовки.

Developpes развивают шаг и силу бедра, что помогает удерживать ногу на предельной высоте.

Developpes подготавливают тело к сложным adagio на середине зала, а также к прыжкам, где сила бедер необходима при толчке от пола мягкого полуприседания после прыжка.

Восьмое упражнение, завершающее экзерсис,- grands battements jete (большие батманы).

Они развивают шаг значительно активнее, чем developpes: большой, энергичный бросок ноги способствует развитию внутренних бедренных мышц и сухожилий, усиливает работу тазобедренного сустава, что является главным в развитии шага.

Подводя итог проучивания экзерсиса у станка, мы видим, что каждое упражнение вносит в работу мышц, тазобедренного и коленного суставов новое дополнение: вводится подъем на полупальцы, комбинации становятся более сложными, в ряде движений ускоряется темп (например: ronds de jambe en l Mair, petit battement sur le cou-de-pied и т. п. сначала исполняются четвертями, затем на восьмые шестнадцатые доли).

Большая нагрузка падает в экзерсисе и на опорную ногу, сильно вытянутую, выворотную и принимающую на себя тяжесть всего тела.

Корпус во всех упражнениях находится в вертикальном и подтянутом положении, за исключением моментов, когда его наклон, перегиб или поворота требует комбинация.

В движениях рук по позициям и в позах вырабатывается мягкость. Постановка рук и закрепление правильной формы происходят главным образом на второй позиции.

В конце экзерсиса полезно дать комплекс разнообразных растяжек для развития шага и выворотности, усложняя его port de bras.

Большая нагрузка падает на экзерсисе на опорную ногу, сильно вытянутую, выворотную и принимающую на себя тяжесть всего тела.

Корпус во всех упражнениях находится в вертикальном и подтянутом положении, за исключением моментов, когда его наклона, перегибы или поворота требует комбинация.

В движениях рук по позициям и в позах вырабатывается мягкость. Подготовка рук и закрепление правильной формы происходят главным образом на 2 позиции. Всевозможные наклоны и повороты головы сопровождают все движения экзерсиса, начиная с первого упражнения у палки. Темп экзерсиса у станка должен быть предельно спокойным. Важно проработать каждое движение, закрепить пройденное, постоянно стремиться и добиваться выворотности и абсолютной правильности исполнения движений. Медленный темп дает возможность достичь этого. Но строить весь экзерсис в медленном темпе нельзя. Помимо чередования медленного и быстрого темпов, полезно иногда выполнить комбинацию сначала в медленном, а затем повторить ее в быстром темпе.

Не рекомендуется во время экзерсиса у станка делать большие паузы между упражнениями.

Необходимо помнить, что одна из задач экзерсиса - это сила мышц и выносливости. Некоторые педагоги останавливают урок, подробно объясняют ошибки, поправляют учеников. На это уходит много времени, паузы нарушают правильный темп ведения экзерсиса, сводят на нет эффективность исполненных до этого упражнений. Эффективнее объяснить и повторить движение, поправить ошибки можно и нужно по ходу исполнения. А также в паузе после окончания экзерсиса у станка.

Экзерсис на середине

Экзерсис на середине зала имеет такое же значение и развитие, как и экзерсис у палки. Последовательность его в основном та же. На середине зала он значительно сложнее, т.к. следует сохранять выворотность ног и равновесие тела без палки. Правильное распределение центра тяжести подтянутого корпуса на двух или на одной ноге, равные бедра и, в особенности, подтянутое и выворотное бедро работающей ноги - основные условия для овладения устойчивостью.

Работая перед зеркалом, не следует сосредотачивать внимание на какой-либо отдельной части тела, - необходимо охватывать взглядом всю

фигуру, следуя за правильностью формы и положения ног. Но кроме зрительного восприятия должно быть и ощущение всего тела, его собранности и подтянутости.

В первом классе экзерсис на середине класса идет в строго последовательном программном порядке и исполняется полностью. Во втором - в той же последовательности, что и у палки, но с добавлением к plie во всех позициях простейших developpes.

В третьем классе к plie в позициях прибавляются demi rond de jambe developpe и большие позы.

С четвертого класса перед экзерсисом рекомендуется делать несложное по форме adagio (не более восьми тактов по 4/4), соединяя его в комбинации с battements tendus и jetes и заканчивая маленькими tours sur le cou-de-pied.

В средних и старших классах количество упражнений можно сокращать за счет соединения движений. Комбинации становятся сложнее и разнообразнее.

Основными движениями экзерсиса на середине зала, которые должны исполняться ежедневно, можно считать с battements tendus, jetes, fondus и большие battements.

Rond de jambe par terre, rond de jambe en l Mair и petit battement sur le cou-de-pied могут комбинироваться с основными движениями.

Adagio

Танцевальную фразу, состоящую из различных видов developpe, медленных поворотов в позах (tour lent), port de bras, всевозможных renverse, grand fouette, tours sur le cou-de-pied и tours в больших позах, принято называть adagio.

Движения adagio изучаются постепенно. В младших классах adagio состоит из простейших форм releve lent на 90°, developpe, port de bras, исполняемых в медленном темпе и на всей ступне.

В средних классах adagio усложняется поворотами в больших позах; длительной устойчивостью на полупальцах в позах на 90°, preparation к tours

и tours в больших позах; tours sur le cou-de-pied, переходами из позы в позу и т. п. Темп adagio, по сравнению с младшими классами ускоряется.

В старших классах понятие adagio приобретает условный характер, так как оно может исполняться не только в умеренном темпе, но и ускоренном и отличается в построении тем, что в него включается больше вращательных движений, tours, renverse, fouette и некоторый прыжки.

Это уже не типичное adagio: ускоренный темп и динамичность приближают его к allegro, подготавливают тело к pas allegro. Значение adagio чрезвычайно велико: оно объединяет ряд движений в одно гармоничное целое, развивает и укрепляет правильную форму движений классического танца.

Если в младших классах adagio вырабатывает устойчивость, навыки свободного владения корпусом (при переходах из позы в позу) и плавные выразительные движения рук, то в старших классах использование в adagio технически трудных движений, исполняемых, как правило, на полупальцах, их сложное и разнообразное сочетание, подводит итог всесторонней технической подготовке.

В мужском сценическом танце, в противоположность женскому, adagio, как танцевальная форма не встречается, но его изучение одинаково необходимо как в женском, так и в мужском классе, потому что оно неразрывно связано с прыжками, в первую очередь с большими, и придает им правильную форму.

Из всех разделов урока adagio включает в себя наибольшее количество разнородных движений и представляет особую трудность для правильного музыкально-хореографического построения. Маленькое adagio строится на музыкальную фразу не менее чем на четыре такта по 4/4 или на восемь и двенадцать тактов. Большое - от двенадцати до шестнадцати тактов. Для построения adagio нужны четкий метр, ритм, темп и соблюдение квадратности.

Сильные движения (*tous* в больших позах, *grand fouette*, *renverse*, *tours sur le sou-de-pied* и ряд других движений, которые в *adagio* следует выделить) начинаются на сильные доли такта, на первую или третью четверти четырехдольного размера. При других музыкальных размерах также на сильные доли. Если перечисленные движения падают на слабые доли такта (вторые и четвертые), они нарушают единство музыкально-хореографического построения.

На слабые доли должны падать, главным образом, связующие и вспомогательные движения: *pas de bourree*, все виды *passй* и. п.

Allegro

Прыжки самая трудная часть урока. Все, что вырабатывается экзерсисом и *adagio*, непосредственно, связано с прыжками и во многом способствует их развитию. Но особенное внимание следует уделять самим прыжкам.

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

В первом классе, прежде чем приступить к изучению прыжков, прорабатывается экзерсис, в котором, как говорилось выше, приобретает постановка корпуса, выворотность ног, эластичность приседания и т. д., после чего начинается работа над прыжками.

Лицом к палке проучиваются прыжки на 1,2 и 5 позициях (*temps releve*). Далее следуют *changement de pied*, *echappe*, *assemble* и *jete* и т. д. Каждый 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 basque*, *sabtirole* 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.

Пример урока классического танца для первого класса хореографического отделения ДШИ (9-10 лет)

Экзерсис у палки

1. *Demi-pliй*. Музыкальный размер 4/4.

По два *demi-pliй* в I, II, III, IV и V позициях на 2 такта каждое.

2. *Battements tendus* с V позиции. 16 тактов по 2/4.

По четыре *battements tendus* вперед, в сторону, назад и в сторону, на 2/4 каждое.

3. *Battements tendus doubles* с V позиции (с опусканием пятки во II позицию). 8 тактов по 4/4.

На первую четверть работающая нога вытягивается в сторону носком в пол, на вторую четверть нога опускается во II позицию на всю ступню, на третью четверть подъем и пальцы ноги вытягиваются, на четвертую четверть нога закрывается в V позицию. Движение повторяется восемь раз.

4. Battements tendus jetés с V позиции. 16 тактов по 2/4.

Исполняются слитно: на первую четверть -- бросок ноги на 45°, на вторую четверть возвращение ноги в исходную V позицию.

По четыре battements tendus jetés вперед, в сторону и назад, на 2/4 каждое, и на четыре такта -- relevé lent на 45° в сторону II позиции.

5. Ronds de jambe par terre. Музыкальный размер 4/4.

En dehors: на первую четверть работающая нога с I позиции вытягивается вперед и фиксирует эту точку; на вторую четверть проводится в сторону и также фиксирует точку; на третью четверть проводится назад, фиксирует точку; на четвертую четверть ставится в I позицию.

Движение повторяется четыре раза, затем исполняется в том же музыкальном размере на 4/4 каждое, но плавно, без остановок -- вперед, в сторону и назад. То же самое повторяется en dedans. В заключение упражнения исполняется простейшее port de bras, на два такта по 4/4.

6. Battements soutenus в V позицию. 8 тактов по 4/4.

Исполняется по два раза во всех направлениях. На первую и вторую четверти работающая нога вытягивается в заданном направлении носком в пол, по правилам battement tendu; одновременно на опорной ноге опуститься на demi-plié. На третью и четвертую четверти работающая нога возвращается в V позицию, опорная вытягивается.

7. Battements frappés во всех направлениях. Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение -- работающая нога вытянута в сторону, носком в пол. На первую четверть нога сгибается в колене и ударяет опорную ногу sur le sou-de-pied впереди; на вторую четверть вытягивается вперед, носком в пол, на третью и четвертую четверти это положение сохраняется. Затем то же

самое исполняется в сторону, назад и в сторону. Комбинация повторяется от восьми до шестнадцати раз.

8. Battements doubles frappés. 8 тактов по 4/4.

Исходное положение -- работающая нога вытянута в сторону, носком в пол. На первую четверть нога сгибается в колене, ударяет опорную sur le cou-de-pied впереди; на вторую четверть приоткрывается и переносится sur le cou-de-pied сзади; на третью четверть вытягивается в сторону, носком в пол, на четвертую четверть положение сохраняется. Следующее double frappé исполняется с ударом sur le cou-de-pied сзади и переносом работающей ноги sur le cou-de-pied вперед. Движение повторяется восемь раз.

9. Petits battements sur le cou-de-pied. 16 тактов по 2/4.

На два вступительных аккорда работающая нога вытягивается в сторону, носком в пол, одновременно рука из подготовительного положения поднимается в I позицию. На следующие два аккорда нога сгибается и ставится sur le cou-de-pied вперед, одновременно рука открывается на II позицию. Первый такт: нога приоткрывается в сторону II позиции и сгибается sur le cou-de-pied сзади; второй такт: нога приоткрывается в сторону II позиции и сгибается sur le cou-de-pied впереди. Движение повторяется восемь раз.

10. Grand plie в I, II, III и V позициях. Музыкальный размер 4/4.

По два grands plies во всех перечисленных позициях исполняются на 2 такта каждое.

11. Подготовка к ronds de jambe en l'air. Музыкальный размер 4/4.

Исполняется лицом к палке. Исходное положение -- работающая нога открыта в сторону на 45°. Первый такт: нога сгибается в колене и подводится носком к середине икры опорной ноги; второй такт: нога вытягивается в сторону на 45°. Движение повторяется от четырех до восьми раз. Несколько позднее это упражнение разучивается на один такт 4/4.

12. Battements relevés lents на 90° в сторону II позиции. 8 тактов по 4/4.

Исполняется лицом к палке. Первый такт: работающая нога из I или V позиции поднимается в сторону на 90°; второй такт -- положение сохраняется; третий такт: нога опускается в исходное положение I или V позиции; четвертый такт -- остановка в позиции. Движение повторяется два раза.

13. Releve на полупальцах в I, II и V позициях. Музыкальный размер 4/4.

Исполняется лицом к палке. Первый такт: на первую четверть-- demi-plié; на вторую подняться на полупальцы; третья и четвертая четверти положение сохраняется. Второй такт: на первую и вторую четверти опуститься на demi-plié; на третью и четвертую четверти вытянуть колени. Упражнение повторяется по четыре раза в каждой позиции.

Экзерсис на середине зала

1. Demi-plié. Музыкальный размер 4/4.

По два demi-pliés в I, II, III, IV и V позициях, на 2 такта каждое.

2. Battements tendus с V позиции. 16 тактов по 4/4.

По четыре battements tendus вперед, в сторону, назад и в сторону, на 4/4 каждое.

3. Battements tendus jetés с I позиции в сторону. Музыкальный размер 2/4.

Восемь battements tendus jetés, на 2/4 каждое. 4. Demi-rond de jambe par terre. 16 тактов по 4/4.

En dehors. Первый такт: на первую четверть работающая нога вытягивается вперед; на вторую четверть проводится в сторону; на третью четверть закрывается в I позицию, на четвертую положение сохраняется. Второй такт: исполняется вторая половина rond de jambe par terre en dehors. Движение повторяется четыре раза, затем исполняется en dedans.

5. Изучение epaulement croisé и effacé в V позиции.

6. Позы croisée и effacée вперед и назад. Музыкальный размер 3/4 (вальс).

Поза croisee вперед.

V позиция epaulement croise, правая нога впереди. Первый и второй такты: руки поднимаются в I позицию. Третий и четвертый такты: левая рука поднимается в III позицию, правая открывается на II позицию, голова поворачивается направо. Пятый и шестой такты: правая нога вытягивается croise вперед, носком в пол. Седьмой и восьмой такты положение сохраняется. Следующие четыре такта поза сохраняется. Тринадцатый и четырнадцатый такты: левая рука раскрывается на II позицию. Пятнадцатый и шестнадцатый такты: руки опускаются в подготовительное положение, одновременно правая нога закрывается в V позицию.

Точно так же изучается поза croisee назад и поза effacee вперед и назад.

7. I port de bras. Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение - V позиция epaulement croise, правая нога впереди, руки в подготовительном положении. Первый такт: на первую и вторую четверти руки поднимаются во II позицию; на третью и четвертую четверти опускаются в подготовительное положение.

8. II port de bras. Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение - V позиция epaulement croise, правая нога впереди; левая рука на III позиции, правая на II.

Первый такт: на первую и вторую четверти левая рука открывается на II позицию, на третью и четвертую четверти левая рука опускается в подготовительное положение, правая поднимается в III позицию. Вторым такт: на первую и вторую четверти руки соединяются в I позиции; на третью и четвертую четверти раскрываются в исходное положение.

Движение повторяется четыре раза.

Следует отметить, что далее в примерах комбинаций, в позах, подразделяемых на большие и маленькие, не указываются подробно положения рук, хотя варианты позиций рук и поворотов головы в позах существуют. Они применяются по заданию педагога после того, как изучены основные положения.

Во всех больших позах руки могут находиться: одна в III позиции, другая на II; одна в I позиции, другая в III или обе руки в III позиции.

В маленьких позах положения рук варьируются в I и II позициях.

В позах арабеск на 90° и на 45° - так называемые полуарабески - также могут быть различные положения рук, но во всех позах варианты позиций рук должны зависеть от изменений в положениях корпуса, его наклонов или небольших перегибов.

Разграничение поз на маленькие и большие, их соответствие маленьким па, исполняемым на 45° , и большим па на 90° придает танцу разнообразный художественный рисунок.

Хореография - это мир красоты движения, звуков, световых красок, костюмов, то есть мир волшебного искусства. Дети стремятся увидеть это на балетных спектаклях, в художественных альбомах, видеофильмах. Последующие их самостоятельные мнение и суждение порой заслуживают уважения. Занятия хореографическим искусством способствуют физическому развитию детей и обогащают их духовно. Это гармоничное занятие привлекает и детей, и родителей. Ребенок, владеющий балетной осанкой, восхищает окружающих. Но ее формирование - процесс длительный, требующий многих качеств от детей. Все по телевизору видят уже готовое идеальное упражнение, но никто не знает каким трудом это все нам достается. Дисциплинированность, трудолюбие и терпение - те свойства характера, которые необходимы не только в хореографическом классе, но и в быту. Эти качества годами воспитываются педагогами-хореографами и определяют успех во многих делах. Для одних людей тренировка - пытка. Для других - шанс стать еще лучше.

Педагогу важно применять в своей работе наиболее целесообразные методы с учетом возраста детей, их специальной подготовки, уровня эмоциональной отзывчивости, наличия интереса к хореографическому искусству. Тем не менее, методически правильная педагогика в экзерсисе

состоит в необходимости добиваться правильного и профессионального исполнения.

При составлении грамотных программ обучения и отборе необходимых и доступных составу обучающихся танцевальных элементов и достижении профессионализма в их исполнении экзерсис должен сыграть основную роль в формировании высокого качества танцевально - двигательных навыков и профессиональной танцевальной техники.

2.2. Структура построения и методические принципы урока классического танца в ансамбле народного танца

Известно, что в хореографическом образовании классический и народный танец, представляющие два направления в искусстве танца, всегда находятся рядом.

В ансамбле народного танца, народный танец является основным, а классический помогает исполнителям приобрести лучшую сценическую форму, помогает развивать мышечный аппарат ног, на которые приходится максимальная нагрузка во время репетиций и представлений. Немаловажно и то, что, занимаясь тренажем, артист, разогревая суставно-связочный аппарат, предупреждает этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений.

Экзерсис классического танца необходим танцовщику для выработки правильной постановки и устойчивости корпуса. В методических рекомендациях А.Я. Ваганова неоднократно указывала, что правильно поставленный корпус – это основа всякого «па». Только правильно поставленная спина способна дать абсолютную свободу движениям (5,с.63).

Необходимое требование классического экзерсиса – выворотность. Данное требование является обязательным и для исполнения народных движений. Выворотность необходима не только для улучшения техники танца – она придает движению изящество и гармоничность.

Недопустимо механическое, формальное исполнение экзерсиса. Очень часто мы видим, что «станок» носит роль простого разогрева, сокращается во времени, многие движения упрощаются, комбинации не несут никакой художественно-эстетической нагрузки. А ведь танец – это не только батманы и плие, это еще танцевальная выразительность. Особенно выразительность необходима исполнителю народных танцев. Поэтому так важно на уроках обращать внимание на движения рук, головы, корпуса. Каждая учебная комбинация – это маленький танец, в котором техничность исполнения должна соединяться с эмоциональной выразительностью и музыкальностью.

Проводя урок классического танца для артистов-народников, педагог должен учитывать особенности исполнения народных танцев. Наличие более тяжелых костюмов, по сравнению с балетными, особенности кроя, фактуры материала, многослойности костюма и т.д. накладывают свой отпечаток на методику. Например, позиции рук в народном танце классические, но несколько заниженные, чтобы не поднимались плечи и руки не мешали корпусу, когда исполнитель танцует уже в костюме.

Основная задача классического экзерсиса у станка заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями.

Экзерсис у станка носит, прежде всего, учебный характер. Движения должны так сочетаться в комбинации, чтобы можно было закрепить пройденный материал, дать возможность артисту грамотно исполнить движения и контролировать свое исполнение. В то же время именно у станка разучиваются новые сложные движения, которые затем составляют основу экзерсиса на середине зала.

Начинается урок с разогрева ног. Специальный комплекс упражнений направлен на подготовку мышечно-связочного аппарата к работе у станка и на середине. Учитывая сложность многих движений, а также возрастные

особенности танцоров (25-40 лет), разогрев способен предупредить различные травмы.

Разогрев выполняется либо самостоятельно артистами до начала основного урока, либо включается в сам экзерсис. Также это могут быть постановочные комплексы или индивидуальные импровизации танцовщика. Но в основе разогрева *battement tendus* в сочетании с *battement tendu pour le pied* и *battement tendu jete*. Данные упражнения исполняются в медленном темпе, сначала по 1-ой позиции, а затем по 5-ой позиции лицом к стану. Многие в комплекс разогрева вводят элементы растяжки и перегибы корпуса.

1. Урок начинается с *demi plie* и *grand plie*, они сочетаются с различными видами *port de bras*. Задача *demi plie*, растягивая ахилл, подготовить стопу для дальнейшей нагрузки на нее, *grand plie* растягивает и укрепляет мышцы, работающие на выворотность бедра. *Demi plie* считается базовым движением, это основа хорошего прыжка – с *demi plie* начинается и заканчивается прыжок. Особое внимание необходимо уделить *grand plie* как основе многих мужских движений – присядок, «закладок», трюков. *Plie* должно быть эластичным, сдержанным.

2. Движения, которые вырабатывают силу ног, четкость и натянутость стоп, правильную постановку стопы в 5-ой позиции – *battement tendu* и *battement tendu jete*. В народном танце много шагов с переступанием, простые шаги, переменные, припадания и т.п. Батманы оформляют стопу, делая вывод ноги при любом шаге красивым, точным и выразительным.

3. *Rond de jambe par terre* направлен на работу ноги в тазобедренном отделе. Круговые движения, исполняемые носком по полу, на высоте 45 и 90 градусов, позволяют достичь свободного и правильного, выворотного положения бедра. Женский шаг в молдавской хоре, венгерские движения, используют различные партерные и воздушные ронды. Продолжением *rond de jambe par terre* является *port de bras* с работой корпуса.

4. Следующее движение, *battement fondu*, связано с проработкой одного из основных приёмов классического танца – *plie-releve*. От правильного

исполнения зависит устойчивость во всех позах и положениях в *adagio*, вращении, качество прыжка.

5. *Battement frappe* вырабатывает силу, натянутость стопы. Характер четкий, резкий. Чередование ритма, синкопы, неожиданные ракурсы развивают координацию, музыкальность.

6. В *rond de jambe en l'air* следует хорошо отработать быстрый *double rond de jambe*, поэтому от спокойного темпа желательно постепенно переходить на быстрый. В этой же комбинации даётся *rond de jambe en l'air* на 90 градусов.

7. *Adagio* на уроке уделяется большое внимание, особенно в женском классе. Весь комплекс, начиная от простых *releve lent* и *develope*, до сложных развернутых комбинаций, с включением *port de bras*, поворотов в больших позах, переходов из позы в позу и т.д., направлен на развитие устойчивости, приобретение навыков свободного владения корпусом, на выразительность рук.

8. Последнее движение экзерсиса у станка – *grand battement jete*, в котором важно добиться легкого и быстрого броска ноги вверх.

Заканчивается классический экзерсис у станка *releve* на полупальцах, растяжками, перегибами корпуса. Данные упражнения направлены на развитие гибкости, что немаловажно для исполнения казахских танцев, а также для развития и закрепления балетного шага и выворотности.

Темп экзерсиса устанавливает педагог в зависимости от задач и цели всего урока. Если необходимо проработать методику исполнения определенного движения, то темп будет от медленного до умеренного, с постепенным убыстрением. Но строить весь экзерсис в медленном темпе нельзя. Важно чередование медленного и быстрого темпов, полезно выполнение комбинаций сначала в медленном, затем в быстром темпе.

Паузы между упражнениями, как правило, не делаются. Это нарушало бы правильный темп ведения экзерсиса, сводя на нет эффективность исполненных упражнений. Повторить движение, поправить ошибки можно и

нужно по ходу исполнения, а также в паузе после окончания экзерсиса у станка.

После экзерсиса у станка начинается работа на середине зала. Порядок экзерсиса на середине обычно такой же, последовательность также соблюдается. Возможно пропустить какие-то движения, чтобы отработать другие. Экзерсис на середине более сложен по технике, разнообразнее по ритму, более танцевальной. Комбинации развивают апломб, устойчивость, координацию.

На середине зала много внимания уделяется отработке вращений. Чтобы вращение стало одним из выразительных средств создания художественного образа, артист должен овладеть его техникой в совершенстве.

В народных танцах вращения используются очень часто – это и пируэты на месте и с продвижением по прямым вертикальным, горизонтальным линиям, диагоналям, по кругу; это и воздушные туры в мужском исполнении. При выполнении вращений с продвижением важно правильно распределять пространство танцевальной площадки, мысленно вычерчивая рисунок и чётко следуя ему.

Самая трудная часть урока – *allegro* – прыжки. Начинается этот раздел с маленьких прыжков, постепенно переходя к более трудным, большим прыжкам. Темп прыжковых упражнений устанавливается педагогом в соответствии с задачами задания. Новые прыжки разучиваются в медленном темпе с постепенным ускорением.

Особенно прыжкам много времени уделяется в мужском классе. В репертуаре ансамбля есть композиции, в которых основная хореографическая лексика построена на прыжках. Это казахские джигитовки, украинский гопак, русские трюки, испанский танец басков и многие другие.

Прыжковая часть обязательна и для женского. В казахской хореографии есть танцы, где девушки танцуют наравне с мужчинами. Это всевозможные конно-спортивные танцы. Традиционно навыками джигитовки

владела девушка-казашка. Достаточно вспомнить военное мастерство женского войска под предводительством царицы Томирис. Образ крылатого коня Тулпара часто становится основой многих хореографических композиций. Легкость, полетность, элевация достигается за счет классических прыжков.

Комбинация составляются таким образом, чтобы они были полезны в учебном плане, и в тоже время должны развивать художественно-артистическую натуру танцора, его профессиональную память.

По такому методу выстраивается учебная работа в ансамбле народного танца. Классический экзерсис при всей своей самостоятельности образовательных и воспитательных задач, подчиняется целям, прежде всего, постановочной работы. Методические задачи, направленные на поддержание профессиональной формы артиста, перекликаются с работой над репертуаром ансамбля. Предлагаемая педагогом смысловая логика хореографических движений, объединенных в учебный пример, осознаваемая и исполняемая учениками эмоционально, подведет их к ощущению осмысленной выразительности танца.

Методические принципы учебного задания:

1. Начало движения (preparation) и его фиксированное завершение.
2. Повторяемость главных элементов задания.
3. Ограниченное количество различных сочетаемых элементов.
4. Доминирование одного главного элемента или исполнительского приема в задании.
5. Логика сочетания движений, определяемая учебными целями.
6. Обязательное исполнение комбинации с двух ног.
7. Определенное соотношение физической (силовой), технической, психической и эмоциональной нагрузки.

Выстраивая урок классического танца в ансамбле народного танца, педагог должен органично сочетать задачи «технического» плана с

художественно-творческими, направлять артиста, добиваться выразительности при исполнении самого простого движения.

Пути достижения выразительности:

- 1) наличие смысловой логики движений, раскрытие содержание;
- 2) эмоционально-образная установка отдельного движения, комбинации, учебного этюда, погружение в эмоционально-психическое состояние. Можно задать характер, настроение, чувство. Например, грусть и радость, смех и горе, волнение и темперамент. Попросить передать все это через пластику, мимику, жесты, не нарушая каноны классического танца.

Если артист будет знать творческую задачу, то его движения приобретут смысл, он будет выполнять их осознанно, и тогда каждый жест, поза, танцевальный элемент станет «говорить». Появится легкость, естественность исполнения. Казахскому танцу присуще еще одно свойство – мягкость. Она предусматривает строгий, а не расслабленный характер движения. Мягкость расширяет диапазон движения, придает пластике танца слитность. Танцевальный образ может отличаться лиризмом или, напротив, острой характерностью, предельным «накалом чувств», сильными, темпераментными, героическими интонациями, но техника движения должна сохранять свою мягкость.

При таком подходе, несомненно, повысится эффективность решения и всех «технических» задач обучения.

Таким образом, влияя на развитие эмоциональной сферы, совершенствуя тело физически, воспитывая через музыку духовно, классический танец помогает, особенно молодому артисту, стать более уверенным в собственных силах, дает толчок к самосовершенствованию, к развитию и творческому росту.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Школа классического танца развивается; методика, и система обучения совершенствуется, растёт техника танца. Знание основной линии процесса развития русской школы классического танца, основных её этапов способствует аналитическому восприятию произведений, умение профессионально оценивать явления современного хореографического искусства.

В связи с ростом промышленности, развитием всероссийского рынка и внешней торговли в России резко возросла потребность в специально подготовленных грамотных людях. В 1731 г. в Петербурге было открыто привилегированное дворянское учебное заведение – Сухопутный шляхетный корпус, которому суждено было стать колыбелью русского балета.

Основное достижение этих лет – русский балет вышел из узких дворцовых покоев и стал достоянием демократического зрителя. Русские балетные деятели одерживали победу в борьбе за национальное самоопределение своего искусства.

Курс развития казахской музыки, оперы и балета получил единодушное одобрение. Сочетание в нем двух линий – всемерное обогащение национальных корней вместе с освоением передового опыта культуры братских народов – было признано единственно правильным и плодотворным направлением для расцвета казахского искусства.

Казахскому балету необходимо было самым энергичным образом осваивать достижения русско-советского балета, как в смысле репертуара, школы, так и в смысле ведущих эстетических принципов.

Благотворной почвой для решения этих задач явились повседневные творческие связи с балетным коллективом передвижного театра оперы и балета Куйбышевского края, приехавшего в Алма-Ату в 1935 г. Балетные коллективы русской и казахской оперы существуют параллельно, выполняя каждый свои собственные функции.

Народный танец в свое время сыграл большую роль в формировании классического танца, явился одним из источников этого формирования. И потому он может органически сливаться с классическим танцем, равно как и наоборот: классический танец, обогащаясь в процессе своего развития языком народного танца, в свою очередь, привносил в него некоторые свои особенности. Выбранный метод синтеза двух начал танца – классического и характерного – станет в дальнейшем единственным при создании оригинальных национальных спектаклей.

Деятельность Г. Улановой, ее собственные занятия и репетиции, длившиеся много часов подряд, требовательность к партнерам и всему коллективу ансамбля были для всех артистов балета великолепной школой, уроками беспредельной творческой взыскательности.

Уланова Г.С. подарила свой одухотворенный танец, овеянный высочайшей поэзией, а художественная личность – это не только уроки мастерства, но и призыв следовать требованиям балетного искусства. Балетная труппа, видя ее искусство танца, разжигала костер больших желаний, чтобы работать и добиваться творческих успехов.

В 30-х годах XX в. создаются многоактные балеты, контрастирующие с одноактными балетами Дягилевских Сезонов начала XX в. Крупная форма и сложная структура спектакля возвращают нас к балетам XIX в. для воплощения сложных литературных первоисточников.

Советская власть требовала от художников произведений определенного содержания. Искусство должно было привлечь интерес рабочего класса, вызывая чувство патриотизма, энтузиазма, трудолюбие, оптимизм и веру в светлое будущее. Композиторы советского периода отвечали на запросы руководства страны. Так, в музыке советского периода преобладал мажорный лад. Была необходима героическая тематика во всех жанрах искусства. Вследствие этого был востребован жанр марша.

Балет «Спартак» - самое известное произведение армянского композитора А.Хачатуряна, внесшего огромный вклад в мировое классическое искусство.

На протяжении балета мы встретили шесть монологов Спартака. Необходимо заметить, что в балетной форме середины XX в. изменяется характер сольного танца, где постепенно альтернативой вариации солиста становится монолог, по масштабу и драматическому содержанию являющийся крупной формой. Сама музыка к монологам пишется в крупной форме, в отличие от сольных вариаций XIX в., где для этой цели композиторы использовали простые музыкальные формы. Таким образом, увеличивается время на соло, что требует от исполнителя выносливости и выдержки.

Балет «Спартак» – один из немногих шедевров классики современного балетного искусства, в котором преобладают мужские танцы. Именно силовой мужской танец приобрел в этом балете значительное и решающее место в создании патетического образа спектакля. Каскад больших прыжков, и, безусловно, сама хореография, - это триумф мужского танца.

Современные поколения педагогов классического танца оснащены разнообразными теоретическими знаниями, многие известные педагоги имеют свой практический опыт.

Обучение классическому танцу начинается с экзерсиса. В экзерсисе разносторонне развиваются мускулатура ног, их выворотность, шаг и plié (приседание), постановка корпуса, рук и головы, координация движений. В результате систематических тренировок фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчивость.

Известно, что в хореографическом образовании классический и народный танец, представляющие два направления в искусстве танца, всегда находятся рядом.

В ансамбле народного танца, народный танец является основным, а классический помогает исполнителям приобрести лучшую сценическую

форму, помогает развивать мышечный аппарат ног, на которые приходится максимальная нагрузка во время репетиций и представлений. Немаловажно и то, что, занимаясь тренажем, артист, разогревая суставно-связочный аппарат, предупреждает этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений.

Основная задача классического экзерсиса у станка заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями.

Таким образом, влияя на развитие эмоциональной сферы, совершенствуя тело физически, воспитывая через музыку духовно, классический танец помогает, особенно молодому артисту, стать более уверенным в собственных силах, дает толчок к самосовершенствованию, к развитию и творческому росту.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альберт Г.Г., Александр Пушкин. Школа классического танца. М. 1996.
2. Блазис К., Искусство танца.сб. Классики хореографии. Л.-М., Искусство, 1937.
3. Блок Л.Д., Классический танец. М., Искусство, 1987.
4. Бочарникова Е., Асаф Мессерер, в кн. “Уроки классического танца”, М: Искусство, 1967.
5. Ваганова А.Я., Основы классического танца. М., “Искусство”, 1963.
6. Валукин Е.П. Система мужского классического танца М., ГИТИС, 1999.
7. Валукин Е.П., Мужской классический танец. ГИТИС, М., 1987.
8. Валукин Е.П., Комплексная система обучения мужскому классическому танцу, Сб. Проблемы наследия в хореографическом искусстве., М., ГИТИС, 1992, с. 157-168.
9. Валукин Е.П., Н.Тарасов – мастер мужского танца., Сб. Проблемы наследия в хореографическом искусстве., ГИТИС, М., 1992, с. 68-101.
10. Валукин Е.П., Психолого-педагогические аспекты обучения мужскому классическому танцу, Сб. Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных ВУЗов, М., Импринт,1993.
11. Валукин Е.П., Системный подход к обучению мужскому классическому танцу, автореферат канд. искусств., ГИТИС, М.,1992.
12. Гройсман А.Л. Психология., М., 1993 в 3-х ч.
13. Ванслов В.В., Балеты Григоровича и проблемы хореографии., М., 1968.
14. Василий Дмитриевич Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог., М., 1971.
15. Дильтей В. Описательная психология // История психологии., М., 1992.

16. Захаров Р.В., Артист балета художник, творящий образ, Журнал "Балет" №6, М., 1996.
17. Колесников В.Н. Лекции по психологии индивидуальности., М., 1996.
18. Краснова В.Г. - Педагогические аспекты в социальной работе. - Учеб.пособие. - Волгоград, 2004 г.
19. Красовская В.М., Вахтанг Чабукиани., М., 1956.
20. Лазурский А.Ф. Классификация личностей (Психология индивидуальных различий). М., 1982
21. Мессерер А.М., Танец. Мысль. Время., М., 1990.
22. Мессерер А.М., Танец. Мысль. Время. 2 е изд. доп. М., Искусство, 1990.
23. Мессерер А.М., Уроки классического танца, М: Искусство, 1967.
24. Немов Р.С. Психология. Учебник. - М.: 2007 г.
25. Новерр Ж.Ж., Письма о танце и балетах., Л.-М., Искусство, 1965.
26. Профессиональное обучение хореографии и психофизиологические особенности подростка, (сборник), Третья республиканская научно-практическая конференция, Пермь, 2023 октября 1977 г.
27. Психология. Словарь. М., Политиздат., 1990.
28. Слостенин В.А. Педагогика. Учеб.пособие. - М., 2002 г.
29. Столяренко А.М. - Психология и педагогика: Учеб.пособие для вузов. М., 2001 г.
30. Тарасов Н.И. Основные принципы преподавания классического танца., Сб. Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра. М., 1996
31. Тарасов Н.И., Классический танец. М., Искусство, 1981.
32. Уральская В.И. в сб. Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе, М., ГИТИС, 1980, с.31 ст. Выразительные средства современного хореографического искусства
33. Уральская В.И., Как необходимы такие встречи, ж. Советский балет, N 5, 1990.

34. Холфина С., Вспоминая мастеров московского балета. М., Искусство 1990.