



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

М. К. ОСИПОВА

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ
ПОДГОТОВКА
БУДУЩИХ АРТИСТОВ БАЛЕТА
К ИСПОЛНЕНИЮ
ПРЫЖКОВЫХ ДВИЖЕНИЙ**

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- О 74** **Осипова М. К.** Профессиональная подготовка будущих артистов балета к исполнению прыжковых движений : учебное пособие / М. К. Осипова. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 196 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5846-2 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0756-3 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данная книга посвящена важнейшему разделу обучения классическому танцу — Allegro. Это одна из заключительных частей урока классического танца, состоящая из прыжков, и ей до сих пор не было посвящено всестороннего исследования. В учебном пособии представлены авторские методические подходы к освоению элементов Allegro, которые прошли апробацию и опытным путем подтвердили свою эффективность при работе с классами мальчиков в Академии русского балета имени А. Я. Вагановой и Академии танца Бориса Эйфмана.

Издание предназначено для педагогов классического танца и студентов хореографических учебных заведений.

УДК 792.8
ББК 85.32

- О 74** **Osipova M. K.** Professional training of future ballet dancers to perform allegro : textbook / M. K. Osipova. — 2nd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. — 196 p. : ill. — Text : direct.

This book is devoted to one of the most important sections of the teaching of classical dance — Allegro. This is one of the final parts of the lesson of classical dance, consisting of jumps, and to this day it has not had its full study. The monograph presents the author's methodological approaches to mastering the elements of Allegro, which have been tested and empirically confirmed their effectiveness in working with the classes of boys at the A. Y. Vaganova Russian Ballet Academy and the Boris Eifman Dance Academy.

The edition is intended for teachers of classical dance and students of dance schools.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© М. К. Осипова, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

ВВЕДЕНИЕ

Данная монография посвящена важнейшему разделу обучения классическому танцу — Allegro. Это одна из заключительных частей урока классического танца, состоящая из прыжков, и ей до сих пор не было посвящено всестороннего исследования.

В классическом танце прыжковым движениям отводится особая роль. Allegro — вершина мужского танца и неотъемлемая часть женского танца. Владение элевацией, баллоном, эмоциональная насыщенность каждого технического элемента, обусловленная актерскими задачами партии, характеризуют уровень профессионализма танцовщика.

Задача артиста состоит не в том, чтобы выше или дальше прыгнуть, а в том, чтобы с предельной музыкальностью и выразительностью передать эмоциональное состояние или характер своего героя. Тогда прыжок становится экспрессивным и лаконичным художественным средством.

Успешное овладение прыжковыми движениями в учебном классе — залог свободного исполнения их на сцене, способствующего созданию запоминающегося и многогранного художественного образа. В свою очередь, именно из глубоких, эмоционально и интеллектуально

содержательных и технически совершенных сценических работ артистов рождается то уникальное искусство балета, которое может не только стать источником эстетического наслаждения, но и реализовать глобальную духовную миссию: привнести в современный мир, охваченный бесконечными противоречиями и конфликтами, гармонию вечных и высших ценностей.

Специфика современного искусства нового тысячелетия заключается в расширении хореографического языка и преобразованиях в эстетике исполнения прыжковых движений. Обеспечить преемственность поколений и сохранение важнейших традиций отечественной школы классического танца, одновременно способствуя эффективному освоению артистами новых исполнительских техник, — важнейшая задача для современных педагогов.

В настоящее время ощущается противоречие между возрастающими требованиями в подготовке будущих артистов балета и недостаточной разработанностью системы обучения танцовщиков сложнейшим современным прыжковым движениям. Данные обстоятельства определили актуальность темы, которой посвящена данная работа.

Преподаватели классического танца должны обращать особое внимание на самый ответственный этап обучения прыжковым движениям — младшие классы профессионального образовательного учреждения, в которых закладываются основы балетного обучения и воспитания будущего артиста.

Анализ раздела *Allegro* в классическом танце, проводимый в контексте общей истории развития прыжковых движений, приобретает особую важность и значение.

В монографии представлены авторские методические подходы к освоению элементов *Allegro*, которые прошли апробацию и опытным путем подтвердили свою эффективность при работе с классами мальчиков в Академии

русского балета имени А. Я. Вагановой и в Академии танца Бориса Эйфмана.

Новизна работы определяется раскрытием психологических аспектов механизма достижения эффекта баллона, когда при сохранении методологических приемов исполнения прыжка достигается волевое устремление вверх.

Читатель ознакомится с теорией и методикой профессиональной подготовки будущих артистов балета к исполнению прыжковых движений, основанных на опыте и практике петербургской школы классического танца.

Первая глава посвящена историческим аспектам возникновения прыжковых движений и становлению методов их преподавания.

В первом параграфе главы рассматривается история развития прыжковых движений в западноевропейском балетном театре; приводятся имена танцовщиков, внесших вклад в развитие исполнительской техники, а также исполнителей и хореографов, разработавших требования к выполнению прыжков.

Во втором параграфе главы освещена история преподавания Allegro в русской балетной школе. Показано влияние на ее развитие французской и итальянской балетных школ, и рассматривается деятельность русских танцовщиков, преподавателей и балетмейстеров.

В основной части работы подробно излагается методика преподавания Allegro в младших классах.

Третья глава посвящена проблеме развития прыжка у учеников. Определяется значение движений экзерсиса классического танца в освоении Allegro и даются методические рекомендации по освоению навыков элевации и баллона у учащихся.

Заключительная глава посвящена роли прыжков в создании образов в балетных спектаклях.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

**ИССЛЕДОВАНИЕ ЭВОЛЮЦИИ
ПРЫЖКОВЫХ ДВИЖЕНИЙ
И ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ МЕТОДОВ
ПРЕПОДАВАНИЯ ALLEGRO
В РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЕ**

1.1.
**ЭВОЛЮЦИЯ ПРЫЖКОВЫХ ДВИЖЕНИЙ
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ
БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ**

*К*лассический танец вобрал в себя и довел до совершенной формы движения человеческого тела. Этому предшествовал долгий путь развития, поисков, наблюдений и отбора наиболее выразительных танцевальных средств и приемов.

Прыжки всегда были неотъемлемой частью движений и человека, и животных. Древний художник, пытаясь запечатлеть соплеменников, рисовал их в стремительных, иногда очень экспрессивных позах-прыжках. Чаще всего в сценах охоты или подготовки к ней, в военных эпизодах жизни племени. В примитивных рисунках зафиксированных поз уже виделся танец.

Художники Востока с неизмеримо большим мастерством выводили тонкой кисточкой контуры животных. Легконогая лань или свирепый леопард изображались в момент погони, здесь тоже был прыжок — свободный и широкий.

Античность с культом здорового, гармонично развитого человеческого тела дает многочисленные свидетельства разнообразных танцев и запечатленных в них прыжковых движений. В графических рисунках на сосудах или в сохранившихся фрагментах монументальной живописи изображенные мимы, воины, атлеты, акробатки-

танцовщицы застыли в позах, красноречиво говорящих о том, что еще будет или мгновение назад уже был сделан прыжок или немислимый кульбит. Целью этих движений и упражнений было: «выше», «дальше» и, наконец, «оригинальнее». Еще долгое время эти требования будут главенствовать в определении искусности выступающих.

Гомер был одним из первых, кто запечатлел танец в слове. В «Одиссее» он изредка упоминает о развлечениях греческих героев, среди которых не последнее место занимают именно танцы:

«Шумно пируя в богато украшенных царских палатах,
Сродники все и друзья Менелая, великого славой,
Полны веселия были; на лире певец вдохновенный
Громко звучал перед ними, и два прыгуна, соглашая
Со звонкою лирой прыжки, посреди их проворно скакали»¹.

Эти прыжки, согласенные с музыкою, наверняка смотрелись как танец, а исполнители были профессионалами своего дела. Далее, еще один пример описания танца приглашенных на пир «плясунов феакийских»:

«Место для пляски уладили, поприще сделали шире.
Тою порой из дворца возвратился глашатай и лиру
Подал певцу: пред собранье он выступил; справа и слева
Стали цветущие юноши, в легкой искусные пляске.
Легкость сверкающих ног замечал Одиссей и дивился»².

Как видим, древние греки знали толк в пляске и ценили хорошее исполнение. Но в этих отрывках нет деталей, т. е. мы можем только догадываться о движениях танцующих.

Лукиан Самосатский в трактате «О пляске» писал о прыжках. Одни исполнялись по окружности, другие он называл скачками, третьи просто были большими прыжками. И опять неопределенность: что же это за движения, как они выглядели? Лукиан отмечал, что исполни-

¹ Гомер. Илиада. Одиссея. М.: Художественная литература, 1967. С. 452.

² Там же. С. 506.

тели заботились о натренированности тела, о силе, гибкости, устойчивости.

Наиболее необычные, поражающие зрителей движения показывали профессиональные исполнители. Это были мимы, акробаты, жонглеры, позже морескьеры и баладены. Именно эти люди славились искусством управлять своим телом, придумывать и ловко исполнять всевозможные трюки. Среди них не последнее место занимали прыжки. Выступления профессионалов часто являлись чудесами технической натренированности человеческого тела. В увлекательных представлениях присутствовали прыжки, скачки, перепрыгивания, перескоки, подпрыгивания, удары одной ноги о другую и полеты... Исполнители совершали их вперед, назад и в сторону, со всевозможными поворотами и турами.

Как видим, в древности, а затем и позже, в Средние века, в эпоху Возрождения показы профессионалов обязательно включали различного рода прыжки и маленькие, и большие. Об исполнении средневековой морески, распространенного в Западной Европе танца, осталось «подробное описание в песне на неаполитанском диалекте начала XVII века». Вот строки, в которых говорится о прыжках:

«Смотри, какие прыжки и какие скачки на всяком такте танца! Какой прыжок я сделал — длиной в полмили и выше, чем прыгает кузнечик!»

«О, какие прыжки у Минео! <...>»

«Беритесь за руки, встряхните ногой, прыгните и тотчас повернитесь...»³

Это пример сложного, техничного, но самодеятельного народного исполнения. Как к нему готовились, как тренировались, сказать сложно. Пособий, раскрывающих технику подготовки к таким танцам, в то время просто не существовало. По характеру описания движе-

³ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 109.

ния пляски складывались импровизационно и не имели узаконенной последовательности.

С XV века в Италии начинают появляться трактаты о танце. Обратим внимание, что это были учебники по бальным танцам. Именно «в Италии общественный танец нашел себе впервые теоретическую разработку, принял условные, ученые формы, выработал свою терминологию»⁴. Историк балета Л. Блок в сноске к приведенной цитате дает любопытную подробность: «Испанцы первыми выучились итальянскому танцу и прибавили к нему некоторые прыжки (*sarriole*)»⁵. Можно предположить (и не без оснований), что ударом одной ноги о другую в *sarrioles* испанские танцовщики создавали некую «переключку» с ударами кастаньет. В корне названия этого движения находится итальянское слово “*sariga*” — коза, поэтому *sarriole* еще и резвый прыжок.

Начиная с XV–XVI веков, танцы, исполняемые народом, и танцы знати все более разнятся в технических приемах и стиле исполнения. Люди простые могли свободно проявлять чувства и эмоции в сильных, динамичных, подчас изобретательных и сложных движениях. Актеры-профессионалы, пришедшие на смену любителям в конце XV и начале XVI века, принадлежали в своем большинстве к низшим слоям общества, их не «сковывали» правила. Но по роду деятельности некоторые особо одаренные могли выступать по приглашению в замках знати. Это давало им возможность видеть торжественные, неторопливые бальные танцы, а затем облагораживать стиль и движения в своих выступлениях.

К этому времени, а точнее к 1440 году, относятся скудные сведения о труппе танцовщиков морески при дворе Жюлия де Ретца. Это пример первой, как считают исследователи, труппы профессионалов танца. Интересен еще один

⁴ Там же. С. 118.

⁵ Там же. С. 128.

факт: в своем труде «Новые изобретения балета» (1604) Ч. Негри (1536–1604) приводит список имен наиболее знаменитых танцовщиков, процветавших и востребованных во времена автора. Но, внимательно ознакомившись с ним, можно заметить, что нет ни одного упоминания о труппах, в которых выступали или могли бы выступать эти виртуозы танца. Вероятно, профессиональные танцовщики чаще работали поодиночке: так легче было найти покровителя и в дальнейшем устроиться преподавать.

Танцы знати состояли из скользящих шагов, мерных переступаний. Подвижности в них мешали и тяжелый, громоздкий костюм, и дворцовый этикет. Поэтому особо замысловатых прыжков в паванах, аллемандах, курантах того времени быть не могло. Хотя один танец все же имел и в бальном исполнении прыжки. Это была гальярда. Известно, что благодаря именно прыжкам этот танец использовался профессионалами для проявления своей виртуозности.

Но движения всех бальных танцев имели узаконенную последовательность, которую надо было знать и достойно исполнять. Естественно, что необходимость умения танцевать заставляла искать и приглашать для обучения профессионалов. Более вдумчивые, увлеченные и знаменитые танцовщики становились учителями. И нередко они одновременно преподавали искусство верховой езды, фехтования, вольтижировки. В XV–XVI веках предполагалось, что владеющий этими видами уже искусен и профессионален, а следовательно, хороший преподаватель танцев. Отметим это особо, так как в дальнейшем такое сочетание умений для профессионала стало немислимым. В начале XIX века К. Блазис в труде, посвященном танцу, писал: «Не присоединяйте к занятию танцем никаких других: верховая езда, фехтование, скачки — злейшие враги жрецов Терпсихоры»⁶.

⁶ Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 99.

Из среды лучших танцовщиков, мастеров своего дела и появились люди, которые попытались записать танцевальные фигуры, движения, определить технику исполнения. Среди первых известен Д. да Феррара и его сочинение «Об искусстве пляски и танца» (конец XIV — XV век). За ним следуют Г. Эбрео «Трактат об искусстве танца» (1463) и А. Корнацано «Книга об искусстве танцевания» (1465), Ф. Карозо книга «Танцовщик» (1581) и Ч. Негри, его труд назывался «Новые изобретения балета» (1604). Отметим, что это были трактаты о бальном, в дальнейшем серьезном танце.

Одним из первых Ч. Негри в своем труде подробно разбирает прыжки и туры, как наиболее сложные для исполнения движения. Прыжки он делит на четыре группы:

«1. Прыжки с кистью — совершенно специфическая и местная разновидность прыжка, во время которого надо коснуться носком ноги до кисти, висящей на шнурке в воздухе на высоте метра и более.

2. Туры en l'air [assemblé en tournant].

3. Кабриоли и entrechats.

4. Кабриоли spezzate (разбитые)»⁷.

Отметим, что термин «кабриоль» подразумевал тогда многие виды прыжков, а «туры в воздухе и заноски, придавая танцу блеск, не включали понятие полета»⁸.

Затем автор учебника описывает некоторые сложные прыжки и советует тренировать их у стола или кресла. Такая же практика, только у палки, существует и по сегодняшний день в обучении танцовщиков. Техника каждого прыжкового движения, по Негри, включает работу и ног, и рук. Иногда он обращает внимание на

⁷ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 151.

⁸ Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. С. 37.

корпус и голову. Впервые хореограф осмысливает работу и координацию всего тела танцовщика в танце. А осуществить на практике технику исполнения, сочетая ее с благородством и грацией, предстояло другой зарождающейся танцевальной школе.

Пьер Бошан (1636–1719 (по другим данным 1705)) — этот легендарный французский танцовщик и балетмейстер XVII века — много способствовал утверждению и развитию серьезного танца. Он был современником Ж. Люлли и хореографом в его операх. В 1661 году Бошан возглавляет только что основанную Королевскую академию танца. К тому времени интерес к танцевальным развлечениям был чрезвычайно велик. Развитию искусства танца во Франции способствовало большое количество гастролирующих итальянских групп.

Закономерно увлечение танцем царствующих особ, их окружения. П. Бошан преподавал королю Людовику XIV, танцевал и ставил при его дворе. Историк балета В. Красовская пишет, «что Бошан ввел в мужской танец прыжок *pas de ciseaux en tournant* или *revoltade en tournant*»⁹. Именно П. Бошан зафиксировал и узаконил пять позиций ног в серьезном танце.

Он был первым, удостоившимся звания *maître de ballet* (1671) при Королевской академии музыки. П. Бошан первый откликнулся на новые формы танцевальной музыки, предложенные композитором, и стал сочинять «для „арий“ Люлли условный танец, тяготевший к виртуозному инструментализму»¹⁰. И далее: «Сольный танец расчерчивал сцену в разных направлениях скользящими горизонталями *pas glissade* и *pas chassés*. *Pliés* углубляли плоскость в реверансах. Брызги и всплески заносок, напротив, утверждали вертикаль, прерывали

⁹ Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. С. 116.

¹⁰ Там же, 1979. С. 118.

изломом плавную линию танца, <...> темпы аллегро развивали и совершенствовали вертикаль. Новые приемы оттачивались при строгом соблюдении позиций en dehors...»¹¹ С этого времени танцовщики и хореографы станут изучать и совершенствовать очертания движения в пространстве. Именно поколение Бошана «направило танец на завоевание пространства. Умножились размах и высота движений»¹². Можно предположить, что, начиная со второй половины XVII века, начинает выстраиваться последовательность движений, подготавливающих танцовщиков к сценическому танцу.

Л. Блок цитирует высказывание Ж. Депрео (1748–1820): «Бошан сумел первый расчленил темпы»¹³. Затем она поясняет: «Это расчленение танцевальных па на темпы...»¹⁴ Уточним, что понятие темпа в балете в то время (XVII век) и вплоть до начала XX века — это комбинация из нескольких движений, например, известные до сих пор *temps levé*, *temps lié sauté* и т. д.

Таким образом, формы и стиль танца, привезенные из Италии многочисленными небольшими гастролирующими труппами, во Франции попали на подготовленную и благодатную почву. И развитие танца продолжалось в соответствии с особенностями этой страны.

К началу XVIII века происходит явное разделение стилей профессионального танца Италии и Франции. Итальянские исполнители техничны до виртуозности, смело используют элементы акробатики, но они резки, часто до грубости, и гротескно-комичны. Их исполнительская манера берет начало в народном площадном театре комедии dell'arte.

¹¹ Там же. С. 118.

¹² Там же. С. 119.

¹³ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 173.

¹⁴ Там же. С. 173.

Блок цитирует мнение Ж. Депрео о манере итальянских танцовщиков: «Оставим Италии странное безумие этих удивляющих прыжков»¹⁵. «Про итальянских танцовщиков читаем у Д. И. Фон-Визина в письмах к сестре: „Танцы состоят в одном скаканье. Скакуны претрашные и обыкновенно кончают тем, что ломают себе ноги“»¹⁶. Первое высказывание профессионала, свысока удивляющегося прыжкам, которые позволяет себе итальянец, второе — любителя-театрала, он конкретно определяет безвкусие манеры исполнения танцев. Но представить прыжковые движения и танец того века крайне сложно. Пособий, иллюстрирующих и рассказывающих о технике мастеров нет.

Французские профессионалы к началу XVIII века допускают виртуозность, но до известных пределов. Они манерны и жеманны. В их исполнении больше легкости, грациозности, благородства. Серьезный танец во Франции того времени был техничен и не так легок, каким может показаться на современный взгляд. Танцовщики непринужденно исполняли бисер мелких заносок и совершенствовались большие прыжки, стараясь придать им художественную сценическую форму.

Техника женского танца была не видна из-за пышных длинных юбок в соответствии с модой тех лет, отчасти поэтому прыжки в женском танце использовались не в полной мере.

Мари Камарго (1710–1770), наиболее знаменитая французская танцовщица своего времени, по национальности была темпераментной испанкой. Она первая до щиколотки укоротила юбки, ввела в арсенал профессиональной танцовщицы прыжки и стала делать *entrechat-quatre*. Новерр видел танцы Камарго. Он обратил внимание, что «все те па, <...> привлекательные и блестящие,

¹⁵ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 190.

¹⁶ Там же. С. 208.

все эти *jetés, battus, royales, entrechats*, проделанные без „мазни“, Камарго исполняла с необычайной легкостью»¹⁷. Эти движения давно входили в мужской танец, артистка их заимствовала для себя. «Госпожа Камарго первая стала танцевать по-мужски»¹⁸, — заметил Вольтер. Последовательницы танцовщицы еще смелее стали использовать достижения мужского танца.

Благодаря итальянцам и М. Камарго мода на прыжки стала повсеместным увлечением французских служителей Терпсихоры. Слабые голоса, что итальянский танец безвкусен, лишен грации и благородства, тонули в восхищении перед количеством заносок, живостью и высотой прыжка итальянцев. Все стремились им подражать. Так, увлечение техникой постепенно охватывало французских профессионалов. Ко второй половине XVIII века на сцене уже исполнялись многие знакомые нам прыжковые движения. «Всякий танцовщик, выйдя из глубин сцены, взлетит на воздух, сделает *entrechat-huit, entrechat-dix, jetés battus*, <...> бризе, *fermés...*»¹⁹, — писали в полемической брошюре в 1771 году. Театральный танец усложнялся и далеко ушел от основ начала века.

А как достигали мастерства в танце? Что писали в учебниках? В них, по утверждению Л. Блок, мало что изменилось, некоторые пособия, вышедшие в середине XVIII века, почти слово в слово повторяли учебники начала столетия.

В 1760 году в Лионе издаются «Письма о танце и балетах» Ж. Ж. Новерра. «Письма» по достоинству оценили и деятели театра, и философы того времени Ф.-М. Вольтер, Д. Дидро. Хореограф впервые рассматривает балет как самостоятельный театральный жанр, размышляет о действенной роли танца в спектакле, об актерской игре тан-

¹⁷ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 193.

¹⁸ Там же. С. 193.

¹⁹ Там же. С. 198.

цовщика в балете. В одиннадцатом и двенадцатом письмах Новерр обращается к анатомическому строению человека и, как следствие, технической стороне подготовки танцовщиков. Его наблюдениями в дальнейшем будут пользоваться многие поколения мастеров танца.

Рассматривая достоинства и недостатки телосложения, Ж. Ж. Новерр на примере именно прыжков объясняет положительное и отрицательное в строении ног танцовщиков. Автор выявляет два основных вида телосложения. Это Х-образные ноги и ноги дугообразные. Первые «отличаются <...> мягкостью и блеском, <...> их прыжки отличаются грацией»; «недостаток силы <...> они возмещают ловкостью»²⁰. Такой танцовщик «должен отказаться от антраша, кабриолей и всех резких и сложных движений»²¹.

Танцовщики с дугообразным строением ног, как правило «более сильны, плотны и мускулисты»²². «Они <...> проворны и блистательны там, где требуется больше силы, нежели ловкости»²³, «у них очень малая эластичность»²⁴.

Основные выводы по механике работы тела танцовщика Ж. Ж. Новерр раскрывает в двенадцатом письме. Отметим, что они актуальны и для современных педагогов и исполнителей.

Итак, «нет ничего более необходимого для хорошего танцовщика, чем выворотность»²⁵. Приведенное высказывание Ж. Ж. Новерра возвращает нас к серьезному экзерсису у палки, где вырабатывается выворотность. А «прыжок зависит от упругости мышц, приводящих в действие голеностопный сустав, и от подвижности ахиллова сухожилия»²⁶.

²⁰ Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. С. 210.

²¹ Там же. С. 209.

²² Там же. С. 213.

²³ Там же. С. 211.

²⁴ Там же. С. 212.

²⁵ Там же. С. 216.

²⁶ Там же. С. 225.

Ж. Ж. Новерр один из первых, кто обозначил важность участия в прыжке всех частей тела. «Высотой прыжка мы в первую очередь обязаны форме ноги, ее строению, длине и упругости ахиллова сухожилия; колени, поясница и руки дружно содействуют этому. Чем сильнее действие <...>, тем выше прыжок»²⁷.

Любопытная подробность, которой ни до Ж. Ж. Новерра, ни после теории классического танца в своих трудах не уделяют внимания. «Делая антраша, всякий танцовщик заранее знает, из скольких заносок оно будет состоять: воображение его всегда опережает ноги»²⁸. Заключение мысли хореографа таково: «Нельзя распорядиться своим телом в воздухе дважды; после того как сработал его механизм, новые усилия уже невозможны»²⁹. Этот чисто психологический момент важен и актуален по сегодняшний день, особенно при обучении.

Таким образом, Ж. Ж. Новерр определял, как танцовщик может исправить свои физические недостатки; над чем должен работать; на что он должен обращать особое внимание в работе над техникой. А эстетические моменты красоты хореограф объяснял особенностями строения и физических данных исполнителей. Хотя один артист, несмотря на некоторые недостатки сложения, сумел стать самым удивительным танцовщиком Европы и унаследовал от отца титул «бога танца».

Огюст Вестрис (1760–1842(?)) родился в год первого издания писем Новерра. Этому французскому танцовщику с итальянскими корнями в своем искусстве удалось воплотить все разнообразные и противоречивые течения и приемы исполнительства XVIII века. Современники отмечали, что его танец был театрально пленителен, действительно выразителен и, наконец, ослепительно виртуозен. Легендарное исполнительское мастерство

²⁷ Там же. С. 226.

²⁸ Там же. С. 229.

²⁹ Там же.