



Н. ТАРАСОВ

**К**ЛАССИЧЕСКИЙ  
ТАНЕЦ

ШКОЛА  
МУЖСКОГО  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

**Т 19 Тарасов Н. И.** Классический танец. Школа мужского исполнительства : учебник / Н. И. Тарасов. — 11-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 496 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48629-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2853-7 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

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

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

УДК 793  
ББК 85.324

**Т 19 Tarasov N. I.** Classical dance. Technique for the Male Dancer : textbook / N. I. Tarasov. — 11<sup>th</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2024. — 496 pages : ill. — Text : direct.

“Classical dance. Technique for the Male Dancer” is a re-edition of the work written by N. I. Tarasov, the coryphaeus of ballet pedagogy. The textbook provides recommendations for those learning dance art about all parts of pedagogical process: the basics of classical dance, its goals and objectives, planning of pedagogical work, record of academic achievements, aesthetic education of students, and selection of music material for lessons. The author, worked in the Soviet Union, often refers to the Soviet Ballet; publishers left this material with respect to internationally recognized art.

The main body of the textbook is given over to dance teaching method — poses, movements, bounces and twirls are presented sequentially, that helps to learn all, even difficult, dance steps.

**Обложка**  
*С. ШАПИРО, А. ЛАПШИН*

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024  
© Н. И. Тарасов, наследники, 2024  
© Е. Валукин, вступительная статья, 2024  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2024



## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |     |   |     |
|--|-----|---|-----|
| СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ . . . . .   | 7   | Rond de jambe par terre . . . . .                       | 157 |
| ОТ АВТОРА . . . . .  | 10  | Rond de jambe en l'air . . . . .                        | 160 |
| <b>ЧАСТЬ ПЕРВАЯ</b>  |     |   |     |
| <i>Глава первая. ШКОЛА</i> . . . . .                                     | 12  | Grand rond de jambe en l'air . . . . .                  | 162 |
| <i>Глава вторая. ПЛАНИРОВАНИЕ ЗАНЯТИЙ</i> . . . . .                      | 72  | Grand rond de jambe jeté . . . . .                      | 164 |
| <i>Глава третья. УЧЕТ УСПЕВАЕМОСТИ</i> . . . . .                         | 102 | Temps relevé . . . . .                                  | 165 |
| <b>ЧАСТЬ ВТОРАЯ</b>  |     |   |     |
| <i>Глава первая. ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА</i> . . . . . | 113 | Flic-flac . . . . .                                     | 167 |
| <b>Позиции ног</b> . . . . .   | 113 | <b>Позиции рук</b> . . . . .                            | 168 |
| Plié . . . . .   | 115 | Port de bras . . . . .                                  | 171 |
| Relevé на полупальцы . . . . .   | 118 | Первая форма port de bras . . . . .                     | 171 |
| Battements . . . . .   | 119 | Вторая форма port de bras . . . . .                     | 172 |
| Battement tendu . . . . .  | 119 | Третья форма port de bras . . . . .                     | 174 |
| Battement tendu jeté . . . . .   | 131 | Четвертая форма port de bras . . . . .                  | 176 |
| Battement tendu pour batterie . . . . .                                  | 134 | Пятая форма port de bras . . . . .                      | 178 |
| Battement relevé lent . . . . .  | 134 | Шестая форма port de bras . . . . .                     | 180 |
| Grand battement jeté . . . . .   | 137 | <i>Глава вторая. ПОЗЫ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ШАГИ</i> . . . . . | 184 |
| Battement frappé . . . . .   | 141 | <b>Малые позы</b> . . . . .                             | 186 |
| Petit battement sur le cou-de-pied . . . . .                             | 145 | Позы arrondie . . . . .                                 | 186 |
| Battement battu . . . . .  | 147 | Позы allongée . . . . .                                 | 189 |
| Battement fondu . . . . .  | 148 | <b>Средние позы</b> . . . . .                           | 192 |
| Battement soutenu . . . . .  | 152 | <b>Большие позы</b> . . . . .                           | 192 |
| Battement développé . . . . .  | 154 | <b>Танцевальные шаги</b> . . . . .                      | 198 |
| Rond de jambe . . . . .  | 157 | Ходьба и бег . . . . .                                  | 199 |
|  |     | Поклон . . . . .  | 200 |
|  |     | Pas dégagé . . . . .                                    | 201 |
|  |     | Pas tombé . . . . .                                     | 203 |
|  |     | Pas coupé . . . . .                                     | 205 |
|  |     | Pas glissé . . . . .                                    | 205 |
|  |     | Pas failli . . . . .                                    | 206 |
|  |     | Pas de bourrée . . . . .                                | 207 |
|  |     | Pas balancé . . . . .                                   | 211 |
|  |     | Pas couru . . . . .                                     | 213 |
|  |     | Temps lié . . . . .                                     | 214 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Глава третья. ПРЫЖКИ</i>                    |     |
| <b>И ЗАНОСКИ</b> . . . . .                     | 219 |
| <b>Прыжки с двух ног на две ноги</b> . . . . . | 221 |
| Temps sauté . . . . .                          | 221 |
| Changement de pied . . . . .                   | 223 |
| Soubresaut . . . . .                           | 224 |
| Pas échappé . . . . .                          | 225 |
| <b>Прыжки с двух ног на одну</b> . . . . .     | 227 |
| Sissonne simple . . . . .                      | 227 |
| Sissonne tombée . . . . .                      | 228 |
| Sissonne ouverte . . . . .                     | 230 |
| Sissonne fermée . . . . .                      | 233 |
| Pas failli . . . . .                           | 234 |
| Rond de jambe en l'air sauté . . . . .         | 236 |
| <b>Прыжки с одной ноги</b>                     |     |
| <b>на две ноги</b> . . . . .                   | 237 |
| Pas assemblé . . . . .                         | 237 |
| <b>Прыжки с одной ноги</b>                     |     |
| <b>на другую</b> . . . . .                     | 243 |
| Pas jeté . . . . .                             | 243 |
| Pas glissade . . . . .                         | 255 |
| Pas chassé . . . . .                           | 257 |
| Pas de chat . . . . .                          | 259 |
| Pas de basque . . . . .                        | 262 |
| Pas de ciseaux . . . . .                       | 266 |
| Gargouillade . . . . .                         | 268 |
| Pas emboîté . . . . .                          | 269 |
| Pas ballotté . . . . .                         | 270 |
| Pas coupé . . . . .                            | 273 |
| <b>Прыжки на одной ноге</b> . . . . .          | 275 |
| Temps levé . . . . .                           | 275 |
| Pas ballonné . . . . .                         | 280 |
| Rond de jambe en l'air sauté . . . . .         | 282 |
| Cabriole . . . . .                             | 284 |
| <b>Заноски (batteries)</b> . . . . .           | 287 |
| Entrechats . . . . .                           | 288 |
| Royal . . . . .                                | 288 |
| Entrechat trois . . . . .                      | 289 |
| Entrechat quatre . . . . .                     | 289 |
| Entrechat cinq . . . . .                       | 290 |
| Entrechat six . . . . .                        | 290 |
| Entrechat sept . . . . .                       | 291 |
| Entrechat huit . . . . .                       | 291 |
| Pas battus . . . . .                           | 291 |
| Brisé . . . . .                                | 296 |
| <i>Глава четвертая. ПОВОРОТЫ</i>               |     |
| <b>И ВРАЩЕНИЯ</b> . . . . .                    | 298 |
| <b>Повороты на полу</b> . . . . .              | 298 |
| Элементарные движения                          |     |
| в повороте . . . . .                           | 298 |
| Battement tendu . . . . .                      | 299 |
| Grand battement jeté . . . . .                 | 300 |
| Battement développé . . . . .                  | 301 |
| Rond de jambe par terre . . . . .              | 301 |
| Rond de jambe en l'air . . . . .               | 302 |
| Grand rond de jambe . . . . .                  | 302 |
| Battement soutenu . . . . .                    | 303 |
| Battement frappé . . . . .                     | 304 |
| Battement fondu . . . . .                      | 306 |
| Flic-flac . . . . .                            | 307 |
| Battements divisés en quarts                   |     |
| (четвертные батманы) . . . . .                 | 308 |
| <b>Позы в повороте</b> . . . . .               | 310 |
| Tour lent . . . . .                            | 310 |
| Повороты fouetté . . . . .                     | 312 |
| Grand fouetté . . . . .                        | 314 |
| Повороты renversé . . . . .                    | 316 |
| <b>Танцевальные шаги в повороте</b> . . . . .  | 319 |
| Pas dégagé . . . . .                           | 319 |
| Pas glissé . . . . .                           | 320 |
| Pas tombé . . . . .                            | 320 |
| Pas de bourrée . . . . .                       | 321 |
| Pas balancé . . . . .                          | 323 |
| <b>Вращательные движения на полу</b> . . . . . | 323 |
| <b>Пируэты (les pirouettes)</b> . . . . .      | 324 |
| Малые пируэты . . . . .                        | 324 |
| Пируэт со II позиции . . . . .                 | 324 |
| Пируэт с IV позиции . . . . .                  | 327 |
| Пируэт с V позиции . . . . .                   | 329 |
| Пируэт с grand plié . . . . .                  | 336 |
| Пируэт с petit temps relevé . . . . .          | 337 |
| Пируэт с малой                                 |     |
| или большой позы . . . . .                     | 338 |
| Пируэт с pas tombé . . . . .                   | 340 |
| Пируэт с pas dégagé . . . . .                  | 340 |
| Пируэт с pas coupé . . . . .                   | 341 |
| Пируэты fouetté на 45° . . . . .               | 342 |
| Пируэт tire-bouchon . . . . .                  | 344 |
| Полупируэты . . . . .                          | 345 |
| Полупируэт с pas coupé . . . . .               | 345 |
| Полупируэт с pas tombé . . . . .               | 346 |
| Pas emboîté . . . . .                          | 347 |
| Pas jeté с продвижением в                      |     |
| сторону по полпируэта . . . . .                | 348 |
| Tours chaînés . . . . .                        | 350 |
| Большие пируэты . . . . .                      | 355 |
| Пируэты à la seconde . . . . .                 | 357 |
| Пируэты в attitude . . . . .                   | 369 |
| Пируэты в arabesque . . . . .                  | 373 |
| Пируэты в позу с раскрытой                     |     |
| ногой вперед на 90° . . . . .                  | 377 |
| Большие полупируэты . . . . .                  | 381 |

|                                     |            |                                      |            |
|-------------------------------------|------------|--------------------------------------|------------|
| <b>Повороты и вращения</b>          |            | <b>Заноски с поворотом . . . . .</b> | <b>442</b> |
| <b>в воздухе . . . . .</b>          | <b>382</b> | Entrechats с поворотом . . . . .     | 442        |
| <b>Прыжки с поворотом . . . . .</b> | <b>383</b> | Royal . . . . .                      | 442        |
| Temps sauté с поворотом . . .       | 383        | Entrechat trois . . . . .            | 444        |
| Changement de pied                  |            | Entrechat quatre . . . . .           | 445        |
| с поворотом . . . . .               | 385        | Entrechat cinq . . . . .             | 446        |
| Pas échappé с поворотом . . .       | 387        | Entrechat six . . . . .              | 447        |
| Sissonne simple с поворотом .       | 389        | Entrechat sept . . . . .             | 448        |
| Sissonne tombée с поворотом         | 391        | Pas battu с поворотами . . . . .     | 449        |
| Sissonne ouverte с поворотом        | 392        | Pas échappé battu . . . . .          | 449        |
| Sissonne ouverte                    |            | Sissonne ouverte battu               |            |
| par développé . . . . .             | 392        | с поворотом . . . . .                | 450        |
| Sissonne ouverte par jeté . . .     | 393        | Assemblé battu с поворотом .         | 455        |
| Pas assemblé с поворотом . .        | 396        | Pas jeté battu . . . . .             | 457        |
| Petit pas jeté с поворотом . .      | 398        | Jeté passé battu с поворотом         | 459        |
| Pas emboîté с поворотом . . .       | 399        | Перекидное jeté battu . . . . .      | 459        |
| Pas jeté с продвижением             |            | Pas ballonné battu с поворотом       | 460        |
| в сторону по 1/2 круга .            | 401        | Grand fouetté battu . . . . .        | 462        |
| Saut de basque . . . . .            | 402        | Brisé с поворотом . . . . .          | 463        |
| Pas chassé с поворотом . . . .      | 407        | Brisé в V позицию . . . . .          | 463        |
| Grand pas jeté с поворотом .        | 409        | Brisé dessus-dessous . . . . .       | 464        |
| Grand jeté fouetté . . . . .        | 412        | <b>Вращательные движения</b>         |            |
| Перекидное jeté . . . . .           | 415        | <b>в воздухе . . . . .</b>           | <b>465</b> |
| Temps levé simple                   |            | Tours en l'air с V позиции в V . .   | 466        |
| с поворотом . . . . .               | 419        | Tours en l'air приемом               |            |
| Temps levé tombé                    |            | sissonne simple . . . . .            | 471        |
| с поворотом . . . . .               | 421        | Tours en l'air приемом sissonne      |            |
| Temps levé в позах                  |            | tombée . . . . .                     | 473        |
| с поворотом . . . . .               | 423        | Tours en l'air приемом               |            |
| Temps levé из одной позы            |            | sissonne ouverte . . . . .           | 475        |
| в другую с поворотом . .            | 425        | Tours en l'air в IV позицию .        | 475        |
| Rond de jambe en l'air              |            | Tours en l'air на колено . . .       | 476        |
| sauté с поворотом . . . . .         | 430        | Tours en l'air в arabesque           |            |
| Pas ballonné с поворотом . . .      | 431        | и attitude на 90° . . . . .          | 477        |
| Cabriole с поворотом . . . . .      | 435        | <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .</b>          | <b>482</b> |
| Renversé . . . . .                  | 439        | <b>ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ . .</b>      | <b>484</b> |
| Revoltade . . . . .                 | 440        |                                      |            |



# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ





## ГЛАВА ПЕРВАЯ

# ШКОЛА

### 1

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Наконец, для правдивого и яркого отражения жизни необходимо не только знание школы, но и глубокое понимание современности, режиссерское и исполнительское мастерство, музыкальная и актерская культура. Поэтому преподаватель классического танца должен твердо помнить, что он призван формировать не только высокую исполнительскую технику, но и морально-эстетическое сознание будущего артиста балета. От этого зависит, как будут его питомцы создавать образы современников в новых балетных спектаклях.

## 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

#### 4

Балет — это искусство музыкального театра.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Разумеется, вначале учащиеся должны хорошо освоить простейшие музыкальные и хореографические ритмы размером на  $2/4$  и  $4/4$ , затем более сложные: на  $3/4$  и  $6/8$  и т. д., постепенно переходя от медленных темпов к быстрым и к усилению динамики исполняемых упражнений, что будет способствовать воспитанию более чуткой, художественно верной связи музыки и танца.<sup>2</sup>

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

Известно, что содержание каждого музыкального произведения распознается по теме-мелодии, которая способна своим выразительным звучанием передать самые различные образы и состояния, обладающие интонационными, ритмическими, динамическими и тембровыми особенностями. Каждый танец стремится раскрыть тему музыкального произведения, определяя тем самым образ, характер и суть сценического действия. Следовательно, музыкальная тема должна восприниматься учащимися не отвлеченно и параллельно, а художественно, как единое целое.

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

Танец без внутреннего творческого побуждения не может стать подлинно живым выразителем сценического действия. Эмоциональное восприятие музыкальной темы всегда вызывает у учащихся стремление действовать не только технически (физически) совершенно, но и осмысленно, увлеченно, то есть творчески, а не формально, шаблонно.

---

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

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

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

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

Осмысленное и увлеченное восприятие музыкальной темы вовсе не мешает развитию высокой техники танца, напротив, активизирует его, если это, конечно, делается умело, в должной мере и с должным вкусом, последовательно по отношению к учебным целям предмета, профессиональным и возрастным возможностям учащихся.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Напротив, умение увлеченно вникать в музыкальные интонации заставит учащихся воспринимать учебные задания не отвлеченно, как ритмически точную схему движения (механику), а как живую, творчески действенную пластику танца.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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