

В. А. ШУБАРИН

# ДЖАЗОВЫЙ ТАНЕЦ НА ЭСТРАДЕ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

ББК 85.32

Ш 95

**Шубарин В. А.**

**Ш 95** Джазовый танец на эстраде: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012. — 240 с.: ил. (+ вклейка, 16 с.), (+ DVD). — (Учебники для вузов. Специальная литература).

**ISBN 978-5-8114-1284-6** (Изд-во «Лань»)

**ISBN 978-5-91938-045-0** (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Владимир Шубарин (1934–2002) — выдающийся российский эстрадный танцовщик, заслуженный артист РФ, хореограф, педагог.

В учебном пособии «Джазовый танец на эстраде» автор предлагает тщательно разработанную систему тренажа джазового эстрадного танца (позиции, пластика, упражнения), делится секретами исполнительского мастерства, а также приводит изобретенную им систему записи движений.

Книга сопровождается диском в формате DVD с видеозаписью танцевальных номеров в исполнении В. Шубарина.

Данная книга будет интересна и полезна танцорам, хореографам, педагогам, студентам специальных учебных заведений, а также широкому кругу любителей танца.

ББК 85.32

**Shubarin V. A.**

**Ш 95** Jazz dance on pop stage: Textbook. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2012. — 240 pages (+ inset, 16 pages), (+ DVD). — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Vladimir Shubarin (1934–2002) was an outstanding Russian pop dancer, the Honoured Artist of Russian Federation, a choreographer and a teacher.

In the textbook “Jazz dance on pop stage” the author offers an elaborate system of training a jazz pop dance (positions, plasticity and exercises), shares the secrets of technical mastery and tells about the self-invented system of movements’ recording.

The book is provided with a DVD with video recording of V. Shubarin’s dances.

It is going to be interesting and useful for dancers, choreographers, and teachers, students of academies and colleges and also for a wide range of dance fans.

*В издании использованы видеоматериалы  
из семейного архива Галины ШУБАРИНОЙ*

**Обложка:**  
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012

© В. А. Шубарин, наследники, 2012

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2012

# ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

## ШКОЛА ТАНЦА ВЛАДИМИРА ШУБАРИНА

Книга, которую вы держите в руках, была написана тридцать лет назад. При этом, нисколько не устарев, она на удивление актуальна сегодня.

Среди книг по исполнительскому искусству — вокалу, музыке, хореографии — такое не редкость. Мастерство артиста накапливается годами огромного вдохновенного труда. Творческим ремеслом овладевают многие. Но лишь немногим артистам открываются высшие тайны профессии. А те среди них, кто способен этими тайнами поделиться, — люди редкие, наделенные особым даром.

Таков Владимир Шубарин — выдающийся русский танцовщик XX века.

Иногда его называют эстрадным танцором, но это верно лишь постольку, поскольку Шубарин реализовал себя преимущественно на концертной эстраде, выступая хореографом и исполнителем танцевальных номеров. Но, конечно же, всякому, кто видел танец Шубарина, ясно, что его нельзя определить в рамки жанра эстрадного танца. Слишком самобытен и многогранен удивительный талант этого исполнителя. В этом уникальном таланте слились воедино симпатии к разным видам танца и мастерское, высокотехническое владение ими — джазовым, народным, классическим. В результате у Владимира сложился яркий индивидуальный стиль, который безошибочно узнаваем.

Так, как танцевал Шубарин, у нас не танцевал никто. Феноменально легкие прыжки, поразительное вращение, острое чувство свинга, безупречный стиль... Владимир Шубарин был истинным самородком, чьим искусством можно бесконечно восхищаться, но трудно объяснить. Да и можно ли объяснить гения?

Владимир появился на свет 23 декабря 1934 года. Ни отец, ни мать отношения к искусству не имели. А между тем у Володи явно был врожденный талант, и его с малолетства тянуло двигаться под музыку. Он, еще пяти лет, начинал танцевать всякий раз, когда в доме ставили пластинки Утесова, ловко импровизировал под мелодии «Кукарача», «Рио-Рита».

Володя родился в Душанбе, но детство его прошло в Новокузнецке, куда отца перевели как военного. Первые танцевальные премудрости Володя перенял у старшего товарища, курсантика, который когда-то учился в хореографическом училище. Было это уже в первые годы войны, отец к тому времени ушел на фронт — и не вернулся. Все свое голодное детство пацан не переставал танцевать, а свои первые рубли заработал, исполняя «Цыганочку» на улице.

О Володе уже знали в городке как о «маленьком чуде». И когда после войны его пригласили к себе заниматься руководители Клуба строителей — местного центра художественной самодеятельности, — то мальчик попал в нужную ему творческую среду. Самодеятельность клуба была на высоте — и вокалисты, и танцоры, и музыканты, — многие из них были эвакуированными из европейских районов страны профессионалами. Владимир занимался народными танцами, проходил основы классического тренажа, увлеченно постигал эстрадный танец, джаз, степ, с упоением слушал игру отличного клубовского джаз-банды, засматривался трофейными кинолентами.

В 15 лет Шубарин вертел сто одинарных туров подряд, по восемь пируэтов, и почувствовал, что пора

просматриваться в профессиональный танцевальный коллектив. Под новый 1950 год он отправился за три тысячи километров, в Москву. Показал, на что способен, и поступил в танцевальную группу Хора имени Пятницкого под руководством Татьяны Алексеевны Устиновой, замечательного педагога и талантливого постановщика.

Работая в этом ансамбле, Шубарин на основе русских плясок — прыжки, верчения, присядки — невероятно нарастил свою танцевальную технику. Помимо обычных многочасовых классов и репетиций он проводил в зале любой выходной, работая самостоятельно.

Будучи солистом ансамбля, Владимир еще совсем молодым отправился в зарубежные гастроли — Англия, Франция, Индия, страны Скандинавии, — и встретил громкий успех у публики.

Дальше была служба в армии в ансамбле песни и пляски Московского военного округа, работа в Краснознаменном ансамбле Александрова, занятия в классе Георгия Фарманянца и в экспериментальном классе Большого театра.

Страстно любивший джаз (и танец, и музыку), Владимир Шубарин использовал любую возможность, чтобы узнать и исполнять его как можно лучше. Во время зарубежных гастролей с Хором имени Пятницкого в США он внимательно присматривался к американскому, подлинному стилю танцевания джаза; в Мексиканской академии танца посещал уроки современного танца, в Штатах занимался в балетной труппе Джерома Роббинса и получил официальное приглашение заключить контракт на работу в этом прославленном коллективе. Искушение было велико, но... В то время, пятидесятые, нельзя было «поработать» на Западе — чего, конечно же, очень хотелось Шубарину. Можно было только «убежать»...

Еще солистом Краснознаменного Шубарин был удостоен звания Заслуженного артиста. В начале 60-х пришел на концертную эстраду с сольными номерами.

Мгновенно покорила сердца зрителей «Полет в космос», наполненный широкими, полетными, радостными прыжками, — номер, поставленный через два месяца после полета Юрия Гагарина. С тонким стилем и фантазией артист исполнял вариации на темы танцев 20-х годов — матчиш, чарльстон-чететка. Невероятно органичен в джазовых композициях, таких как «Уличный танцовщик» на музыку Гершвина. Virtuозно преобразует новинки бытового танца — шейк, летку-енку.

«Широко распределяя по сцене рисунок танца, выполняя сложные прыжковые и вращательные движения, Шубарин утверждает современные ритмы (его программа так и называется), современную, динамичную манеру исполнения, восстанавливая разрушившуюся было связь между эстрадным танцем и бытовым, — пишет в своей книге «Танец на эстраде» историк Н. Шереметьевская. — Ведь танец, как правило, возникает в быту и лишь потом переходит на эстраду, где его совершенствуют профессионалы. В их исполнении он приобретает законченность формы и стиля, становится явлением искусства и начинает, в свою очередь, влиять на вкусы зрителей. Этот процесс непрерывен. Творчество Шубарина стало одним из его звеньев». (Н. Шереметьевская. Танец на эстраде. М., «Искусство», 1985, с. 306.)

При том что большая часть репертуара Шубарина исполнена в стилистике западного джаз-танца, он был и оставался русским танцовщиком, в котором не было ничего от подражателя «западным образцам» — просто русским танцовщиком с прирожденным, как кажется, чувством свинга. И по-особенному звучали у него «Русская вариация», «Барыня».

«...Он — национален. Это очень существенно. И это он великолепно подтверждает «Русской вариацией», насыщенной феноменальной техникой прыжков и верчений и особенно виртуозной «Барыней» в современных ритмах. Оригинальность хореографического почерка (танцы он ставит сам), безупречное чувство

ритма, выразительность жеста, композиционная законченность каждой миниатюры — черты искусства Владимира Шубарина. <...> Шубарин — за волевое начало, четкий ритм, за здоровое ощущение жизни. Его летка-енка — своего рода эстрадная классика. И еще — танцор органично музыкален. Его пластика — это видимая музыка до тончайших нюансов». (Б. Коган, «Вечерний Свердловск», 16.01.68.)

Были и интересные работы в кино, на телевидении — «Орех Кракатук. Принц и Щелкунчик», «Небесные ласточки», «Старый знакомый»...

В 80-х Шубарин собрал свой профессиональный танцевальный ансамбль, который назвал «Танцевальная машина», продолжив свое дело — концертные программы, гастролы — вместе с группой танцоров.

О своей жизни Владимир Шубарин невероятно увлекательно рассказал в книге «Танцы с барьерами» (М., «АСТ-ПРЕСС», 2006), и вы, возможно, ее читали. К великому сожалению, она увидела свет уже после смерти автора.

А эта книга, которую вы держите в руках, должна была стать первой. «... В 1979 году, — пишет Шубарин в мемуарах, — я заключил договор с издательством «Искусство» о написании учебного пособия «Танцы в современных ритмах». Речь в нем шла о джазовом танце, но слово «джаз» не понравилось по известным причинам. Потребовалась «внутренняя» рецензия известного артиста балета. Марис Лиёпа после прочтения моей работы написал, что он увидел стройную, логическую систему от «а» до «я», пригодную в качестве учебника для хореографических училищ. И тут началось... То выяснилось, что я под колпаком КГБ, то бумаги нет — Ленина печатают, — то нужна еще одна рецензия, но мне все это надоело. Одним словом, лежит этот учебник у меня на полке, и нет ни малейшего желания пробивать его издание. Кому нужны какие-то учебники, когда с телевизора снимать гораздо проще. А в училище и в театральном институте приглашают

заморских аэробиков, которые джазом называют зарядку для беременных женщин. Посмотрели бы лучше «Вестсайдскую историю».

В «Школу джазового танца» я включил также разработанную мной систему записи танца. И не только танца, а любого движения вообще. Досконально! Не существует ни позы, ни какого-либо самого сложного по пластике движения, которое невозможно было бы записать с кинематографической точностью. Изучить ее несложно, записывать — дело практики».

Прочитав эти строки, я почувствовала волнение оттого, что Шубарин осуществил такой интересный труд. И уверенность, что учебник танца, написанный Шубариным, непременно должен быть издан. Потому что это — наш золотой фонд, наша гордость, наша история. Если уж такой мастер взялся написать книгу по технике танца, то она, безо всякого сомнения, представляет интерес.

Галина Шубарина, жена и верный друг Владимира на протяжении всей его взрослой жизни, не сразу ответила согласием на предложение осуществить издание книги. Сначала Галина Игнатьевна сомневалась, можно ли будет разобраться в рукописи Владимира без него.

Немного позже Галина Игнатьевна все же дала согласие, за что издательство ей очень признательно. Мне представилась возможность разбирать рукопись Владимира.

Она была отпечатана на машинке в двух экземплярах, между которыми имелись различия. Стало понятно, что один вариант — более ранний, другой — более поздний, доработанный. Также имелись и фотографии Владимира, подготовленные им для иллюстрирования книги — по всей вероятности, не все, необходимые для издания, но значительная их часть. При изучении рукописи мне представилась возможность окунуться в творческую лабораторию танцора. Сразу захватила манера письма Шубарина — ясное изложение мыслей, четкое



описание движений и подкупающая доверительность, человечность и уважение в обращении к читателю, в котором он видит и своего ученика, и коллегу.

«...Уроки у Каплана, просмотр балетов и творческие разговоры у Семена Соломоновича на даче. Уроки заканчивались демонстрацией моей техники, а разговоры на даче день ото дня превращались, если можно так сказать, в мои лекции по современному танцу, точнее, в мои взгляды на современную пластику и ее влияние даже на классический танец. В то время еще не было современных балетов и не появлялись статьи в журнале «Театр» о том, что артисты балета травмируются, сталкиваясь с движениями, не подготовленными классическим экзерсисом. Например, школа классического танца не оберегает коленную связку — мениск — от травмы. Поэтому эта наиболее характерная травма случалась с танцовщиками еще до появления современных балетов. Каплан обратил внимание на мои дополнительные движения у «станка» (у «палки») после урока. Движения необычные, непростые, включающие в работу сразу все части тела и логичные по своему пластическому построению. К тому же они близки классическому принципу — движению ноги «крестом»: вперед, в сторону, назад, в сторону. Приседание (плие) на одну ногу, невыворотные и свержневыворотные позиции с силовой нагрузкой, отрывы опирающейся на палку руки и другие мои нововведения так заинтересовали Каплана, что кое-что он ввел в классический экзерсис».

Учебник Шубарина отличается тем, что он может оказаться полезным как новичку, так и профессиональному танцору, поскольку автор предлагает описание широкого арсенала танцевальной техники — от элементарной пластики до сложнейших прыжков.

Особая ценность работы — в создании автором стройной системы. Он четко устанавливает позиции и положения, закладывая основы своей школы. Особое внимание он уделяет чистоте невыворотных позиций ног.

Шубарин тонко, как профессиональный музыкант (да и то не всякий), чувствовал сложные ритмические рисунки джаза, его малейшие нюансы. Хорошо владея игрой на ударных инструментах, он создал оригинальный, уникальный номер — «Конго-степ», в котором одновременно играл на барбанчиках конго и танцевал степ. В учебнике это его внимательное отношение к ритму выражается в том, что он оговаривает движения на мельчайшие доли такта, что так важно для джазового свинга.

В своем учебнике Шубарин приводит оригинальную систему записи танцевальных движений при помощи условных знаков. Разобравшись в ней и усвоив ее, можно с большой точностью записывать танцевальные композиции.

Возможно, в наше время общедоступных видеозаписей любая система записи движений на бумаге уже не столь актуальна, как когда-то. И все же, как мне представляется, поиски идеальной записи танца — это не вчерашний день. Начатые много столетий назад, они до сих пор не увенчались безоговорочным успехом, хотя придумано было немало.

Потребность в записи танца существовала издавна. Считают, что древние египтяне пользовались для этой цели иероглифами. В храмах Южной Индии сохранились изображения 108 каран — основных положений классического индийского танца. Римляне употребляли систему записи жестов, применявшихся в пантомиме.

В Западной Европе попытки описания и записи танцев сохранились в рукописях XV века, где использовали буквенный способ обозначения па — первая буква танцевального термина обычно служила обозначением движения.

В 1700 году учитель танцев француз Р. Фейе ввел графическую систему записи, основанную на условном обозначении движения. Она называлась «хореография» и продержалась до конца XVIII века.

В начале XIX века с усложнением танцевальной техники возникла необходимость более точной передачи движения по вертикали, в связи с чем стали применять схематическое изображение движущегося человека. В 1852 году французский балетмейстер Артур Сен-Леон в книге «Стенохореография» сделал попытку показать развитие танца в пространстве, введя обозначение кулис (планов сценической площадки) и указывая для каждого движения ног соответствующие координированные положения корпуса, головы и рук.

Артист петербургского балета В. И. Степанов разработал оригинальную систему записи по принципу нотоподобной записи (знаки располагались на нотном стане). Степанов ввел в запись танца понятие градуса (величина сгибания и разгибания суставов), успешно фиксировал ритм, мизансцены и планы движения.

В XX веке наибольшее распространение получили две системы. Работавший в Германии Рудольф фон Лабан положил в основу своей системы принципы теории выразительного жеста. Эта система утвердилась под названием «лабанотейшн», или «лабанотация», и была принята многими школами. В Великобритании получила распространение система Р. и Дж. Бенеш, опубликованная в 1956 году. Она основана на условных обозначениях положений частей тела по отношению к сценическому пространству, стан с записью танцевальных движений помещается под нотным станом.

В Советском Союзе поисками в области записи танца занималась армянский педагог ритма и пластики, этнограф, доктор исторических наук С.С.Лисициан, выпустившая в 1940 году книгу «Запись движения (кинемография)».

Неизвестно, был ли знаком В. Шубарин с какой-либо из названных систем записи. Во всяком случае система записи, придуманная им, выглядит оригинальной, самостоятельной и цельной. В ней много достоинств, и, возможно, она пригодится кому-то на

практике либо в дальнейших поисках совершенной системы записи танца.

Применяя в учебнике собственную систему записи танца, Шубарин пользуется одновременно и традиционным, словесным способом описания движения, так прочно укоренившимся в отечественной учебной хореографической литературе. Во многом он прибегает к приемам описания, принятым в классическом танце, употребляет, где это к месту, классические термины. Что касается описания джазовых движений, он использует как имеющиеся, так и придуманные им самим термины.

Ко времени, когда Шубарин работал над своим учебником, уже имелся ряд западных книг по джаз-танцу. Однако мне думается, что Шубарин не был с ними знаком. Содержание его учебника представляется абсолютно самостоятельным и оригинальным.

Шубарин был довольно строгим редактором собственной книги и, дорабатывая первый вариант текста, некоторые фрагменты сократил. Мы сочли уместным многие из таких сокращенных фрагментов вновь поместить в текст, обозначив более мелким размером шрифта. Думается, это будет интересно пытливому читателю. В некоторых случаях сокращенные автором фрагменты текста содержат дополнительные необходимые разъяснения, которые нам было бы жаль не включить в книгу. Марис Лиэпа, который в своей рецензии высоко оценил учебник Шубарина и обращал внимание на то, насколько тщательно и серьезно автор разработал систему современного эстрадного танца, в то же время отметил, что порой описания упражнений даются в слишком уж лаконичной форме.

Мы не стали убирать из текста словосочетания, которые звучат несовременно. Понятно, что автор имел в виду ситуацию на рубеже 1980-х годов. Конечно, многое с тех пор изменилось — музыка, мода, вкусы, танец. Но, видимо, не настолько глобальными были

эти изменения, чтобы сделать шубаринский учебник устаревшим. По своей сути он современен, и это главное.

Шубарин мечтал назвать свою книгу «Школа джазового танца», но в то время это не представлялось возможным. Рукопись, подготовленная им к сдаче в издательство «Искусство», носила название «Танцы в современных ритмах». Дать книге «Школа джазового танца» сейчас? Это было бы не совсем верно, так как ныне это понятие любители танца соотносят с западным джаз-танцем. Мы сочли подходящим дать книге название «Джазовый танец на эстраде», наиболее точно отражающее суть книги.

Выпуская в свет эту замечательную книгу, желаем ее читателям вдохновенного творчества, новых открытий в сфере танца. Сопровождает книгу диск в формате DVD, на котором представлены записи танцевальных номеров в исполнении Владимира Шубарина.

*Наталья Александрова,  
заведующая редакцией балетной литературы  
издательства «Планета музыки»,  
Санкт-Петербург, 2011 год*

# ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

## О НЕИЗДАННОМ УЧЕБНИКЕ

В 1975 году издательство «Искусство» предложило мне написать учебное пособие по современному танцу, а так как я на часах в Комарово под Ленинградом уже «читал лекции» Валерию Панову и Семену Соломоновичу Каплану, то согласился, чувствуя, что уже почти выстроена система упражнений у станка и на середине.

Но от «чувства» до «уверенности» прошли два года кропотливой работы. Нужно было ответить на много вопросов, возникающих по мере продвижения к результату — созданию логически выверенной системы экзерсиса от чисто танцевальной пластики до силовой пластики прыжков и верчений. Так как впервые появились *новые* движения, возникла необходимость в создании новой системы записи, что я и сделал. Общепринятая система записи (на счет «раз — и, два — и») не подходит, так как танец, в котором участвуют не только части тела, но и «частички», описать по этой системе можно и в то же время почти невозможно, потому что на четыре доли ритма придется исписать большую страницу, а разбирая записанное — заснуть.

Моя система сокращает запись в несколько раз, но ее, как всякую систему, нужно изучить и напрактиковаться ее пользованием. Главное, на мой взгляд, чего я добился, это абсолютной точности записи любого движения — на полу, в воздухе, прямолинейного или кругового. Можно записать положения тел на любой живописной картине. Человек, не умеющий танцевать, но любящий балет

и владеющий моей системой, может «поставить» танец, записав его по моей системе записи.

В 1977 году был заключен контракт с «Искусством», получен хороший по тем временам аванс и написана «внутренняя рецензия» для издательства Марисом Лиепой, который внимательно прочел мой труд. В порядке обмена изданиями с моим учебным пособием ознакомились англичане, и их мнение абсолютно совпало с мнением Мариса — нужно автору дать не девять печатных листов, а хотя бы двенадцать — и будет *учебник* современного танца.

В настоящее время, когда появилась компьютерная графика, мне представляется возможным перенос движения с бумаги на экран. В данной же книге<sup>1</sup>, носящей в основном биографический характер, об учебном пособии я и вспоминаю как о биографическом фрагменте. Ну и любителям балета и профессионалам изложу мои взгляды на ритм в балете и на джазовый танец, «вынутые» из моего учебного пособия 1975 года. Судьба же его в дальнейшем такова.

В издательстве прошел слух о том, что я «уезжаю», на что я посоветовал навести справки «где положено». А так как это совпало с нашим израильским «отъездом-приездом», то выяснилось, что я не уезжаю, и мне рекомендуют достать еще одну «внутреннюю» рецензию какого-нибудь маститого деятеля хореографии. Маститым из маститых оказался профессор ГИТИСа Анатолий Борзов. Борзов, в прошлом танцовщик ансамбля Игоря Моисеева, является специалистом по народному танцу. Поэтому, справедливо опустив разборку джазового танца, он расставил акценты с позиций классической школы. Когда я получил мою печатную рукопись с его подчеркиваниями и скобочками, я понял — это финиш. Замечания были очень «существенными»: надо было везде заменить слово «позиция»

---

<sup>1</sup> В. Шубарин имеет в виду свои воспоминания «Танцы с барьерами». — *Прим. ред.*

на слово «положение», но для этого надо было все перепечатывать заново. Кстати, «совпало» с тем, что у «Искусства» «бумаги осталось только на труды Ленина», и меня отодвигают куда подальше. В общем, и они мне надоели, и я им. Я замолк, и в результате получил в 1987 году уведомление об аннулировании контракта.

Не знаю, решусь ли я пойти на второй круг по изданию учебника, но учебник по степу, наверное, допишу. Есть главное — система записи чечетки. Ученик приходит на следующий урок так же подготовлен, как любой музыкант. И еще — очень важно — можно по почте высылать записанные степовые удары и движения. А чем я еще могу помочь тем, кто живет в других городах? С 1996-го по 2000 год я был председателем жюри по хореографии на «Студенческой весне» в Самаре и на конкурсе эстрадного и молодежного танца в Старом Осколе. Там я постоянно слышал слова: «Не было бы Вас — не было бы нас... Напишите книгу, учебник!» Почти решил — начну со степа. Но и тут (а, может быть, «тем более») без джазового расклада не обойтись. Так что, уважаемые господа-товарищи, любители степа, готовьтесь — учите деление нот, слушайте больше джаз, вживайтесь в его ритмы и бейте по головам соседей, живущих этажом ниже!

*Владимир Шубарин, 2001 г.*



# ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК ВЛАДИМИРА ШУБАРИНА

(Рецензия)

Для меня не явилось неожиданным то, что Владимир Шубарин привел свой творческий поиск исполнителя к стройной системе педагога современного джазового (эстрадного) танца. Не только меня, но и многих танцовщиков классической школы удивляла его способность, а иногда и дерзость в обращении со сложной техникой классического танца.

Он, например, вместо традиционного глиссада (*glissade*) или шассе (*chassé*) перед воздушным верчением сделал партерное жете антурнан (*entrelacé*), что сразу же всеми занимающимися в классе было опротестовано как нарушение принципа подготовительного прыжка. Но два-три года спустя этот прием ввел Владимир Васильев в вариацию в «Дон-Кихоте», что позволило ему выпрыгнуть в двойном содбаске (*saut de basque*), с приходом на толчковую ногу, значительно выше. Некоторые сложные прыжки В. Шубарина, такие, как, например, двойное перекидное и тур алясгон — в аттитюд (*tour á la seconde — attitude*) или жете антурнан — револьтад остаются в арсенале техники ведущих танцовщиков.

На появление виртуозной и оригинальной техники В. Шубарина, составившей основу его исполнительского стиля, оказали влияние, на мой взгляд, два фактора. Первый заключается в том, что он, не получив систематического образования в классической школе и не

имея достаточной чистоты линий, пытался компенсировать это за счет усложнения традиционных прыжков и верчений. И, надо сказать, преуспел в этом настолько, что до сих пор многие его комбинации невероятно сложных воздушных верчений так и остаются «шубаринскими».

Они носили бы трюкаческий характер, если бы не исполнялись им в четкой форме: одни — в классической, другие — в современной пластической. Современная пластическая форма — это и есть второй фактор, повлиявший на творческое лицо В. Шубарина. Сложная техника партерных и прыжковых верчений в невыворотных позициях с применением пластики современного танца, логическая система экзерсиса, воспитывающая эту технику, — в этом смысл «Урока» Шубарина. Если к исполнительской технике добавить балетмейстерский талант Владимира Шубарина, который позволил ему распорядиться собой должным образом, то можно сказать, что творчество этого эстрадного артиста заняло место на самом высоком уровне.

Но вообще неправильно, на мой взгляд, называть Шубарина только эстрадным танцовщиком. Мне довелось работать с ним в музыкальном телефильме «Орех-кракатук», где я исполнял роль Мышиного Короля (хореография В. Шубарина), а он танцевал Щелкунчика, показав себя танцовщиком классической школы, талантливым учеником Г. К. Фарманянца и А. М. Руденко. В этом спектакле В. Шубарин снова проявил себя как изобретатель новых классических прыжков и комбинаций.

Урок танца в современных ритмах — это и урок творческого поиска, неутомимого труда и достижения результата. А результат — это пособие, которое при более подробной разработке автором вполне может стать учебником не только для училищ или студий эстрадного танца, но и очень полезным приложением к образованию классических танцовщиков, потому что

знакомство с современным танцем в наших училищах пока что скорее поверхностно, чем досконально.

Современные классические постановки, насыщенные невыворотными положениями ног, несущих большую нагрузку, должны быть подкреплены соответствующим тренажем. Этот тренаж призван не только предупредить всевозможные травмы, но и (в чем прав автор) уточнить позиции, в которых отсутствует чистая классическая выворотность. Позиций у автора много, но зато он предусмотрел все перпендикулярно-параллельные положения ног (кроме классических), что действительно позволит избежать позиционной «грязи» при исполнении невыворотной техники. Можно было бы поспорить с необходимостью в столь большом количестве позиций, если бы они не были у автора «рабочими», то есть начальными или конечными при исполнении какого-либо прыжка, верчения или прыжкового верчения, предлагаемых автором. Именно большое их разнообразие дает простор для фантазии балетмейстера, педагогов и танцовщиков при сочинении композиций. То же самое можно сказать и о позициях рук. Автор предупреждает о строгой последовательности в изучении «Урока». И действительно — на первый взгляд может показаться, что опытному танцовщику не обязательно прорабатывать «элементарную пластику». Но упражнения «Урока» — это тренинг, это гаммы, которые должны быть сыграны автоматически в сложном техническом движении. Верчение с прогнутой или выгнутой спиной, прыжок с резкой «волной» в воздухе и др. возможны только при доведенной до автоматизма элементарной пластике. Да и в самой элементарной пластике, в части сочетания элементов, встретятся немалые трудности. Но какое пластическое разнообразие таят в себе комбинационные возможности! «Элементарная» же пластическая техника отнюдь не элементарна. Название «элементарная» автор принимает как отличающее от сложной пластической техники. Но изучающим

«Урок» не следует относиться к этому разделу как к чему-то примитивному. Всевозможные «подскоки», «полутуры» и «полупируэты» с участием пластики спины и бедер необычны, достаточно сложны и необходимы для подхода к изучению сложной пластической техники. Учитывая назначение «Урока» не только профессионалам, но и любителям, Шубарин пытается решить трудно решаемый, почти невозможный вопрос: начинающего танцора научить верчению по книжке. Трудно поверить в успех решения этой задачи, но... «проверьте урок в действии» — говорит автор. Я проверил. Получилось. Но, шутки в сторону, мы имеем дело почти с учебником. Если бы автор описал движения у палки и на середине с более подробным описанием принципов их освоения и исполнения, эта книга была бы более удобна в работе с ней. Шубарину есть что сказать. Но часто в описании движений (в особенности в «вариантах») он сокращается до минимума, рассчитывая, видимо, на очень внимательного и способного читателя, который уделит работе над «Уроком» немало времени. Выхода два: быть не только внимательным читателем, но и творческим учеником автора — это первое. И второе: пожелать издательству «Искусство» и автору Владимиру Шубарину подготовить в дальнейшем второе издание пособия, для того чтобы «Урок» стал объемным учебником. Нужно больше «таблиц», которые хотя и настораживают своей необычностью и сложностью, на самом деле очень помогают тщательному изучению движения. Автор не останавливается на подробном описании сложной пластической техники, а она-то и есть новое и перспективное, что дает толчок развитию советского эстрадного и современного танца.

Ведь исполнительский опыт и «Урок» В. Шубарина — результат труда выдающегося советского, русского танцовщика. И, насколько мне известно, равного и даже подобного по системности и сложности «Урока» современного танца не было издано ни в одной стране.

И если в нашей прессе говорится о том, что он является основоположником жанра танца в современных ритмах в нашей стране, то его «Урок» не что иное, как школа этого жанра.

*Народный артист СССР,  
Лауреат Ленинской  
и Государственной премий,  
солист балета Государственного  
Академического Большого театра СССР  
М. Э. Лиена*

## ВВЕДЕНИЕ

Современное хореографическое искусство развивается по трем направлениям: 1) современный балет, 2) джаз-балет, 3) танец в современных (популярных) ритмах. Эти три вида основаны на новом подходе к позициям, пластике и ритму. В этой книге не исследуется подробно какое-либо из современных хореографических направлений, так как для каждого из них требуется самостоятельный подробный учебник. Но основные ритмо-пластические характеристики, составляющие суть современной хореографии вообще, а также экзерсис, пригодный для любого вида современной хореографии, освещены с достаточной полнотой, допустимой в пределах настоящего издания. Предлагаемая мной новая система записи движений «Таблица» также требует отдельного издания как предмет изучения, но я сделал все возможное для оптимальной возможности изучения системы записи и чтения движений «Урока». Необходимость применения системы «Таблица» связана с тем, что она сокращает запись многообразного пластического взаимодействия частей тела (в момент фазы движения) в десять и более раз по сравнению с общепринятой системой (на «раз-и»).

## РИТМ В СОВРЕМЕННОМ БАЛЕТЕ И ПОПУЛЯРНОМ ТАНЦЕ

Музыка в ритмическом отношении бывает настолько сложна, что танец с «балетным» подходом к ритму — «раз», «и» — выглядит просто архаичным, несмотря на его пластическую в общем выразительность. «В общем» — вот, к сожалению, принцип подхода балетмейстеров и исполнителей к ритму музыки. Надо сказать, что балетмейстеры и танцоры всегда отставали от композиторов и музыкантов по части уважительного отношения к доле ритма. И. Стравинский очень волновался по поводу того, как справится балетмейстер В. Нижинский со сложными ритмами «Весны священной», а П. И. Чайковский просто протестовал против многих опущений ритмических рисунков балетмейстером М. И. Петипа.

Достаточно привести один из ярких тому примеров — «Вальс цветов» из «Спящей красавицы». Выразительнейшая ритмическая фраза (рис. 1) не отанцована никак. Первые четыре такта идет «беговое» перестроение кордебалета, при котором слышен ритм «горох», исполняемый пуантами; а последующие 4 такта линии стоят в позе «*préparation*»<sup>1</sup>. А ведь



Рис. 1

<sup>1</sup> Подготовительная поза. — Прим. ред.

в этом ритмическом напоре композитор что-то видел? Или другой пример: Стравинский не случайно строил музыкальную фразу на ритм  $5/4$ . Хореография должна соответствовать музыке. Но для балетмейстера Нижинского композитору пришлось рекомендовать «считать как  $4/4$ ». Не повлияло ли это упрощение на хореографическую трактовку цельной музыкальной фразы?

Безусловно, совсем не обязательно в течение всего балета дотошно отанцовывать каждую долю ритма, но приведенные выше примеры ритмической фразы Чайковского и сложной своей длительностью фразы Стравинского не ограничиваются историями древними. В сегодняшних отношениях между ритмом музыки и ритмом танца их более чем достаточно. Как приятно видеть, когда подъем ноги и рук в арабеск при исполнении адажио начинается и заканчивается точно в размерах отведенного для этого такта, а сложное или простое быстрое движение разложено точно по долям такта. И как досадно становится на душе, когда скрипка уже поет, а балерина еще только готовит постановку стопы на пальцы, или когда скрипка только доходит до кульминационного момента в мелодии, а руки партнеров по адажио уже опускаются для следующей поддержки. Так поставлено? Нет — эти нюансы уважаются и устанавливаются ритмическими и музыкальными балетмейстерами и танцовщиками. Пластическая красота и одухотворенность у героев или их антиподы у «злых» героев только тогда достигают предельной выразительности, когда танец находится с музыкой в идеальном ритмическом контакте. Тогда создается идеальный ритмопластический инструмент, которому легко превратиться в «духовно-пластический», выражающий музыку и хореографию в целом. Но ритмопластика зависит не только от точного знания доли, на которую исполняется фаза движения. Самую важную роль здесь играет педагогически точная (экзерсис) постановка балетмейстера и работа исполнителей, соответствие степени движения с конкретной



долей ритма: разновидность толчка для прыжка, соответствующая скорости верчения, степени напряжения и расслабления и т. п. Созданные мной ритмопластические характеристики джазового танца имеют прямое отношение к современной балетной хореографии и связи ее с ритмами современной музыки, а также к современной популярной музыке и танцу на эстраде.

Итак, что же такое — «современный ритм»? Это «рок» или «диско»? Это «барыня» в ритме свинга или в любом другом популярном ритме? Или это танго со своим неизменным ритмом? Или это что-то новое, что мы только что услышали и, еще не разобравшись, в чем дело, начинаем импровизировать, подчеркивая в своем танце ритмические нюансы услышанной музыки? Помоему, и то, и другое, и третье. Потому что «барыню», если мы не ставим себе этнографическую задачу, мы станцуем немного не так, как ее танцевали когда-то, в день ее рождения. Так как, во-первых, пластика современной дискотеки, танцплощадки и танцевального зала, а также спорта, которым мы все занимаемся, повлияли на наше ощущение движения; а во-вторых, современные популярные ритмы, в основе которых чаще встречаются первые и третьи доли (сильные), в такте совпадают с сильными долями «барыни», а один из ритмических рисунков «диско» не что иное, как наш русский ключ-дробушка (рис. 2).



Рис. 2

Но если на основе любой народной мелодии пишется джазовая пьеса для хореографического исполнения, то акцентирование сильных долей в танцевальном движении будет иным, а если удастся станцевать со свингом, то это будет настоящая джазовая хореография на народной хореографической основе.