

## СОДЕРЖАНИЕ

А. Я. Ваганова и ее книга «Основы классического танца» . . . . .	5
Предисловие автора к третьему изданию . . . . .	14
Построение урока . . . . .	17
Формы классического танца . . . . .	26
I. Основные понятия . . . . .	27
Позиции ног . . . . .	27
Plié . . . . .	28
Épaulement . . . . .	31
Позы croisée и effacée . . . . .	32
En dehors и en dedans . . . . .	34
Aplomb . . . . .	36
II. Battements . . . . .	38
Battements tendus . . . . .	38
Grands battements jetés . . . . .	42
Battement frappé . . . . .	44
Petit battement sur le cou-de-pied . . . . .	45
Battement battu . . . . .	47
Battement fondu . . . . .	47
Battement soutenu . . . . .	48
Battements développés . . . . .	49
Battement divisé en quarts . . . . .	51
III. Ronds de jambes . . . . .	53
Rond de jambe par terre . . . . .	53
Rond de jambe en l'air . . . . .	54
Grand rond de jambe jeté . . . . .	55
IV. Руки . . . . .	57
Позиции рук . . . . .	57
Port de bras . . . . .	60
Примеры участия рук в акзерсисе . . . . .	68
V. Позы классического танца . . . . .	72
Attitudes . . . . .	72
Arabesques . . . . .	74
Écartée . . . . .	76
VI. Связующие и вспомогательные движения . . . . .	78
Pas de bourrée . . . . .	78
Pas couru . . . . .	84
Coupé . . . . .	84
Flic-flac . . . . .	84
Passé . . . . .	86
Temps relevé . . . . .	86

VII. Прыжки	89
Changement de pieds	92
Pas échappé	93
Pas assemblé	95
Pas jeté	98
Sissonne	107
Soubresaut	111
Rond de jambe en l'air sauté	112
Pas de chat	113
Pas de basque	114
Saut de basque	113
Gargouillade	118
Pas ciseaux	119
Pas ballotté	120
Pas ballonné	121
Pas chassé	123
Pas glissade	124
Pas failli	125
Pas emboité	126
Pas balancé	127
Cabriole	128
VIII. Заноски	130
Pas battu	131
Entrechats	132
Brisé	135
IX. Танец на пальцах	138
X. Tours	146
Подготовка к изучению	146
Tour с préparation dégagée	149
Tour с IV позиции	151
Tour с V позиции	153
Tour на attitudes, на arabesques и другие позы	155
Tour à la seconde на 90° (со II позиции)	156
Tour с V позиции с глубокого pié	158
Tours chaqués	158
Tour en l'air	159
Общие замечания о tours	160
XI. Другие виды поворотов	162
Повороты в adagio	162
Renversé	162
Fouetté	164
Приложения	169
Пример урока	169
Экзерсис у палки	169
Экзерсис на середине	171
Маленькое adagio	171
Второе маленькое adagio	172
Большое adagio	172
Allegro	172
На пальцах	173
Пример урока с музыкальным оформлением	174
Экзерсис у палки	174
Экзерсис на середине зала	180
Большое adagio	183
Allegro	184
Упражнения на пальцах	188
Алфавитный указатель	191

**А. Я. ВАГАНОВА**  
и ее книга  
**«ОСНОВЫ**  
**КЛАССИЧЕСКОГО**  
**ТАНЦА»**

**К**нига А. Я. Вагановой «Основы классического танца» была издана в 1934 году. Уже тогда стало очевидно, что ее значение далеко выходит за пределы учебника. Изложенная в ней методика преподавания классического танца явилась выдающимся вкладом в теорию и практику балетного искусства, итогом достижений советской хореографической педагогики.

Система Вагановой — закономерное продолжение и развитие традиций русской балетной школы. Творчество многих русских хореографов, педагогов, танцовщиков было направлено на совершенствование техники и выразительности классического танца. На русской сцене работало также немало известных зарубежных педагогов. Прививаемые ими навыки творчески усваивались исполнителями и подчас значительно изменялись в сценической практике. Огромный опыт, накопленный русским балетом, а в советское время критически осмысленный и систематизированный, стал базой новаторской деятельности следующих поколений педагогов танца. Эта грандиозная работа была возглавлена А. Я. Вагановой, профессором хореографии и народной артисткой РСФСР, педагогом Ленинградского государственного хореографического училища, ныне — Академии русского балета, носящей теперь ее имя.

Книгу «Основы классического танца» знает и ценит весь хореографический мир. Переведенная на английский, немецкий, испанский, польский, чешский, венгерский и многие другие языки, она перешагнула рубежи всех стран, где существует балетное искусство. Можно с уверенностью сказать, что переводы этой книги способствовали утверждению мировой славы русского балета не менее, чем зарубежные гастроли выдающихся балерин, учениц Вагановой, и крупнейших хореографических коллективов страны. На опыт Вагановой

опираются авторы современных зарубежных учебников классического танца. Тем более велика популярность ее педагогической системы в нашей стране. Пяти изданий «Основ классического танца», вышедших на русском языке, оказалось недостаточно, чтобы удовлетворить потребность современных мастеров балета. За последние годы в связи с расширением сети хореографического образования, появлением множества балетных трупп стала ощущаться необходимость в новом издании книги Вагановой.

\* \* \*

В творческой жизни Агриппины Яковлевны Вагановой (1879–1951) отчетливо различаются два периода. О первом из них — сценической карьере танцовщицы — она вспоминала с горечью, второй — послереволюционная педагогическая деятельность — принес ей мировое признание. И все же эти периоды взаимосвязаны. В неудовлетворенности артистической карьерой кроются истоки последующих достижений. Со страниц воспоминаний Вагановой<sup>1</sup> встает облик человека, настойчиво ищущего с юных лет.

Блестящая танцовщица Мариинского театра, прославившаяся как «царица вариаций» в балетах, где главные партии исполняли Павлова и Карсавина, Преображенская и Кшесинская, Ваганова лишь за год до своего прощального бенефиса получила звание балерины и в 1916 году оставила навсегда сценическую деятельность. Оставила глубоко разочарованной... Причины этого коренились не только в рутинных условиях императорской сцены. Чрезвычайно требовательная к себе, Ваганова ощущала недостатки своей танцевальной техники. «Было очевидно, что я не прогрессирую. И это сознание было ужасно. Вот здесь и начались для меня муки неудовлетворенности и собой, и старой системой преподавания», — писала она в черновых набросках своих воспоминаний.<sup>2</sup> Ваганова не упускала возможности учиться у старших товарищей по сцене, но главным оставалась самостоятельная работа, поиски собственного подхода к танцу на основе критического освоения опыта современников.

Первые выводы родились из сравнения двух систем преподавания танца, бытовавших на русской сцене в конце XIX века под условным названием французской и итальянской школ. Представителями так называемой французской школы были известные русские педагоги танца Н. Г. Легат и П. А. Гердт. В балетном училище или в театре Ваганова брала у них уроки. Через учителя Гердта Х. П. Иогансона, у которого также зани-

<sup>1</sup> Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.; М., 1953.

<sup>2</sup> Архив А. Я. Вагановой. Фонд Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. № кп. 10371/329. А. Я. Ваганова. Мой путь. С. 2.

малась Ваганова, традиции «благородного» классического танца восходят к датскому педагогу и балетмейстеру Августу Бурнонвилю, а далее — к знаменитым французским балетмейстерам и танцовщикам XVIII века, включая Жана Жоржа Новера. Отсюда и ведет свое начало французская школа танца.

Традиционный урок французской школы в конце XIX века вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную, декоративную пластику. Впоследствии Ваганова не без иронии вспоминала о замечаниях, которые она слышала от своих педагогов: «Ножкой, ножкой! Пококлетливей!» Сознательно подчеркивая архаичные черты этой танцевальной манеры, Ваганова пишет о ее слащавости, вилости поз, руках с провисшими или жеманно приподнятыми локтями, раскинутыми «изяцно» пальчиками. В итоге пренебрежение к выработке энергии рук и корпуса, спокойная, размеренная манера ведения экзерсиса ограничивали виртуозность танца.

От этой старой манеры преподавания и исполнительства резко отличалась итальянская школа, достигшая расцвета в последней четверти XIX века и представленная в педагогике Энрико Чекетти, а на сцене — гастролершами Пьериной Леньяни, Карлоттой Брианца, Антоньеттой Дель-Эра и рядом других. Виртуозное мастерство танцовщиц-итальянок, стремившихся поразить зрителей труднейшими раз, например впервые продемонстрированными тридцатью двумя *fouetté*, было не безоговорочно принято в России. За блестящей техникой итальянок деятели русского балета нередко чувствовали недостаток поэтичности и содержательности.

В годы работы на петербургской сцене Энрико Чекетти авторитет итальянской школы значительно поднялся. Особенно убеждали быстрые успехи его русских учениц. Стали очевидными преимущества итальянского экзерсиса, воспитывавшего надежный *arabesque* (устойчивость), динамику вращения, крепость и выносливость пальцев. Привлекала и продуманность ведения урока: Чекетти имел твердый план занятий на каждый день недели, тогда как большинство педагогов работало без четкой программы. Об огромной пользе занятий с Чекетти свидетельствуют многие русские балерины, в том числе Анна Павлова, которая на протяжении многих лет систематически приезжала в Милан, чтобы заниматься у прославленного педагога.

С глубоким уважением отзывается о Чекетти и Ваганова. Она называет деятельность Чекетти «событием, сыгравшим огромную роль в истории нашей педагогики, а вместе с тем и русского балета».<sup>1</sup> Но достоинства итальянской школы не помешали Вагановой разглядеть в ней чуждые русскому балету тенденции: чрезмерную угловатость пластики, напряженную

<sup>1</sup> Архив А. Я. Вагановой. Мой путь. С. 2.

постановку рук, то слишком вытянутых, то остро согнутых в локте, резкое подгибание ног в прыжке.

Впрочем, это замечала не только Ваганова. Подобно тому как выдающиеся русские балерины и танцовщики еще раньше творчески претворяли принципы французской школы в свой национальный стиль, итальянская школа также была существенно преображена в России. «Ученицы Чекетти сглаживали резкости его манеры и итальянский рисунок раз (например, подгибание ног в прыжках), а несомненные преимущества итальянского влияния не оставили равнодушной ни одну из талантливых представительниц и учениц французской школы», — рассказывает Ваганова.

Замечательные мастера русского балетного театра Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская и их предшественницы обладали глубоко национальной манерой танца: поэтической одухотворенностью, чисто русской «кантиленой» танцевальных движений, богатством и выразительностью пластических оттенков. Но русская школа в широком смысле слова еще не была закреплена в педагогической практике. Это и стало делом жизни Вагановой. Вспоминая уроки одного из любимых педагогов — Е. О. Вазем, умевшей выработать у учениц силу и мягкость *plié*, пользуясь советами и пояснениями к итальянскому экзерсису О. И. Преображенской, присматриваясь к балетмейстерской деятельности молодого Фокина, добившегося в своих спектаклях редкой одухотворенности танца, свежести поз, непринужденной и поэтичной пластики рук, Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры. Все более сознательным стало желание разобраться в «науке танца», найти эффективные средства воспитания классической танцовщицы.

Второй период творческой деятельности Вагановой начался сразу после Октября. В 1918 году она стала преподавать в школе Балтфлота, руководимой балетным критиком и горячим пропагандистом классического танца А. Л. Волынским, а три года спустя перешла в Хореографическое училище.

Педагогический метод Вагановой складывался в двадцатые годы, трудную для советского балета пору, когда классическое наследие подверглось натиску псевдоноваторов. Формалистическая «левая» пресса называла балет тепличным искусством, всецело обусловленным феодальным укладом и обреченным на гибель в новых условиях. «...И тарлатановая тюника балерины, и прочая премудрость — все это еще от Монгольфьера, от воздушного шара».<sup>1</sup> «Классика, корнями упирающаяся в галантность эпохи Людовиков... органически чужда нашей эпохе»<sup>2</sup> — подобные безапелляционные заявляе-

<sup>1</sup> Жизнь искусства. 1925. № 25. С. 9, 10.

<sup>2</sup> Жизнь искусства. 1927. № 6. С. 6.

ния пестрели на страницах журналов и газет. Вслед за классическим репертуаром нападкам подверглась основа основ балета — классический танец. Вместо системы классического воспитания танцовщика апологеты «нового» искусства предлагали «теафизтренаж», спортивную гимнастику, танец «эксцентрический», «механический», «акробатический»...

Если театры немало страдали от предвзятой критики, толкавшей на путь формалистических экспериментов, то положение балетной школы было не лучше. Школу обвиняли в сознательном консерватизме, рутине, отсталости, творческом бессилии, требовали реформировать «сверху донизу». А в это время в стенах Ленинградского хореографического училища складывалась строго проверяемая практикой педагогическая система, позднее ставшая известной всему миру как система А. Я. Вагановой.

Результаты, естественно, были замечены не сразу, хотя уже в 1923 году Ваганова выпустила отличных танцовщиц О. Мунгалову и Н. Млодзинскую, в 1924-м — Н. Камкову и Е. Тангиеву. Следующий 1925 год вписан в историю советского балета как год невиданного триумфа Марины Семенович и ее педагога. Современников поражали виртуозность семнадцатилетней танцовщицы, полнотонность ее пластики, стремительность туров, необычайная выразительность «певучих» рук. Семенович признали законченной балериной, но сущность ее таланта на первых порах была неправильно понята. В ней видели «цветок старинного искусства», исключительное, но случайное явление, тогда как она была провозвестницей новой советской хореографической школы.

На следующий год Ваганова выпустила Ольгу Иордан, потом Галину Уланову и Татьяну Вечеслову, затем Наталью Дудинскую и Фею Балабину... Критика отмечала глубоко индивидуальный характер дарования молодых балерин. И в то же время в танце Улановой находили «много семеновского... грацию, ту же исключительную пластичность и какую-то увлекающую скромность жеста».<sup>1</sup> Стало очевидно, что это черты формирующейся школы. Еще мелькали в прессе требования «обновить театр, начиная с училища», а между тем вступало в жизнь замечательное балетное поколение, воспитанное А. Я. Вагановой и ее сподвижниками — В. И. Пономаревым, М. Ф. Романовой, Е. П. Снетковой-Вечесловой, А. В. Ширяевым и другими.

Система Вагановой утверждалась в тесной связи с театральной практикой. Если в двадцатые годы деятели советского балета отстаивали классическое наследие от псевдоноваторов, то в тридцатые — главной задачей стало создание современного репертуара. С 1931 по 1937 год Ваганова возглавляла

<sup>1</sup> Рабочий и театр. 1926. № 9. С. 13.

балетный коллектив Академического театра оперы и балета. За это время были созданы спектакли «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Партизанские дни». Осуществленные Вагановой новые редакции балетов «Лебединое озеро» (1933) и «Эсмеральда» (1935) отвечали общему направлению поисков советских хореографов 30-х годов, стремившихся к заострению идейного конфликта, действенности танца, правдивости в передаче человеческих чувств.

В новых балетных спектаклях утверждался и отшлифовывался исполнительский стиль танцовщиков. Основы этого стиля закладывала хореографическая школа, которую можно назвать вагановской. Начиная с 30-х годов стала очевидной художественная однородность ленинградской балетной труппы. «Не надо быть особым знатоком в области балета, чтобы заметить на спектаклях нашего театра у всех — от артисток кордебалета до ведущих балерин — нечто общее в манере исполнения. Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармоничной пластике и выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы — это и есть отличительные черты «школы Вагановой», — пишет в воспоминаниях о своем педагоге Н. М. Дудинская.<sup>1</sup> Решительно отвергая излишнюю декоративность, позирование, занимавшие немалое место в хореографии прошлого, Ваганова добивалась от учениц эмоциональной выразительности, строгости формы, волевой, энергичной манеры исполнения. Танец выпускниц Вагановой отвечал самой сущности русского балета как искусства большого содержания, высокой лирики и героики.

Метод Вагановой оказывал огромное воздействие и на развитие мужского танца. Танцовщики, которые непосредственно у нее никогда не учились, приобретали чисто вагановский «стальной» *арломб*, умение находить опору в корпусе, брать *форсе* (запас силы) руками для туров и прыжков. Опыт Вагановой был признан и воспринят другими педагогами, а ее ученицы постепенно распространили этот опыт по стране. Наконец, выход в свет книги «Основы классического танца» сделал метод Вагановой достоянием всего советского балетного театра.

Новым в этом замечательном методе являлись строгая продуманность учебного процесса, значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное — стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ученицы Вагановой не только проч-

<sup>1</sup> Дудинская Н. М. Незабываемые уроки // Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.; М., 1958. С. 191.

но усваивали *pas*, но умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чем его назначение. Заставляя их записывать отдельные комбинации, предлагая найти причины неудачного выполнения *pas*, Ваганова развивала понимание правильной координации движений.

Важнейшей предпосылкой свободного владения телом в танце Ваганова считала крепкую постановку корпуса. От начальных *plié*, которые она рекомендует изучать обязательно с I позиции, более трудной для начинающих, но зато учающей к собранности корпуса, ее усилия были направлены на выработку *arabesque*. В дальнейшем *arabesque* становится фундаментом для туров и сложных прыжков в *allegro*.

В своей книге Ваганова нередко подчеркивает, что движение необходимо начинать «из корпуса», ибо танец «из корпуса» обеспечивает надежную опору и артистическую окраску *pas*. Об особом внимании, уделяемом *épaulement* (поворотам плеч и корпуса), свидетельствует то, что на ее уроках нельзя было увидеть подряд двух *pas*, исполняемых с одинаковым положением корпуса. Выработав у учениц необходимую устойчивость и гибкость, она затем смело вводила в экзерсис различные формы *foxtrot*, *penché* и другие движения, основанные на поворотах корпуса.

Предметом неустанной заботы Вагановой была также правильная постановка рук. О ногах, разумеется, говорить не приходится, ибо любая школа классического танца прежде всего добивается развития выворотности, большого шага, крепости пальцев. Ваганова уделяла не меньшее внимание и рукам. Согласно ее методу, руки должны не только завершать художественный облик танцовщицы, быть выразительными, легкими, «пелучими», но и активно помогать движению в больших прыжках и особенно турах, подчас исполняемых без подготовительного трамплинного толчка, — тут *force* зависит исключительно от умения владеть руками. Не случайно техника всевозможных вращений усовершенствована Вагановой.

В конечном итоге система Вагановой направлена к тому, чтобы научить «танцевать всем телом», добиться гармоничности движений, расширить диапазон выразительности.

В книге движения сгруппированы по основным видам. Такая композиция ограничивала возможность останавливаться на ведении урока. В связи с этим стоит напомнить некоторые примечательные его особенности. Все ученицы отмечают необычайную насыщенность уроков Вагановой, сложность и стремительность темпов экзерсиса, разнообразие хореографических комбинаций. Если для начинающих Ваганова считала полезным и необходимым многократный повтор движений, чтобы лучше развивалась эластичность связок, то в старших классах она бесконечно варьировала урок. Будучи противницей механического усвоения *pas*, Ваганова предлагала их

в многообразных, всегда заранее продуманных ею сочетаниях — импровизации педагога на уроке она не признавала. Такой урок держал учениц в состоянии сосредоточенного, напряженного внимания, повышал их активность, приносил наибольшую пользу. Развивая творческую инициативу учащихся, Ваганова нередко поручала им придумать небольшое адажио или аллегро на пройденном материале.

Никогда не останавливаясь на достигнутом, Ваганова с годами все более усложняла, обогащала уроки. Талантливые находки балетмейстеров-постановщиков не проходили мимо ее внимания. Без колебаний она вводила все новые движения, чтобы подготовить артисток и школьную молодежь к работе над современными постановками.

Ваганова писала в одной из последних статей:

«Ученицы, давно не видевшие меня, находят сдвиг, прогресс в моем преподавании.

Отчего это происходит? От пристального внимания к спектаклям нового порядка.

Ведь кругом жизнь, все растет, все движется вперед. Поэтому рекомендую... наблюдать за жизнью и за искусством».

Этот важный завет Ваганова оставила своим продолжателям.

Ныне педагогический метод Вагановой стал ведущим и основополагающим методом всей русской хореографической школы. Он творчески развивается продолжателями Вагановой, работающими в различных балетных училищах страны.

Уже при жизни Вагановой ее сподвижники по Ленинградскому государственному хореографическому училищу А. Ширяев, А. Бочаров и А. Лопухов впервые в истории балетного искусства разработали методику характерного танца, изложив ее в книге «Основы характерного танца» (1939). В последующие полтора десятилетия вышли учебные пособия Н. Ивановского, Л. Яромлович, затрагивающие различные сферы преподавания танца в балетном училище. Особенно же активизировалось изучение опыта прославленной ленинградской «академии танца» с середины 60-х годов, когда одно за другим выходят ценные пособия, авторы которых с учетом накопленного развивают педагогическую систему Вагановой. Среди них книга учениц Вагановой по педагогическому отделению училища Н. Базаровой и В. Мей «Азбука классического танца» (1964) — методическая разработка для чрезвычайно ответственных трех младших классов училища, фундаментальный труд А. Цисарева и В. Костровицкой «Школа классического танца» (1968), учебник Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» (1969), где впервые систематизирован и изложен опыт преподавания дуэтного танца. Ряд ценных пособий выпустило и Московское государственное хореографическое училище.

Сама Ваганова отнюдь не рассматривала свою педагогическую систему как неизменную, раз и навсегда установленную. Опираясь на ее обширный опыт, ученицы Вагановой обогащают и корректируют эту педагогическую систему своей творческой практикой. Так, в ряде балетных классов сейчас с успехом применяется экзерсис на высоких, а не на низких полупальцах. За последние годы в связи с расширением культурных связей возникла возможность международного обмена творческим опытом и в области хореографической педагогики. Мимо внимания деятелей российского балета не прошли достижения зарубежных танцовщиков в области техники балетного искусства, особенно в турах и виртуозных заносках. На эти разделы балетного экзерсиса сейчас обращено особое внимание.

Совершенствуя методику преподавания танца, обогащая лексикон и эмоциональную выразительность движений, педагоги, продолжатели Вагановой, стремятся к тому, чтобы хореографическая школа отвечала современному уровню российского балетного искусства, приумножала его славу.

Книга А. Я. Вагановой «Основы классического танца» воспроизводится по пятому изданию.

Стремясь подчеркнуть особенности русской балетной школы, Ваганова в своей книге нередко сопоставляет ее с французской и итальянской школами. Эти понятия нельзя связывать с современным зарубежным балетом, хотя в отдельных случаях описанные Вагановой приемы еще бытуют в хореографической практике. Проще всего было изъять эти разделы при переиздании книги, но так как привлечение примеров из французского и итальянского экзерсиса помогает автору разъяснить оттенки движения, они сохранены как имеющие практическое значение.

Наконец, в новом издании книги, как и в предыдущем, учтены поправки Вагановой, подготовленные ею после выхода в свет третьего издания ее работы.<sup>1</sup>

В. ЧИСТЯКОВА

<sup>1</sup> Экземпляр третьего издания книги А. Я. Вагановой с ее поправками к четвертому изданию хранится в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства. № кп 10372/3. За помощь в его разыскании приношу благодарность Л. А. Рождественской.

## ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ<sup>1</sup>

**В** выпускаемое третье издание моей книги «Основы классического танца» вносятся некоторые дополнения, исправления, а также добавляется пример урока с музыкальным оформлением.

Французская терминология, принятая для классического танца, как я уже указывала во всех дискуссиях на эту тему, неизбежна, будучи интернациональной. Для нас она то же, что латынь в медицине, — ею приходится пользоваться. Итальянец Чекетти, преподававший последние годы своей жизни в Англии, пользовался этой же терминологией на чуждом и ему и его ученикам языке, — словом, она абсолютно международна и всеми принята. Хотя сейчас же внесу некоторую оговорку: не все наши названия совпадают с названиями, принятыми у французов. Уже многие десятки лет наш танец развивается без непосредственной связи с французской школой. Многие названия отпали, некоторые видоизменены, наконец, нашим училищем введены новые. Но это все варианты одной общей и международной системы танцевальной терминологии.

В плане отдела, описывающего формы классического танца, я приняла последовательность изложения, удобную, как мне кажется, для желающих познакомиться с классическим танцем в целом. Поэтому я объединила описание по общим видовым понятиям, как то: батманы, прыжки, туры и т. д., — в порядке, совершенно не соот-

<sup>1</sup> Предисловие к последнему прижизненному изданию. (Ред.)

ветствующем порядку обучения, но дающем облегчающую охват всего материала систематизацию. В каждой главе описания раз проведены от легкой их формы до наиболее совершенной и трудной, что, однако, не затруднит их использование при преподавании в соответствии с программой классов.

Желающие познакомиться с последовательностью урока, с принятыми мною комбинациями раз и проч. найдут эти сведения в отделе о построении урока и в прилагаемых примерах.

В описании различных раз я говорю, что впереди стоит или начинает движение *правая* нога, не оговаривая каждый раз, что *можно начинать и с левой*. Я это делаю для краткости изложения и чтобы не перегружать каждое описание лишними фразами. Но, конечно, надо твердо помнить, что это делается для удобства изложения и другого значения не имеет.

Я стараюсь также не повторять описания раз изложенного приема, когда он встречается в описании другого раз.

Читатель, натолкнувшийся на незнакомое выражение, должен отыскать этот термин в алфавитном указателе и прочесть его описание в указанном месте.

В большинстве случаев я даю описание раз в его полной форме, на середине, с руками; если на соответствующем рисунке раз изображено у палки, руки легко дополнить сообразно описанию текста.

Для обозначения степени поворота корпуса я беру способ обозначения из «Азбуки движений человеческого тела» Степанова, но даю его схеме более общее толкование.

Мне показалось удобней переменить нумерацию, и я приняла следующую схему: 1 — середина рампы, 2 — угол направо впереди от танцующего, 3 — середина правой стены и т. д. (рис. 1, Б).

Прием анатомии измерять степень отведения рук и ног, обозначая градусы

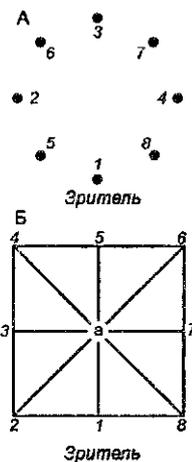


Рис. 1

План класса:  
Степанова (А);  
Вагановой (Б)  
а — место, которое  
занимает ученик при  
всех разобранных в  
книге примерах

угла, который образуют руки и ноги по отношению к вертикальной оси тела, я взяла из вышеуказанной книги Степанова. Мы пользуемся этим обозначением для ног и говорим обобщенно об отведении ноги на  $45^\circ$ ,  $90^\circ$  и  $135^\circ$ , хотя в каждом отдельном случае, конечно, бывают отклонения в величине угла в ту или другую сторону в зависимости от индивидуального сложения танцующего; другими словами, « $90^\circ$ » не всегда математически равны  $90^\circ$  — это условное обозначение для положения ноги в горизонтальном положении, с носком на уровне бедра.

Я долго колебалась, брать ли у анатомии и биомеханики их точную терминологию для обозначения частей тела, ног, рук, для обозначения направлений и плоскостей тела, столь сжатую и удобную. В конце концов, я все же отказалась от этой мысли, зная, что эти названия слишком малоупотребительны в танцевальной среде. Сколько бы я ни оговаривала, что такие слова, как бедро, голень, плечо, предплечье, фронтальная плоскость и т. д., я буду употреблять в анатомическом значении, — я никогда не буду уверена, что читатель так меня и поймет, а не будет придавать этим словам их житейское или совсем произвольное значение. Поэтому, заведомо идя на шероховатости фразы, я предпочитаю писать всякий раз: «верхняя часть ноги от бедра до колена», «нижняя часть ноги от колена до носка» и т. д. Изложение тяжеловесное, но устранена возможность недоразумений.

Необходимо добавить, что достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется *артистичностью*.

Я не вдаюсь в разработку этого вопроса в настоящем учебнике, а разрешаю его на уроке, детально разрабатывая ежедневно в старших классах и классах усовершенствования.

## ПОСТРОЕНИЕ УРОКА

**М**ного раз мне придется указывать на то, как постепенно подходим мы к изучению какого-нибудь раз от схематической его формы до выразительного танца.

Та же постепенность и в усвоении всей науки танца — от первых шагов до танца на сцене.

Самый урок не сразу развертывается во всем объеме: сначала экзерсис у палки, потом — на середине, *adagio* и *allegro*.

Дети, начинающие учиться, делают вначале только экзерсис у палки и на середине в сухой форме, без всякого варьирования. В последующем учении вводятся простые комбинации у палки, их они повторяют и на середине. Проходят основные позы. Далее легкое *adagio*, без сложных комбинаций, направленное лишь к приобретению устойчивости.

Усложнение вносят позы, в которые вводится работа рук, и так постепенно мы доходим до комбинированного, сложного *adagio*. Все движения, описанные мною ниже в простейшем виде, потом проходят на полупальцах.

В заключение в комбинации *adagio* вводятся прыжки, которые подводят учащихся к окончательному совершенствованию.

В *adagio* усваиваются также повороты корпуса и головы. Начатое с самых легких движений, *adagio* с годами бесконечно усложняется и варьируется. В последних классах трудности вводятся одна за другой. Для исполнения этих сложных комбинаций ученицы должны быть

основательно подготовлены в предыдущих классах: овладеть крепостью корпуса и устойчивостью, чтобы столкнувшись с новыми большими трудностями, не терять самообладания. Подобное усложненное *adagio* развивает поворотливость и подвижность фигуры; когда мы столкнемся в *allegro* с большими прыжками, нам не придется терять время на овладение корпусом.

На *allegro* мне хочется остановиться и подчеркнуть его совершенно особое значение. В нем заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. Весь танец построен на *allegro*.

Для меня недостаточно показательно *adagio*. Танцовщице помогает здесь поддержка кавалера, драматизм или лиризм сценической ситуации и т. д. Теперь в *adagio* вводится, правда, много виртуозных движений, но все они зависят в большей мере от умения кавалера. А вот выйти и произвести впечатление в вариации — другое дело: тут-то и скажется танцевальное образование. Но не только вариации, а и большинство танцев, как сольных, так и массовых, построено на *allegro*; все вальсы, все коды — это *allegro*.

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

В порыве веселья дети танцуют и прыгают, но их танцы и прыжки — это еще только инстинктивное проявление радости. Чтобы довести его до искусства, до стиля, до художественности, надо сообщить ему определенную форму, — и начинается это оформление при изучении *allegro*.

Когда у учащегося ноги поставлены правильно, есть уже выворотность, развита и укреплена ступня,<sup>1</sup> сообщена ей эластичность и укреплены мускулы, — можно приступить к прохождению *allegro*. Начинают прыжки с изучения *temps levé*, которые делаются толчком от пола двумя ногами на I, II и V позициях, затем *changement de pied* и, наконец, *échappé*, — для облегчения их вначале проделывают у палки, повернувшись к ней лицом и держась обеими руками.

<sup>1</sup> Общепринятое выражение при занятиях.

Следующим прыжком берут обычно довольно сложное по своей структуре *assemblé* — эта традиция имеет глубокие и веские основания.

*Assemblé* заставляет сразу правильно брать в работу все мышцы. Начинающему нелегко его усвоить, нужно внимательно контролировать каждый момент движения; делая такое *pas*, устраняется возможность распушенности мускулатуры. Ученик, научившийся правильно делать *assemblé*, не только выучивается этому *pas*, но приобретает фундамент для исполнения и других *pas allegro*, — они покажутся ему легче и не будет соблазна делать их распушенно, если правильная постановка корпуса была усвоена с самого начального *pas* и вошла в привычку.

Бесконечно легче было бы научить ребенка делать, например, *balancé*, но как внушить ему при этом правильную манеру держать корпус, управлять мышцами? Невольно, вследствие легкости этого *pas*, ноги распускаются, расслабляются, и не приобретается выворотности *assemblé*. Заложенные в *assemblé* трудности приводят сразу к намеченной цели.

После *assemblé* можно перейти на *glissade*, *jeté*, *pas de basque*, *balancé*, последнее, повторяю, желательно не вводить, пока мышцы недостаточно разработаны в основных прыжках и не дано прыжку правильной основы.

Затем, умея делать *jeté*, не страшно перейти вообще к прыжкам на одну ногу (когда другая нога остается после прыжка *sur le sou-de-pied* или открывается), как, например *sissonne ouverte*. Попутно можно проходить *pas de bourgée*, хотя оно делается и без отделения от земли, но нужно, чтобы в нем чувствовались твердо поставленные ноги.

В этой стадии развития ученику можно уже давать какой-нибудь легкий танец.

В старших классах изучают наиболее трудные прыжки с задержкой в воздухе, например *saut de basque*. Из них самый трудный — *sabriole* — завершает изучение *allegro*.

Повторяю, об *allegro* я говорю шире, останавливаясь на нем, потому что *allegro* — основа, на нем базируется весь танец.

В старших классах, когда урок все более и более усложняется, все раз можно проделывать *en tournant*, с поворотами. Начиная от простых *battements tendus* до всех сложных *pas adagio* и *allegro* — все проделывается *en tournant*, давая более трудную работу уже развитым и сильным мускулам.

Никаких твердых схем и никаких твердых норм для построения уроков я давать не буду. Это область, в которой решающую роль играют опыт и чуткость преподавателя.

В наше время, в период бурного строительства, жизнь бьет ключом и в театре — темпы ничего общего не имеют с прежними. Раньше каждая ученица и артистка выступала в спектаклях раза 3–4 за целый месяц. Теперь количество спектаклей значительно увеличено. Тут надо быть очень осторожным.

Если у данного класса или группы танцовщиц замечается переутомленность, если я знаю, что они загружены работой, — иногда недели по две я даю только легкую работу на уроке и веду учениц очень осторожно. Но вот — какое-то облегчение, работы меньше, или какое-нибудь событие встряхнуло энергию, чувствуешь возможность более энергичных усилий, тогда уроки становятся напряженными — пользуешься временем и в короткий срок насыщаешь их трудностями. Словом, надо быть очень чуткой к условиям работы, чтобы не обратить пользу урока во вред. Если мне диктуют какую-нибудь программу, я хотела бы ее не только выслушать, но и перевыполнить. И тем не менее мой долг — учитывать нагруженность учениц, не отрываться от жизни.

Этого же принципа нужно придерживаться и по отношению к ученицам, когда им дается производственная работа. Наши ученицы, как студент на заводе, совершенствуют свои познания практикой в театре. Тут также нельзя ставить никаких норм. В зависимости от потребностей постановки ученицы иногда делают на сцене то, что в классе еще не усвоили, что выше программы данного класса. Нельзя ставить никаких запретов и никаких сухих правил и в этой области. Театр предъявляет требования к училищу, и их можно удовлетворять без вреда для учеников, если и тут педагог

проявит чуткость и знание своих учеников: что трудно для одного в данном классе, то другому по силам. Балетмейстер в этом вопросе должен считаться с наблюдениями педагога и занимать учащихся по его указаниям. Если проводить практику учащихся на сцене сухо, по программе, этим можно затормозить их художественное развитие и становление индивидуальности талантливых.

Ввиду изложенного я считаю невозможным давать какие-нибудь твердые схемы уроков, — это дело, требующее абсолютной индивидуализации и учета многих обстоятельств.

То же я скажу и про работу артисток, их ежедневный урок и подготовку к спектаклю. К эскерсису нужно подойти, как мы подходим в жизни к своему лечению: мы получаем предписания врача, но в общем каждый сам знает, как он должен применять их к себе, как себя лечить.

Среди танцовщиц чрезвычайно распространены профессиональные болезни ног, которые и заставляют комбинировать эскерсис для себя в другом порядке, так, чтобы наилучшим образом ввести больное место в работу, пока оно не «разогрется» и можно будет безболезненно провести спектакль.

Здесь считаю не лишним упомянуть, что я вполне разделяю существующее среди танцовщиков и танцовщиц убеждение о пользе занятий летом во время жары. Я горячо рекомендую своим ученицам не прекращать летом ежедневного эскерсиса. За эти короткие месяцы можно сделать большие успехи, что занимающиеся летом и наблюдали на себе много раз. Не приходится терять время на то, чтобы «разогреть» ноги, они уже «разогреты» перед началом урока, более восприимчивы и приобретают больше пользы от всякого усилия — можно сразу же приступить к более трудной работе, которая очень благотворно отзовется на развитии связок, на гибкости суставов.

Я ограничусь несколькими общими указаниями для проведения урока, а в конце книги читатель найдет примеры моих уроков, приспособленных для учениц старших классов.

Ежедневный экзерсис с первого года учения и до окончания деятельности на сцене складывается из одних и тех же *pas*. Правда, к концу первого года ученик не делает еще экзерсис полностью, но и самый маленький ребенок, начинающий учиться, проделывает уже те движения, которые впоследствии войдут в полный экзерсис танцовщика.

*Pas* эти следующие (только для первого года обучения — в другом порядке).

Начинается экзерсис с *plié* на пяти позициях.

Тут я сделаю небольшое отступление. То, что *plié* начинают проходить в порядке позиций, то есть с I позиции, — вовсе не случайная и не глупая традиция. Хотя и раздавались голоса, предлагающие начинать *plié* со II позиции, но я к ним присоединиться не могу. Казалось бы, легче первоначально изучать *plié* со II позиции, как более устойчивой, но такой подход имеет и свои недостатки, потому что благодаря более устойчивому положению ног при изучении *plié* с этой позиции легко распускается корпус и нет должной собранности всего тела танцующего. Поэтому правильнее начать изучение *plié* с I позиции, где менее устойчивое положение ног заставляет с самого начала делать некоторые усилия, чтобы держаться той вертикальной оси, вокруг которой строится все равновесие танцующего. Это заставляет сдерживать мускулы, приседая, не выпячивать ягодиц, вся фигура более сконцентрирована, положение правильное, и дается основа для всякого *plié*.

Гораздо труднее добиться этого на II позиции даже и у более подвинутых учениц, тем более мы рискуем с начинающими детьми — легко их приучить к распушенности мускулатуры, тогда как мы добиваемся сдержанности всей фигуры при расправлении ног для начального *demi-plié*.

После *plié* идет *battement tendu*. Он должен выработать с самых младших классов такую надежную и прочную выворотность, чтобы впоследствии, в прыжках, ноги сами принимали отчетливую, правильную V позицию, так как тогда будет уже не время поправлять. Для этого с первых шагов нужно требовать, чтобы нога ставилась аккуратно и плотно в V позицию.

За *battement tendu* идут: *rond de jambe par terre*, *battement fondu*, *battement frappé*, *rond de jambe en l'air*, *petit battement développé*, *grand battement jeté*.

Все эти *pas* могут комбинироваться и усложняться в зависимости от класса, подхода и метода педагога.

Я укажу только, что в младших классах не следует заполнять время детей разнообразными комбинациями. Экзерсис, может быть, и скучноват в своем однообразии, хотя это однообразие можно нарушать, делая движения в различных делениях (на  $\frac{1}{2}$ , на  $\frac{1}{4}$ ), меняя их, чтобы дети не делали ничего машинально, а следили за музыкой. В этих классах закладывается основание развитию мускулов, эластичности связок, внедряются основы первоначальных движений. Все это достигается систематическим повторением одного движения значительное число раз подряд, например: лучше сделать раз восемь раз подряд, а не делать в восьми тактах две-четыре комбинации. Разбросанные и малочисленные движения не достигнут цели. Надо быть совершенно уверенным, что учащийся проработал движение и оно пройдет правильно во всякой комбинации, чтобы без вреда усложнять урок. В противном случае мы, может быть, и добьемся сообразительности учащегося, но ни одно раз не будет усвоено до конца.

Словом, если навязывать детям много позирования в ущерб технической разработке движений, их развитие будет подвигаться туго. В средних классах (V и VI) допустимы комбинации, но и то с большой осторожностью; нельзя забывать, что эти средние классы должны вырабатывать ту большую силу, которая нужна танцовщице и позволит в старших классах сосредоточить все внимание на развитии ее танцевального образования.

Танцевальные способности следует развивать в равной степени работой над движением рук и ног. Если внимание обращено только на ноги и забываются руки, корпус и голова, никогда не будет достигнуто полной гармонии движений и не получится должного впечатления от исполнения. Бывает, что исполнение слишком рассчитано на дешевый эффект и при позировке рук забывают о ногах — тогда также не получится полной гармонии движений.

В старших классах экзерсис у палки кажется сравнительно коротким по времени, но это обманчивое впечатление. В старших классах ежедневно проделывается весь тот экзерсис, который делается и в младших. Но благодаря развитой технике он берется в быстром темпе, потому и занимает меньше времени, успевая все же сообщить мышцам требуемую эластичность.

Экзерсис на середине комбинируется из тех же рас, что и у палки, затем переходят на *adagio* и *allegro*.

Здесь я должна сделать одно замечание общего порядка.

За последние годы в распределении учебного времени в нашем училище произошел ряд коренных изменений, вызванных новыми установками, требующими от будущего советского артиста более широкого кругозора и разносторонности в области изучения своей специальности.

Со школьной скамьи мы даем возможность пробовать свои силы не только на уроке, но и в небольшой практике — участии в балетах и в спектаклях при училище. Учащиеся не чувствуют оторванности от артистической жизни; из раннего опыта они узнают, что можно и что должно вынести из урока, поэтому учатся сознательно и серьезно.

Немалую роль играет и то общее развитие, которое дается сейчас в нашем училище. Общая программа не может идти в сравнение с прежней как по общеобразовательным предметам, так и по специальным.

В мое время характерные танцы почти не проходили, их усваивали из различных танцевальных номеров. Экзерсис характерных танцев детально разработан в 20-х годах этого века А. В. Ширяевым, который систематизировал движения характерных танцев и тем чрезвычайно облегчил работу в этой области.

Я не говорю уже о таких предметах, как история театра, история искусства, история балета, история музыки и т. п.: в мое время этих предметов не было в программе, так как не считали теоретическую подготовку танцовщицы необходимой.

Ко всему вышеизложенному следует добавить, что для совершенствования в хореографическом искусстве необ-

ходим наглядный показ движений. В учебниках наше «немое» искусство трудно передать точно.

Не раз я задумывалась над стихами Пушкина:

Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит, —

на нашем языке — это как будто одной ногой исполняется *rond de jambe en l'air*, в то время как другая нога стоит на пальцах (т. е. нога остро стоит на кончиках пальцев). А может быть, исполняется не *rond de jambe en l'air*, а обводится ногой *grand rond de jambe* на 90°, потому что говорится — медленно кружа. И дальше:

И вдруг прыжок, и вдруг летит, —

куда летит — ввысь или устремляется вдаль? Написано красиво, но, к сожалению, нам трудно изобразить эти стихи Пушкина в движениях, — все будет находиться в состоянии фантазии.

Для сохранения потомству всех наших достижений необходимо прибегнуть к услугам кинематографии, это будет большой вклад в увековечение нашего искусства. Пройдут годы, и будем надеяться, что наши достижения, запечатленные на пленку, помогут учиться и совершенствоваться будущим поколениям.

В недалеком будущем наш первый опыт в этой области будет показан широкой публике — это снимки методики классического танца Московского и Ленинградского хореографических училищ. Этот фильм будет научным пособием и для периферии.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В настоящее время этот фильм находится в Ленинградском государственном театральном музее. (Прим. спец. ред.)

ФОРМЫ  
КЛАССИЧЕСКОГО  
ТАНЦА

# I. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

**Э**ти пять исходных положений ног общеизвестны. Их пять, потому что при всем желании вы не найдете шестого положения для выворотных ног, из которого было бы удобно и легко двигаться дальше. Есть *les fausses positions* (обратные позиции), с носком, обращенным внутрь, и есть полувыворотные положения — позиции ног, применяемые при изучении исторического танца. Но *les bonnes positions* (выворотные) являются основными для классического танца.

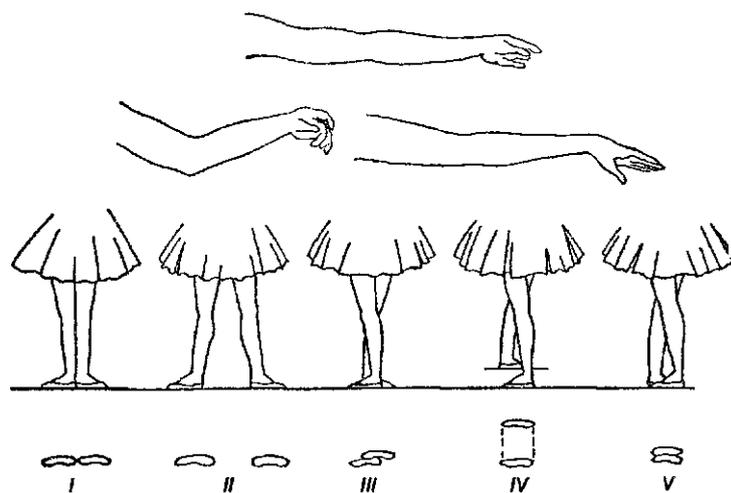


Рис. 2. Позиции ног и рук

Для читателей, не знающих танца, привожу описание позиций ног: I — обе ступни, повернутые совершенно выворотню, соприкасаются только пятками и образуют одну прямую линию; II — ступни также на одной линии, но между пятками — расстояние величиной в длину одной ступни; III — ступни соприкасаются (выворотню) пятками, которые заходят одна за другую до полуступни; IV — аналогична V позиции, но одна из ног выдвинута в том же положении вперед или назад, так что между ступнями — расстояние маленького шага; V — ступни соприкасаются (выворотню) во всю свою длину, так что носок одной ноги смыкается к пятке другой ноги (рис. 2).

### PLIÉ

Plié — общепринятое французское название для движения ног, которое по-русски обозначается словом «приседание».

Plié исполняется на пяти позициях; сначала оно делается в половинном размере — demi-plié, а затем переходят на grand plié, или большое приседание, но не раньше, чем будет хорошо усвоено demi-plié.

Plié присуще всем танцевальным движениям, оно встречается в каждом танцевальном рас, ему нужно уделить совершенно особое внимание при исполнении экзерсиса.

Если у танцующего нет plié, исполнение его сухо, резко и не пластично. Однако, если недостаточность plié будет замечена у ученика, этот недостаток до известной степени можно исправить. Выработать ученику plié можно, налегая на эту часть экзерсиса. У богато одаренных танцевальными способностями от природы ахиллово сухожилие очень податливо и нога легко образует острый угол со ступней. У других же еле-еле гнется. В таком случае приходится изменять их природную организацию, и тут необходима большая осторожность и последовательность. Поэтому, если на первых порах у учащегося, которому plié дается с трудом, начнут болеть ноги, особенно связки, лучше на время отложить выработку plié и подойти к этой работе снова через некоторое время, осторожно и постепенно.

При изучении plié необходимо соблюдать следующие правила: распределять тяжесть тела не только равномерно на обе ноги, но и на обе ступни, т. е. не налегая на переднюю часть ступни, что мы часто замечаем у учащихся, имеющих природный икс (генувальгум). Изучают plié, как весь экзерсис, у палки, держась за нее одной рукой (рис. 3).

1. Сначала нужно тщательно изучить demi-plié, которое исполняют, не поднимая пятки от пола. За этим надо внимательно следить, так как именно удерживание пятки на полу прекрасно развивает сухожилия и связки голеностопного сустава. Не следует приступать к изучению plié непосредственно за demi-plié, нужно закрепить его развитие путем упражнений battements tendus на I и V позициях с demi-plié.

2. Как при demi-plié, так и при большом plié чрезвычайно важно усиленно открывать колени, т. е. соблюдать полную выворотность всей ноги, причем особенно надо следить за верхней частью от бедра до колена. Колени сгибаются всегда по направлению к носку.

3. Как можно дольше удерживать пятки, не отрывая от пола при большом plié. Когда дальше уже невозможно растягивать сухожилия ног, отделить пятки от пола не сразу толчком, а поднять их мягко и постепенно. Долго задерживать пятки поднятыми от пола нельзя; начиная подниматься, следует опустить пятки без всякой задержки.

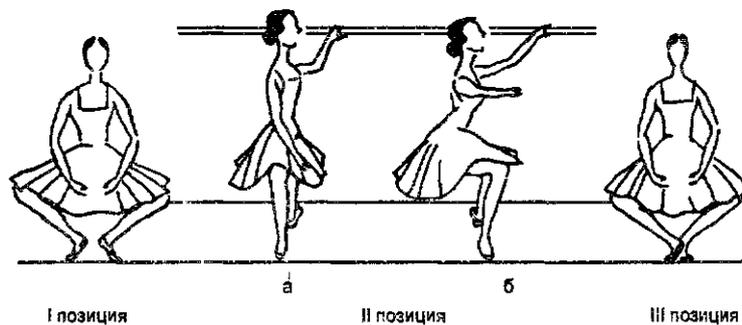


Рис. 3. Plié:

а — правильный прием; б — неправильный прием

4. На II позиции пятки не поднимаются от пола, поскольку в таком положении можно присесть глубоко, не отрывая пяток. Ноги раздвинуты на расстояние одной ступни — такое небольшое раздвижение ног наиболее выгодно для развития их гибкости. Но при этом plié отнюдь не следует выпячивать ягодицы, так как это дает неправильную форму движению и не вырабатывает достаточной выворотности бедра, которая должна достигаться этим plié.

5. Достигнув крайней точки plié при опускании вниз, не следует задерживаться на ней ни одной секунды, а немедленно начать выпрямляться. Оставаясь «сидеть» на plié, вы не только не вырабатываете энергии мускулов, пружинистости всей ноги, а, наоборот, даже приобретаете вялость этих рычагов прыжка, что танцовщицы называют «посадить себя на ноги». Так же опасны для некоторых танцовщиц plié в чрезмерном количестве, ими можно «посадить на ноги».

6. Опускание до крайней точки plié длится столько же времени, сколько и поднятие, и происходит равномерно (рис. 4).

Когда plié делается на середине зала, к нему присоединяются следующие движения рук: перед тем как начать делать plié, открыть руки на II позицию, по общему правилу, через подготовительное положение и I позицию. Начиная plié, кисти чуть вскинуть и опускать руки вниз. Когда plié доходит до своей предельной точки, руки сходятся внизу. Поднимаясь, открывать руки через I на II позицию так же равномерно, как двигаются ноги, нигде не передерживая и не спеша.

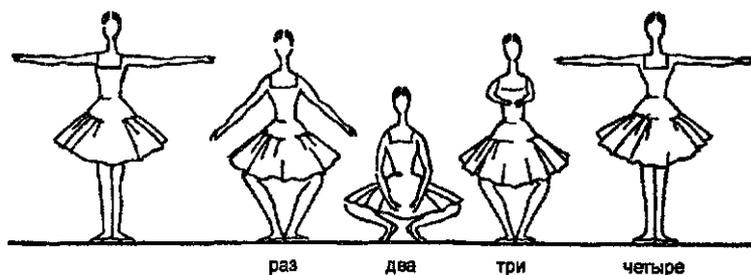


Рис. 4. Plié на I позиции

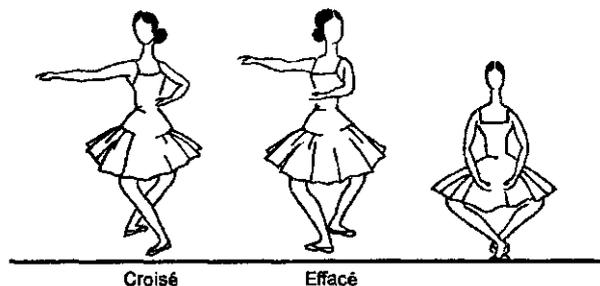


Рис. 5. Demi-plié на IV позиции и plié на V позиции

Таково движение рук для всех позиций (кроме IV) при исполнении их face.<sup>1</sup> Когда уже имеется представление об *épaulement*, *croisé* и *effacé*, тогда вводится IV позиция, руки принимают следующую форму: если правая нога впереди, то левая рука на I позиции, а правая — на II. С другой ноги — другая рука, также противоположная ноге (рис. 5). В каком бы повороте ни находился корпус (т. е. *croisé* или *effacé*), руки нужно оставлять в указанном положении на все время *plié*. Впоследствии, при умении владеть руками, можно делать *plié* и с *port de bras*.

## ÉPAULEMENT

*Épaulement* — первая черта будущего артистизма, которая вносится в упражнения начинающего и ребенка. Начинают заниматься с учеником с движений ног, оставляя его *face*, пока он не привыкнет делать экзерсис, держа корпус спокойно, что бывает к концу первого года обучения. Тогда уже можно ввести некоторую игру корпусом и сухо-му экзерсису сообщить намек на артистическую окраску.

I и II позиции делаются в собственном им положении *face*. Но III и V позиции делаются уже с поворотом плеча: если правая нога впереди, правое плечо поворачивается вперед и голова — направо. IV позиция допускает двой-кий поворот: если взять ее на *croisé*, то правое плечо впереди и голова направо; при *effacé* — правая нога бу-дет впереди, вперед поворачивается левое плечо, а голова

<sup>1</sup> Когда мы будем говорить о положении *face*, это означает, что корпус остается прямым, в противоположность *épaulement* (когда корпус повернут).

налево (рис. 5). Таким образом, вводится с самого начала обучения основная черта классического танца, который весь построен на *croisé* и *effacé*. Из них он черпает богатство своих форм, которое не могло бы так пышно расцвести, если бы мы имели только скучноватое и однообразное *face*.

Говоря об *épaulement*, т. е. о поворотах плеч в ту или иную сторону, надо не забывать, что направление головы в позах *croisée*, *effacée*, *écartée* и др. играет доминирующую роль, являясь составной его частью. Умение свободно поворачивать шею должно быть включено с детских лет в учение всякого танца — не только классического.

Иногда на сцене приходится наблюдать, как артист при исполнении какого-либо раз держит натянутыми шею и голову, исполнение получается напряженное, легкость его потеряна, нет должного выражения в самом рисунке танца. В таком случае мускулы лица также не принимают участия, замирая в одном положении, не отражая должного настроения и не развивая танцевального образа.

### ПОЗЫ *CROISÉE* И *EFFACÉE*

Говоря об *épaulement*, мы подошли к этим двум основным понятиям классического танца, указывая на их необходимость при развитии многообразия и отделанности форм танца. Здесь я разберу основные типы поз *croisée* и *effacée*.

Поза *croisée*. В переводе *croisé* означает — скрещивание. Поза *croisée* бывает вперед и назад (рис. 6, а, б).

*Croisée вперед*. Стать на левую ногу, правая открыта вперед с вытянутыми пальцами, корпус повернут в точку 8 плана класса (рис. 1, б), голова направо — получается скрещивание ног. Левая рука наверху, в III позиции, а правая отведена в сторону, на II позицию, — это основное положение *croisée* вперед, но положение рук и головы можно комбинировать различно.

Предположим, вы правую руку подняли наверх, а левую отвели на II позицию, — чтобы дорисовать это движение, вы можете наклонить голову вперед, заглядывая под правую руку.

Можно, держа руки, как в первом варианте, повернуть голову налево, смотря под левую руку, или же под-

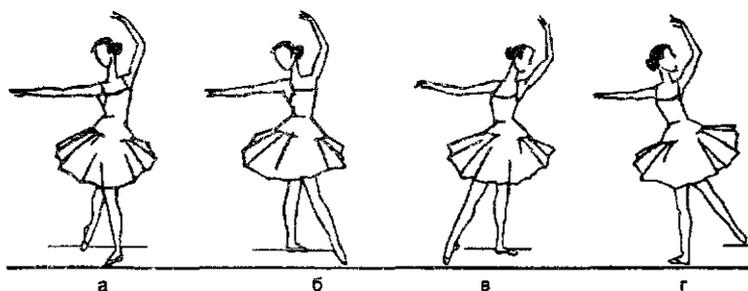


Рис. 6. а — *Croisée назад*; б — *Croisée вперед*; в — *Effacée вперед*;  
г — *Effacée назад*

нять глаза на левую руку, причем в этом случае голова должна отклониться немного назад. При этом переходе взгляда невольно изменится выражение лица: если в предыдущих позах опущенная голова собирает черты лица, то переведенный наверх взгляд, откинутое лицо расправляют черты, выражение строже, одухотвореннее. Ввести в танец как можно раньше эти перемены выражения лица очень желательно, чтобы не иметь впоследствии одного окаменевшего раз и навсегда выражения или вечно застывшей улыбки. И то и другое мы нередко встречаем на сцене.

*Croisée назад.* Стать на правую ногу, с тем же поворотом корпуса и головы, левая нога с вытянутыми пальцами сзади. В *croisée* вперед для основной позы наверх поднималась рука, противоположная вытянутой ноге, здесь поднимается та же рука, что и отведенная нога, т. е. левая рука наверх, правая в сторону, голова направо.

И тут можно различно комбинировать голову и руки. Например, правая рука наверх, левая в сторону, корпус подать вперед, и с наклоном головы взгляд под правую руку. Можно одну руку поднимать наверх, другую согнуть в I позицию и т. д.

*Поза effacée.* В этой позе, в противоположность *croisée*, нога открыта и вся фигура развернута (рис. 6, в, г).

*Effacée вперед.* Стать на левую ногу, правая открыта вперед с вытянутыми пальцами, корпус в точку 2 (рис. 1, б), голова налево, левая рука на III позиции, правая открыта на II позицию, корпус отклонен назад. Это основная поза. Но можно наклонить корпус вперед и смотреть под левую

руку. Возможны и другие комбинации, например, кисти рук могут быть раскрыты наружу и т. д.

*Effacée назад.* Стать на правую ногу, левая — с вытянутыми пальцами назад, направленная носком в точку 6 (рис. 1, б). Голова, руки и корпус в том же положении. Но корпус немного наклонен вперед, поза получает оттенок полета. И тут возможны дальнейшие комбинации.

### EN DEHORS И EN DEDANS

*En dehors.* Понятием *en dehors* определяются вращательные движения, направляющиеся «наружу». Всем занимающимся танцами это понятие и противоположное ему *en dedans* прививаются с самого начала обучения. Те элементарные объяснения, которые я здесь даю, предназначены для желающих уяснить себе эти понятия и для педагогов как подспорье при занятиях со взрослыми, которым зачастую трудно растолковать *en dehors* и *en dedans*, если они никогда прежде не учились танцам.

Возьмем первый пример *en dehors*, с которым учащийся сталкивается с первых же шагов, — это *rond de jambe par terre* (см. описание на с. 53). Тут не представляется никаких затруднений: нога двигается наружу, описывая дугу вперед, на II позицию и назад.

Понять *rond de jambe en l'air en dehors* гораздо труднее. Начинающего сбивает то, что нога, выброшенная на II позицию, в начале упражнения двигается по полукругу как бы внутрь, проходя заднюю половину круга. Мне удалось на уроке быстро и прочно втолковать направление *rond de jambe en l'air en dehors* не понимающим его ученицам следующим образом. Я предлагаю им перенести мысленно *rond de jambe en l'air en dehors* на пол. Если нога во всех частях круга идет в том же направлении, как в *rond de jambe par terre en dehors*, — мы имеем и *rond de jambe en l'air en dehors*. Тогда ученица легко поймет, что *en l'air en dehors* она заканчивает движением наружу, а *par terre en dehors* наружу начинает, но в обоих случаях *en dehors* приходится передняя дуга круга (рис. 23).

Для объяснения понятия *en dehors* в *tours* и вообще в поворотах вокруг своей вертикальной оси самое простое, элементарное объяснение будет и самым понятным. *En*

*dehors* поворачиваешься, когда вертишься *от* ноги, на которой стоишь, т. е. если стоишь на левой ноге, а вертишься направо, — поворот будет *en dehors*, и с другой ноги — наоборот — налево (рис. 7).

*En dedans*. Обратное понятие — вращение внутрь. Для *ronds de jambes* объяснение аналогично, только соответственно изменяется направление.

В *tour* поворот будет к ноге, на которой стоишь, т. е., если стоишь на левой ноге — поворот налево, с другой ноги — наоборот — направо.

Усвоив эти основные понятия *en dehors* и *en dedans* на первоначальных движениях, в более сложных случаях легко будет разбираться, так как в них всегда войдет или элемент *rond de jambe*, или элемент *tour*.

Понятием *en dehors* обозначается также выворотное положение ноги, принятое в классическом танце. Так как про выворотность говорится очень много ложных и бессмысленных вещей людьми, с классическим танцем не знакомыми, я останавлиюсь на выяснении ее происхождения с большей подробностью, прибегая к помощи анатомии, что я вообще делать избегаю, не желая загромождать изложение деталями.

Выворотность — анатомическая неизбежность для всякого сценического танца, желающего охватить весь объем движений, мыслимых для ног и *неисполнимых* без выворотности. Выворотность заключается в том, что колено

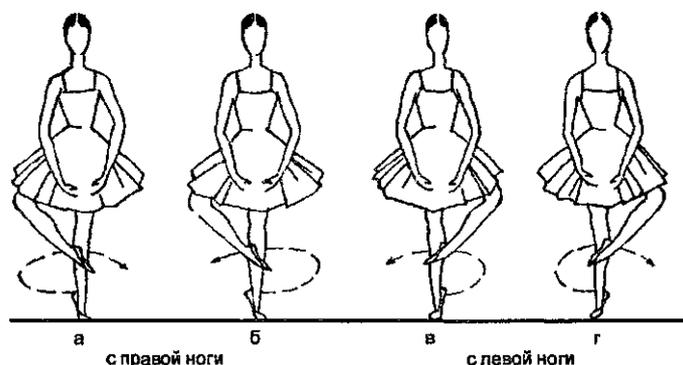


Рис. 7. Повороты: а — *En dehors*; б — *En dedans*;  
в — *En dehors*; г — *En dedans*

выворачивается наружу значительно дальше, чем ему свойственно; вместе с ним поворачивается наружу и ступня — это следствие и отчасти вспомогательное движение, а цель поворота — повернуть верхнюю часть ноги, бедренную кость. Вследствие этого поворота получается свобода движения в бедренном суставе, ногу можно свободнее отводить в сторону, а также скрещивать ноги между собой. В нормальном положении движения ноги весьма ограничены строением тазобедренного сустава. При отведении ноги бедренная шейка сталкивается с краем вертлужной впадины — и дальнейшее движение невозможно. Если же повернуть ногу en dehors, — большой вертел отходит назад, и в соприкосновение с краем вертлужной впадины приходит боковая плоская поверхность бедренной шейки, что имеет следствием возможность отвести ногу в сторону на 90° и даже на 135°. Выворотность увеличивает поле деятельности ноги до объема того тупого конуса, который описывает нога в grand rond de jambe.

Смысл воспитания ног классического танцовщика заключается в строгом en dehors. Это не эстетическое понятие, а профессиональная необходимость. Танцовщик, лишенный выворотности, ограничен в движениях, классический же танцовщик со своим en dehors располагает всем мыслимым богатством танцевальных движений ног.

### APLOMB

Приобрести aplomb — овладеть устойчивостью в танцах — вопрос центрального значения для всякого танцовщика. Aplomb вырабатывается в течение всех лет школьной жизни и достигается только к концу учения. Но я считаю нужным ввести это понятие в число основных: правильно поставленный корпус — основа для всякого pas. Читая дальнейшие описания различных pas, надо будет все время иметь в виду, что их правильное исполнение базируется на этой основе.

Вырабатывать aplomb начинают у палки: во время экзерсиса корпус должен держаться прямо на ноге так, чтобы в любой момент можно было отпустить руку, которой держишься за палку, не потеряв равновесия. Это послужит задатком правильного исполнения экзерсиса и на середине

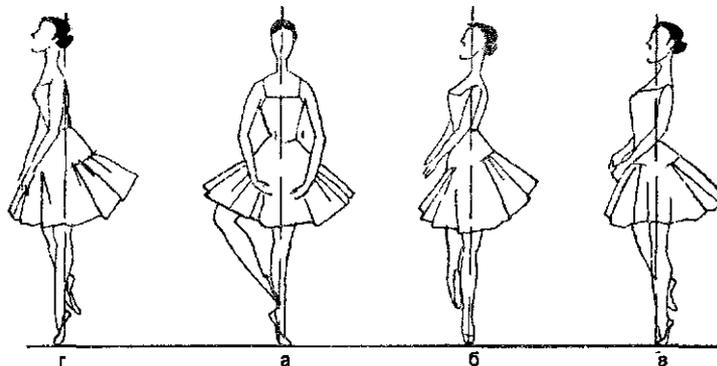


Рис. 8. Постановка корпуса: а, б — правильная; в, г — неправильная — чрезмерный наклон вперед и назад

зала. Ступня ноги, стоящей на полу, не должна опираться на большой палец, а вес тела должен равномерно распределяться по всей ее поверхности. Корпус, который не стоит прямо на ноге, а наклоняется к палке, не вырабатывает *aplomb* (рис. 8). По мере того как *aplomb* совершенствуется, движения проходятся на полупальцах и на пальцах.

Когда экзерсис делается на полупальцах на середине, устойчивости содействует правильное положение рук. Если руки не соблюдают той постановки, которая мною в дальнейшем указывается, сохранять *aplomb* очень трудно. Рука, повисшая в верхней своей части, не дает возможности удержать устойчивость. Сказать, что танцовщица вполне развила свой *aplomb*, можно лишь тогда, когда она настолько овладеет корпусом, что умеет, стоя на одной ноге, длительно выдерживать одну позу.

Это приобретается в том случае, если танцовщица поймет и почувствует ту колоссальную роль, которую играет в *aplomb* спина. Стержень устойчивости — позвоночник. Надо рядом самонаблюдений за ощущениями мускулатуры в области спины при различных движениях научиться его ощущать и овладеть им. Когда вы сумеете его почувствовать и захватить мускулатурой в области поясницы, вы уловите этот стержень. Тогда танцовщица смело может браться за трудности своего искусства, хотя бы большие полеты на одну ногу (*grand jeté, cabriole*), для исполнения которых необходима правильная манера держать спину.

## II. BATTEMENTS

Слово *battement* обозначает в танцевальной терминологии отведение и приведение ноги. В классическом танце это отведение и приведение вылилось в многообразные формы. В их рассмотрении мы и познакомимся ближе с сущностью этого движения.

### *BATTEMENTS TENDUS*

Эти *battements* — основа всего танца. Они найдены так гениально, что кажется, их создатель проник в самую суть строения и функций связочного аппарата ноги. Простой пример из повседневной жизни танцовщицы доказывает это. Когда танцовщица во время танца слегка подвернет ногу и от ощущения неловкости не может на нее ступить, стоит ей тщательно проделать *battements tendus*, как нога легко восстанавливает свою работоспособность.

Недаром также принято перед танцем делать *battements tendus*, чтобы «разогреть ноги», как обычно говорят. Но ноги не только разогреваются этим движением, они приводятся в состояние полной «воспитанности» для предстоящей им деятельности, особенно в *allegro*. Когда видишь, что нога идет неправильно, легко догадаться, что танцовщица своевременно не была воспитана на строгих *battements tendus*.

*Battement tendu simple*. Для первоначального изучения нужно делать этот *battement* с I позиции, так как это менее сложно, но надо соблюдать те же пра-

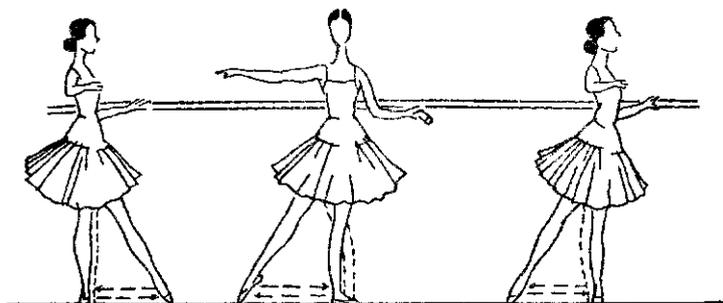


Рис. 9. *Battement tendu simple*

вила, как и при описываемом далее *battement tendu simple* с V позиции, только возвращаться всякий раз нужно обратно в I позицию.

Ноги в V позиции, правая впереди. Руки раскрыты на II позицию.<sup>1</sup> Упор всего тела на левой ноге, правая действует свободно и не несет его тяжести. Правая нога скользит вперед, не отрывая носка от пола. Движение начинают всей вытянутой ногой, сохраняя, насколько возможно, выворотной пятку (это дает некоторое ощущение, что начинает движение пятка, а затем продолжает носок).

При небрежном исполнении этого движения часто наблюдается, как нога, скользя носком по полу, ранее, чем достигнуть предельно вытянутыми пальцами и подъемом конечной точки, отрывается от пола и затем упирается в него. Таким исполнением нарушается достижение правильной выработки этого движения. Нужно все время строго сохранять выворотность. В момент возвращения ноги на место необходимо как можно выворотнее ставить ступню, достигая тщательно V позиции. Носок следует движению не пассивно, а подчеркивает свое возвращение на место — к пятке левой ноги, что и дает артистическую отделанность движению (рис. 9).

То же движение делается в сторону II позиции и назад. Когда движение делается в сторону, на II позицию,

<sup>1</sup> Перед началом исполнения упражнений у палки рука открывается на II позицию.

надо усиленно следить за тем, чтобы нога чертила прямую линию, продолжающую линию выворотной левой ноги. Для этого необходимо все внимание ученика обратить на то, чтобы, возвращаясь в V позицию, вести вперед тщательно выворотную пятку, носок усиленно держать выворотным. Только при тщательной выворотности всей ноги сверху донизу можно избежать зигзагов, которые особенно легко образуются при проведении ноги со II позиции в V позицию назад. При движении в сторону нога возвращается в V позицию вперед и назад, поочередно.

Ведя ногу назад, надо особенно поддерживать колено и верх ноги, чтобы колено не накренилось и сохранялась полная выворотность. Также необходимо следить, чтобы нога приходилась на одной линии с ногой, стоящей на полу. *Battement* назад делает нога, находящаяся в V позиции сзади.

*Battement tendu jeté*. Как и *battement tendu simple*, сначала изучается с I позиции, т. е. нога выбрасывается вперед и назад против I позиции, а затем против V позиции. Скользя по полу, нога выбрасывается в воздух на  $45^\circ$  с акцентом от I или V позиции вперед, в сторону или назад, при этом не следует поднимать чрезмерно верхнюю часть ноги (бедро). Не останавливаясь на крайней точке, нога проходит через I или V позицию и продолжает движение. Французское обозначение этого *battement — jeté* (брошенный) — передает его характер.

Этот *battement* имеет громадное воспитательное значение, и его необходимо исполнять очень точно, следя за выполнением следующих правил.

При движении вперед каждый раз, когда нога проходит через V позицию, носок должен тщательно соприкасаться с пяткой другой ноги.

К движению в сторону надо подойти особенно внимательно, тут решающую роль играет исключительная выворотность действующей ноги; кроме того, нога не должна терять точку на II позиции, куда носок попадает очень точно каждый раз, как выбрасывается, независимо от того, проходит ли V позицию впереди или сзади. В движении назад опять-таки тщательно поддерживается верх ноги в выворотном положении. Надо, чтобы нога шла так, чтобы ее спереди не было видно, чтобы колено не

сгибалось, что невольно делается учащимися для облегчения трудного движения. Приводя ногу в V позицию, во всех случаях должно ударять носком по полу.

Считаю нужным подчеркнуть еще раз, какое значение имеет положение именно верхней части ноги. Нога должна быть «убрана» назад, причем колено не должно опускаться и терять крайнюю выворотность. При этом необходимо соблюдать точность прохождения движения — по линии стоящей на полу ноги.

Надо ощущать свою ногу как натянутую струну. *Battement tendu jeté* следует изучать, когда *battement tendu simple* исполняется в совершенстве, нога окрепла и владеть ею можно свободно, без напряжения.

*Battement tendu pour battéries*. Это подготовительное движение для заносок, преимущественно мужских, так как мужское сложение позволяет их делать несколько иначе — верхней частью ног. У женщины больше чувствуется заноска икрой, хотя она и стремится делать ее по-мужски. Но строение женской фигуры иное, формы бедра и ноги разнятся и подсказывают другое исполнение заносок.

Если я применяю этот *battement* на своем уроке, он приобретает следующую форму.

Из V позиции правая нога открывается на II позицию на 45°, затем ударяет спереди икрой по левой ноге, сохраняя свое направление и выворотность, едва приоткрываясь, переносится и ударяется сзади икры опорной ноги, отсюда движение заканчивается, нога открывается на II позицию. При ударе об икру назад правая пятка почти прикасается к полу (ступня свободная), обе ноги должны быть энергично вытянуты до самого верха. Нужно чувствовать, что удар идет икрой, нога отталкивается крепко, как пружина, и, вследствие этой натянутости, не может идти дальше III позиции.

Необходимо повторить движение, ударяя сначала назад, затем вперед, и открыть на II позицию. Количество переносов ноги можно увеличить в зависимости от того, к какому *pas* имеют в виду подготовку. Для подготовки к *assemblé battu* делают один перенос, для *entrechat* — два переноса и более. Говоря об исполнении классических *pas*, нужно помнить, что они все проделываются с вытянутыми

пальцами и выгнутом подъемом (кроме *battement tendu pour batteries*) и что всегда, когда мы говорим о вытянутых пальцах, не упоминая каждый раз о подъеме, подразумевается и вытянутый подъем — вытянуть пальцы нельзя, не привлекая в действие подъем.

### GRANDS BATTEMENTS JETÉS<sup>1</sup>

Исполняется, как *battement tendu jeté*, но нога продолжает движение и выбрасывается толчком на высоту 90°.

При этом корпус не должен производить никаких движений, никаких содроганий, происходящих от неправильных усилий. Корпус останется спокойным, если нога будет работать самостоятельно, не вовлекая других мышц в движение. «Не помогай корпусом! Не поддавай другой ногой!» — говорит педагог. У неопытной танцовщицы напрягаются плечо, шея, руки. Рука, лежащая на палке, не должна менять своего положения с опущенным локтем, используя палку лишь как точку опоры (рис. 10, 11).

Только когда *grand battement jeté* делается назад, рекомендуется корпус наклонять слегка вперед и при возвращении в V позицию выпрямлять его, так как лишь при этом условии линия остается спокойной и нога работает правильно.

В экзерсисе итальянской школы корпус держат прямо и при *grand battement jeté* назад, но тогда нога неиз-

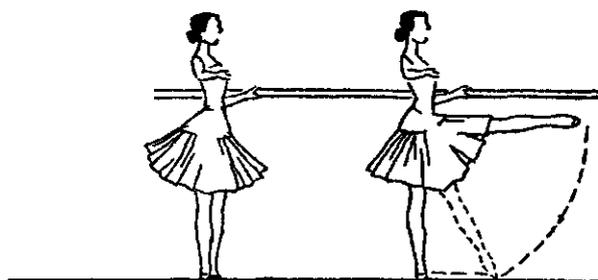


Рис. 10. *Grand battement jeté en avant*

<sup>1</sup> Когда название раз или позы сопровождается словом *grand* (большой), это значит, что нога в этом раз или при этой позе поднимается на высоту 90°.

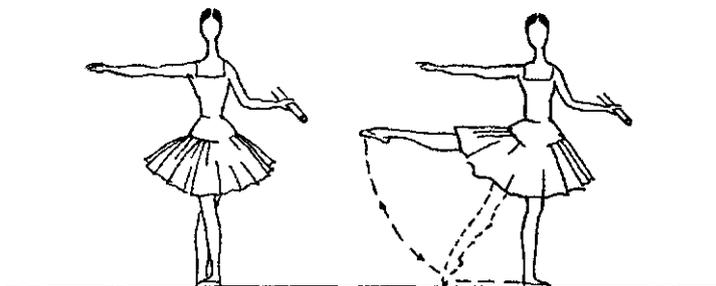


Рис. 11. *Grand battement jeté в сторону II позиции*

бежно сгибается в колене, и вся линия беспокойная, ломаная.

На уроке начинающих предпочтительно требовать высоту этого battement не более  $90^\circ$ , чтобы за счет дешевого эффекта — чрезмерного поднимания ноги — не страдало исполнение. Поэтому педагог должен удерживать тех, у кого по индивидуальным особенностям сложения нога легко идет и на  $135^\circ$ . Хорошо владеющая собой артистка может выбирать при исполнении произвольную высоту.

*Grand battement jeté pointé*. Для начала делается *grand battement jeté*, но нога не возвращается на место в V позицию, а опускается вытянутая в колене и подьеме на землю в положение, которое она занимает на крайней точке *battement tendu simple*. После легкого прикосновения к этой точке носком нога снова поднимается и

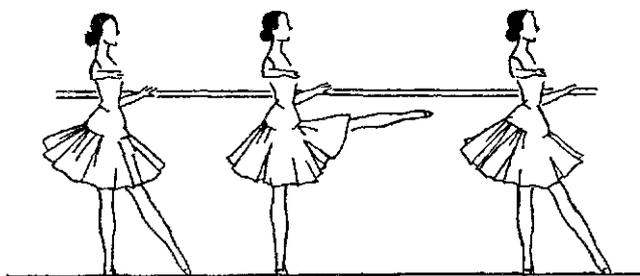


Рис. 12. *Grand battement jeté pointé*

так продолжает движение, лишь при последнем battement возвращаясь в V позицию. Корпус, конечно, и в этом battement остается тот же, что и в предыдущем (рис. 12).

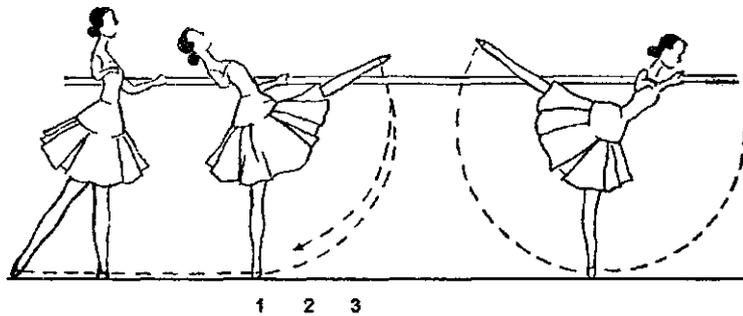


Рис. 13. *Grand battement jeté balancé*

*Grand battement jeté balancé*. Применяется в экзерсисе у палки.

Для начала отвести ногу назад с вытянутыми пальцами; скользящим движением нога через I позицию выбрасывается вперед на  $90^\circ$ , и от сильного броска корпус отклоняется назад. Затем нога бросается через I позицию назад, корпус наклоняется вперед. Получается качание взад и вперед, причем корпус следует отклонять назад настолько же, насколько наклонять вперед, равномерно, оставляя спину прямой и плечи совершенно ровными. Кисть руки, держащаяся за палку, не должна менять своего места при наклонении и отклонении корпуса.

Начинающие довольствуются тем, что наклоняются вперед, избегая отклонения назад, которое труднее, и тем лишают это упражнение его формы и смысла (рис. 13).

Для II позиции балансирование может применяться только на середине зала и имеет другой вид. Заброшенная на II позицию нога подменивается через I или V позицию другой ногой на II позицию, причем при быстрой смене ног корпус также отклоняется каждый раз в сторону опорной ноги.

### *BATTEMENT FRAPPÉ*

Исходное положение правой ноги — на II позиции, с вытянутыми пальцами, правая нога бьет левую *sur le cou-de-pied* впереди и возвращается на II позицию, ударяя вытянутым носком в пол, причем акцент падает на II позицию. Когда *battement frappé* делается назад, нога не ударяет *sur le cou-de-pied*, а проходит сзади щико-

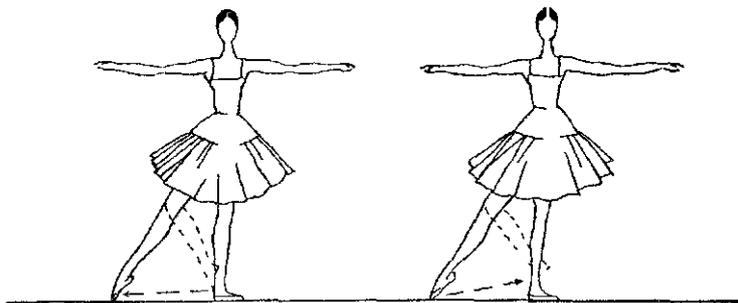


Рис. 14. *Battement frappé*

лотки.<sup>1</sup> Подобная форма служит для первоначального изучения этого движения (рис. 14).

В более старших классах, когда этот *battement* исполняется на полупальцах и нога достигает II позиции, находясь в воздухе на  $45^\circ$ , в ней должен чувствоваться тот же акцент в ту же точку II позиции, колено напряжено и упруго, соприкосновение же с левой ногой — короткий удар, нога отскакивает, как мяч, верх ноги неподвижен и выворотен, нога работает, не сотрясаясь в колене.

*Battement double frappé*. То же движение, но нога ударяется не один раз о левую ногу впереди, а переносится вторым проходным ударом *sur le cou-de-pied* назад таким же приемом, как это делается при исполнении *petit battement sur le cou-de-pied*, и отсюда открывается в сторону (на II позицию). Если первый удар приходится назад, второй, проходной, будет вперед.

### *PETIT BATTEMENT SUR LE COU-DE-PIED*

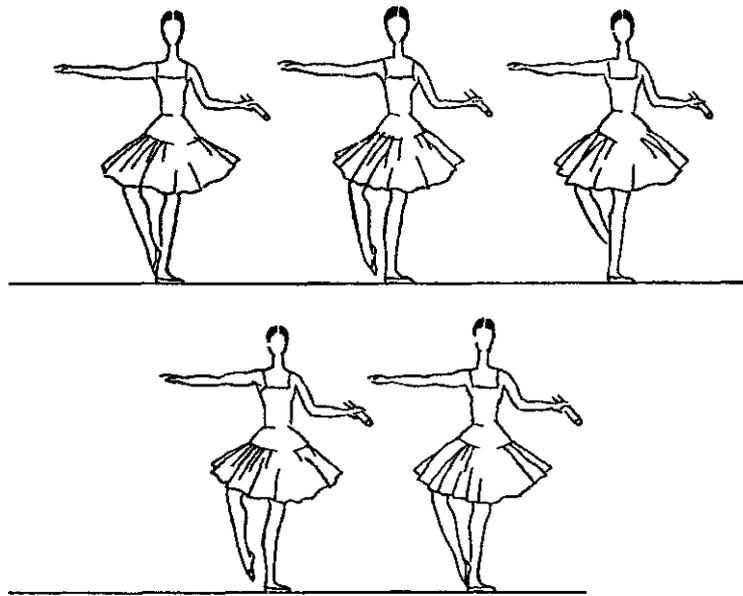
В исходном положении нога *sur le cou-de-pied*. Она разгибается по направлению ко II позиции, но на половину расстояния, так как колено не вытягивается. Затем нога переносится назад, прикасаясь к левой ноге

<sup>1</sup> *Sur le cou-de-pied вперед* — положение ноги на щиколотке другой ноги, причем ступня с вытянутым подъемом и опущенными пальцами носком охватывает эту щиколотку. *Sur le cou-de-pied назад* — подъем и пальцы в том же положении, но пятка прижата к щиколотке сзади. При постановке ноги *sur le cou-de-pied* с первых же шагов надо следить, чтобы нога не принимала скрюченного положения, а соблюдалось бы вышеописанное правило.

у щиколотки, снова так же разгибается и возвращается вперед.

При первоначальном изучении *petit battement* нужно проходить совершенно равномерно, без акцента.

В момент перехода ступни надо обращать внимание на указанное выше правило положения ступни *sur le cou-de-pied*, т. е. чтобы подъем не сокращался и в ступне не было



*Рис. 15. Petit battement sur le cou-de-pied*

никакой скрюченности. Верхняя часть ноги от колена до бедра должна быть крепка, неподвижна и выворотна, нижняя же часть ноги исполняет движение свободно.

При переходе на быстрый темп разгибание ноги делается все мельче и мельче, но никогда не должно ступневываться.

Хотя для глаза почти неуловим переход ноги с *cou-de-pied* спереди назад, движение не теряет своей отчетливости и требует такого же отдельного исполнения, как при медленном темпе (*рис. 15*).

## BATTEMENT BATTU

Исходная точка *sur le cou-de-pied*. Отсюда правая нога делает ряд быстрых коротких ударов по пятке левой ноги, сохраняя положение *sur le cou-de-pied*. Ударять следует носком, нога должна двигаться свободно в части ниже колена.

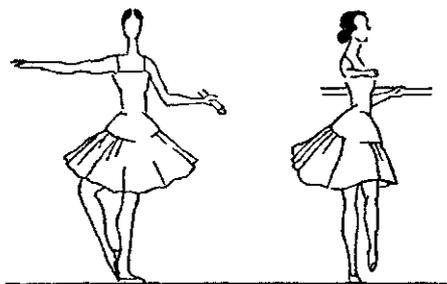


Рис. 16. *Battement battu*

К этому упражнению приступают, когда нога уже хорошо развита. Его начинают делать обыкновенно лишь в старших классах (рис. 16).

## BATTEMENT FONDU

Из V позиции правая нога идет *sur le cou-de-pied*, левая делает одновременно *demi-plié*, соблюдая выворотность колена; затем правая открывается вперед носком в пол, левая выпрямляется и вытягивается в колене одновременно с правой. Правая нога возвращается *sur le cou-de-pied*, и движение повторяется на II позицию и назад, причем в последнем случае нога проходит *sur le cou-de-pied* сзади.

Следует обратить внимание на то, что при этом *battement* колено не поднимается и нога не вынимается, что применимо только в том случае, если упражнение делается на 45° или на 90° (рис. 17).

Надо соблюдать и при *petit*, и при *grand développé* ту же тщательную выворотность, как и для *battement tendu*;

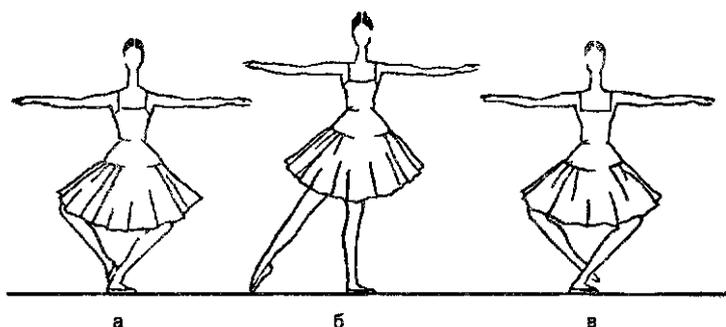


Рис. 17. Battement fondu

например, делая движение назад, следить, чтобы колено не опускалось и верх ноги поддерживался.

Это движение принадлежит к стадии более сложных упражнений, так как и та нога, на которой вы стоите, принимает участие в работе, исполняя plié одновременно с ногой, делающей battement.

### BATTEMENT SOUTENU

Из V позиции одновременно правая нога вынимается вперед, на II позицию или назад, левая делает plié; затем левая поднимается на полупальцы, а правая одновременно подтягивается к ней, и обе вытянутые ноги соединяются в V позиции на полупальцах, откуда движение повторяется или делается в другую сторону (рис. 18). При этом вынимаемая нога не должна сгибаться и подниматься высоко (если это движение делается на полу, а не на высоте 45° или 90°).

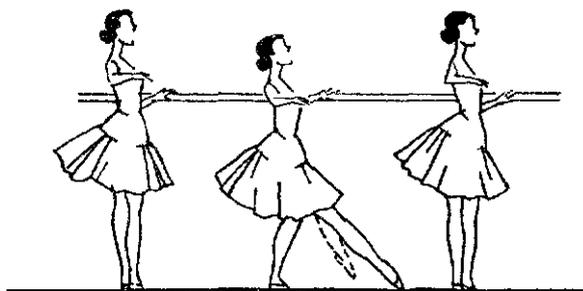


Рис. 18. Battement soutenu

## BATTEMENTS DÉVELOPPÉS

Из V позиции ступня вынимаемой правой ноги с вытянутыми пальцами скользит по левой ноге до колена и открывается в требуемом направлении, сохраняя колено и пятку в вывротном положении. Если вынимаемая нога не доводится до колена, движение имеет небрежный вид. Достигнув крайней точки (90°), нога опускается в V позицию. Когда ногу открывают назад, корпус слегка наклоняется вперед, так же как и при *grand battement jeté* назад (рис. 19).

*Battement développé* входит в экзерсис во всевозможных вариантах. Привожу здесь несколько примеров:

1) со сгибом ноги к колену: открываемая нога в каком-либо направлении сгибается к колену, и отсюда движение много раз повторяется;



Рис. 19. *Battement développé*

2) с маленьким *balancé* вытянутой ногой, поднятой на 90°, которое надо стремиться делать одним носком, сохраняя колено вытянутым, так, чтобы вся нога не опускалась низко, а только слегка покачнулась;

3) нога, вытянутая вперед, быстрым движением отводится на II позицию и возвращается обратно совершенно вытянутая с акцентом вперед, совершая таким образом движение *balancé* в один темп; то же назад; то же — со II позиции вперед и назад;

4) с поворотами корпуса: сделав *développé* вперед, повернуться *en dedans* на опорной ноге на 2-й *arabesque* и возвратиться на той же ноге обратно *en dehors*, повернув

и ногу вперед. Назад исполняется следующим образом: *développé* назад, поворот на опорной ноге *en dehors*, нога поворачивается вперед. Обратное — поворот *en dedans*. На II позиции: сделав *développé* на II позицию, быстро подменить ногу, перевернувшись и открыв другую ногу на II позицию; проделав еще раз эту фигуру, возвратиться обратно, открыв ногу на II позицию. При смене рук на палке следует свободной рукой брать за палку и менять руки одновременно с поворотом корпуса.

*Développé* — это движение из *adagio*, ему присущ медленный темп, его следует исполнять с задержкой на крайней точке, особенно в младших классах.

Нога, на которой стоишь, должна быть вытянута в струну с совершенно выворотным коленом. Рука, лежащая на палке, должна быть свободно согнута в локте, на что надо обратить внимание при движении вперед; часто рука напрягается, давая упор ноге. Стоять тогда легче, но пользы от такого исполнения нет.

Из большого количества возможных разновидностей *battement développé* разберу здесь еще две наиболее сложные.

*Battement développé tombé*. Этот *battement* относится по типу к маленькому *adagio*. Делается чаще на середине зала, но также и у палки. Движения следующие.

Сделать правой ногой *développé* вперед, подняться на полупальцы, упасть на правую ногу, падая с носка всем телом на возможно большее *plié*; левая нога вытягивается и прикасается к полу только носком; возвратиться на этот носок и поставить левую ногу на пятку, в то время как правая нога быстрым движением повторяет *développé*

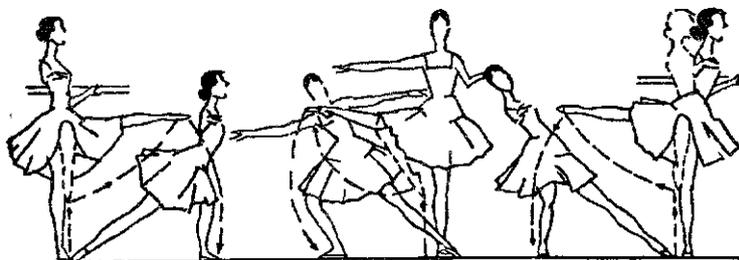


Рис. 20. *Battement développé tombé*

и возвращается к своему открытому положению, а левая — на полупальцы (рис. 20). Делается этот battement вперед, в сторону, назад и на середине зала в направлении *croisé, effacé, écarté*.

Чтобы придать этому движению более широкий размах, я всегда предлагаю ученицам представить себе, что ногу надо перекинуть через какой-нибудь предмет, — это не дает ей рано снизиться при падении корпуса, благодаря чему battement и выходит очень широким, нога закидывается далеко.

### BATTEMENT DIVISÉ EN QUARTS

Это упражнение делается на середине зала. Его можно отнести к одному из первых *adagio*. Оно состоит из следующих движений, которые исполняются *en dehors* или *en dedans*.

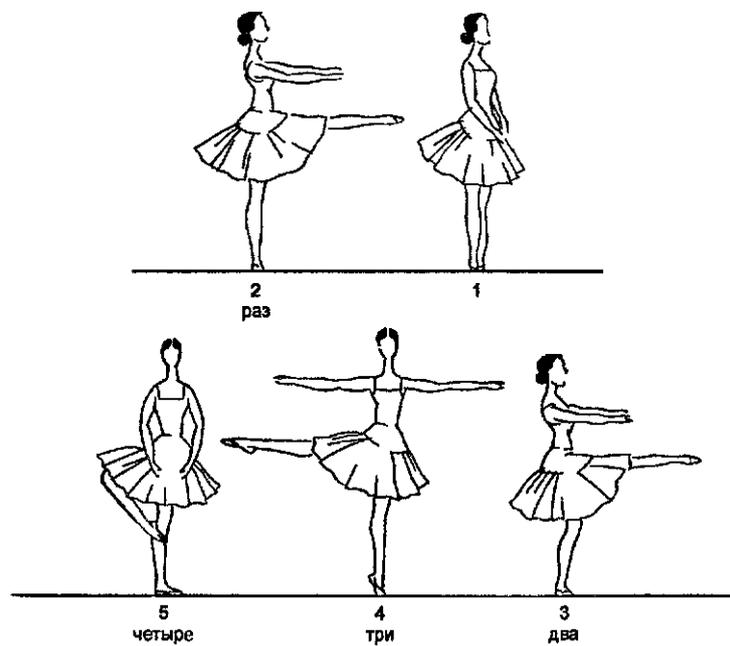


Рис. 21. *Battement divisé en quarts en dehors*

Из V позиции *battement développé* вперед правой ногой, *plié* на левой ноге, перевести правую на II позицию одновременно с поворотом тела *en dehors* на полупальцах на четверть круга, после этого правая нога сгибается в колене и, не опускаясь в V позицию, начинает движение сначала (рис. 21).

Повторить это движение нужно четыре раза, поворачиваясь каждый раз на четверть круга (полный круг).

Упражнение усложняется тем, что поворот делают на полкруга и даже на целый круг.

Руки сопровождают движение следующим образом: при *développé* вперед — руки на I позиции, при повороте

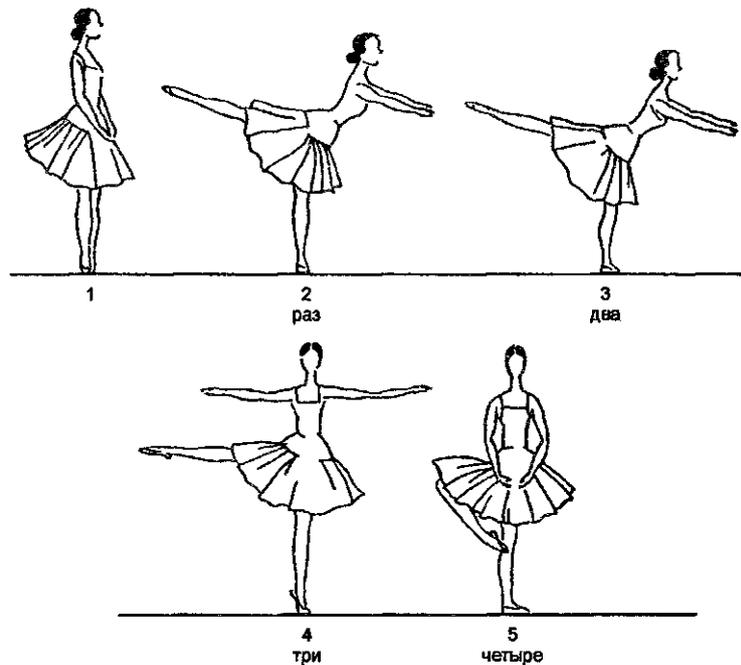


Рис. 22. *Battement divisé en quarts en dehors*

корпуса — руки раскрываются на II позицию. При *développé* назад — сохраняется то же положение рук.

Затем начинать с *développé* назад и также исполнять *en dehors* (рис. 22).

Все упражнения можно сделать с поворотом *en dedans*.

### III. RONDS DE JAMBES

#### ROND DE JAMBE PAR TERRE

**E**n *dehors*. Движение начинается с I позиции; нога проводится вперед так же, как в *battement tendu*, отсюда описывается носком дуга через II позицию назад до положения против I позиции, от этой точки нога чертит прямую линию до точки, с которой начала дугу, проходя через I позицию с опущенной до земли пяткой и вытянутыми коленями.

*En dedans*. Движение в обратном направлении. Нога выводится назад с I позиции и чертит ту же дугу и прямую линию в обратном направлении с соблюдением тех же правил. Заканчивая движение, ногу ставят в V позицию вперед, в отличие от общего правила заканчивать упражнение в V позицию назад.

Когда *rond de jambe par terre* делается в быстром темпе, ему предпосылается *préparation*.

С V позиции провести правую ногу вперед, делая *plié* на левой ноге, рука идет на I позицию, правую ногу отвести на II позицию, выпрямив левое колено и открыв руку на II позицию.

При очень быстром темпе исполнения, когда нога не успевает точно сделать быстрый круг, нужно стремиться при движении *en dehors*, чтобы нога достигла сзади своей предельной точки, а при движении *en dedans* — предельной точки спереди. Нога невольно сбивается и делает как раз обратное, т. е. *en dehors* идет со II по I позиции вперед, *en dedans* — со II позиции по I назад. Это слишком облегчает движение и не дает нужной работы мускулам.

## ROND DE JAMBE EN L'AIR

*En dehors.* Из V позиции открыть правую ногу на II позицию на 45°, вытянув пальцы. Отсюда носок описывает овал (растянутый в сторону слева направо), начиная с задней его дуги. Когда колено сгибается и носок доводится до икры (отнюдь не под колено), он не должен заходить ни спереди, ни сзади за икру левой ноги. Тазобедренный сустав остается в неподвижном состоянии, верхняя часть ноги, от колена кверху, неподвижна.

*En dedans.* При движении *en dedans* нога начинает описывать овал с передней его дуги и, вразрез с общепринятым правилом, закончив движение, опускается на V позицию вперед (рис. 23).

Когда *rond de jambe en l'air* основательно изучен и переходят на более быстрый темп, надо строго соблюдать остановку и фиксирование ноги на II позиции всякий раз, как она ее проходит. Préparation ему может служить *temps relevé*.

*Rond de jambe en l'air* — очень важное движение, оно играет серьезную роль в дальнейшем классическом воспитании тела. Его следует исполнять особенно точно, ничуть не позволяя ноге «встряхиваться» в коленном суставе, так как при таком исполнении нога не выносит из упражнения всей его пользы. Правильно исполняемое *rond de jambe en l'air* делает верхнюю часть ноги крепкой и сильной, а нижнюю часть (от колена к носку) — послушной при всех вращательных движениях, например в

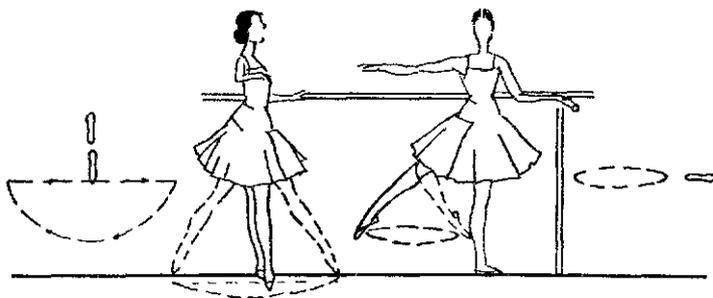


Рис. 23. Rond de jambe par terre u en l'air

fouetté en tournant. В данном случае это особенно важно, так как тут всякое неверное движение ноги может опрокинуть танцовщицу. Кроме того, хорошо развитая (в части ниже колена) нога, послушная и гибкая, придает выразительность каждому движению в танце.

### GRAND ROND DE JAMBE JETÉ

Это упражнение входит в экзерсис у палки.

*En dehors.* Обыкновенно на уроке этому rond de jambe предшествует rond de jambe par terre, и в нем заключается импульс для дальнейшего сильного броска ноги. Нога из IV позиции сзади с вытянутыми пальцами сильно бросается вперед, проходит I позицию, взлетает вперед в полусогнутом положении на  $45^\circ$ , вытягивается, описывая круг через II позицию назад на высоте  $90^\circ$  вращением в бедренном суставе, и возвращается в IV позицию. Круг надо сделать возможно больший, нога как бы охватывает все доступное ей поле деятельности (рис. 24).

Следует добиваться, чтобы нога работала совершенно самостоятельно, не вовлекая корпус в движение. Это достигается тогда, когда мускулы уже вполне окрепли и подчинены воле. При хорошем исполнении корпус остается спокойным, незаметно сильное напряжение всех мускулов, удерживающих его, нога же — в напряженной работе от бедра до носка.

*En dedans.* Движение в обратном направлении. Надо следить, чтобы нога, пройдя из IV позиции впереди

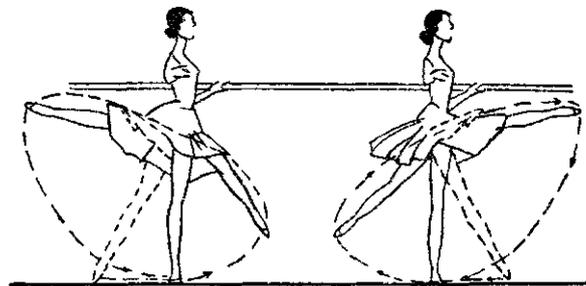


Рис. 24. Grand rond de jambe jeté

через I позицию, аккуратно попадала бы назад в полу-согнутое положение, крепко захваченная в верхней части, и оттуда проходила бы, делая круг, через II позицию вперед на высоте 90°, что дает силу и больший охват всему совершаемому кругу. Необходимо, чтобы нога при начале выбрасывания точно приходилась против I позиции, не заходя вперед при исполнении en dehors и назад — при исполнении en dedans.

Grand rond de jambe jeté — движение чисто экзерсисное. Хорошо «втанцовавшиеся» танцовщицы могут позволить себе иногда начинать с него свой урок: это движение сразу вводит все тело в напряженную работу. Ученицы должны, конечно, подвести себя к grand rond de jambe jeté предшествующими упражнениями, так как напряжение связок и мускулов бедра чрезвычайно велико.

## IV. РУКИ

### ПОЗИЦИИ РУК

**В** своей терминологии танца я пользуюсь только тремя позициями рук; все остальные положения рук являются их разновидностью, и я считаю излишним вводить для них особое название, тем более что движения рук всегда необходимо показывать, когда дело доходит до танца или до более сложного примера на уроке.

Подготовительное положение рук: обе руки опущены вниз, кисти направлены внутрь, близки одна к другой, но не соприкасаются, локти слегка округлены, так чтобы рука не соприкасалась с корпусом от локтя до плеча, чтобы рука не прилегала под мышкой. Как для подготовительного положения, так и для последующих позиций передать точно манеру держать кисть можно только наглядно, живым примером на уроке. Словами изложить мой прием довольно трудно. Отчасти поможет прилагаемый рисунок (*рис. 2*), который я могу пояснить следующим образом.

Все пальцы сгруппированы совершенно свободно и мягки в суставах; большой палец соприкасается со средним; кисть не сломана в запястье, но продолжает общую округлую линию всей руки от плеча.

Если с начала экзерсиса большой палец не примкнут к третьему, то в процессе экзерсиса от переключения внимания на работу ног, корпуса и проч. он постепенно все больше и больше отходит, и кисть приобретает растопыренный вид. Кончик у мизинца и указательного пальца в закругленном виде. Впоследствии разрешается слегка

отойти от группировки пальцев, их как бы сама природа заставила, для придания легкости кисти руки, естественным порядком без напряжения отойти, что и дает художественную окраску кисти руки.

**Первая позиция.** Руки подняты впереди корпуса немного выше пояса. Они должны быть несколько пригнуты, чтобы, открываясь на II позицию, могли свободно разогнуться, раскрыться на всем своем протяжении. При поднимании на I позицию рука поддерживается от плеча до локтя напряжением мускулов верхней своей части.

**Вторая позиция.** Руки отведены в сторону, чуть-чуть округло согнуты в локте. Следует хорошо поддерживать локоть тем же напряжением мускулов верхней части руки. Отнюдь нельзя затягивать плечи назад или поднимать их. Нижняя часть руки, от локтя к кисти, удерживается на одном уровне с локтем. Кисть, которая невольно, вследствие этого напряжения, падает и имеет повисший вид, надо тоже поддерживать, чтобы и она участвовала в движении. Удерживая руку в таком положении во время урока, мы даем ей наилучшее воспитание для танца. Сначала она имеет вид искусственный, сделанный, но результат скажется потом. О руке уже не придется заботиться, локоть никогда не будет провисать, рука будет легка, отзывчива на каждое положение корпуса, будет жива, естественна и максимально выразительна.

**Третья позиция.** Руки подняты вверх с округлыми локтями, кисти направлены внутрь близко одна к другой, но не соприкасаются и должны быть видимы глазами без поднимания головы. Опуская руки и заканчивая движение из III позиции через II вниз в подготовительное положение, следует это движение делать совершенно просто: рука сама придет в должное положение, достигнув своей конечной позиции внизу. Нужно тщательно избегать неправильной манеры некоторых педагогов, насаждающих приторную пластику: доведя руку до II позиции, они отводят ее несколько назад и при этом поворачивают кисть ладонью вниз, ломая линию. Движение оказывается разбитым, ненужно усложненным и манерным. Повторяю, рука сама повернется естественно,

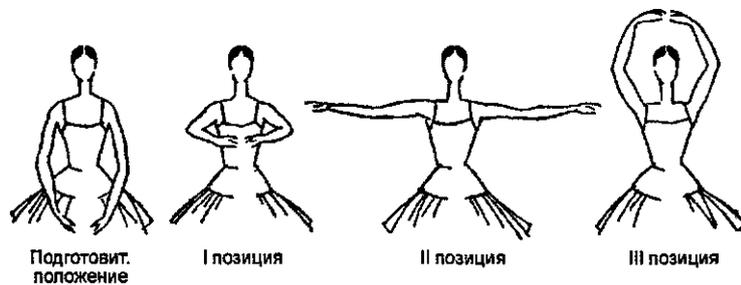


Рис. 25. Позиции рук

когда надо. Этот искусственный поворот кисти — типичное движение танцовщиц, именующих себя «пластичками».<sup>1</sup> Их скудная техника нуждается в таких украшениях, так как иначе им не на чем было бы строить свои «танцы». Понятно, что нашей школе к этому прибегать не приходится.

Положение рук при arabesques особое. У руки, вытянутой вперед, так же как и у отведенной в сторону, кисть раскрывается ладонью вниз — не следует слишком натягивать локоть и выдвигать плечо. Французская манера сгибать кисть вверх закрывает выражение всей фигуры, подчеркивает руки: смотрят на руки, а не на общую линию. Наша система ближе к итальянской, но движение свободнее, пальцы лежат непринужденно, кисть не так вытянута.

Пропорция рук в нашем искусстве играет немаловажную роль, и, к сожалению, правильная пропорция рук — явление редкое. Если меня спросят, какие руки более приемлемы для нашего искусства — короткие или длинные, — я остановлюсь на последних. В младшем возрасте порою движения кажутся милыми и с короткими ручками, но как только учащийся подрастает, танцевальные движения требуют большого широкого размаха и при коротких руках рисунок танца пропадает, нет полной ширины движений.

<sup>1</sup> Участницы студий «пластического» танца, получивших особое пространство в двадцатые годы под влиянием Айседоры Дункан. «Пластички» противопоставили классическому танцу босоножие, «свободную» пластику, представлявшую собой в основном стилизацию изображений античной вазовой живописи. (Прим. спец. ред.)

## PORT DE BRAS

Port de bras лежит в основе великой науки рук в классическом танце. Руки, ноги и корпус воспитываются в отдельности особыми упражнениями; развивается мускулатура ног, манера держать корпус, но только правильное нахождение своего места для рук завершает художественный облик танцовщицы и дает полную гармонию танцу, голова окончательно отделяет его, дает красоту всему рисунку, а завершает его взгляд. Поворот головы, направление взгляда играют решающую роль в облике каждого arabesque, attitude и всякой другой позы.

Port de bras — это наиболее трудная часть танца, которая требует большой работы и заботы. Умение управлять руками сразу обнаруживает хорошую школу. Особенно трудно приходится тем, кому природа не дала красивых рук; им нужно особенно следить за руками — обдуманно управляя ими, можно добиться красоты движений. Приходилось заниматься с ученицами, имеющими от природы прекрасные руки, но незнание port de bras не давало им свободы движений, и только когда они его усваивали, они начинали справляться с руками.

Нужно, чтобы руки с подготовительного положения были закруглены так, чтобы точка локтей была невидима, иначе локти образуют углы, и тем отнимается мягкое очертание, которое руки должны иметь. Кисть руки должна быть на уровне сгиба руки в локте, ее следует поддерживать и не слишком сгибать, — иначе линия будет сломлена. Сейчас наблюдается чрезмерное вытягивание кистей рук, которое дает напряженную жесткую линию. Локти нужно поддерживать, а пальцы держать соединенными в указанной группировке. Не следует допускать оттягивания большого пальца. Плечи держать опущенными и неподвижными. Нужно, чтобы позиции рук и port de bras казались непринужденными. Каждое движение рук (позы) должно совершаться через I позицию. Этот принцип должен проводиться как в танцах на полу, так и в танцах воздушных.

Как только приступают к изучению port de bras, исполнению сразу же придается более артистичный, отделанный характер. Кисть уже начинает «играть».

Если мы не требуем от кисти ничего другого, как только правильного положения по отношению ко всей руке, пока все внимание обращено на развитие пластики ног, — это беда небольшая, потому что приучить руку к неподвижности, к независимости, к свободе от движения ног является основной задачей воспитания рук танцовщицы. У детей и начинающих рука всегда стремится подражать движению ноги, участвовать в работе: например, при *gond de jambe* и руки описывают подобие кружков. Когда же ученице удастся дифференцировать движения рук и ног и при напряженной работе ноги, иногда при колоссальных ее усилиях выполнить требуемое движение, удастся оставлять руку спокойной, не вовлеченной в движение, — это уже шаг вперед.

Кроме того, для воспитания рук, для приведения их в послушное и гармоничное состояние нужно меньше времени, чем для развития ног в требуемых для классической танцовщицы пределах. Нога развивается, укрепляется, дисциплинируется долгой и продолжительной ежедневной работой. Как бы мало времени ни уделялось рукам по сравнению с ногами, они во всяком случае успевают получить должную разработку. Вспомним хотя бы тех же «пластичек», которые в несколько месяцев развивают руки, в то время как корпус и ноги еще совсем не разработаны. Поэтому при упражнениях, направленных на развитие ног, кисть может оставаться неподвижной, лишь бы ее держать правильно. При *port de bras* кисть вводится в движение и дает ему всю окраску. Тут же начинается обучение владению головой и ее правильному управлению, так как от головы зависит всякий оттенок движений. В *port de bras* голова все время принимает участие.

Виды *port de bras* весьма разнообразны и многочисленны. Особых названий каждая форма не имеет. Приведу здесь несколько примеров.

1. Стать в V позицию *croisée*, правая нога впереди. Из подготовительного положения руки идут на I позицию, III позицию, раскрываются на II позиции и опускаются в исходную точку — подготовительное положение. Чтобы придать данному упражнению тот характер, который я от него требую, чтобы «вздохнуть руками», как говоришь на уроке, их нужно вести следующим образом.

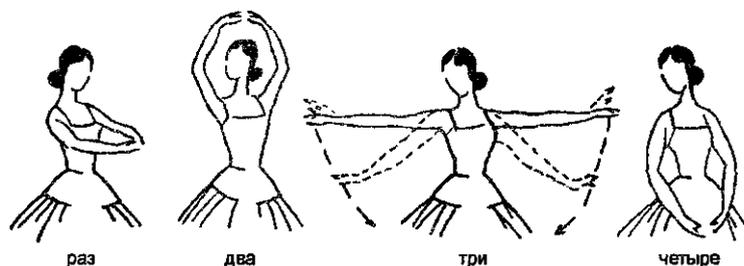


Рис. 26. Port de bras (первое)

Когда руки придут на II позицию, раскрыть кисти, делая спокойный, глубокий, но не утрированный вздох (не поднимать плеч!), нужно повернуть кисти ладонью вниз и с выдохом плавно опускать их вниз, позволяя пальцам слегка мягко «отставать», но отнюдь не подчеркивая, не ломая кисти и не утрируя это движение.

Голова склоняется налево, когда руки придут на I позицию, взгляд устремляется на кисти; когда руки на III позиции, голова прямо; когда руки раскрываются, голова поворачивается и отклоняется направо. Взгляд везде следует за кистями рук. Так приучаются участвовать в движении мускулы лица. При окончании движения голова опять повернута прямо (рис. 26).

2. Стать в V позицию, правая нога впереди. Из подготовительного положения руки идут на I позицию, затем левая — на III позицию, правая — на II позицию, левая — на II, правая — на III; левая опускается в подготовительное положение, проходит его и поднимается на

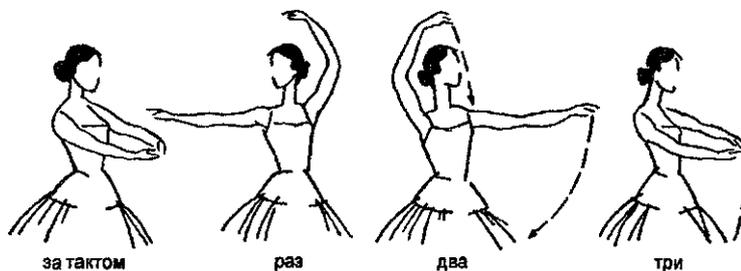


Рис. 27. Port de bras (второе)

I позицию, где встречается с опускающейся правой рукой. Отсюда движение повторяется.

Голова аккомпанирует следующим образом: когда руки на I позиции, взглянуть на кисти, склонив голову налево; при втором положении голова отведена направо; когда правая рука на III позиции, голова отклоняется и поворачивается налево; при заключении движения — голова налево (рис. 27).

3. V позиция. Раскрыв руки на II позицию (голова направо), «вдохнуть ими», как описывается в первом виде port de bras, и опустить в подготовительное положение, наклоня одновременно корпус и голову вперед и сохраняя всегда стройность спины при помощи подтянутого позвоночника. Затем начинается разгибание, которое происходит следующим образом: сначала корпус выпрямляется, т. е. поднимается наверх (обратно), причем голова и корпус поднимаются одновременно с руками, которые проходят через I позицию на III позицию, потом корпус перегибается насколько возможно назад, голова

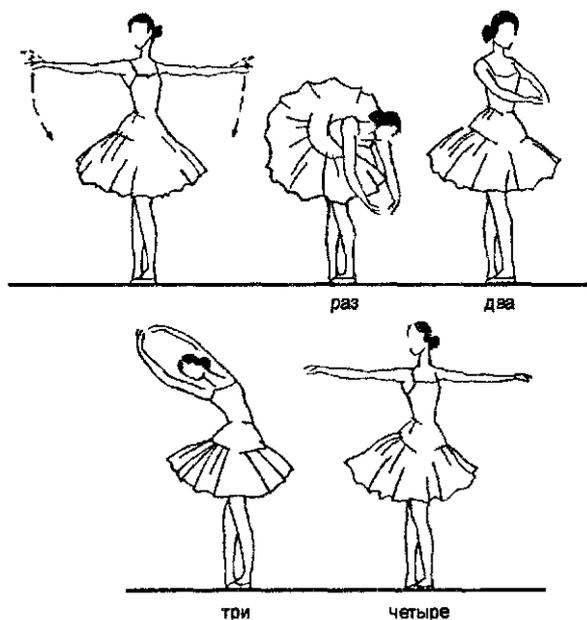


Рис. 28. Port de bras (третье)

при этом не должна закидываться, и руки по существующему правилу должны находиться перед головой и не ускользать от направленного на них взгляда; корпус разгибается, вся фигура выпрямляется, руки раскрываются на II позицию.

Для изучения этого *port de bras* счет может быть на  $\frac{4}{4}$ : на *раз* — наклонить корпус вниз, на *два* — разогнуться до нормального положения, на *три* — перегнуться назад, на *четыре* — возвратиться в нормальное положение, открыв руки на II позицию (рис. 28).

4. Это упражнение принадлежит итальянской школе, но у нас оно теперь широко распространено и применяется во всех экзерсисах. Однако, чтобы это *port de bras* носило в полной мере тот отпечаток артистизма, который ему присущ, несмотря на всю кажущуюся несложность формы, его нужно очень тщательно отделать. Постараюсь изложить подробности, хотя словами трудно передать плавный и свободный ход переплетающихся деталей.

V позиция, правая нога впереди. Руки идут через I позицию, левая — на III позицию, правая — на II (подготовительное положение для этого вида *port de bras*). Левая раскрывается на II позицию, одновременно необходимо сильно раскрыть грудь, захватив спину, вогнув позвоночник, отвести левое плечо так сильно назад, чтобы в зеркало вы его увидели хорошо *со спины*, а так как вы обращены в данную минуту налево, то *впереди* будет правое плечо. Голова повернута направо. Несмотря на сильный поворот корпуса, ноги остаются совершенно неподвижными. Затем правая рука проводится в I позицию, где левая, подведенная снизу, встречается с нею, взгляд с поворотом головы налево останавливается на руках. Корпус возвращается в первоначальную позу.

Проследим теперь детали. Когда левая рука на III позиции, а правая на II позиции и голова повернута направо, вскинув кисти и повернув голову по направлению левой руки (подняв на нее и глаза), нужно проводить руки в указанную позу, разогнув их ладонью вниз, вытянув пальцы, как бы прорезая кистью воздух и преодолевая его сопротивление, отчего кисть слегка оттягивается, отстает.

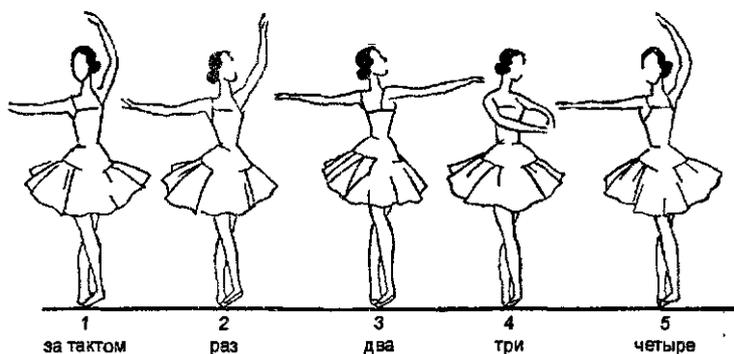


Рис. 29. Port de bras (четвертое)

Когда обе руки достигнут II позиции, а корпус вполне повернут требуемым образом, руки как бы смягчаются в локтях, даже несколько провисают, мягки и непринужденны, как «плавники», — это вызвано большим напряжением схваченной и выгнутой спины и придает позе и движению тот уже более артистичный, не школьный, отпечаток, который они должны носить. Оставляя выгнутым корпус, голова со взглядом переводится через правое плечо (рис. 29).

5. Это port de bras обычно принято делать при окончании урока, когда все тело стало эластичным; оно развивает большую гибкость. Вначале с V позиции при левой руке, поднятой на III позицию, и правой, отведенной на II, корпус наклоняется вперед (вместе с головой, повернутой

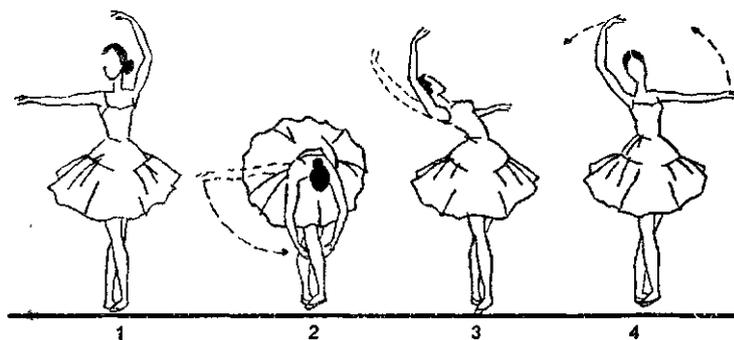


Рис. 30. Port de bras (пятое)

по направлению левой руки), не теряя стройности позвоночника; левая рука опускается вниз на I позицию, правая через подготовительное положение подводится к ней также на I позицию, затем корпус разгибается назад с поворотом налево, взгляд все время следует за движением руки.

Руки с I позиции идут так: правая поднимается на III позицию, левая отводится на II позицию, голова и взгляд по направлению левой руки (при отведении левого плеча назад надо следить, чтобы правое плечо не поднималось), затем корпус возвращается в исходное положение, правая рука раскрывается на II позицию, а левая поднимается на III позицию (*рис. 30*).

6. *Grand port de bras*. Стать в позу *croisée* назад, левая нога сзади (левая рука уже на III позиции, правая — на II). Сделать *plié*, приседая на правой ноге и оттягивая левую назад; в это время корпус наклоняется низко вперед и вместе с ним идет левая рука, не теряя своего места на III позиции.

Наклонив корпус до крайней точки, следует держать его все же совершенно прямо. Чтобы не потерять этой стройности, несмотря на сильный наклон вперед, нужно крепко удерживать позвоночник прямым, избегая всякой сутулости, в это время правая рука опускается вниз и встречается с левой на I позиции, не теряя своего места немного выше пояса.

Достигнув усиленно расширенной IV позиции, насколько позволяет сложение, выпрямляете корпус и одновременно отбрасываете его на носок левой ноги. Перегнуться назад, хорошо захватив спину. Правая рука идет на III позицию, левая — на II позицию (правая всегда остается впереди головы!). Голова откинута назад через левое плечо, и поза аналогична позе 4-го *port de bras*, т. е. левое плечо хорошо отведено назад. Затем правая рука открывается на II позицию, голова поворачивается направо, корпус выпрямляется, левая рука идет на III позицию, и через *plié* вы возвращаетесь к исходной позе *croisée* (*рис. 31*).

Это *port de bras* часто делают в *adagio* для подготовки к *grande pirouette*. Тогда движение не доводится до конца, вы остаетесь на присогнутой правой ноге в расширен-

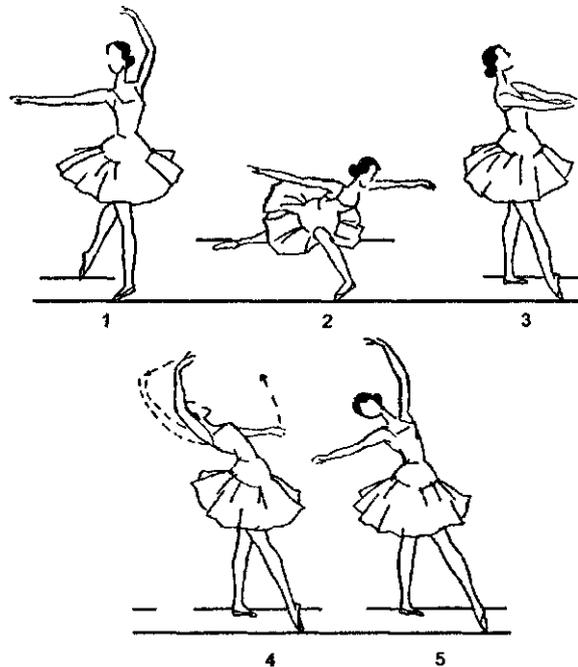


Рис. 31. *Grand port de bras* (шестое)

ной IV позиции с правой рукой в III позиции и левой — на II позиции.

Для *pirouette en dehors* левая рука со II позиции через III закидывается вперед в позу *préparation à la pirouette*, правая раскрывается на II позицию. Для *pirouette en dedans*, достигнув того же положения рук, широким круговым движением перевести правую руку округло в I позицию, а левая рука остается отведенной на II позицию. Отсюда делается *pirouette*.

Два последних вида *port de bras* очень существенны в нашем образовании. Постигнув их, танцовщица может себе сказать, что соответствие между головой, руками и корпусом найдено и сделан большой шаг в овладении игрой тела.

Продолжать примеры различных *port de bras* я не буду — их можно разнообразить до бесконечности, комбинируя основные элементы.

Несколько замечаний о работе рук.

Если вы стоите, сделав *battement développé*, например с ногой, вытянутой на II позицию на  $90^\circ$ , руки также на II, то опускать следует сначала руки, нога еще задерживается, когда руки уже начали движение; опускание ноги заканчивается одновременно с руками. Это дает хорошую выдержку ноге, и движение также приобретает более спокойный, неторопливый оттенок.

При исполнении небольших танцевальных движений *allegro* или *adagio*, т. е. при маленьких позах, руки не поднимаются высоко. Только при больших позах руки на полной высоте. Это надо принимать во внимание при маленьких *adagio* и *allegro*, чтобы не получить игры рук за счет движения ног.

### ПРИМЕРЫ УЧАСТИЯ РУК В ЭКЗЕРСИСЕ

Когда дается экзерсис усложненный, фигурный, с комбинацией различных раз, руки начинают вводиться в общее движение и играют значительную роль. Например, для *battements développés* много разных фигур, и везде руки введены в движение.

Примеры экзерсиса у палки. 1. Три *ronds de jambes en dehors* на  $\frac{3}{8}$  с остановкой на *четвертую восьмую* в *plié* на левой ноге в позе *effacée* вперед, на пол, повернув весь корпус и пригнув его и руку к ноге. Раскинуть кисть, как бы указывая на кончик ноги. Затем делается три *battements frappés* на  $\frac{3}{8}$  и на *четвертую восьмую* остановка на II позиции. Три *ronds de jambes en l'air en dedans*, остановка в позе *effacée* назад на пол, на *plié* на левой ноге. Корпус изогнут назад, голова через плечо, и взор обращен на кончик ноги, а рука перед собой, перед грудью, ладонью вниз, кисть распростерта и приподнята вверх.

Заканчивается тремя *battements frappés*, тем же темпом, что и в первом случае, т. е. на *четвертой восьмой* пауза на II позиции.

2. Шесть *petits battements* на  $\frac{3}{4}$  (по  $\frac{1}{8}$ ), на четвертую четверть упасть на *plié* на правую ногу (подменив ногу, на которой стоял), приняв маленькую позу *croisée*

с согнутой правой рукой, левая нога sur le cou-de-pied сзади; затем вернуться на левую ногу и проделать четыре petits battements на  $\frac{2}{4}$  по  $\frac{1}{8}$  и на  $\frac{2}{4}$  сделать tour en dehors sur le cou-de-pied с préparation temps relevé.

Обратно все движения повторяются тем же счетом, только после первых шести petits battements упасть на правую ногу на plié назад, подменив левую ногу, которая придется sur le cou-de-pied вперед с маленькой позой croisée, правая рука приоткрыта на II позицию на  $45^\circ$ , затем после следующих четырех petits battements делается temps relevé назад и tour en dedans.

Temps lié на середине класса. Это — общепринятая с младших классов комбинация движений с постепенно увеличивающимися трудностями. Простейшее temps lié дополняется следующим образом.

Стать в V позицию croisée, правая нога впереди. Сделать demi-plié, правая нога скользит носком по полу вперед на croisé, левая остается на plié, обе руки на I позиции, взгляд — на кисти рук, с повернутой в том же направлении головой, перенести корпус на правую ногу, сделав на ней предварительно проходящее demi-plié, вытянуть сзади пальцы левой ноги, поднимая левую руку наверх, а правую в сторону. Голова повернута направо.

Подтянуть левую ногу сзади в V позицию face на demi-plié, переведя левую руку на I позицию, а правую оставить на II позиции, голова face; скользить носком правой ноги в сторону II позиции (открывая левую руку на II позицию и сопровождая ее взглядом), оставив левую на plié; перенести корпус на правую ногу, предварительно сделав на ней проходящее demi-plié, и, вытянув пальцы, подтянуть левую ногу вперед в V позицию. Опустить руки в подготовительное положение.

Повторить все с левой ноги. Те же движения делаются и назад.

Рекомендую для начинающих изучать temps lié счетом на  $\frac{4}{4}$ , уложив движение в два такта: на *первую* четверть сделать demi-plié в V позицию, на *вторую* — пальцы вытянуть вперед на croisé, проходящее plié приходится между второй и третьей четвертями, на *третью* — поза croisée назад, на *четвертую* — стать в V позицию. Затем

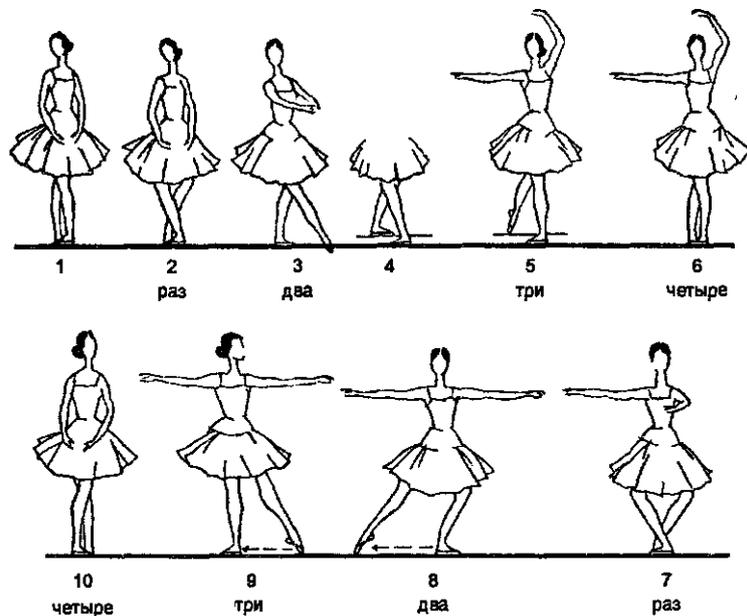


Рис. 32. Temps lié

следующий такт: на *первую* четверть — demi-plié в V позицию, на *вторую* — нога выведена с вытянутыми пальцами в сторону II позиции, на *третью* — вытягиваются пальцы левой ноги с переходом корпуса на правую ногу, на четвертую — стать в V позицию (рис. 32).

В старших классах можно делать temps lié, поднимая ногу на  $90^\circ$  при движении вперед, назад и на II позицию. Из V позиции demi-plié на левой ноге, делая правой battement développé вперед на croisé; перейти на правую ногу на attitude croisée назад, упасть на левую ногу на demi-plié, подведя ее к правой ноге, которая сгибается к колену на  $90^\circ$ ; сделать battement développé правой ногой на II позицию и перейти на правую ногу, подняв левую на II позицию на  $90^\circ$ ; demi-plié на правой ноге, согнув левую у колена, выводя ее вперед, продолжать движение с другой ноги.

В средних и старших классах можно изучать temps lié en tournant: сначала делается tour en dehors sur le cou-de-pied с V позиции, затем исполняется temps lié

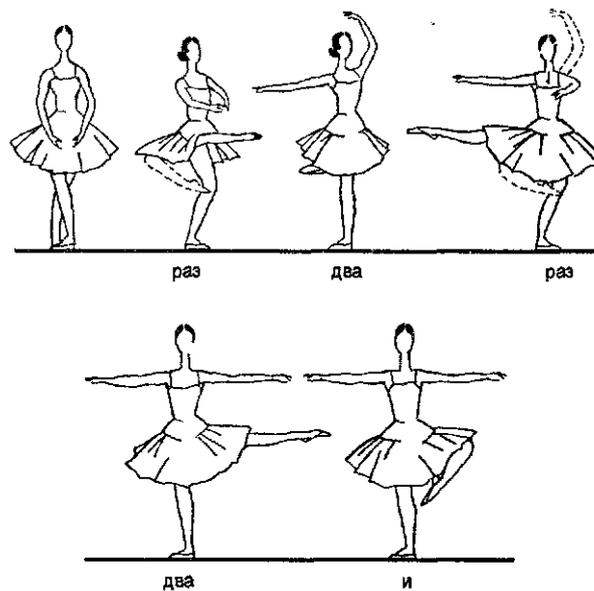


Рис. 33. Temps lié (на 90°)

вперед. Еще раз такой же tour и temps lié в сторону II позиции.

Затем, для исполнения temps lié en tournant на 90°, после сделанного tour нога у колена впереди. Руки те же, что и при движении на полу (рис. 33).

При исполнении temps lié назад, tour делается en dedans. Temps lié sauté состоит из последовательных маленьких sissonnes tombées, но оно относится к allegro.

## V. ПОЗЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

**ATTITUDES**

**С**ловом *attitude* обозначаются позы *croisée* или *effacée* на одной ноге с другой ногой, поднятой на 90° и отведенной назад в согнутом положении. Поэтому позу *développé* вперед и нельзя называть *attitude*, так как нога в ней вытянута, прямая. Я эти позы не называю иначе, как *développé* на *croisé* или на *effacé*. В *attitude* полагается поднять вверх ту же руку, как и нога; другая рука на II позиции (рис. 34).

Нога, отведенная назад, должна быть с хорошо убраным назад коленом, причем его нельзя ронять. Согнутая нога позволяет гнуться и корпусу, при поворотах движение красиво, легко, тогда как вытянутая прямая нога в *arabesque* гнуться не позволяет и затрудняет повороты.

Для ближайшего ознакомления с *attitude* рассмотрим его исполнение во французской, итальянской и русской школах на *croisé* и на *effacé*.

*Attitude croisée* во французской школе берется с корпусом, наклоненным в сторону ноги, на которой стоишь, вследствие чего плечо поднятой руки значительно выше другого.

В итальянской школе — прямой корпус, с прямой спиной, весь рисунок выражен в повороте головы или в поднятии одной или другой руки.

Такой вид *attitude* является неправильным потому, что колено в этом состоянии корпуса плохо поддерживается и получается висячим, если же хотят его поддер-

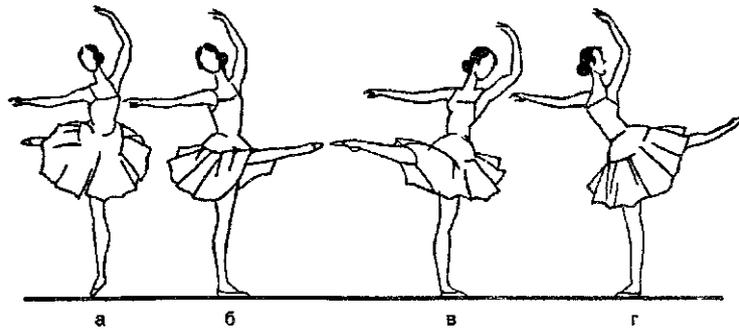


Рис. 34. а — *Attitude croisée*; б — *Développé вперед croisée*;  
в — *Développé вперед effacée*; г — *Attitude effacée*

жать верхней частью ноги — бедром, то колено отходит от корпуса и получается некрасивая форма позы.

Мой вид *attitude croisée* таков: плечи ровные, корпус выгибается назад, спина не прямая, а выгнутая, нога сильно забрана назад, голова с отчетливым поворотом к плечу отведенной на II позицию руки. Корпус при *attitude* неизбежно наклонен к ноге, на которой стоишь, но вследствие того, что спина забрана и нога заведена назад, плечи выравниваются и получается желаемая форма. Руки можно и переменить, поднять противоположную ноге, тогда и корпус наклонится в другую сторону, не нарушая правильности позы, меняется направление головы и глаз, а следовательно, и выражение лица; когда позвоночник работает хорошо, можно играть корпусом как угодно.

*Attitude effacée*. Если при *attitude croisée* нога в колене должна быть согнута, то при *attitude effacée* она должна быть полусогнута в колене, иначе получаются неправильные позы.

Итальянский *attitude effacée* сохраняет прямую спину, но все же корпус комкается, пригибаясь к согнутой ноге. При *pirouette* поза сбивается, колено невольно провисает или, наоборот, колено поднимается и висит носок.

Мой *attitude* приближается к французскому. Корпус направлен к стоящей ноге, слегка вперед; руки и вся поза имеют устремление в одном направлении, что дает этому

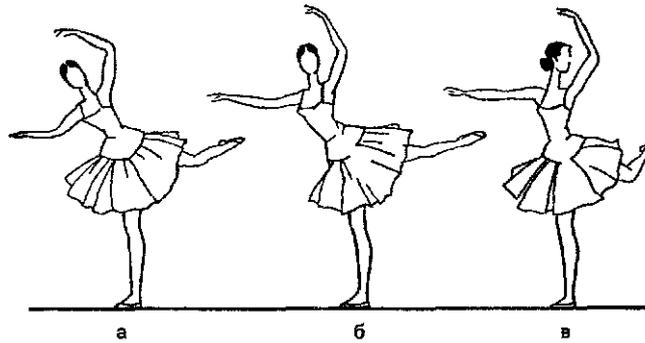


Рис. 35. Attitudes effacées: а — французский;  
б — русский; в — итальянский

attitude вид полета. Разница с французским attitude заключается в том же, в чем и в attitude croisée; несмотря на устремленный вперед, наклоненный к стоящей ноге корпус, плечи не будут одно выше другого. Такой attitude чрезвычайно удобен для tours (рис. 35).

### ARABESQUES

Arabesque — одна из основных поз современного классического танца (если в attitude нога согнута или полусогнута, то в arabesque она всегда должна быть вытянута). Формы arabesque разнообразны до бесконечности. Главные четыре arabesque, принятые в танце, следующие.

1-й arabesque (назывался также ouverte, alongée). Тело опирается на одну ногу, другая, вытянутая и прямая, отделяется от пола и простирается назад на высоту не менее 90°. Ноги в положении effacé. Рука, противоположная поднятой ноге, вытянута вперед, другая — отведена в сторону; кисти вытянуты и обращены ладонью вниз — они как бы опираются на воздух. Корпус простерт вперед. Положение головы профильное, так же как и всей фигуры. Плечи ровные, как и для всех arabesques. В arabesque решающую роль играет спина: только хорошо ее поставив, можно дать красивую линию. Чтобы нагляднее объяснить правильное положение, разберем arabesque французский, итальянский и наш.

Французский arabesque берет позу вяло, корпус не схвачен, не вытянут, а пассивно наклонен вперед, рука удержана искусственно на II позиции, а потому имеет невыразительный вид.

Итальянский arabesque устраняет вялость позы, корпус схвачен, но не наклонен, спина удерживается прямо, рука же со II позиции резко оттянута назад.

Я указываю следующий arabesque: корпус наклонен вперед, поскольку устремление вперед чувствуется, но спина не вялая, а энергично выгнутая, схваченная в пояснице; рука отведена настолько, насколько требует удобное самочувствие сильно растянутых мускулов всего корпуса, т. е. несколько позади II позиции (рис. 36).

2-й arabesque. Корпус и ноги в том же положении, как и в 1-м, но вперед вытянута рука, соответствующая вытянутой ноге. Другая отведена назад настолько, что видна позади корпуса. Голова обращена к зрителю (рис. 36).

3-й arabesque. Этот arabesque обращен лицом к зрителю. Нога на croisé назад на  $90^\circ$ . Корпус наклонен вперед, схвачен в спине. Вперед вытянута рука, соответствующая вытянутой назад ноге, другая отведена в сторону. Лицо обращено к этой руке, взгляд как бы следит за ее движением (рис. 37).

4-й arabesque. Ноги в том же положении, как и в 3-м, но впереди рука, противоположная поднятой ноге, и корпус делает поворот, схваченный сильным выгибом спины. Другая рука видна из-за спины. Этот arabesque обращен к зрителю вполоборота спиной. Необходимо следить,

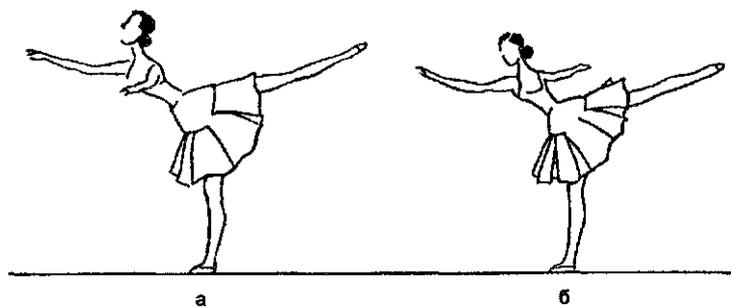


Рис. 36. Arabesque: а — 1-й arabesque; б — 2-й arabesque

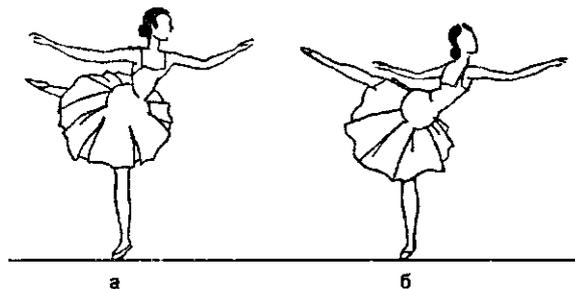


Рис. 37. Arabesque: а — 3-й arabesque; б — 4-й arabesque

чтобы ступня стоящей на полу ноги не теряла выворотности. Голову повернуть к зрителю, подчеркивая направление взглядом. Плечи должны быть на одном уровне. Корпус не должен наклоняться вперед. Это самый трудный arabesque и требует внимательного проникновения в его форму (рис. 37).

Когда мы обратимся к исполнению tours на arabesque, нам особенно станет ясна разница arabesque французского, итальянского и нашего.

При поворотах французский arabesque не дает возможности развить движение, в итальянском — нога неизбежно согнется в колене, ломая линию, что постоянно наблюдается у итальянок. Предлагаемые мною arabesques дают устойчивость, энергию при поворотах, причем не теряется вытянутость всей позы и ноги.

Когда делается tour на arabesque, поза сразу должна быть выражена; с *préparation* (IV позиция) надо, оттолкнувшись пяткой ноги, стоящей впереди, сразу перейти на отчетливый arabesque, иначе tour не удастся, сила теряется.

## ÉCARTÉE

*Écartée назад.* Стоя на правой ноге, отвести левую на *développé* на  $90^\circ$  в направлении точки б нашего плана (рис. 1, б).

Нога сильно выворотная от самого бедра. Вся поза берется в одной плоскости, диагонально к зрителю. Необходимо следить, чтобы ступня стоящей на полу ноги не теряла выворотности. Левая рука поднимается на

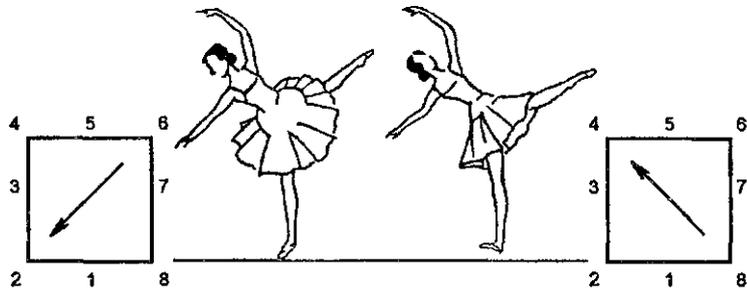


Рис. 38. *Écartée назад и écartée вперед*

III позицию, а правая на II позицию, корпус должен перегнуться набок, в сторону стоящей ноги, но с сильным захватом спины. Он остается естественным, но не упрощенным до нехудожественности. Голова повернута направо.

*Écartée вперед.* Направление ноги в точку 8 (рис. 1, б), поза — гордая, осанистая. Рука поднята та же, что и нога. Голова повернута в том же направлении (рис. 38). В обоих случаях можно поднять наверх и обе руки. В сущности, *écartée* есть *développé* II позиции, но в сильно развернутом положении. В этой позе нужно следить за плечами, чтобы, несмотря на наклон набок, плечи не теряли линии и чтобы одно плечо не было выше другого, что достигается в данном положении хорошим захватом спины в пояснице.

## VI. СВЯЗУЮЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ

### *PAS DE BOURRÉE*

**В** классическом танце для передвижения пользуются не простым шагом, а чеканно танцевальным. Один из наиболее распространенных видов такого шага — *pas de bourrée*.

*Pas de bourrée* существует в нескольких разновидностях и делается во всех возможных направлениях.

Долгое время *pas de bourrée* держалось у нас в мягком, неподчеркнутом рисунке французской школы. С усилившимся в конце XIX века влиянием итальянцев вид *pas de bourrée* изменился. Нога поднимается отчетливо *sur le sou-de-pied*, все движение — более рельефно. Я присоединяюсь к этому типу *pas de bourrée*, испытав его в своей практике.

Нужно следить, чтобы нога отчетливо поднималась от земли при первоначальном изучении на полупальцах, а впоследствии и на пальцах.

*Pas de bourrée* делится на два основных вида: с переменной ног и без перемены ног. В первом случае, если начать с правой ноги, по окончании впереди будет левая. Во втором случае — правая.

*Pas de bourrée* с переменной ног. Для ознакомления с *pas de bourrée* в младших классах берут именно этот вид.

Стать в позу *croisée* назад с левой ноги (правая нога на полу всей ступней). Руки в подготовительном положении. *Demi-plié* на правой ноге (левая — *sur le sou-de-pied* сзади).

Стать на левую ногу на полупальцы, подведя ее к правой; поднять правую *sur le cou-de-pied* вперед (но не прижимая к левой ноге, а на небольшом расстоянии от нее), переступить на правую на полупальцы в сторону II позиции, не перемещаясь чрезмерно с места; левая нога *sur le cou-de-pied* впереди описанным образом. (Подобную форму *sur le cou-de-pied*, когда ступня не охватывает щиколотки, можно назвать условной.) Упасть на левую ногу на *demi-plié*, на *croisé*. Правая *sur le cou-de-pied* назад.

Руки принимают маленькую позу *croisée*. То же повторяется с другой ноги (с ходом в другую сторону) (рис. 39).

Так исполняется *pas de bourrée en dehors*.

В обратном направлении, т. е. *en dedans*, при начале исполнения нужно стать в позу *croisée* вперед с левой ноги. *Demi-plié* на правой ноге (левая — *sur le cou-de-pied* впереди), стать на левую ногу на полупальцы, подведя ее к правой, поднять правую — *sur le cou-de-pied* сзади, переступить на правую на полупальцы в сторону II позиции, также не перемещаясь чрезмерно с места, левая нога *sur le cou-de-pied* сзади, упасть на левую ногу на *demi-plié*, на *croisé*, правая *sur le cou-de-pied* впереди.

Рядом таких движений можно начать изучение *pas de bourrée*, внимательно следя за тем, чтобы ноги хорошо поднимались, пальцы сильно вытягивались и были схваченными. Это приучает ступню в *pas de bourrée* к тому, что, когда вы перейдете к быстрому темпу, ступня не будет мертвая, а будет двигаться, конечно не так отдельно

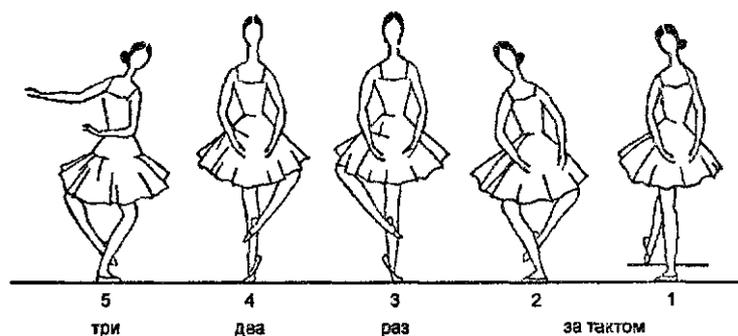


Рис. 39. *Pas de bourrée* (с переменной ног)

и отчетливо, как при первоначальном изучении, но все же она участвует в движении.

*Pas de bourrée* не меняя ноги. Это *pas de bourrée* делается с открыванием ноги в заключение *pas* и с продвижением в сторону, нога остается впереди та же, что в начале, причем надо следить, чтобы не расставлять ноги широко, делая шаг в сторону.

Стать в позу *croisée*, левая нога назад. Руки в подготовительном положении. Начиная движение, их чуть-чуть вскинуть — и вернуться к этой позе. *Demi-plié* на правой ноге, переступить на левую ногу на полупальцы; правая нога поднимается спереди *sur le sou-de-pied* (так же, как в предыдущем *pas de bourrée*). Переступить на правую ногу на полупальцы, с движением в сторону направо, левая нога сзади *sur le sou-de-pied*; упасть на левую ногу на *demi-plié* — правая открывается на II позицию на 45°, руки раскрываются на невысокую II позицию (рис. 40).

Для продолжения стать на правую ногу и проделать то же самое с другой ноги, влево.

Повторяю, все эти движения можно делать в различных направлениях: вперед, назад, на *effacé*, на *croisé*, на *écarté*, при этих позах нужно принимать соответствующие позы и руками.

Если вы делаете *pas de bourrée* без перемены ног на *écarté*, то при движении направо, при остановке правая нога будет на *écarté* вперед, а при движении обратно, в левую сторону, левая нога откроется на *écarté* назад.

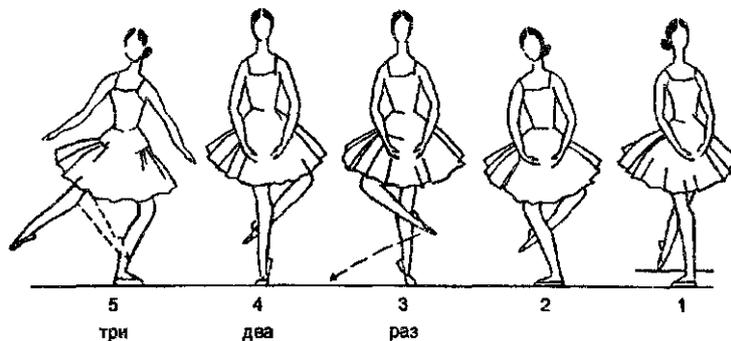


Рис. 40. *Pas de bourrée* (не меняя ноги)

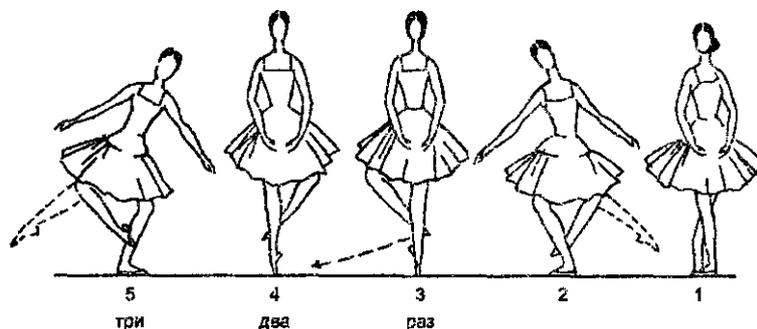


Рис. 41. Pas de bourrée dessus на пальцах

**Pas de bourrée dessus-dessous.** В переводе dessus значит «на», и открываемая при начале движения нога идет сначала вперед, подменяя собой другую ногу, а dessous означает «под», и открываемая для движения нога сначала подменивает другую ногу сзади. Еще можно добавить, что в первом случае нога как бы находит на другую и в таком виде sur le cou-de-pied приходится всегда сзади ступающей ноги. Во втором — подходит под другую и каждый раз sur le cou-de-pied приходится впереди ступающей ноги. Pas de bourrée dessus-dessous так же, как все виды pas de bourrée, изучается сначала на полупальцах.

**Dessus.** Стать в V позицию, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Demi-plié на правой ноге, открыть левую ногу на II позицию на  $45^\circ$  (приоткрыв руки также на II позицию на  $45^\circ$ ), стать на левую ногу на полупальцы, перенести ее впереди правой:<sup>1</sup> правая поднимается сзади sur le cou-de-pied так же, как в предыдущих случаях; переступить на правую ногу на полупальцы, перенести ее вперед левой, левая назад sur le cou-de-pied (так же); упасть на левую на demi-plié, правая открывается на II позицию на  $45^\circ$ . Все движение направо.

Руки постепенно соединяются в подготовительном положении и открываются на II позицию к концу движения (рис. 41).

<sup>1</sup> Следует обратить внимание на то, чтобы не заводять ногу вперед полукругом, а срезать прямой линией, подводя ее со II позиции к V. Соблюдая это, вы избегаете небрежного исполнения. При исполнении pas de bourrée en tournant эта же подробность причает хорошо владеть спиной.

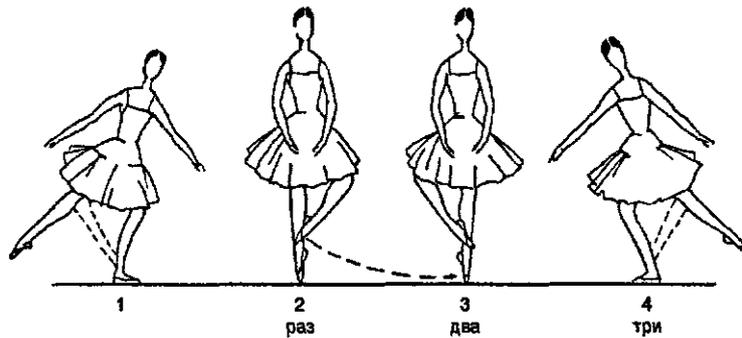


Рис. 42. Pas de bourrée dessous на пальцах

*Dessous.* V позиция, demi-plié на левой ноге, открыть правую на II позицию и стать на правую ногу на полупальцы, левая нога идет sur le cou-de-pied вперед; переступить на левую ногу на полупальцы, позади правой ноги, правая идет sur le cou-de-pied вперед (так же), упасть на правую ногу на plié, левая открывается на II позицию на 45°. Все движение налево. Руки идут так же, как и в предыдущем случае (рис. 42).

При первоначальном изучении pas de bourrée акцент делается на заключительное plié. Впоследствии движение переходит на форму безакцентную, pas следуют одно за другим.

Pas de bourrée en tournant. Все разнообразные виды pas de bourrée можно исполнять en tournant.

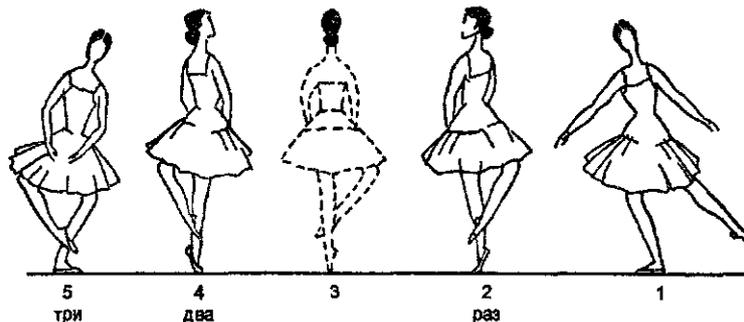


Рис. 43. Pas de bourrée en tournant en dedans

Разберем для примера вид, который в танце часто служит *préparation*.

*En dedans*. Стать в V позицию, правая нога впереди. *Demi-plié* на правой ноге, левая идет на II позицию на 45°; став на левую ногу на полупальцы, повернуться направо на полкруга, правая проскальзывает *sur le cou-de-pied* вперед, довернуться на правой ноге на полупальцах, левая *sur le cou-de-pied* сзади, упасть на левую ногу на *plié*, правая *sur le cou-de-pied* впереди (рис. 43).

С этого движения можно продолжать *pas de bourrée en dehors* следующим образом.

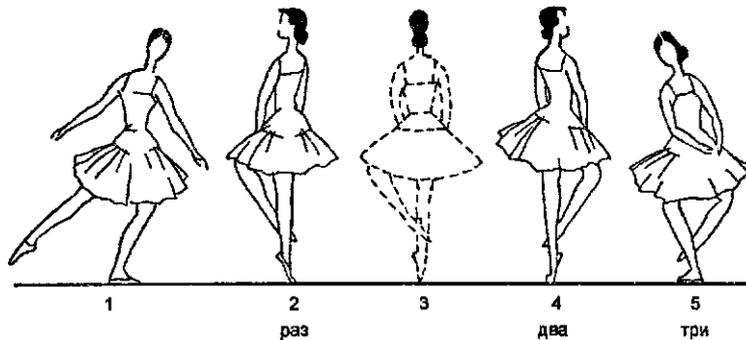


Рис. 44. *Pas de bourrée en tournant en dehors*

*En dehors*. *Demi-plié* на левой ноге, открыть правую на II позицию на 45°, став на правую ногу на полупальцы, повернуться направо на полкруга, левая проскальзывает назад *sur le cou-de-pied*; довернуться на левой ноге, правая *sur le cou-de-pied* спереди, и упасть на правую ногу, левая — *sur le cou-de-pied* сзади.

*Pas de bourrée* при исполнении *en tournant* проделывается вокруг своей оси без смещения в сторону.

Руки открываются при начале движения на II позицию на 45°, закрываются в подготовительное положение во время *pas de bourrée* и открываются в требуемом направлении, в зависимости от следующего движения (рис. 44).

Голова удерживает взгляд на зрителе возможно дольше, затем следует за поворотом корпуса.

## PAS COURU

Когда делается несколько *pas de bourrée* подряд, мы получаем *pas couru*. Большей частью оно исполняется в быстром темпе. Это *pas* применяется очень часто для разбега при больших прыжках, хотя бы для *jeté*, и особенно в мужском танце.

Делается в большом количестве и в женском танце на пальцах, с продвижением по прямой линии по диагонали сцены или вокруг всей сцены. В этом случае его называют *pas de bourrée suivi*.

## COUPÉ

Это маленькое промежуточное движение, способствующее началу другого *pas*. *Coupe* исполняется обыкновенно за тактом. Предположим, задано *pas ballonné* вперед, в то время как вы стоите в позе *croisée* назад на правой ноге.

Надо сделать для начала *demi-plié* на правой ноге (левая нога *sur le cou-de-pied* сзади) и перейти на *demi-plié* на левую ногу, сделав это коротким движением, как бы приоткнув ногой. Правая нога попадает *sur le cou-de-pied* и отсюда продолжает движение. Так же *coupe* делается и назад.

*Coupe* может быть и в других формах, сообразно с требуемым *pas* (см. например, *grand jeté*, с. 98–100).

## FLIC-FLAC

*Flic-flac* делается в экзерсисе и в *adagio* как связующее звено между движениями, в экзерсисе — при первоначальном изучении присоединяется к какому-нибудь другому *pas*, например *battement tendu*.

*En dehors*. В младших классах *flic-flac* проделывается в несколько более упрощенном виде, чем тот, в котором он будет исполняться в законченном танце как связующее и проходящее движение, а именно: его начинают изучать в два темпа следующим образом.

Нога открыта на II позицию, с маленького размаха (45°) скользнуть по V позиции полупальцами вытянутой ноги назад, попав носком в положение дальше, чем *sur le*

сou-de-pied, что получается неизбежно вследствие захлестывающего характера движения, отбросить ногу на II позицию и таким же движением бросить ее вперед, причем она и спереди пройдет дальше, чем sur le sou-de-pied; открыть опять на II позицию (рис. 45).

В старших классах flic-flac делается в один темп. В заключительный момент движения следует подняться на полупальцы или же заканчивать его в какой-либо большой или маленькой позе.

*En dedans.* Движение делается совершенно так же, с той разницей, что первый проход ноги — вперед, второй — назад. Затем проходится flic-flac en tournant.

*Flic-flac en tournant. En dehors.* Предварительно нога и руки раскрыты на II позицию, при первом движении руки соединяются вместе внизу и как бы дают толчок корпусу для поворота en dehors. При втором движении, когда нога идет вперед, принимается требуемая поза, причем первое движение делается face, второе — в повороте (в момент поворота исполняется на полупальцах и так задерживается в заданной позе).

*En dedans* делается наоборот. Первое движение ноги вперед и поворот корпуса en dedans. Заканчивается требуемой позой.

Flic-flac как связующее движение может встретиться и при исполнении adagio, даже иногда и в комбинированном экзерсисе не со II позиции, а с какого-либо другого положения — тогда его следует исполнять первым движением в том направлении, в каком нога находилась в данном случае, не отводя ее на II позицию.

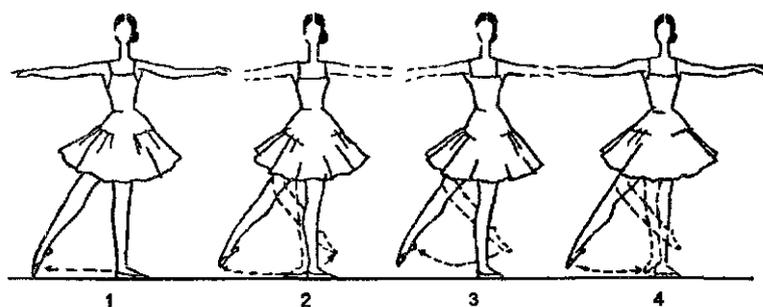


Рис. 45. Flic-flac

## PASSÉ

Passé соответствует своему французскому названию — проходящее, переводящее. В сценическом танце оно служит вспомогательным движением, переводящим ногу из одного положения в другое.

Если мы стоим на développé вперед на effacé и хотим передать ногу на arabesque, не обводя ее grand rond de jambe, мы согнем ногу в колене, оставив ее на высоте 90°, проведем носком близко к стоящей ноге и выведем на 3-й arabesque. Прохождение ногой этого пути и называется passé.

Это же движение можно сделать с прыжком, отделившись от пола стоящей ногой — оно будет называться так же.

Passé можно сделать и по полу, как в rond de jambe par terre, это будет passé по I позиции.

## TEMPS RELEVÉ

Temps relevé — французское название движения, происходящее от глагола se relever (подняться), и это определяет его форму. Это движение часто встречается как préparation к следующему; особую форму оно приобретает, когда служит подготовкой к tours, — ее мы опишем дальше, а начнем с основного вида — petit и grand temps relevé.

Petit temps relevé. Стать в V позицию, правая нога впереди; сделать demi-plié, правая нога sur le soude-pied впереди приемом, изображенным на рис. 46, правая рука согнута на I позиции, правая нога проходящим движением вперед без остановки отводится на II позицию на 45°; одновременно правая рука открывается на II позицию, левая нога одновременно поднимается на полупальцы.

Начиная это движение, нужно оставить верхнюю часть ноги (от колена наверх) неподвижной, сделать движение отведения ноги на II позицию только нижней частью (от колена вниз), удерживая верхнюю часть ноги от переменны положения. Таким образом, нижняя часть ноги вытягивается вперед лишь настолько, насколько позволяет

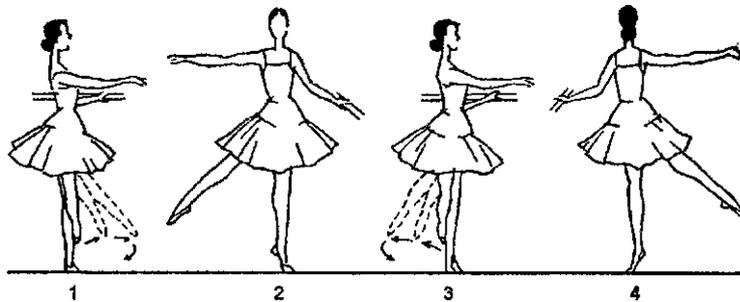


Рис. 46. Temps relevé

сдержанность мускулов верхней части ноги. Назад petit temps relevé делают таким же приемом, начиная sur le cou-de-pied сзади: делают ногой проходящее движение назад, отведя ее на II позицию и удерживая верхнюю часть ноги от перемены положения, т. е. стремясь проделать движение ногой от носка до колена.

Тут нога приобретает еще новую форму движения, которая нам до сих пор не встречалась. Это — отведение ее вперед и назад, не шевеля верхней частью ноги. Вот это и послужит фундаментом для изучения tours, которые делаются приемом с одной ноги, так как такая подвижность ноги в нижней ее части позволяет ей работать, не вовлекая в движение корпус.

Grand temps relevé. Начало то же, как и для petit temps relevé, но правая нога подогнута высоко, носком у колена, после demi-plié нога отбрасывается на II позицию на 90°, с той же сдержанностью мускулов

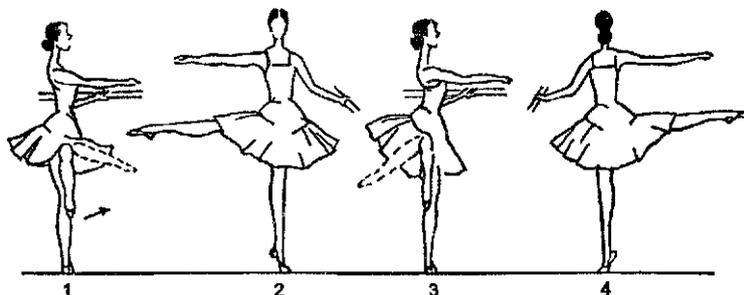


Рис. 47. Grand temps relevé

верхней части ноги, что и при исполнении *petit temps relevé*, и таким же проходящим движением без задержки на *développé* вперед.

Так же подняться на полупальцы; движения рук те же, что и при *petit temps relevé* (рис. 47).

*Temps relevé* служит *préparation* для *tours* в том случае, когда они берутся не с двух ног, т. е. не с IV или V позиции, а стоя на одной ноге, в то время как другая в воздухе. Когда мы делаем *temps relevé* вспомогательным для *tours*, оно исполняется иначе: правая нога проскальзывает II позицию так же без остановки, проходящим движением, как и вперед, и приводится *sur le sou-de-pied*, проходя весь этот прием в один темп, т. е. оставаясь на *plié*, вторым же темпом делается *tour* правой ногой, примкнутой к *sur le sou-de-pied* левой.

При исполнении *tours* на II позиции на 90° с *grand temps relevé* форма *grand temps relevé* не изменяется, только добавляется сам поворот.

## VII. ПРЫЖКИ

**П**рыжки классического танца крайне разнообразны по виду. При их разборе мы увидим, что они делятся на две основные группы. В первой группе — прыжки воздушные: для такого прыжка танцующий должен сообщить движению большую силу, должен замереть в воздухе. Во второй группе — движения, которые нельзя сделать, не отрываясь от земли, без прыжка: но они не устремлены вверх, а, как ползучие растения, стелются по земле.

К таким ползучим партерным прыжкам относятся: *pas glissade, pas de basque* и *jeté en tournant* в исполнении первой своей части.

Воздушные прыжки в свою очередь подразделяются на четыре вида:

1) прыжки с двух ног на две, среди них: а) исполняемые непосредственно с V позиции: *changement de pied, échappé, soubresaut*; б) исполняемые с предварительным отведением ноги с V позиции в сторону и приведением ее обратно в V позицию: *assemblé, sissonne fermée, sissonne fondu, sissonne tombée, pas de chat, failli, chassé, cabriole fermée, jeté fermé fondu*;

2) прыжки с двух ног на одну имеют тоже разновидности: а) когда сначала отрываются от пола двумя ногами, а заканчивают движение на одну ногу (в позе), к ним относятся: *sissonne ouverte, sissonne soubresaut, ballonné, ballotté, rond de jambe en l'air sauté*; б) когда движение начинается выбрасыванием ноги (делается

валет), а кончается остановкой на той же ноге в позе, к ним относятся: *jeté* с V позиции, *grand jeté*, начинающееся с V позиции, *jeté* с продвижением по полкруга, *embooté*;

3) прыжки с одной ноги на другую: *jeté entrelacé*, *saut de basque*, *jeté passé*, *jeté* на attitude (когда оно исполняется с *préparation IV* позиции *croisée*);

4) прыжки комбинированные, по своей структуре состоящие из нескольких элементов: *jeté renversé*, *sissonne renversée*, *grand pas de basque*, *rond de jambe double*, *pas ciseaux*, *balancé*, *jeté en tournant* и *grand fouetté*.

Прыжки воздушные могут быть малые и большие, но, независимо от их степени, отрыв танцующего от пола должен быть всегда виден.

При развитии прыжка следует руководствоваться следующими указаниями.

1. Перед всяким прыжком должно быть сделано *demi-plié*.

Так как главным фактором подачи силы при отделении танцующего от пола служит ступня, необходимо при выработке прыжка обращать особое внимание на правильное *demi-plié*, т. е. не отделять пяток от пола.

2. В момент прыжка следует держать ноги напряженно вытянутыми в колене, подъеме и пальцах, если прыжок делается двумя ногами. Если же он делается на одну ногу, другая принимает требуемое позой положение, причем надо строго соблюдать выворотность верхней части ноги и стройность спины, т. е. не выпячивать ягодиц.

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

Как справедливо говорил Волынский, элевация состоит из двух элементов: собственно элевации и баллона. Элевация в собственном смысле слова есть взлет: человек отделяется от земли и делает высокий прыжок по воздуху, но такой прыжок может быть бессодержательным или гимнастически-акробатичным. Какой-нибудь акробат может перепрыгнуть через 10 человек, поставленных в шеренгу, изумляя ловкостью, но признать за ним элевацию классического порядка нельзя: это механический фокус, обусловленный хорошо тренированными мышцами. Чтобы была танцевальная элевация, необходимо к прыжку

присоединить баллон. Под баллоном разумеется способность танцовщика задержаться в воздухе в определенной позе. Танцующий как бы замирает в воздухе. И вот, когда мы имеем дело с высоким прыжком, соединенным с баллоном, мы и говорим о классической элевации. Она развивается целым рядом движений, как то: для развития прыжка, оканчивающегося на две ноги, служит *changement de pieds*, для развития прыжка «трамплинного типа» с движением вперед, назад и в сторону на одну ногу служит *pas balloné*.

Эти подготовительные *pas* для большой элевации необходимо проделывать с упорством и вниманием на третьем-четвертом году обучения и проходить их в большом количестве.

К изучению прыжков подходят постепенно и издалека. Для детей и начинающих первоначальным упражнением служит следующее: стать в I позицию, *demi-plié*, оттолкнуться пятками и прыгнуть, захватив вытянутые пальцы, выгнув подъем и вытянув колени; опускаясь, касаться пола носком, в следующий момент опуститься на пятки на *demi-plié*, выпрямиться и вытянуть колени. Такое изучение прыжка на две ноги у палки можно начать, когда постигнут экзерсис, т. е. после первого полугодия обучения (рис. 48). То же делается со II и V позиций. Эти прыжки называются *temps levé*. После чего переходим к *changement de pieds*.

При прохождении *temps levé* на середине зала, оно часто делается на одной ноге, т. е. одной ногой производится прыжок, другая сохраняет положение, принятое до прыжка.

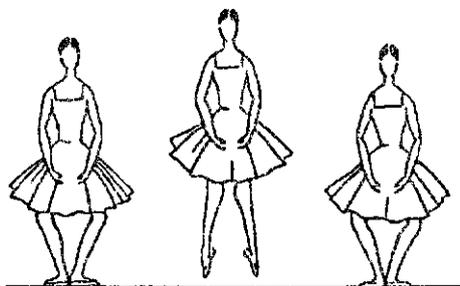


Рис. 48. *Temps levé* на две ноги

## CHANGEMENT DE PIEDS

**Petit changement de pieds.** Стать в V позицию, правая нога впереди, *demi-plié*, оттолкнуться от пола, прыгнуть вверх, захватив вытянутые пальцы, выгнув подъем и вытянув колени; опускаясь на пол, подменить ноги, левая будет впереди. Опускаться так же: сначала носком, затем пяткой, заканчивая движение *demi-plié* в V позицию. Прием вырабатывает мягкость и эластичность прыжка, устраняя всякую его жесткость (рис. 49).

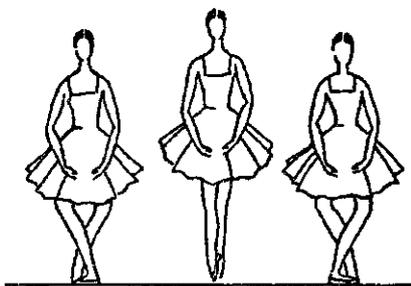


Рис. 49. *Petit changement de pieds*

Для более подготовленных учениц я предпочитаю другую разновидность *petit changement*. Все проделывается совершенно так же, но прыжком не надо отрывать ноги от пола, носок все время в соприкосновении с полом, вы только как бы встаете на пальцы. Движения исполняются непрерывной цепью, без упора на *plié*, хотя надо заметить, что акцент делается не в воздух, а в пол, на *plié*.

В таком виде это упражнение еще эффективнее и действительнее в своих результатах и применяется в конце экзерсиса на середине зала (как заключительная часть *allegro*) в быстром темпе.

**Grand changement de pieds.** Для этого упражнения *demi-plié* делается поглубже, более напряженно; чтобы выше подняться в воздух, нужно сильно оттолкнуться пятками от пола,<sup>1</sup> соединив ноги вместе; с

<sup>1</sup> Чем больше прыжок, тем глубже *demi-plié* перед исполнением его, но при этом необходимо следить, чтобы от напряжения пятки не поднимались.

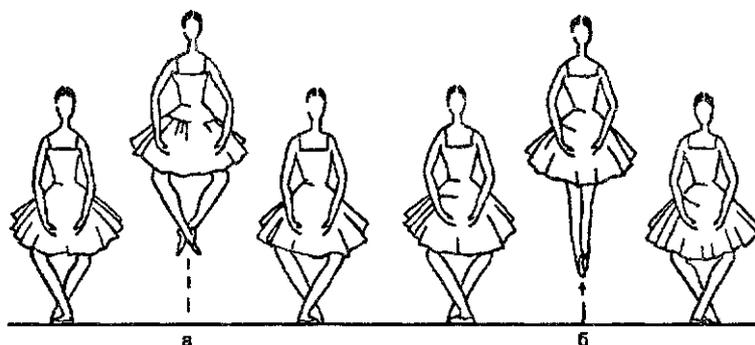


Рис. 50. Grand changement de pieds:  
а — итальянский; б — русский

вытянутыми коленями, стараться держаться в этом положении возможно дольше и лишь в последний момент подменить ноги. Опускаться в той же последовательности, как и в petit changement. Не следует при перемене ног в воздухе широко их раздвигать — тогда вы потеряете форму changement de pieds, назначение которого есть перемена ног в V позиции. Ноги надо раздвинуть на расстояние, необходимое для этого переноса (рис. 50, б).

При первоначальном изучении прыжков нужно обращать особое внимание на руки, которые должны оставаться совершенно спокойными от плеч до кистей, слегка закругленными, как в подготовительном положении, они не должны подергиваться, как бы помогая движению ног.

В итальянском экзерсисе при исполнении changement de pieds принято ноги подгибать (рис. 50, а).

### PAS ÉCHAPPÉ

Petit échappé. Demi-plié в V позиции, оттолкнуться пятками и сразу же с вытянутыми пальцами и коленями прыжком перейти на II позицию на demi-plié, строго соблюдая правило, указанное для plié на II позиции; возвращаясь обратно таким же прыжком, с вытянутыми пальцами и коленями, закончить в V позиции (рис. 51).

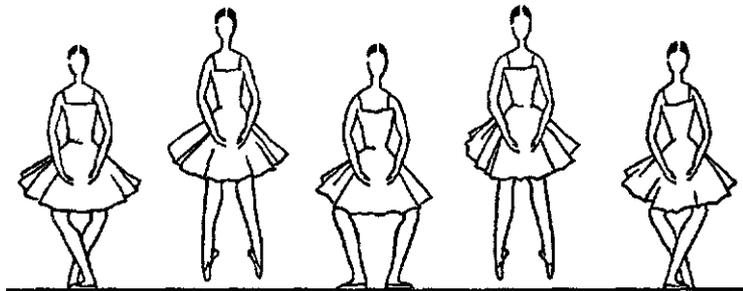


Рис. 51. Petit échappé

Это pas можно делать и в IV позиции на croisé и effacé, придавая соответствующую позу рукам. Но вообще на таких небольших прыжках позы рук не должны быть высоки. Высокое положение рук следует оставить для больших прыжков. Делая échappé, необходимо следить за равномерным plié обеих ног, особенно быть к этому внимательным при исполнении échappé с IV позиции.

Échappé можно делать, заканчивая его на одну ногу.

Pas исполняется так же, только заключение другое: ноги возвращаются не на V позицию, а одна из них идет sur le sou-de-pied вперед или назад. И это échappé делается как на II, так и на IV позициях.

Grand échappé. Если в petit échappé, в прыжке, ноги сразу же раскрываются на II позицию, то в grand échappé, после demi-plié (поглубже), вытянуть ноги, соединенные в V позиции во время возможно более высо-

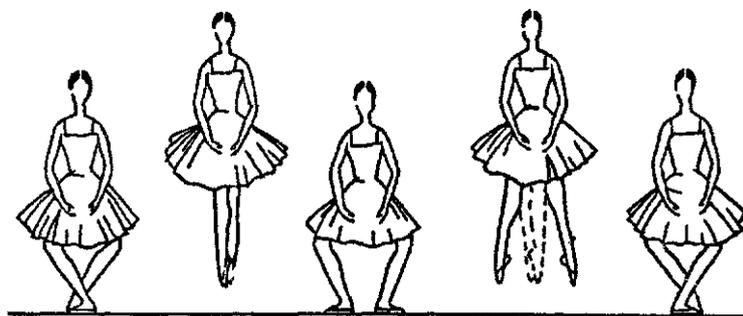


Рис. 52. Grand échappé

кого прыжка, и только падая раскрыть их на II позицию. Возвращаться в V позицию также с большого прыжка, сильно оттолкнувшись пятками от пола (рис. 52).

Это *échappé* можно также заканчивать на одну ногу, падая на *attitude*, *arabesque* или на *développé* вперед на 90°, т. е. вообще в большую позу.

### PAS ASSEMBLÉ

*Assemblé* является существенным началом для выработки прыжка вообще. Это надежный фундамент и первый шаг к танцу для начинающих. Несмотря на некоторую сложность, *assemblé* — одно из начальных *pas*. Его рано вводят в экзерсис, так как, когда ученики его поймут, дальнейшее постигается ими уже легче.

Стать в V позицию, правая нога впереди, *demi-plié* и одновременно левая нога отводится скользящим движением в сторону II позиции и, вытянутая, касается носком пола во II позиции; правой ногой, оставшейся в *plié*, оттолкнуться от пола, вытянув пальцы и колено; левая нога одновременно с правой возвращается в V позицию вперед на *demi-plié* (рис. 53).

С этого *plié* движение повторяется с другой ноги, и таким образом при исполнении этого *pas* достигается небольшое продвижение вперед.

Необходимо следить за точностью II позиции, т. е. не позволять ноге отклоняться на *écarté* вперед или назад; точность при первоначальном изучении этого *pas*

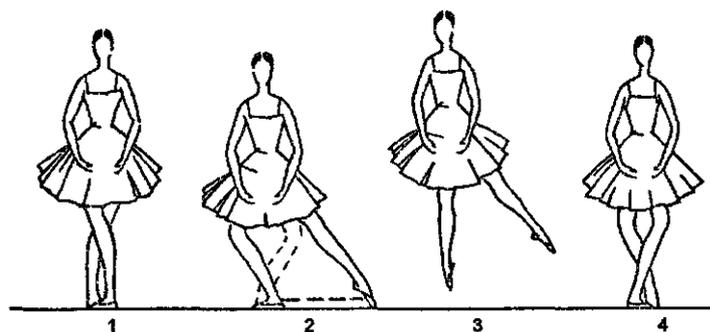


Рис. 53. *Assemblé*

гарантирует впоследствии правильное исполнение его более сложной формы — grand assemblé.

Assemblé делается и с продвижением назад следующим образом: V позиция, правая нога впереди, вынести ее на II позицию и при заключении поставить назад в V позицию. В таком виде (в два темпа) assemblé изучается первоначально.

В следующей по трудности стадии нога проходит II позицию на высоте 45° (условно) без акцента на II позиции. Такое assemblé исполняется в один темп. В заключение проходят grand assemblé.

Grand assemblé. Если делать его назад, правая нога выбрасывается на 90° на II позицию, как на grand battement; последующий прыжок — большой — относит танцующего в сторону. В этот момент левую ногу нужно поднести к правой спереди и сомкнутыми задержать их в воздухе, затем одновременно обеими ногами опуститься в V позицию на demi-plié.

Итальянцы для впечатления большей высоты прыжка после grand battement поджимают ноги, прежде чем опуститься в V позицию. Это поджимание ног в прыжке придает танцу характер гротеска, нарушая его классическую линию (рис. 54).

Grand assemblé применяется обыкновенно в наиболее выигрышный момент исполнения. Чтобы взять force на такое большое движение, эффектнее сделать перед ним préparation или в виде glissade, или в такой форме: проделать grand développé вперед, упасть на эту ногу на plié и оттолкнуться сильнее, забрасывая другую ногу на II позицию на 90°; отталкивание происходит энергичнее, и все движение выигрывает.

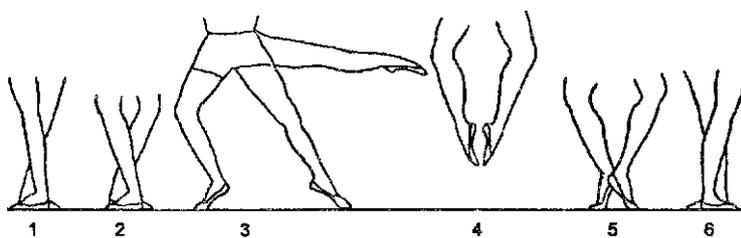


Рис. 54. Assemblé (итальянское)

Вообще, чтобы выделить прыжок и усилить его впечатление, следует сопровождать его не равноценным по величине, а меньшим. Одно движение выигрывает за счет другого. Например, в «Дон Кихоте» в сцене сна последовательные *soubresaut* и *assemblé* надо исполнять, давая большую силу и высоту прыжка на *soubresaut*, и тогда следующее *assemblé* — среднее как заканчивающее движение. Таким образом выделяется и подчеркивается первое движение, и, наоборот, можно исполнять вместо *soubresaut* проходящее *failli* и всю силу прыжка давать на *assemblé*.

При первоначальном изучении *assemblé* я не ввожу участия рук и добиваюсь только, чтобы их привыкли держать свободно и не связанно, чтобы ими не дергали.

Когда *assemblé* усвоено учащимися, можно ввести движение рук. Кисти рук вместе с ногой приоткрываются в сторону II позиции и в заключительной V позиции как бы закрываются, соединяясь в подготовительном положении. Затем начинают применять повороты головы. При продвижении ноги и рук на II позицию голову нужно держать профильно, в противоположную сторону от открываемой ноги, при окончании *assemblé* повернуть голову в другую сторону также профилем. Указание поворота головы в профиль я делаю потому, что иначе неопределенность поворота делает голову как бы склоняющейся к плечу, что дает слабое, вялое впечатление.

В старших классах, когда *assemblé* исполняется непосредственно одно за другим, его делают у меня без участия рук; и только в сложных комбинациях, вырабатывающих уже танцовщицу, я ввожу в исполнение *assemblé* участие рук. *Assemblé* делается во всех направлениях, вперед, назад, *croisé*, *effacé* и т. д.

В заключение приходится настаивать на точном заканчивании *assemblé* в V позицию во время урока. Если на сцене, в танце, приходится иногда не совсем точно исполнять *pas*, то для того, чтобы его правильность не потерялась, танцовщица должна ежедневным экзерсисом, исполняемым педантично и ревностно, сохранять и поддерживать выработанные формы своего танца. Чем более упражняется танцовщица в экзерсисе, тем менее она делает ошибок на сцене. Для того и предназначен ежедневный урок.

## PAS JETÉ

Для первоначального изучения pas jeté служит следующее упражнение.

Стать в V позицию, правая нога впереди; одновременно demi-plié, левая нога отводится в сторону II позиции скользящим движением, причем колено и пальцы вытягиваются, и носок касается II позиции на полу. Тогда оттолкнуться правой ногой от пола прыжком, вытянув пальцы и колено, левую ногу вернуть на место правой и опуститься на нее на demi-plié. Правая нога идет sur le cou-de-pied сзади (рис. 55).

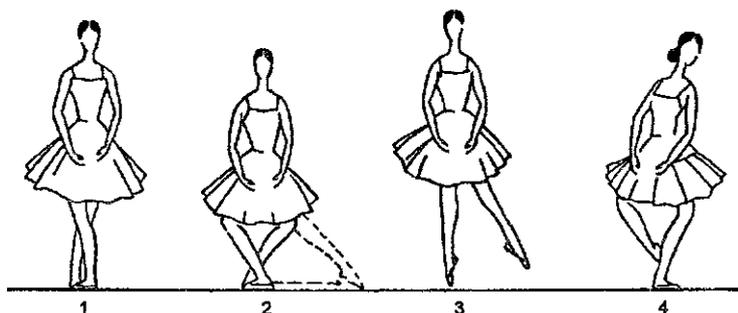


Рис. 55. Pas jeté

Таково движение вперед. При движении назад — в сторону идет нога, стоящая впереди. Положение sur le cou-de-pied тоже впереди.

Далее jeté можно делать во всех направлениях; постепенно развивая манеру танца, делать его с руками в разных небольших позах (повороты головы применяются такие же, что и при assemblé), а затем перейти к изучению jeté с отведением ноги на 45° и к grand jeté на 90° с окончанием в больших позах.

Здесь уместно подчеркнуть разницу в подходе также и к jeté в итальянской школе. Итальянская школа учит высоко закидывать ноги и резко их подгибать; движение приобретает большую напряженность, и рисунок получает определенный гротесковый оттенок.

Grand jeté. Для сценического исполнения оно требует совершенно другого подхода. Grand jeté начинают

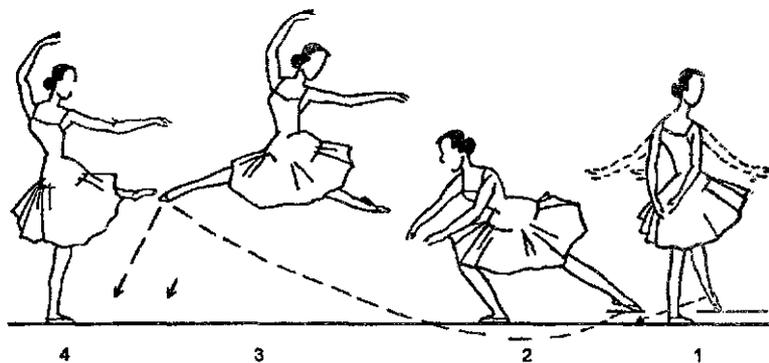


Рис. 56. *Grand jeté (вперед)*

уже не с V позиции, а с *préparation* «трамплинного» порядка — необходимая переходная ступень перед всяким большим прыжком. Нужно послать корпус вперед, надо от чего-нибудь оттолкнуться.

Приемы бывают различные: можно применять *pas glissade*, *soupiré*, *pas soupiré*, что дает уже нужный разбег. Мужчины же часто заменяют это широким небрежным разбегом. Я предпочитаю более сложный подход, вводящий в работу весь корпус и руки; из него заключительная поза возникает как логическая неизбежность. Это — *soupiré* следующего вида.

Стать в позу *croisé* назад, правая нога сзади. Передав сильно корпус на правую ногу, выдвинуть ее вперед на IV позицию *effacé* сильным толчком о пол и присесть на нее, нагнув весь корпус к этой ноге, оттолкнуться от пола, забросить левую ногу на  $90^\circ$  вперед на *croisé* и прыгнуть на нее, стремясь задержаться в воздухе с выраженной уже в прыжке позой *attitude* или *arabesque*. Руки пройдут следующий путь: когда корпус наклоняется сильно направо, они вскидываются на II позицию; когда вся тяжесть передана на правую ногу — руки соединяются в подготовительной позе внизу, ими надо как бы взять *force* для прыжка, на требуемую позу они приходят через I позицию (рис. 56).

Существует, хотя и редко применяется, *grand jeté* назад, которое исполняется следующим образом: левая нога впереди *croisé*, передав сильно корпус на левую

ногу назад на effacé, на plié и оттолкнувшись, бросить правую ногу назад croisé на 90° и прыгнуть на нее, приняв позу développée вперед. Движение рук то же, как и при исполнении grand jeté вперед (рис. 57).

Jeté fermé. Стать в V позицию, правая нога впереди, demi-plié, выбросить левую ногу в сторону II позиции, по возможности выше, прыгнуть на нее, передав

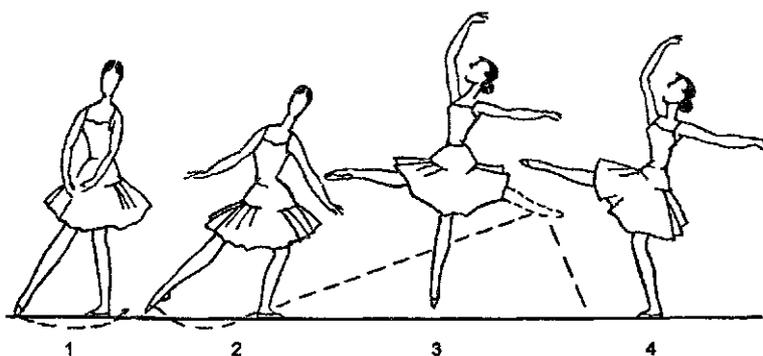


Рис. 57. Grand jeté (назад)

весь упор на эту ногу. Правая открывается в сторону II позиции на ту же высоту, как была левая. Опуститься на plié и закрыть правую вперед в V позицию.

Это движение делается в два темпа: plié за тактом, первый темп — упор на левую ногу на plié после падения на нее, второй — на заключительной V позиции. Руки при начальном plié в V позиции в подготовительном положении, в момент выбрасывания ноги в сторону и до заключительной V позиции движение рук идет одновременно с ногами, т. е. они также открываются на II позицию. Голова вместе с руками справа переходит налево<sup>1</sup> (рис. 58).

Это jeté продельвается вперед, назад, на effacé, на croisé и на écarté. Корпус, руки и голова следуют заданной позе.

Jeté с продвижением в сторону по полукруга. Стать в V позицию, правая нога впереди, demi-

<sup>1</sup> Есть видоизмененное окончание движения jeté fermé: в заключение нога сгавится плавно, и тогда движение носит название jeté fondu (тающее).

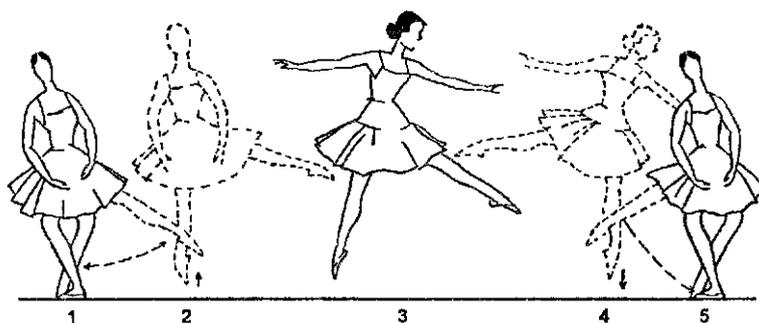


Рис. 58. *Jeté fermé*

plié; отводя правую ногу в сторону II позиции для *jeté* (правая рука на I позиции, левая — на II), передаться прыжком на эту ногу, отлетая в сторону отведенной ноги (вправо) как можно дальше, с поворотом в полкруга. Остановиться на *demi-plié* спиной, левая нога *sur le cou-de-pied* сзади, левая рука на I позиции, правая — на II позиции.

Голова повернута к левому плечу. Продолжая движение, отвести левую ногу в сторону II позиции, оставаясь спиной к зрителю, перелететь налево прыжком и лишь в последний момент повернуться в воздухе на полкруга. Остановиться на *demi-plié*, правая нога *sur le cou-de-pied* впереди, левая рука сопровождала движение левой ноги, т. е. открылась на II позицию, правая — пригнулась в заключение на I позицию. Голова повернулась *face* (рис. 59).

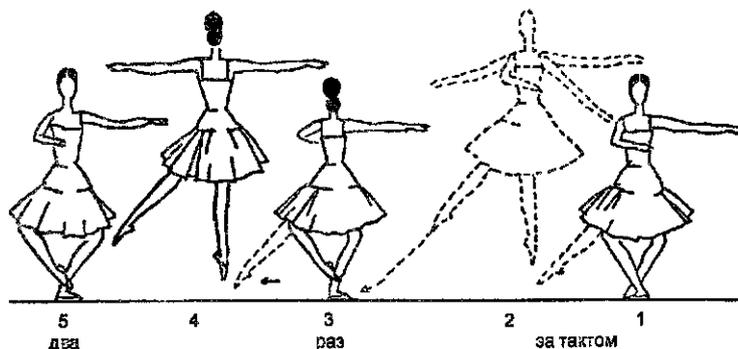


Рис. 59. *Jeté с продвижением в сторону на полкруга*

Таким образом, первый поворот идет en dedans, второй — en dehors. Это jeté можно проделать и в обратную сторону, а именно: стать в V позицию, левая нога впереди, начать движение правой ногой, поворачиваясь en dehors (направо) закончить левой ногой sur le cou-de-pied впереди с остановкой на demi-plié спиной, левая рука на I позиции, правая — на II позиции, голова повернута к левому плечу.

Продолжить движение налево с поворотом en dedans и закончить правой ногой sur le cou-de-pied сзади. Правая рука на I позиции, левая — на II позиции, голова face. Необходимо в первом случае до поворота оставлять корпус face, а во втором — спиной.

Jeté passé. Стать в позу croisée назад правой ногой. Перейти на правую ногу на IV позицию effacé вперед, на demi-plié, пригнув к ней корпус, отведя правую руку перед собой, сохраняя плечи ровными, т. е. не наклоняя правого плеча к правой ноге. Приседая на правую ногу, откинуть левую повыше назад на effacé. Прыжком перейти левой ногой на место правой ноги, отбросив правую на attitude croisée, выгнув спину назад (рис. 60).

Jeté passé назад делается аналогичным приемом, а именно: стоя перед началом в позе croisée, левая нога впереди, перейти на левую ногу на IV позицию effacé назад, на demi-plié, пригнув к ней корпус, при этом обе руки отводятся на II позицию с открытыми кистями, сохраняя плечи ровными. Приседая на левую ногу, откинуть правую повыше вперед и прыжком перейти на мес-

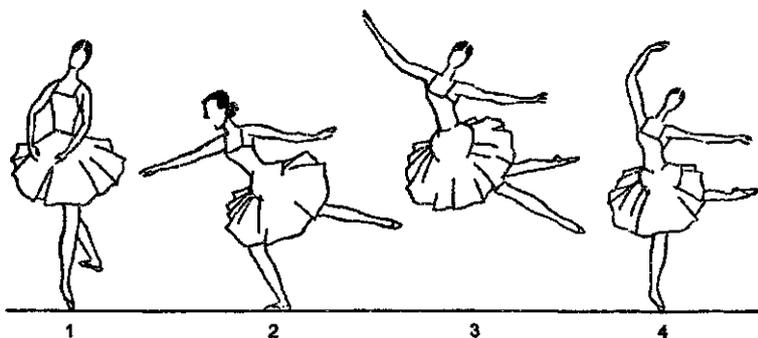


Рис. 60. Jeté passé (вперед)

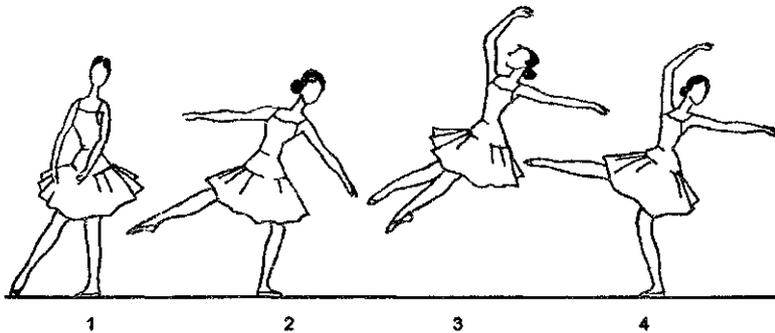


Рис. 61. *Jeté passé (назад)*

то левой ноги, затем, выбросив левую на  $90^\circ$  вперед на *croisé*, принять должную позу по заданию, т. е. корпус и голова могут быть повернуты и направо, и налево, в соответствии с поворотом корпуса (рис. 61).

*Jeté renversé*. С *demi-plié*, выбрасывая ногу *grand battement* на II позицию на  $90^\circ$ , раскинув руки на II позицию кистями вниз, сделать прыжок на эту ногу, вынеся другую на *attitude croisée*, остановясь на ней на *plié* и сделав *renversé en dehors*, закончить его в V позицию (рис. 62).

То же движение можно сделать обратно, т. е. после выбрасывания одной ноги на II позицию, другую после прыжка вынести вперед на  $90^\circ$  на *croisé* с поднятой вверх левой рукой и сделать *renversé en dedans*.

Надо следить за тем, чтобы прыжок на *attitude* закончить точно на *croisé*, а *renversé* было бы исполнено

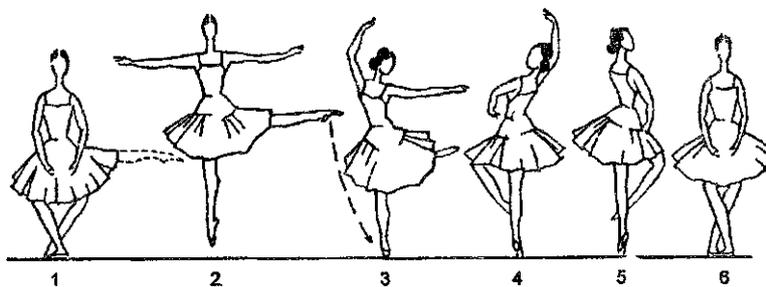


Рис. 62. *Jeté renversé en dehors*

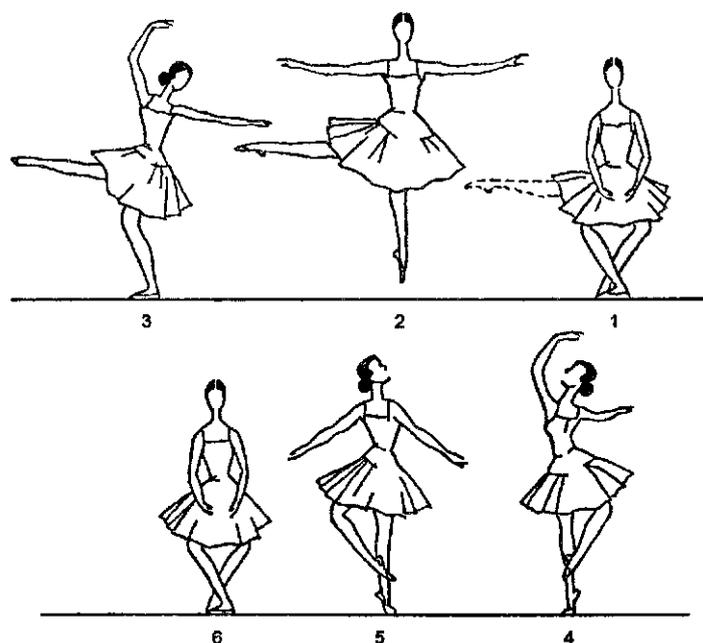


Рис. 63. *Jeté renversé en dedans*

по правилам, т. е. чтобы это pas не получилось спиной к зрителю, что случится, если повернуться спиной слишком рано, прыгая на attitude или в обратной позе — на développé вперед (рис. 63).

При этом не следует вставать на полупальцы, сделав jeté, а связать его со следующим моментом renversé через pas de bougée, т. е. переступить на другую ногу на полупальцы и завершить renversé.

*Jeté entrelacé*. Начинают изучать это pas, отходя с авансены назад, от точки 2 к точке 6 (рис. 1, б), чтобы оставаться все время лицом к зрителю. Потом исполняют и из глубины, идя по диагонали по направлению к зрителю, тут все остановки будут наполовину спиной.

Стать в позу effacée назад, правая нога впереди, demi-plié, левая нога поднимается на 45°, корпус наклоняется вперед (левая рука впереди — как бы 2-й arabesque). Раскрыть руки на II позицию и перейти на demi-plié на левую ногу широким шагом назад по диагонали, оттолк-

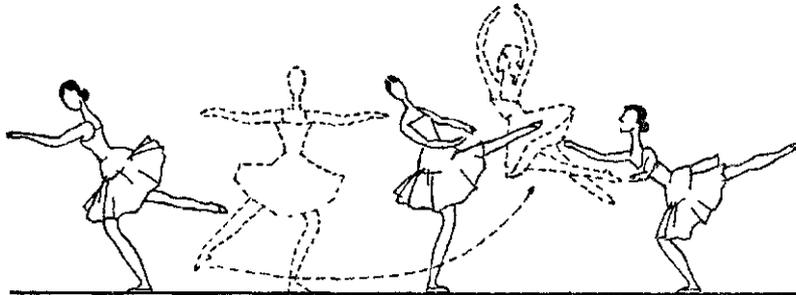


Рис. 64. *Jeté entrelacé*

нуться левой ногой, забросив правую ногу на  $90^\circ$  вперед в точку 6 и соединив руки на I позиции, перепрыгнуть на правую ногу, перебросив ее в воздухе. Ноги как бы переплетаются близко одна к другой (чем и оправдывается название этого *jeté* — *entrelacé*, в переводе — переплетение), и только в этот момент повернуть корпус на полный оборот, вскинув руки наверх, т. е. задержать корпус *face* возможно дольше, чтобы поворот происходил во время прыжка. Остановиться на *arabesque* или *attitude* (рис. 64).

Когда вы выбрасываете правую ногу, надо следить, чтобы она проходила через I позицию, что поможет сохранить собранность в переплетении ног, а также стремиться опуститься после прыжка на то же место, в противном случае ноги проходят разбросанно широко, и движение теряет свой правильный рисунок. Чтобы корпус не отставал, а помогал движению, руки берут наибольший *force* через II позицию при переходе на левую ногу — в этом их помощь всему движению.

*Jeté en tournant* партерное. Этому *jeté* мы даем такое название потому, что устремленность его не вверх, а горизонтальная, оно стелется по полу, для него характерна распластанность формы.

Для примера возьмем партерное *jeté*, направленное по диагонали направо, начиная его с левого угла сзади, от точки 6 к точке 2 (рис. 1, б).

Стать в V позицию, правая нога впереди, *demi-plié*; по диагонали в направлении *effacé* отбросить правую ногу скользящим движением по полу, упасть на нее на *plié*, оттолкнувшись левой, причем правая рука устремлена

туда же, а левая — в сторону II позиции. Левая нога отрывается от пола как можно меньше, не выше 45°, и вся фигура принимает длинную, распластанную форму типа *agabesque*. Затем, подтягивая левую ногу к правой легким прыжком, соединив ноги в V позиции, поворотом на полный круг в правую сторону перепрыгнуть на левую ногу. Остановка на левой ноге, на *demi-plié*, правая

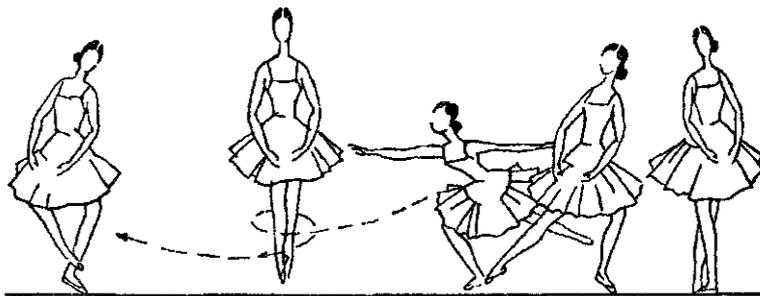


Рис. 65. *Jeté en tournant* (партерное)

нога *sur le sou-de-pied*. Обычно это *jeté* делается последовательно несколько раз подряд (рис. 65).

*Jeté en tournant*. Начинается с *préparation*. Стать в V позицию, правая нога впереди. Сделать маленький *sissonne tombée* вперед правой ногой на IV позицию на *croisée*, на *demi-plié* на правой ноге, затем подставить сзади левую ногу и передать на нее корпус на *demi-plié*. Правая нога одним взмахом выбрасывается вперед на 90° и описывает круг в воздухе, в то время как корпус поворачивается направо. Делая поворот, прыгнуть на правую ногу и упасть на *attitude croisée*, не давая увлечь себя инерции и при заключительном *attitude* не наклоняться сильно на правый бок.

Чтобы хорошо взять *force* при *sissonne tombée*, нужно сильно наклонить корпус вперед; передавая на левую ногу, наклонить его налево, повернув *effacé* и туда же наклонив голову, и отсюда описывать дугу.

При первоначальном *sissonne tombée* правая рука согнута в I позицию перед корпусом, левая открыта на II. Когда корпус переходит на *plié* на левую ногу, руки соединяются на I позиции для толчка, чтобы взять *force*.

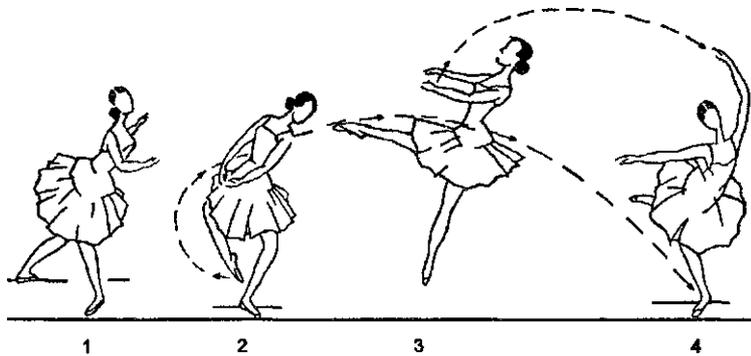


Рис. 66. *Jeté en tournant*

Заканчивают руки на attitude (рис. 66).

Когда *jeté en tournant* исполняется с остановкой на attitude effacée, тогда сначала делается *sissonne tombée* на effacé и заканчивается на attitude effacée.

Очень часто в мужском танце *jeté en tournant* применяется по кругу сцены, и если этот прием исполнения неправильно освоен, то сила инерции слишком захватывает в момент взлета и получается, может быть, и эффектно, но отсутствие должного акцента на ногу, фиксирующую законченное положение attitude effacée, приводит к тому, что исполнитель не может выровнять корпус и правильно закончить остановку.

## SISSONNE

Виды *sissonne* очень разнообразны. Разберем здесь следующие общепотребительные формы.

*Sissonne simple*. Первоначальное изучение *sissonne* начинается с этой простейшей формы. В позиция, demi-plié, делается прыжок, во время которого ноги соединены вместе, колени и пальцы вытянуты, как при всяком прыжке. После прыжка опуститься на одну ногу на plié, другая sur le sou-de-pied, и закончить, сделав assemblé.

*Sissonne ouverte*. Это pas является развитием предыдущего, т. е. после прыжка наверх ногу, проведя через положение sur le sou-de-pied, открыть на 45° — в сторону II позиции, вперед или назад.

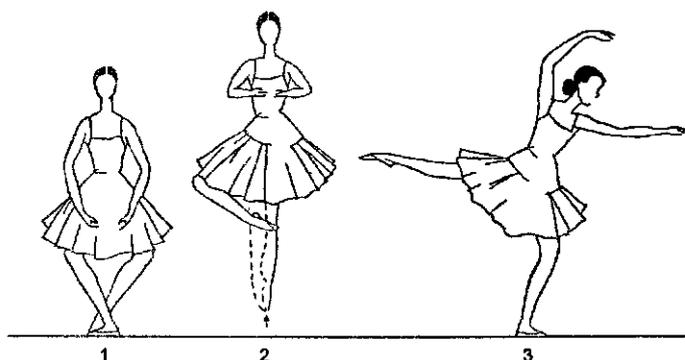


Рис. 67. *Sissonne ouverte en écarté на 90°*

Можно заставлять начинающих для устойчивости опускать ногу после прыжка, открывая ее носком в пол — на II позицию, вперед или назад.

Руки каждый раз принимают положение соответственно заданной позе.

В старших классах — прыжок более высокий и мощный, причем нога вынимается на  $90^\circ$  в позы *attitude*, *arabesque*, *écartée* вперед и назад и т. д. Совершенство *sissonne ouverte*, можно его делать, отлетая в сторону, причем, если вы прыгаете вперед, поза будет назад — *attitude* или *arabesque*, при прыжке назад — поднятая нога примет позу вперед; для позы *écartée* — отлетать в сторону и т. д., сообразуясь с направлением требуемой позы (рис. 67).

В средних и старших классах применяется более сложная форма — *sissonne ouverte en tournant*, исполняемая следующим образом: после сделанного *demi-plié* правая рука приводится на I позицию, а левая — на II позицию, и таким приемом берется *force* для поворота в воздухе, особенно при исполнении двух *tours*. Возможна также и другая форма *préparation*: при *plié* руки приоткрываются в сторону II позиции на  $45^\circ$  (для *force*) и соединяются в подготовительное положение во время поворота в воздухе. Необходимо следить, чтобы правое плечо не шло вперед перед прыжком, затем надо оттолкнуться пятками, подняться в воздух и, делая круг в воздухе, приоткрыть ногу еще в повороте, а в заключение остановиться в заданной позе на  $45^\circ$  или  $90^\circ$ .

**Sissonne fermée.** Я разберу здесь для образца один вид *sissonne fermée*, все остальные делаются так же, меняется лишь направление.

V позиция, правая нога впереди, *demi-plié*, прыжок не вертикально вверх, а с отлетом в сторону, вся фигура отлетает налево, и правая нога открывается на II позицию.

Когда левая нога ступает на пол, правая закрывается в V позицию назад одновременно с левой и подводится она с первоначального же изучения, скользя по полу носком. Прыжок делается небольшой, и нога поднимается невысоко (рис. 68). Исполняется в один темп.

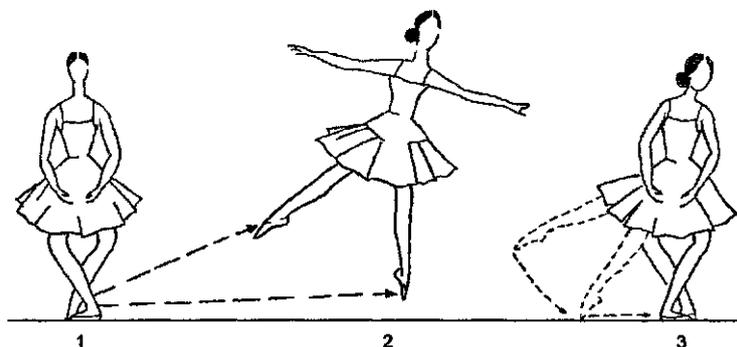


Рис. 68. *Sissonne fermée*

**Sissonne fondue.** Если мы сделаем прыжок больших размеров, с ногой, поднятой на  $90^\circ$ , то получим уже не *sissonne fermée*, а *sissonne fondue*. Высоко открытая нога не позволит закончить прыжок одновременно двумя ногами (как исполняется *sissonne fermée*), и закрывание ноги получает характер *fondue* — надо мягко ставить ногу на пол в V позицию, чуть-чуть сдерживая ее. Руки и голова в соответствии с требуемой позой. В таком виде это раз изучают в старших классах.

**Sissonne tombée.** V позиция, правая нога впереди, *demi-plié*, прыжок с двух ног в воздух, проходящим движением правая *sur le sou-de-pied* или у колена, в зависимости от того, большое или маленькое *pas* делается. Падение на *plié* на левую ногу, сейчас же правая нога вынимается в требуемом направлении — *croisé* или *effacé*,

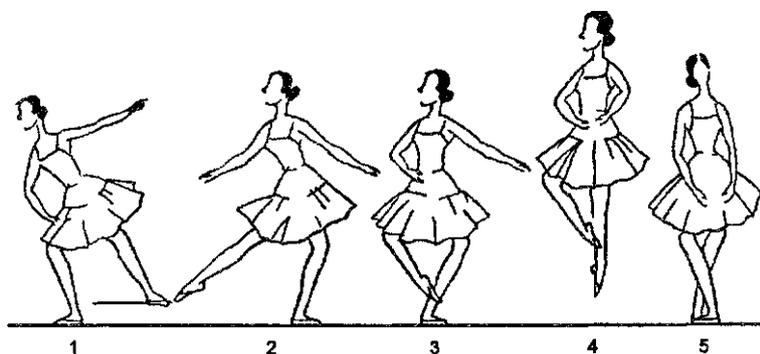


Рис. 69. Sissonne tombée

и вы на нее падаете на plié, как бы с запозданием. Если же это движение предшествует большому прыжку, как это часто бывает, особенно в мужском танце, sissonne tombée можно завершить pas de bourrée, что очень удобно для дальнейшего прыжка (рис. 69).

Sissonne renversée. Сначала исполняется sissonne ouverte на attitude, а затем заканчивается renversé en dehors. При этом не следует подниматься на полупальцы после прыжка на attitude, а связать его со следующим моментом renversé — через pas de bourrée, т. е. переступить на другую ногу на полупальцы и завершить renversé.

Аналогично исполнение и en dedans.

Sissonne soubresaut. Исполняется, как sissonne ouverte, но при начале прыжка с V позиции обе ступни захвачены вместе, как это делается в soubresaut, причем



Рис. 70. Sissonne soubresaut

корпус также вначале наклоняется вперед и во время полета сильно выгибается назад. Исполнение должно быть тщательное, ноги в начале взлета не должны приоткрываться и ударяться одна о другую, чтобы не получилось формы *sabotole* с V позиции.

Эффектно и удобно это раз исполнять последовательно одно за другим по диагонали на *attitude effacée*, добавляя лишь после падения на *plié*, на *attitude* на правую ногу — левой ногой *courvé*, а правой *assemblé* вперед отлетов по направлению *écarté* в точку 2 (рис. 1, б), как это имеет место в вариации последнего акта в балете «Дон Кихот» (рис. 70).

### SOUBRESAUT

*Soubresaut* — прыжок с двух ног на обе ноги. Оттолкнуться от пола, отлететь вперед, не разжимая захваченных вместе ступней с вытянутыми пальцами. Корпус перед началом полета наклоняется вперед, а затем во время полета сильно выгибается назад, так что ноги остаются позади. Надо обратить внимание на то, чтобы, соединяя ноги, не ударяться икрами, — иначе получится форма *sabotole*, многие делают эту ошибку. Чтобы получить правильную форму, надо соединять ноги не по всей длине, а крепко захватить нижние части ступней.

Опустить одновременно на обе ноги. Рукам в *soubresaut* дается полная свобода в зависимости от общего рисунка танца (рис. 71).

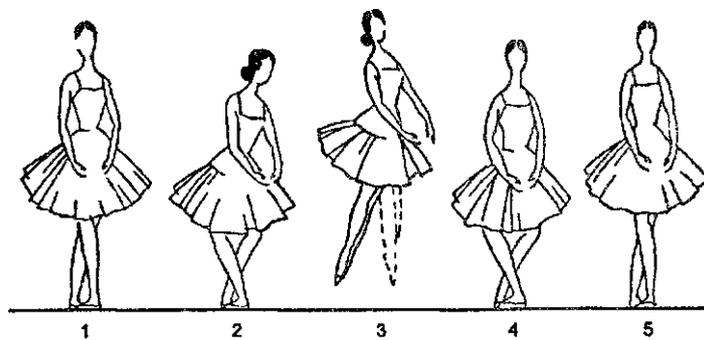


Рис. 71. *Soubresaut*

## RONDE DE JAMBE EN L'AIR SAUTÉ

Ronde de jambe en l'air sauté первоначально изучается следующим образом: сделав *sissonne ouverte* в сторону II позиции, проделать *rond de jambe en l'air* с одновременным прыжком на опорной ноге.

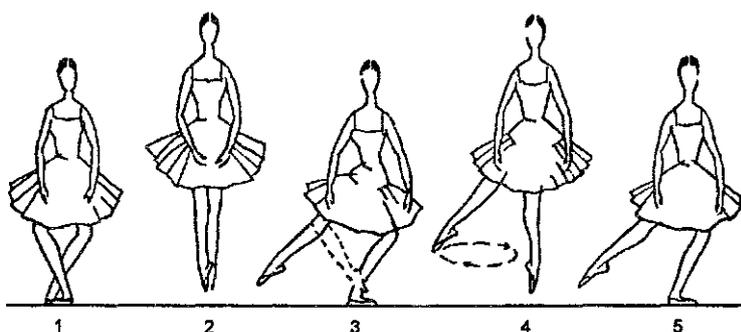


Рис. 72. *Rond de jambe en l'air sauté*

Таким же приемом делается и двойной *rond de jambe* (рис. 72).

В дальнейшем *rond de jambe en l'air sauté* исполняется путем одновременного прыжка с *demi-plié V* позиции (рис. 73).

Вначале это движение исполняется с подъемом ноги на  $45^\circ$ , а затем в старших классах — на  $90^\circ$ .

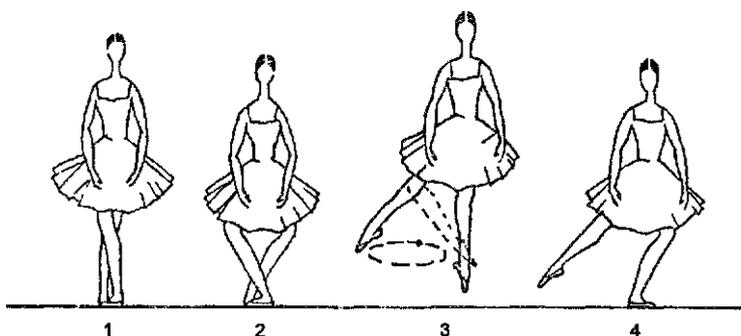


Рис. 73. *Rond de jambe en l'air sauté*

## PAS DE CHAT

Если мы стоим в V позиции, левая нога впереди, отбросить правую ногу в полусогнутом виде назад на 45° *croisé*, одновременно делая *demi-plié* на левой, оттолкнуться левой, отбросив ее назад в полусогнутом виде на *effacé*, навстречу правой; должен быть момент, когда ноги, будучи в воздухе вместе, проходят одна мимо другой, если поддерживать в выворотном положении верхние части ног и не раскрывать их широко; проходящим движением упасть на правую ногу, заключив движение в IV позицию — левая нога впереди. Можно закончить и в V позицию.

Вначале корпус должен иметь некоторый наклон вперед, чтобы дать ему возможность более выгнуться назад. В момент, когда ноги в воздухе, все тело выгибается назад с сильно захваченной поясницей. Голову можно держать различно, лишь бы она правильно содействовала движению.

Руки взлетают мягким взмахом, правая на II позицию, левая вперед из подготовительного положения на невысокий уровень. Кисти сначала уронены вниз, потом вскидываются вверх. Характер движения рук аналогичен характеру движения ног: такое же мягкое вскидывание, оправдывающее название «кошачье па» (рис. 74).

Итальянское *pas de chat* не имеет подобного «кошачьего» характера движения: если левая нога отбрасывается похожим движением, то правая, действующая вначале, сухо выбрасывается на II позицию, причем обычно корпус не подчеркивает мягкости всего *pas*.

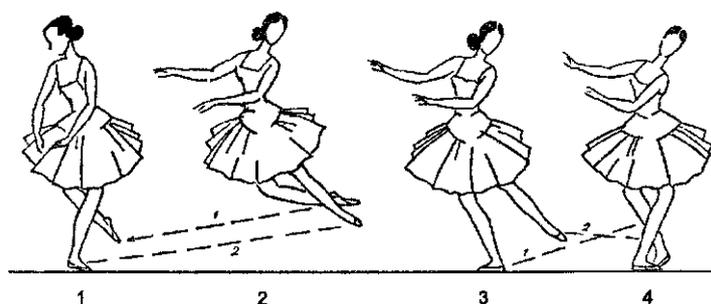


Рис. 74. *Pas de chat*

## PAS DE BASQUE

Это движение в три темпа делается следующим образом. Стать в V позицию, правая нога впереди. За тактом *demi-plié*, вскинув немного руки перед началом движения по направлению II позиции; правая нога скользит вперед на *croisé*, описывая носком ноги по полу полукруг *en dehors* (левая остается на *plié*). На *раз*, не отрываясь от пола, прыжок на правую ногу на *demi-plié* (в это время руки соединяются в подготовительном положении), на *два* — левая, открытая на II позицию с вытянутыми пальцами, проводится, скользя через I позицию, вперед на *croisé*. *Третьим* заключительным темпом делается прыжок, соединяющий обе ноги в V позиции на *demi-plié*. Этот прыжок делается совсем по полу, скользящим движением обе ноги продвигаются вперед с вытянутыми пальцами, не отрываясь от пола, и заканчивается в V позиции.

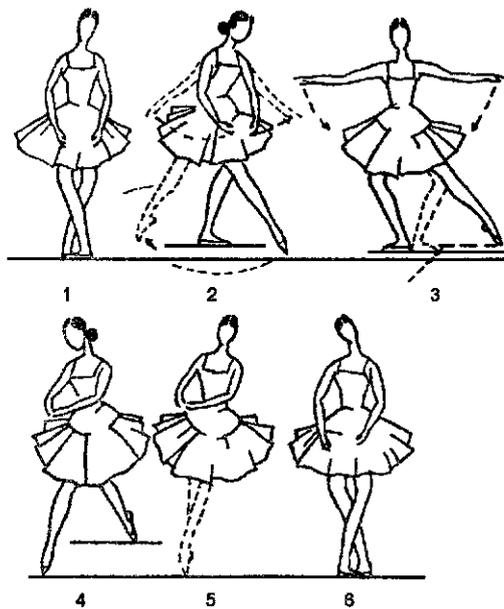


Рис. 75. Pas de basque

ции. Таким исполнением оправдывается его значение партерного прыжка. Руки на *два* — проходят I позицию и на *три* — только несколько раскрывают кисти. Отсюда следует продолжать движение, руки провести через II позицию и т. д. (рис. 75).

Назад *pas de basque* делается так же. V позиция, правая нога впереди, *demi-plié*, левая нога скользит назад, описывая носком по полу полукруг *en dedans*, прыжок на левую ногу; правая скользит через I позицию назад на *croisé*, на *demi-plié*, и затем ноги соединяются вместе таким же скользящим прыжком, только назад. Руки движутся так же.

*Grand pas de basque*. Чтобы дать прыжку больше силы, это *pas* делается с руками, вскинутыми наверх. Для начала вскинуть руки на II позицию и, проводя их через подготовительное положение и через I позицию, поднять на III. Ноги проделывают все движения на больших

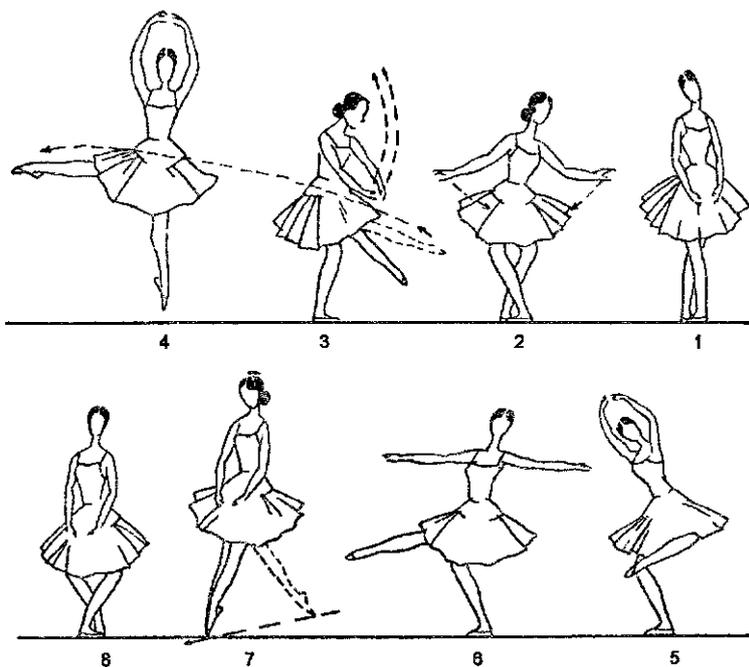


Рис. 76. *Grand pas de basque*

позах. Правой ногой описать большой полукруг en dehors на 90°, левая — на demi-plié; доведя правую до II позиции, сделать большой прыжок на правую ногу (руки на III позицию), левую согнуть высоко и выбросить вперед на 90°, раскрывая постепенно руки на II позицию. Опустить левую ногу на пол вперед на croisé и подтянуть ноги к заключительной позе, как в малом pas de basque. Для окончательной отделки этого pas в начале движения пригнуть голову и корпус вперед и поднять их в тот момент, когда руки выбрасываются на III позицию (рис. 76).

При *grand pas de basque назад* левой ногой делается полукруг en dedans, нога проводится на II позицию на 90°, прыжок на левую ногу, правая проходит согнутая высоко, открываясь назад, упасть на правую ногу назад на croisé. Окончание то же и руки движутся так же, как и при *grand pas de basque вперед*.

### SAUT DE BASQUE

Стать в V позицию, правая нога впереди. Сделать sauté правой ногой без прыжка, подняв ее к колену, и одновременно толчком опереться левой пяткой в пол (на demi-plié). Правую ногу слегка продвинуть в сторону проходящим движением и сейчас же на ней надо повернуться направо спиной, взлететь, тщательно забросив левую ногу на II позицию на 90°, повернуться в том же прыжке (с вытянутыми коленями), передав корпус на левую ногу для того, чтобы во время прыжка не оставаться на месте, а продвинуться в сторону по направлению выбрасываемой левой ноги; упасть на левую ногу на demi-plié, в то время как правая нога с вытянутыми пальцами, заканчивая движение, сгибается к колену. Это сгибание делается непосредственно после того, как нога оторвется от пола, без всяких дополнительных движений, которые мы часто видим при неправильном танце. Обе ноги в этом pas сильно развернуты, тем более правая, так как ее колено отведено в сторону.

Руки проходят следующий путь: вначале правая согнута на I позицию, левая — на II, во время перехода корпуса на правую ногу правая рука идет на II позицию одновременно с левой ногой, левая проходит сильным

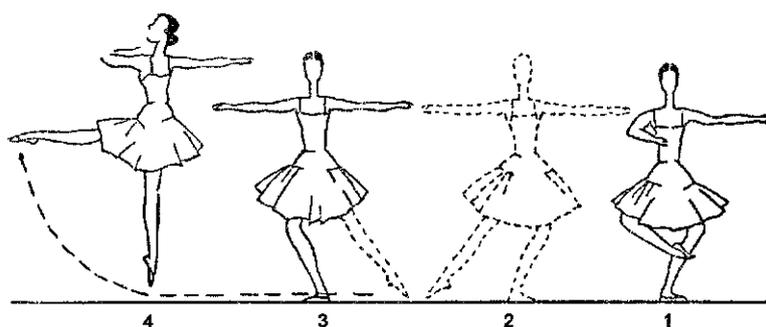
толчком через подготовительное положение по I позиции, что дает силу прыжку. В момент взлета левая согнута на I позицию, правая отведена на II.

При возвращении на левую ногу приводятся к исходному положению и руки (рис. 77). Голова при выбрасывании левой ноги остается повернутой в сторону левого плеча, с прыжком возвращается face.

Можно вскидывать руки и наверх в III позицию; тогда из первоначального положения их вскидывают в сторону на полувысоту через подготовительное положение и I позицию и поднимают наверх во время прыжка, чтобы дать хороший взлет.

В таком случае, при повторении одного прыжка за другим, руки не возвращаются к исходному положению, а разводятся в сторону, откуда через подготовительное положение надо размахнуться ими для следующего прыжка.

Существует и мало применяемый в танцах saut de basque в обратную сторону, исполняемый следующим образом: если в предыдущем описании saut de basque одна нога была перед началом согнута впереди колена опорной ноги, а в заключение раз другая заменила ее также впереди колена, то тут ноги будут противоположны. Стать в V позицию, правая нога впереди. Сделать sauté левой ногой, подняв ее сзади под колено, оперевшись правой пяткой в пол на demi-plié, продвинуть слегка левую ногу в сторону проходящим движением, повернуться направо спиной, так же взлететь, тщательно забросив правую ногу на II позицию на 90°, довернуться



☞ Рис. 77. Saut de basque

в прыжке (с вытянутыми коленями), передав на нее корпус, чтобы не оставаться во время прыжка на месте, а продвинуться по направлению выброшенной ноги. Заключившая, упасть на правую ногу на *demi-plié*, согнув левую сзади колена опорной ноги.

### GARGOUILLE

Это старинное французское название удержалось в итальянском экзерсисе; мы называем это движение *rond de jambe double*.

Стать в V позицию, правая нога впереди. При начальном *demi-plié* правая нога делает *rond de jambe en l'air en dehors*; когда это движение заканчивается и нога открыта на II позицию, прыжком перейти на правую ногу на *demi-plié*; в тот же момент левая делает *rond de jambe en l'air en dehors*, начиная и кончая его от икры правой ноги; после этого левая нога проводится по полу вперед на *croisé* на *demi-plié* — таково его первоначальное изучение. Заклю-

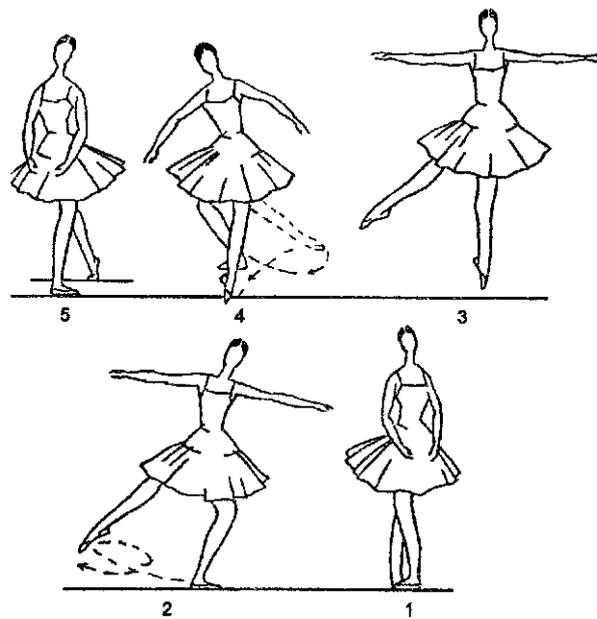


Рис. 78. Gargouillade (*rond de jambe double*)

чительное изучение этого pas в старших классах более сложно, так как и правой ногой *rond de jambe en l'air* исполняется не на *demi-plié*, а в воздухе (рис. 78).

Так как это движение обыкновенно проходящее, то руки идут в зависимости от предыдущей и последующей поз.

*En dedans* это pas редко применяется. Делается оно следующим образом: стать в V позицию, правая нога впереди, начать левой ногой *rond de jambe en l'air en dedans* и, перейдя на нее прыжком на *demi-plié*, сделать правой ногой *rond de jambe en dedans*, начиная и кончая от икры, провести ногу назад, соблюдая указания, данные для *en dehors*.

### PAS CISEAUX

Стать в позу *croisée* назад, правая нога сзади, присесть на левой, коротким и резким *grand battement* выбросить правую ногу вперед на *effacé* на  $90^\circ$ , закинув корпус назад, левая нога присоединяется к правой в воздухе и сейчас же, вытянутая, проходит назад по полу через I позицию на 1-й *arabesque*, в то время как правая опускается на пол на *plié*.

Тут характерен момент, когда обе ноги в воздухе, причем эта перемена ног происходит в один темп.

В такой форме pas *ciseaux* изучают в классе, а для танца эффектнее другой подход. Когда после какого-нибудь исполненного pas вы остановились в позе с левой ногой на *croisé* вперед, поднятой на  $90^\circ$ , следует сделать *soupiré* на нее, выбросить правую ногу и т. д. Корпус сильно

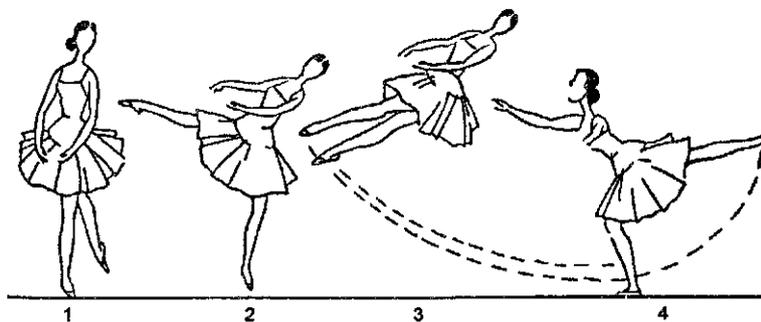


Рис. 79. Pas ciseaux

вовлечен в это движение, сильно перегнут назад во время прохождения одной ноги мимо другой впереди в воздухе, затем перекидывается вперед на *arabesque*.

Руки сначала держат впереди себя в I позиции, затем они принимают позу *arabesque* (рис. 79).

### *PAS BALLOTTÉ*

Это движение очень трудноисполнимо в его правильной форме, оно требует силы ног и корпуса и редко удаётся танцовщицам. Обыкновенно они его сильно упрощают и сводят к подпрыгиванию и выбрасыванию ноги то вперед, то назад, да еще сильно подгибают ее «колечком», что окончательно лишает *ballotté* его первоначальной формы. И в данном случае название очень образное и вызывает представление о качающейся на волнах лодке. Да, хорошо сделанное *ballotté* напоминает качание вместе с волной. Не видно никакой остановки, никакой задержки в движении, танцовщица качается в воздухе, проходя по воздуху сомкнутыми и прямыми ногами то вперед, то назад мимо точки, лежащей в центре этого движения; корпус сильно отклоняется назад, потом перебрасывается вперед, что при вытянутых ногах дает очень специфичный рисунок, действительно напоминающий какое-то непринужденное покачивание.

Такое *ballotté* можно видеть в I акте «Жизели», в первой встрече Жизели и Альберта, и тут часто приходится наблюдать более правильную форму *ballotté* у танцовщиков, которым вообще это *pas* удастся лучше благодаря силе ног и выдержке в прыжке.

Делается *ballotté* следующим образом.

Стать в позу *croisée* назад, правая нога впереди. *Demi-plié* на правой ноге, соединить ноги в прыжке в положении V позиции, проводя ими по воздуху вперед мимо точки, на которой стоял вначале, и, отклонив корпус назад (что очень помогает этому движению), упасть на левую ногу на *plié*, правую приоткрыть на *effacé*, не сгибая, оттолкнуться, опять соединив ноги в положении V позиции, проводя по воздуху назад мимо точки, на которой стоял вначале, а корпус наклонить вперед. Остановиться на правой ноге на *demi-plié*, левая на *effacé* назад на требуемой высоте.

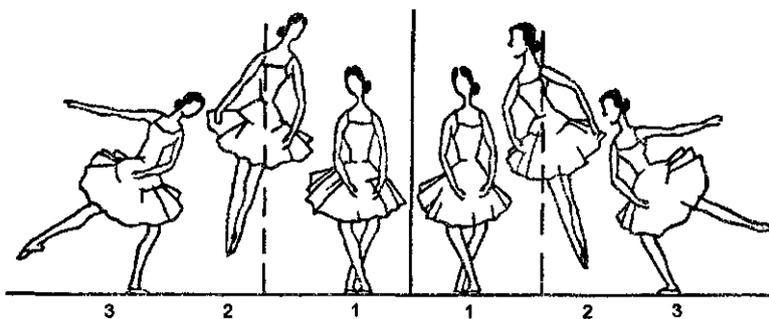


Рис. 80. *Pas ballote*: 3, 2 и 1 — вперед; 1, 2 и 3 — назад

Ноги надо почти не сгибать, корпус и ноги должны представлять одно целое. Когда ноги хорошо захвачены, тогда мы добьемся этого мягкого, волнообразного покачивания. Руки балансируют вместе с ногами. На остановке при движении вперед левая рука согнута на I позицию, правая отведена на II позицию; при остановке на правой ноге — правая рука на I, левая на II позиции. Переход рук делается плавно, причем они проходят свою основную позицию.

Удобнее приступать к изучению *ballotté*, начиная с V позиции; сделав *demi-plié*, соединяя ноги в прыжке в V позиции, крепко сомкнуть ступни с вытянутыми пальцами в начале прыжка и в таком виде отлететь вперед от точки, на которой стоял вначале, упасть на левую ногу на *plié*, правая нога открыта на *effacé* вперед на  $45^\circ$ . Закончить, сделав *assemblé*.

Затем в такой же форме *ballotté* исполняется и назад, т. е. после прыжка с V позиции отлететь двумя ногами назад от точки, на которой стоял вначале, упасть на правую ногу на *plié*, левая открыта на *effacé* на  $45^\circ$ , закончить *assemblé* (рис. 80).

### *PAS BALLONNÉ*

Стать в V позицию, правая нога впереди, *demi-plié*, скользя правой ногой на II позицию на  $45^\circ$ , прыжком сильно оттолкнуться левой ногой, вытянув пальцы, как бы перелететь к носку правой ноги; опускаясь на левую ногу на *demi-plié*, одновременно пригнуть правую *sur le sou-de-pied*.

Часто, когда учат детей, не обращают внимания на аккуратное приведение ноги *sur le sou-de-pied*; получается перенос за ногу, ноги скрещиваются, что и неправильно, и некрасиво.

*Ballonné* делается по всем направлениям — *effacé*, *croisé* назад и вперед, *écarté* вперед и назад, причем руки надо комбинировать сообразно направлению движения. Например, когда исполняется *ballonné* на *effacé* правой ногой, можно пригнуть левую руку к I позиции, а правую отвести в сторону (рис. 81); но чуть изменив корпус, повернув правое плечо, мы получаем прыжок в форме *écarté*.

Тогда красивее правую руку пригнуть, левую открыть, откинув корпус назад налево, как и требует поза.

Возможно также поднимать одну или обе руки наверх, на III позицию.

При большом *ballonné* (на  $90^\circ$ ) ногу нужно пригибать к колену, но при малом — форма правильнее, если держать ногу *sur le sou-de-pied*.

При исполнении *ballonné* корпус и руки должны оставаться при прыжке в неподвижном состоянии принятой позы, чтобы не чувствовалось усилия и передергивания в руках в виде мнимой помощи прыжку.

Для первоначального изучения *ballonné* нужно исполнять на месте, не продвигаясь в сторону; т. е. с V позиции *demi-plié*, правая нога скользит по полу в сторону II позиции на  $45^\circ$ , затем прыжок левой ногой — и отведенная нога сгибается *sur le sou-de-pied*, левая — на *demi-plié*.

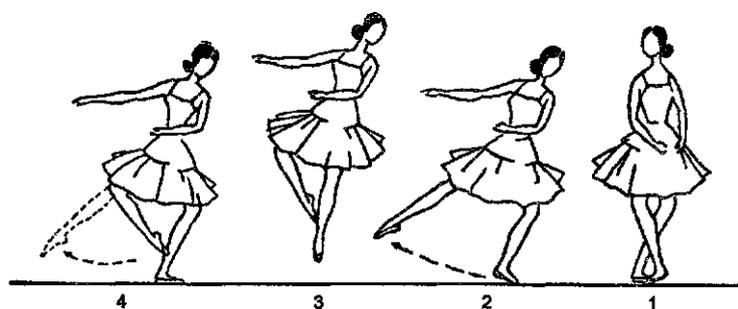


Рис. 81. *Pas ballonné effacée (вперед)*

## PAS CHASSÉ

Это pas мало употребляется в женском танце, чаще в мужском. Делается обыкновенно несколько раз подряд.

Стать в V позицию, правая нога впереди, demi-plié, прыжок наверх, правая нога вынимается на II позицию на 45° (делается *sissonne tombée* направо), но более проходящим движением, чем принято, левая подтягивается, скользя к правой, ноги соединяются в воздухе прыжком вертикально в V позиции с захваченными пальцами.

Прыжок должен быть выполнен с продвижением в том же направлении и, по возможности, более высоко именно в этот момент (рис. 82).

Исполняется это pas во все стороны, как и многие другие, в соответственных позах.

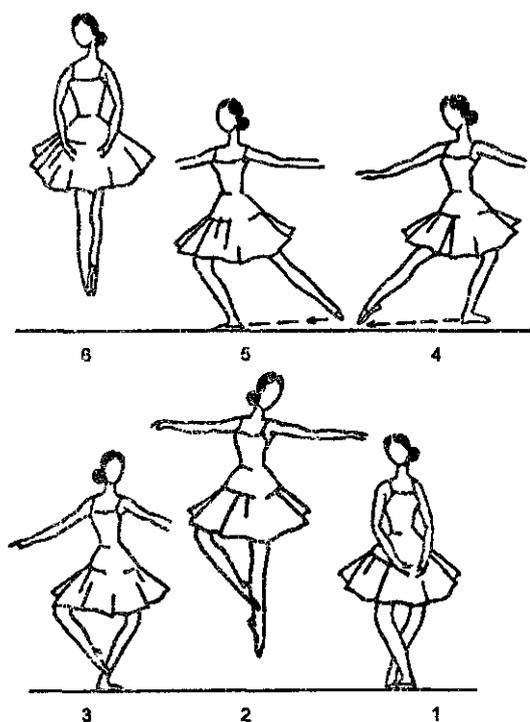


Рис. 82. Pas chassé

## PAS GLISSADE

Казалось бы, самое название указывает на скользящий характер этого pas. На самом деле мы видим, что обычно это движение выполняется небрежно (смазывается) и за последнее время пропадает на сцене. Особенно в мужском танце часто нельзя разобрать, где glissade, где просто разбег для прыжка. Это печально для исполнителей, потому что glissade, когда его правильно делают, способствует прыжку, разбрасывание же ног в разбеге сбивает всю фигуру с должного приема и лишает прыжок красоты и силы.

Glissade можно делать с переменной ног и не меняя ноги. Этот последний прием применяется при первоначальном изучении, его я и рассмотрю здесь.

Стать в V позицию, правая нога впереди, demi-plié, правая нога скользит на II позицию по полу вытянутым носком и достигает носком II позиции; за этим сейчас же, слитно, передать корпус направо на правую ногу, не отрывая ног от пола, и, скользя левой ногой по полу, не задерживаясь, привести ее в V позицию назад, опускаясь на demi-plié (рис. 83).

Это и есть главная особенность glissade: он начинается и кончается с plié. Последнее plié и способствует последующему прыжку, почему glissade является наилучшей подготовкой для прыжков, заменяя разбег.

Делается glissade в разных направлениях и в разных позах.

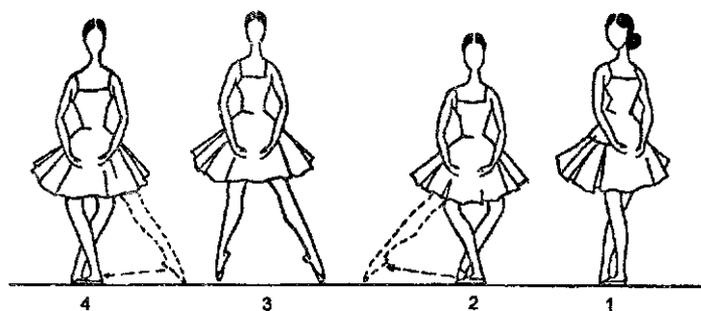


Рис. 83. Pas glissade

Неверно делать *glissade* вроде *jeté fermé*, но неверно и «ползать», не отрываясь от земли.

Чтобы избежать этого «ползучего» вида, переход с правой ноги на левую нужно делать прыжком, но не отрывая ног от пола.

Если вы исполняете *glissade* как подсобное *pas* для подготовки на большой прыжок, то руки нужно раскрыть в сторону при раскрытии ноги на II позицию, затем опять закрыть в подготовительное положение; этим берется хороший *force* для последующего прыжка.

### *PAS FAILLI*

Это движение делается в один темп, все его переходы нераздельны, слитны, в нем есть что-то мимолетное, в чем его прелесть и свойственная ему окраска.

Стать в V позицию, правая нога впереди. *Demi-plié*, сделать прыжок вертикально, захватив хорошенько пальцы ног. В прыжке перевести корпус на *effacé* назад, приоткрывая левую ногу, опуститься на *demi-plié* на правую ногу, а левую открыть на 45° на *effacé* назад и сейчас же, не задерживаясь, провести носком левой ноги по полу через I позицию вперед на *croisé*, на *demi-plié*.

Но весь свой характер *failli* получает от правильного аккомпанемента рук, — их нужно вести мягко, произвольно. При начале движения несколько вскинуть руки, потом левая рука проходит вперед вместе с левой ногой, в то же время и корпус склоняется налево.

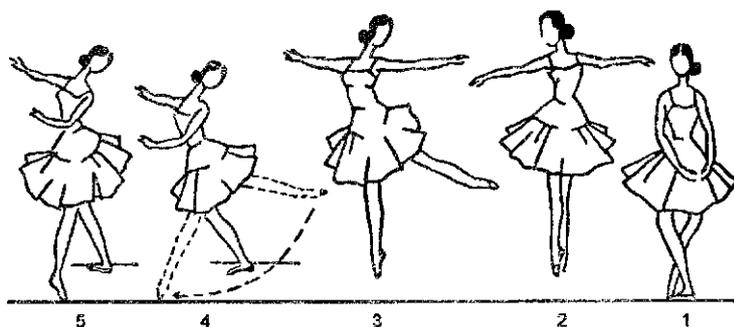


Рис. 84 *Pas failli*

Можно закончить и иначе, приведя руки в позу *préparation à la pirouette*, так, что заключительная поза *failli* может служить как *préparation* с IV позиции для *tour* или какого-нибудь другого движения (рис. 84).

### *PAS EMBOÎTÉ*

Стать в V позицию, правая нога впереди. *Demi-plié* на левой ноге, причем правая нога согнута впереди на высоте 45°; вытянуть правую ногу, прыжок навверх, упасть на нее на *demi-plié*, переведя в воздухе вперед согнутую левую ногу. Прыжок навверх, в воздухе правая переводится согнутой вперед. Остановка на левой ноге на *demi-plié*, согнутая правая — впереди.

Чтобы сделать это движение правильно, надо, чтобы ноги во время прыжка и перемены их заходили одна за другую. Так же делается и *emboîté* назад.

Можно делать и *grand emboîté*, нога выбрасывается выше и согнута до уровня колена. На сцене красиво применять *emboîté* в последовательном ряде, начиная с совсем маленького, внизу, потом выбрасывать ногу все выше и выше до *grand emboîté* на 90°.

*Emboîté en tournant*. Стать в V позицию, правая нога впереди. *Demi-plié*, прыжок в сторону II позиции, причем отлететь всем корпусом и ногами вместе, переводя в воздухе вперед согнутую левую ногу, опуститься на правую ногу на *demi-plié* спиной, согнув левую

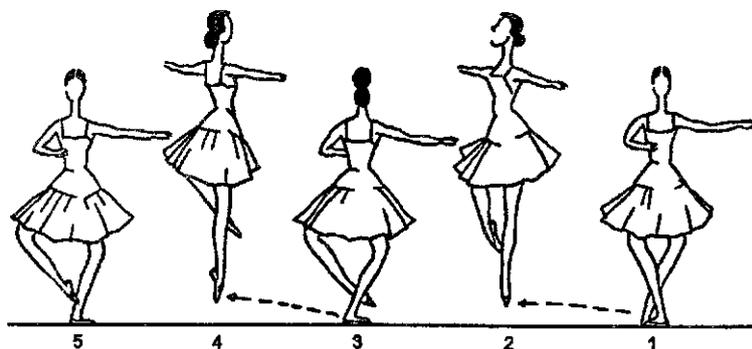


Рис. 85. *Pas emboîté en tournant*

ногу перед собой на высоту 45°, повернуться в воздухе прыжком, отлетев в том же направлении, переводя согнутую правую ногу вперед, остановиться на левой на *plié face* — и так продолжать.

Руки должны помогать. Вначале правая рука на I позиции, левая открыта на II, необходимо оттолкнуться от пола, при прыжке откинуть правую руку в сторону и при остановке спиной подвести левую руку вперед вместе с левой ногой; при следующем повороте и прыжке левую руку откинуть в сторону, а правую перевести вперед вместе с правой ногой и т. д. (рис. 85).

### PAS BALANCÉ

Это одно из легких *pas allegro*, которое легко исполняется даже детьми. В классике оно часто употребляется в темпе вальса (рис. 86).

Стать в V позицию, правая нога впереди. С *demi-plié* делается легкое *jeté* правой ногой с продвижением в сторону, направо. Затем подвести левую ногу *sur le cou-de-pied* сзади (на *раз*), на *два* — переступить на левую ногу на полупальцы, отделив правую пятку от пола, вытянув пальцы, и на *три* — опять опуститься на правую ногу на *demi-plié*, а левую поднять *sur le cou-de-pied* сзади.

Во всех трех темпах исполняемого *pas* корпус и голова каждый раз сопровождают движение.

Следующее *balancé* будет налево, т. е. *jeté* налево и т. д.

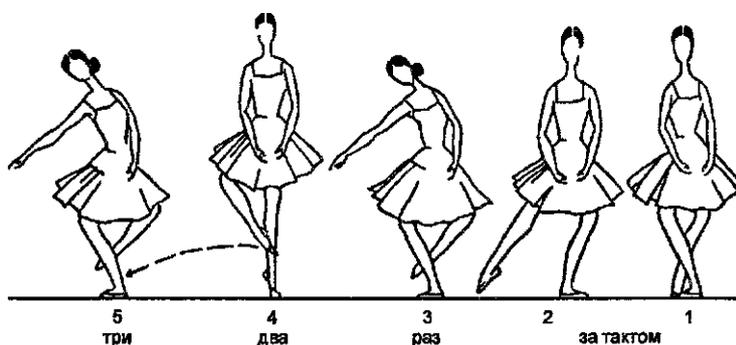


Рис 86. *Pas balancé*

## CABRIOLE

Cabriole делается вперед и назад, на croisé, effacé, écarté, arabesque из V позиции или с какого-нибудь подготовительного pas — маленького sissonne tombée или sauté. Форма самого cabriole от этого не меняется, и поэтому я опишу наиболее принятый из них: cabriole на effacé вперед.

Начинают вырабатывать cabriole на небольшой высоте, и все нижеизложенные правила для grande cabriole на 90° применяются и при изучении его на 45°.

Как во всех наших примерах, делаем cabriole с правой ноги. Чтобы сделать cabriole правой ногой, нужно начать с préparation croisée, впереди левая нога, с demi-

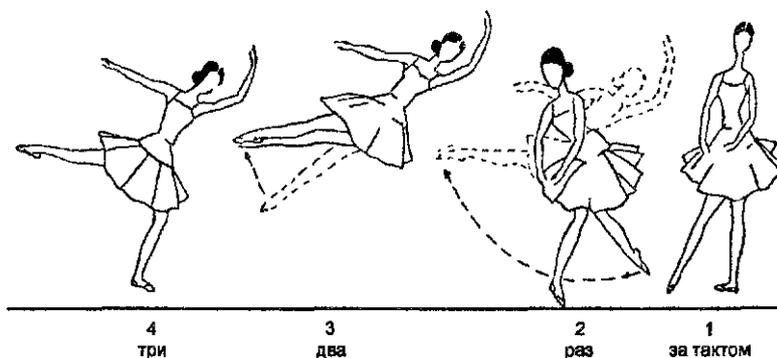


Рис. 87. Cabriole

plié на левую ногу, правая нога отбрасывается в верх на 90° на effacé вперед с прыжком, левая нога поддается к правой и ударяется о нее. Ноги должны быть совершенно вытянуты, колени хорошо выпрямлены, пальцы крепко захвачены. Правая нога не должна опускаться навстречу ударяющей левой.

Падаем на левую ногу, на demi-plié, сохранив правую в заданной позе, в данном случае effacée вперед (рис. 87).

*Cabriole fermée* отличается тем, что нога не остается открытой, а закрывается в V позиции. Правая нога должна закончить движение в тот же темп, как левая, на demi-plié в V позицию.

Корпус в этих двух *sabriole* имеет направление *effacé* в более откинутаго виде назад, чем обыкновенно принято.

Когда *sabriole* исполняется вперед, корпус необходимо откидывать назад, но если *sabriole* делается на 3-й и 4-й *arabesques* (которые удобно брать с того же *préparation*), то корпус нужно побольше дать вперед, т. е. в положение, свойственное этим *arabesques*.

Если *sabriole* исполняется на II позицию или на *écarté* правой ногой, то *préparation* нужно взять *croisé* назад левой ногой и ею сделать *couvé*.

При заключительном движении на *plié* корпус нужно сильно перегнуть налево. Исполнять это нужно внимательно, чтобы сохранить правильную и красивую позу. Руки во всех случаях должны принять требуемое позою положение. Для *sabriole* на 1-й и 2-й *arabesques* удобно брать *préparation* с небольшого *sissonne tombée* в направлении движения.

*Sabriole* является одной из наиболее трудных форм прыжка, в начале его изучения можно применить следующий способ: открыть правую ногу на *effacé* 45° вперед, сделать *plié* на левой ноге и прыжком подкинуть вытянутую напряженно левую ногу, ударить ею о правую и опуститься на левую ногу на *demi-plié*. Не меняя положения, проделать несколько раз. Так же изучать и назад, приняв позу маленького *arabesque*.

В мужском танце *sabriole* делается двойной — ноги ударяются два раза икрой об икру. Очень сильные танцовщики могут даже увеличить число ударов, нужно только следить, чтобы каждый раз ноги хорошо раскрывались, иначе не получится та блестящая виртуозность, которую такое трудное раз предполагает.

Вообще за изучение *grande sabriole* можно браться, когда трудности других прыжков уже преодолены; он наиболее сложен, он наиболее труден, так как требует развитой элевации с баллоном.

## VIII. ЗАНОСКИ

**В** нашей практике мы чаще прибегаем в данном случае к русскому слову заноски, чем французскому названию *batteries*. Потому это русское название я здесь и оставляю.

Заноска — удар одной ноги о другую. Заноски вносят в танец виртуозность, и потому их исполнение не терпит никакой небрежности, никакой приблизительности и упрощенности, иначе они теряют свой смысл. Выбавывая заноски, надо следить за следующими правилами. Прежде всего при заноске обе ноги должны быть одинаково хорошо вытянуты, никогда не следует ударять одной ногой при *пассивном состоянии другой*. Перед каждым ударом ноги об ногу надо не забывать слегка их раскрыть, чтобы получить отчетливую заноску. Точно так же, когда заноска делается с V позиции при начале прыжка, необходимо немного приоткрывать ноги в сторону. Не соблюдая этого правила, вы получите «мазню», делающую из виртуозного рас какую-то досадную помеху в танце.

Если заноска делается ранее отведенной ногой, т. е. не с V позиции, то после удара икрой об икру ноги должны слегка раскрыться и затем уже принять должную заключительную позу.

Заноски надо не упрощать, а, наоборот, делать их в максимально трудной форме, в этом и скажется хорошая школа. Например, такие небольшие заноски, как *royal*, *entrechat-trois*, *-quatre*, *-cinq*, надо стремиться делать очень низко над полом; тогда приходится скреплять ноги

очень быстро, коротким и четким движением. Это гораздо труднее, но в таком исполнении больше компактности, энергии и блеска. Если же эти небольшие заноски давать с большого прыжка высоко в воздухе, — имеешь много времени на то, чтобы занести ноги, и исполнение утрачивает блеск.

Заноски делятся на три разновидности: *pas battu*, *entrechat* и *brisé*.

### *PAS BATTU*

*Pas battu* — всякое *pas*, сопровождаемое ударом одной ноги о другую. Когда начинают делать более трудные *pas allegro*, их можно сделать с заноской, например, *saut de basque*, что уже очень трудно, *jeté entrelacé* с заноской делают только мужчины. Разберем несколько примеров.

Чтобы сделать *assemblé* с правой ноги с заноской, поступаем так: если с V позиции правая нога открывается в сторону, то при возвращении в V позицию она ударяется впереди о левую, снова слегка приоткрывается и заканчивает в V позицию назад. Надо не забывать, что ноги ударяются икрами и что следует открыть ногу, перенеся ее в V позицию.

*Jeté* с правой ноги с заноской делается так: выброшенная на II позицию правая нога ударяется спереди о левую, при возвращении успевает слегка открыться, прежде чем упасть на *demi-plié*.

*Petit écharré* с правой ноги с заноской: после того как сделано *plié* на II позиции, при возвращении удариться обеими вытянутыми ногами икра об икру, правая нога впереди, раскрыть немного ноги и упасть в V позицию, правая нога сзади.

*Écharré battu* можно сделать и более сложно: при начале в прыжке с V позиции приоткрыть ноги, ударить (правая нога впереди) и опуститься во II позицию на *demi-plié*; возвращаясь в V позицию, снова ударить (правая нога впереди), приоткрыть ноги и закончить в V позицию, правая нога сзади.

Это *écharré* можно усложнить и дальше: перед тем как открыть ноги на II позицию, сделать заноски типа

entrechat-quatre и то же при возвращении со II позиции в V. При *écharré* последнего вида приходится делать большой прыжок, почти такой же, как и для *grand écharré*, хотя вообще я рекомендую для *entrechat-quatre* прыжок низкий. Но тут движения сложнее и требуют больше времени, в малый прыжок их не уложить.

Так исполняются все эти заноски при движении назад; когда идешь вперед, их делают наоборот, т. е. нога ударяется сзади, и заключительная позиция — спереди.

При начальном изучении заносок легче дается *écharré* с заноской, после него уже проходят *assemblé* и *jeté*.

## ENTRECHATS

*Entrechat royal*. Стать в V позицию (правая нога впереди), *demi-plié*, сделать небольшой прыжок, во время которого приоткрыть обе ноги и с совершенно вытянутыми коленями ударить икрами одна о другую (правая нога впереди), успеть опять слегка приоткрыть ноги в сторону и в заключение кончить в V позицию на *demi-plié*, переменив ноги.

*Entrechat-quatre*. V позиция, правая нога впереди, *demi-plié*, небольшой прыжок, приоткрыть ноги и ударить правой икрой об икру левой назад, раскрыть немного ноги в сторону и закончить правой впереди в V позицию и на *demi-plié*.

Свое название это *entrechat* носит потому, что нога проходит как бы четыре отрезка ломаной линии: 1-й — открывание, 2-й — удар назад, 3-й — открывание, 4-й — закрывание в V позицию.

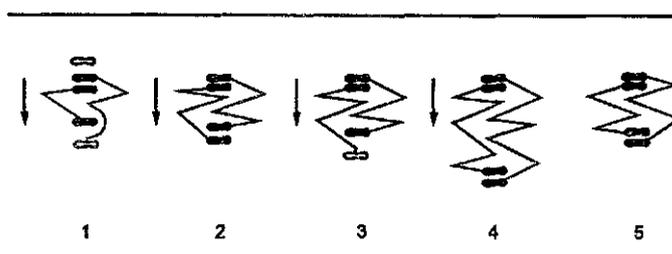


Рис. 88. 1 — *Entrechat-trois*, 2 — *entrechat-quatre*, 3 — *entrechat-cinq*, 4 — *entrechat-six*, 5 — *royal*

Повторяю еще раз, что весь блеск этого pas, вся его суть в том, чтобы проделать его как можно ниже над полом, успев отчетливо приоткрыть и скрестить ноги, и чтобы заноска чувствовалась обеими ногами (рис. 88).

*Entrechat-six*. V позиция, правая нога впереди, *demi-plié*, прыжок, в продолжение которого открыть ноги, правая ударяет назад, приоткрыть ноги в сторону, правая ударяет вперед, приоткрыть ноги и закончить в V позицию, правая нога назад.

Прыжок делается несколько выше, но и тут не надо увлекаться высотой, потому что при высоком прыжке всякий успеет проделать все эти скрещивания, проявить же блеск своего исполнения можно только при низком прыжке, так как тут уже требуется большая четкость и быстрота.

*Entrechat-huit*. Прибавляется еще одно раскрывание и закрывание; следовательно, правая нога заканчивает впереди.

*Entrechat-trois*. V позиция, правая нога впереди, *demi-plié*, маленький прыжок, ноги приоткрываются, правая нога ударяется впереди, слегка раскрывается и подгибается назад *sur le cou-de-pied*, при остановке на левой ноге на *plié*, т. е. это *entrechat*, как и вообще все нечетные, заканчивается на одну ногу.

*Entrechat-cinq*. V позиция, правая нога впереди, *demi-plié*, маленький прыжок, в продолжение которого ноги приоткрываются, правая нога ударяется сзади, ноги приоткрываются — правая соединяется впереди с левой; при падении останавливаются на правой, на *demi-plié*, левая идет *sur le cou-de-pied* назад.

*Entrechat-sept*. V позиция, правая нога впереди, *demi-plié*, прыжок, приоткрыть ноги, правая ударяет назад, приоткрыть ноги, правая ударяет вперед, приоткрыть ноги, ноги соединяются в воздухе (правая сзади) и остановка на левой на *plié*, правая — в воздухе или *sur le cou-de-pied* или на II позиции 45° или 90° в зависимости от требования. *Entrechat-trois* и *entrechat-cinq* можно также заканчивать в разных позах.

*Entrechat-trois* и *entrechat-cinq* мы заканчиваем с одной ногой *sur le cou-de-pied* назад; можно их проделать, заканчивая *sur le cou-de-pied* вперед. Для этого, если

правая нога была вначале впереди, ноги после маленького прыжка приоткрываются, левая нога ударяет сзади об икру (ноги слегка раскрываются) и переносится вперед *sur le cou-de-pied*.

*Entrechat-sept* можно заканчивать и в другую позу: вперед на *effacé* или *croisé*, назад на *arabesque* или *attitude*.

*Entrechat* можно делать не только с прыжка на месте, но и отлетая в любом направлении, т. е. с полета — *entrechat de volée*. При исполнении его удобнее делать с подходом — *glissade* или *souré*, но учить можно и с V позиции.

*Entrechat-six de volée*. V позиция, левая нога впереди, *demi-plié*, правая выбрасывается на 90° в сторону II позиции, прыжок — и вы переноситесь всем телом к этой ноге, делая требуемые для *entrechat-six* заноски. Закончить в V позиции на *demi-plié*, правая нога впереди (рис. 89).

*Entrechat-huit de volée*. Делается тем же приемом, лишь с увеличением числа заносок.

Необходимы соответствующее положение рук и поворот головы, принятые при позах *croisée*, если нога *sur le cou-de-pied*, то и руки невысоко, одна на 45° на I позиции, а другая на той же высоте на II позиции; если же нога в воздухе на 90°, то и руки должны принять позы *attitude*, *arabesque* или иное положение, соответствующее большим позам.

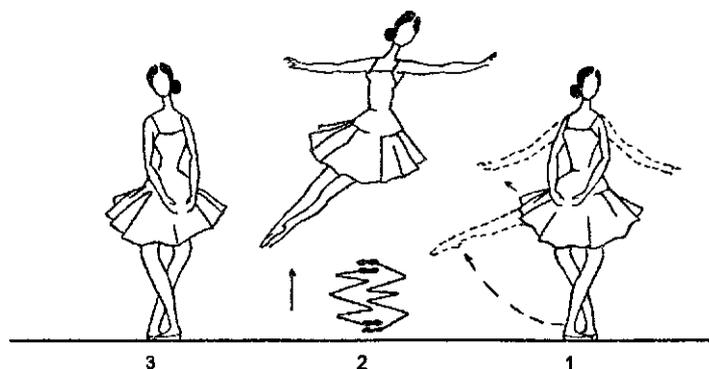


Рис. 89. *Entrechat de volée*

## BRISÉ

Brisé имеет два вида.

*Brisé, заканчивающееся в V позицию.* Чтобы начать движение правой ногой, нужно стать в V позицию, левая впереди, plié, и правая нога скользящим движением выбрасывается на воздух не выше чем на  $45^\circ$ , в сторону между точками 2 и 3 (рис. 1, б), затем ударяется впереди по левой ноге (обе ноги напряженно вытянуты), которая с прыжка подлетает вместе со всем корпусом к носку правой ноги, к тому месту, куда нога была выброшена. Приоткрыть ноги и закончить в V позицию, правая назад — demi-plié (рис. 90).

Это движение вперед часто употребляется в танцах. Brisé назад — реже, но для полноты опишем и его.

Чтобы двигаться в противоположную сторону, надо стать в V позицию, левая нога впереди, demi-plié и скользить назад в сторону на  $45^\circ$  между 6 и 7 точками плана класса, левая нога ударяется о правую ногу сзади (ноги напряженно вытянуты), отлетая в том же направлении, куда шла левая нога, приоткрыть ноги и закончить левой впереди на demi-plié, соблюдая выворотность левой ноги.

Эти направления между точками 2 и 3 (рис. 1, б) для движения вперед и точками 6 и 7 для движения назад надо точно соблюдать. Если идти просто по диагонали, brisé получает небрежный, незаконченный вид, так как

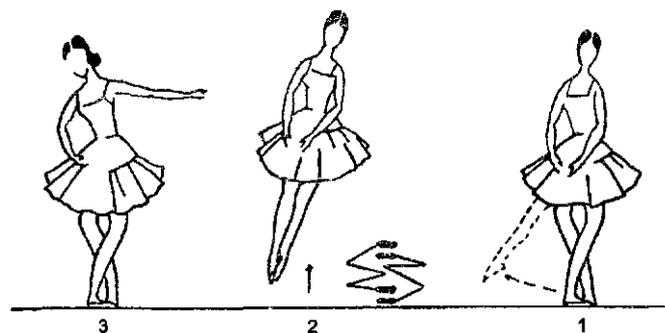


Рис. 90. Brisé

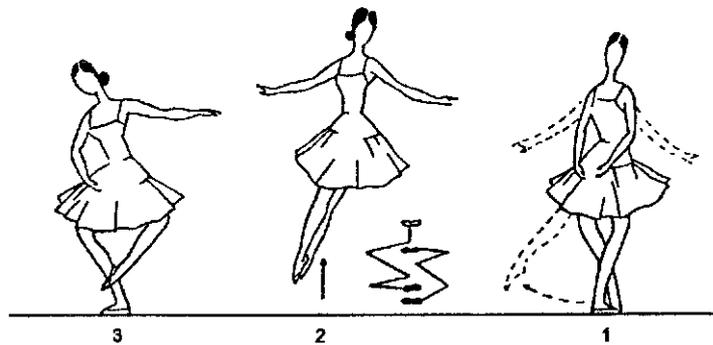


Рис. 91. *Brisé dessus*

ноги не успевают правильно сделать заноску и только задевают пятками друг о друга.

Руки при исполнении *brisé* занимают следующее положение: при взлете приоткрываются в сторону II позиции, а при окончании *brisé* вперед — правая рука на I позиции, левая на II позиции; то же правило соблюдают, когда исполняют *brisé* назад, лишь при заключении левая рука на I позиции, правая — на II позиции. В обоих случаях руки не выше  $45^\circ$ .

*Brisé dessus-dessous*. V позиция, левая нога впереди, *demi-plié*, правая скользит и выбрасывается в сторону между точками 2 и 3, ударяется спереди о левую ногу, затем нужно приоткрыть ноги и опуститься на правую на *demi-plié*, левая идет *sur le cou-de-pied* вперед (рис. 91).

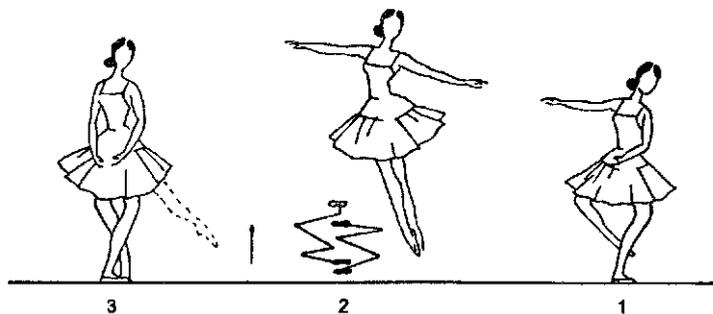


Рис. 92. *Brisé dessous*

Принято делать непосредственно за этим *brisé dessous*: левая нога открывается на II позицию, ударяет назад о правую ногу; приоткрыть ноги и упасть на левую на *demi-plié*, подняв правую *sur le cou-de-pied* назад (рис. 92). *Brisé dessus* исполняется с продвижением вперед, *dessous* — с продвижением назад.

В *brisé* корпус имеет легкую игру, тогда как при других видах заносок о ней говорить не приходилось. Именно: при *brisé* корпус наклоняется и отклоняется вперед и назад в зависимости от движения. При *brisé dessus* корпус даже нужно пригнуть к правому боку, при *brisé dessous* — к левому, повернув голову в том же направлении.

Правая рука согнута, левая отведена в сторону; в момент перехода от одного *brisé* к другому руки переводятся — правая открывается, левая сгибается, и гол вращивается налево.

## IX. ТАНЕЦ НА ПАЛЬЦАХ

**Т**анцем на пальцах называется, строго говоря, танец на концах всех пальцев при вытянутом подъеме. Но пальцы бывают очень различны и зависят от сложения ноги танцовщицы. Удобнее всего для танца на пальцах нога с ровными, как бы «обрубленными» пальцами, невысоким подъемом и плотной крепкой щиколоткой. Нога же, которую мы считаем красивой, с высоким подъемом, хорошо схваченной и тонкой щиколоткой, с правильно сгруппированными пальцами, затрудняет движения на пальцах, особенно прыжки на пальцах, которые теперь широко применяются. Если такой ноге и не удастся стать на все пальцы, как предписывают правила танца, ей все же можно помочь, старательно увеличивая выворотность (рис. 93).

В отношении пальцев техника итальянцев обладает несомненным преимуществом. Чекетти учил поднимать-

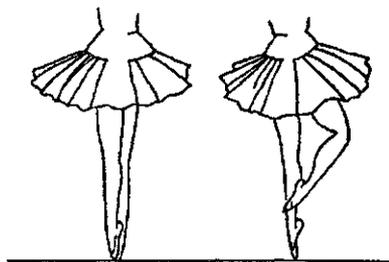


Рис. 93. Пальцы

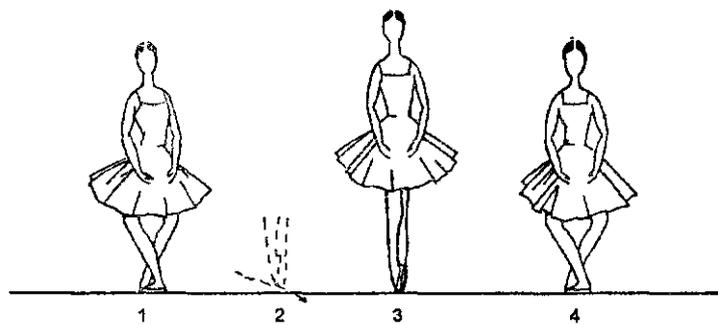


Рис. 94. *Sus-sous*

ся на пальцы с маленького прыжка, отталкиваясь отчетливо от пола. Эта манера вырабатывает более упругую ногу и приучает концентрировать равновесие тела на одной точке. Французская манера плавно подниматься на пальцы с первых шагов обучения отдаляет техническое совершенство. Пробовал же один из представителей французской школы учить нас подниматься на пальцы у палки на босые ноги! Так не выработаешь крепости носка!

Для начинающего трудно сразу встать на пальцы с прыжка, например, прыжком подняться в V позицию на пальцах. Казалось бы, легче пробежать и стать на пальцы на одну ногу — это легко дается, но это нецелесообразно, так как сначала надо тщательно выучиться правильно вставать на обе ноги на пальцы, чтобы вполне закрепить связки ступни; случайно избранный подход к движению только собьет ученицу с правильного приема.

Для приступающих к занятиям первоначальное изучение танца на пальцах нужно начинать у палки. Стать лицом к палке, положить на нее руки, соединить кисти вместе и подниматься на пальцы на всех позициях, отталкиваясь от пола пятками перед началом движения, но ни в коем случае, пока для этого не окрепнут достаточно связки ступни, не делать прыжка при подъеме на пальцы.

Перейдя на середину, придерживаясь такой последовательности.

1. *Temps levé на две ноги*. Стать в I позицию, сделать *demi-plié*, оттолкнувшись пятками, маленьким прыжком

подняться на пальцы; опуститься на *demi-plié*, соблюдая полную выворотность, и продолжать.

То же движение делается на II и V позициях.

Если *temps levé* из V на V позицию исполнять с продвижением на маленьком прыжке вперед, назад или в сторону, то это *pas* называется *sus-sous*. В момент подъема на пальцы надо покруче ставить ногу за ногу, чтобы ноги производили впечатление одной ноги. При таком исполнении этого *pas* танец приобретает хорошую отделку (рис. 94).

2. *Échappé* на пальцах. *Demi-plié* на V позиции, оттолкнувшись пятками, вскочить на II позицию на пальцы, опуститься обратно в V позицию на *demi-plié*. Можно возвращаться в V позицию, меняя ноги (рис. 95). При

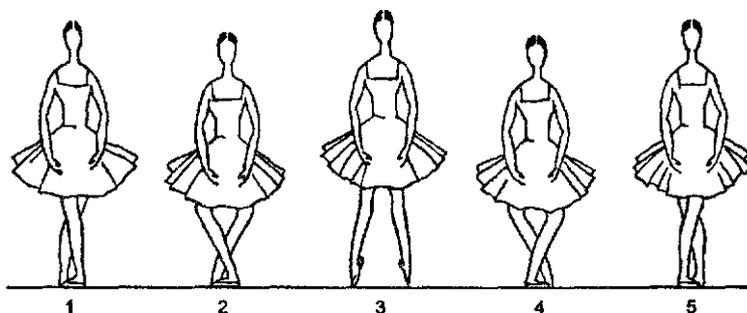


Рис. 95. *Échappé* на пальцах

исполнении *échappé* на *croisé* и *effacé* движение делается из V в IV позицию.

3. *Glissade*. Стать в V позицию, правая нога впереди, *demi-plié*, скользить носком правой ноги в сторону (шаг вправо); стать на эту ногу на пальцы и быстро подвести левую ногу на пальцах же в V позицию (рис. 96), затем опуститься на *demi-plié*.

4. *Temps lié*. Стать в V позицию, правая нога впереди, обе руки на I позиции, *demi-plié*, правая нога скользит носком вперед на *croisé*, левая остается на *plié*. Подняться на правую ногу на пальцы, переводя левую руку с I позиции наверх на III позицию, правую — в сторону на II позицию, и подтянуть левую ногу на пальцах же на

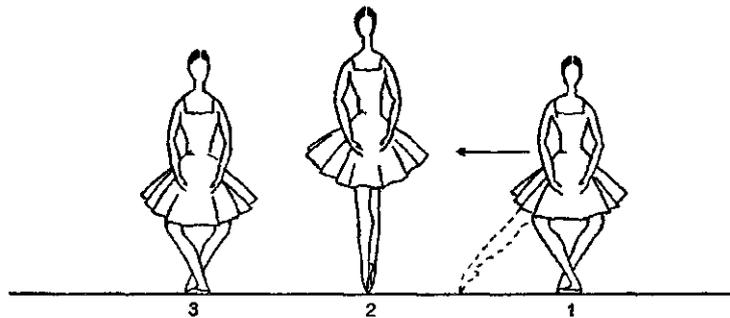


Рис. 96. *Glissade* на пальцах

V позицию сзади. Опуститься на *demi-plié (face)* в V позицию, проводя левую руку на I позицию; скользнуть носком правой ноги в сторону на II позицию, отводя левую руку в сторону и оставив левую ногу на *plié*. Передать корпус на правую ногу, став на пальцы, подтянуть левую на пальцах же в V позицию впереди, опустить руки в подготовительное положение (рис. 97 и 98). Повторить все с левой ноги. То же делается назад. Голова соблюдает правильное *braulement*.

5. *Assemblée soutenu*. Стать в V позицию, правая нога впереди, сделать *demi-plié* и одновременно отвести правую ногу, скользнув носком в сторону, подтянуть ногу обратно в V позицию, вскакивая на пальцы на обе ноги, левая нога впереди. Хорошо оттолкнуться пяткой левой

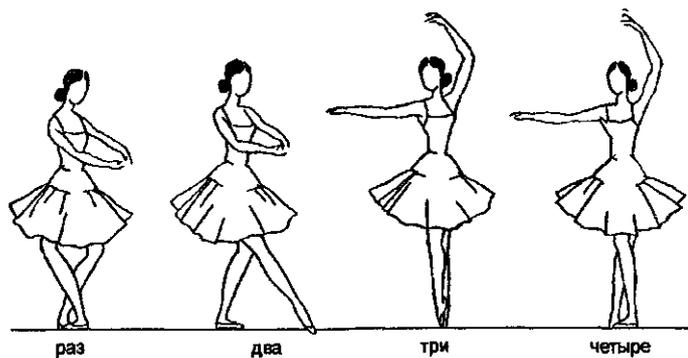


Рис. 97. *Temps lié* на пальцах (1-я часть)

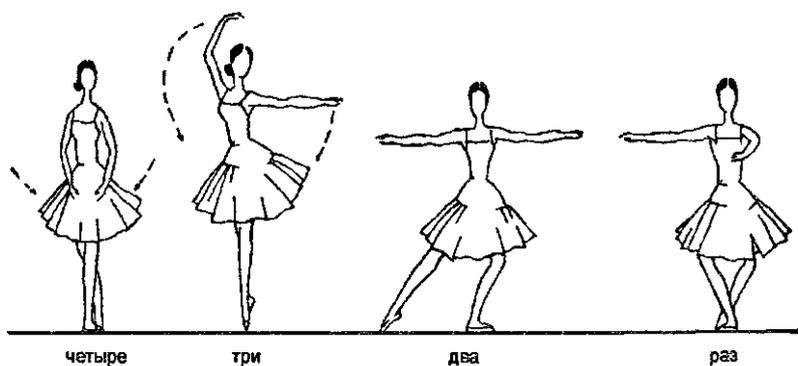


Рис. 98. *Temps lié* на пальцах (2-я часть)

ноги. Опуститься на *demi-plié* на V позицию (левой ногой проделать то же самое) (рис. 99).

6. *Jeté* на пальцах. Стать в V позицию, *demi-plié*, провести правой ногой носком по полу в сторону на высоту 45°. Подвести правую ногу сзади левой и вскочить на нее на пальцы, подняв одновременно левую *sur le sou-de-pied*, опуститься на правую ногу на *demi-plié*, отводя уже левую в сторону, и продолжать движение другой ногой (рис. 100).

*Jeté* на пальцах делается также вперед и назад, на *croisé*, *effacé* и на *écarté* тем же приемом. Это *pas* — переход к позам и движениям на одной ноге на пальцах. В более старших классах изучаем позы на 90°; предварительно приоткрыв ногу маленьким *battement développé*

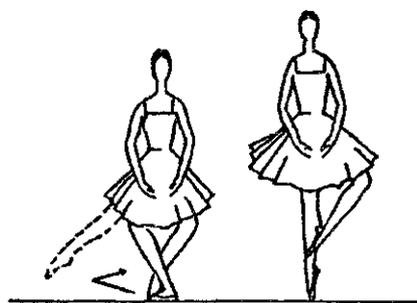


Рис. 99. *Assemblé soutenu*

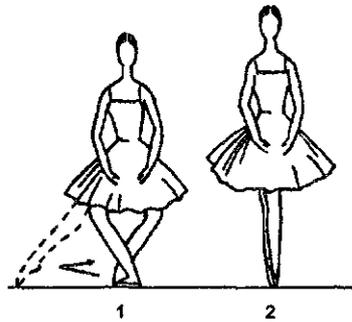


Рис. 100. *Jeté на пальцах*

в желаемом направлении, встаем на пальцы на *arabesque*, *attitude* и другие позы.

7. *Sissonne simple*. Начать учить, повернувшись лицом к палке. Стать в V позицию, правая нога впереди, *demi-plié*, вскочить на пальцы на левую ногу, подняв правую *sur le sou-de-pied* спереди и закончить в V позицию *demi-plié* (рис. 101). Можно сделать наоборот: вскочить на правую ногу, подняв левую ногу сзади *sur le sou-de-pied*, и закончить в V позиции (рис. 102), или же менять ногу, т. е. ставить поднятую ногу назад и обратно — вперед.

Затем *sissonne simple* проходится на середине зала, и впоследствии, исполняя его, ногу можно поднимать выше — к колену.

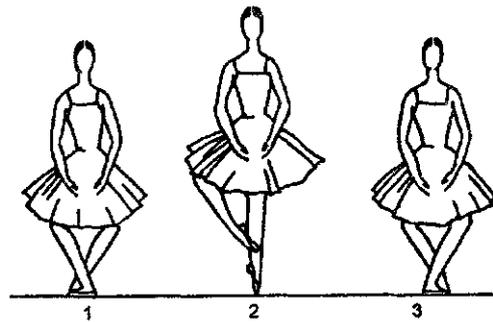


Рис. 101. *Sissonne simple*

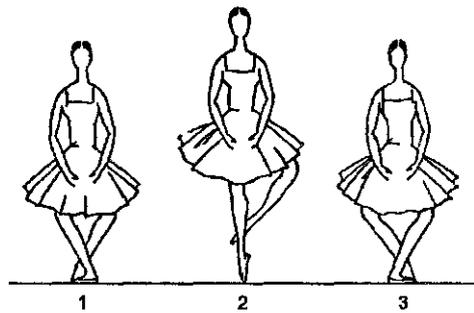


Рис. 102. *Sissonne simple*

8. *Sissonne ouverte*. Это движение делают на пальцах с V позиции во все позы, начиная постепенно с менее трудных. *Demi-plié*, вскочить на одну ногу на пальцы, открыв другую *battement développé* на 45° вперед, на II позицию (рис. 103) или назад; закончить, опустившись на *demi-plié* в V позицию. Потом делается *grande sissonne* — нога открывается на 90° тем же приемом во всех направлениях и позах.

Можно делать *sissonne* с продвижением в разные стороны, например, из V позиции *sissonne* на 1-й *arabesque*: после *demi-plié*, вскакивая на пальцы, отскочить в сторону, приняв позу; закончить, опустившись в V позицию на *demi-plié* (рис. 104). Можно эти *sissonnes* делать и в неограниченном количестве, не меняя позы; каждый раз опускаться на *demi-plié* (проследить, чтобы нога на *arabesque* сохраняла должную высоту) и повторять движение.

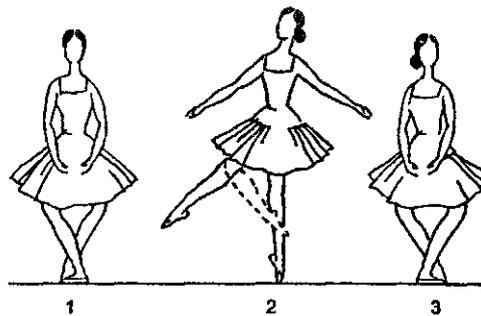


Рис. 103. *Sissonne ouverte* на 45° на II позицию

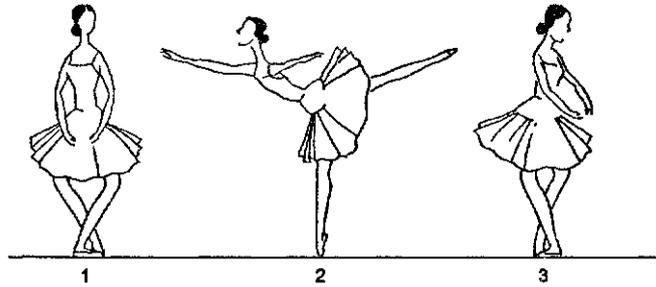


Рис. 104. Sissonne на 1-й arabesque

Все эти движения на пальцах надо всегда соединять с plié и подниматься на пальцы с маленького прыжка.

Что касается исполнения прыжков на пальцах, то их следует делать с большой сдержанностью в ступне, держа напряженными подъем и щиколотку. Прыжки на пальцах — одна из труднейших областей танца на пальцах, их разработка требует большого внимания.

Часто сосредоточенное напряжение в щиколотке передается корпусу, он также становится напряженным, что придает танцовщице совсем нехудожественный облик.

Несмотря на схваченность спины указанным мною (когда я говорила об arlequin) приемом, руки и голова должны сохранять свою свободу. Только тогда прыжки на пальцах будут иметь непринужденный вид, без которого артистизм танца неосуществим.

## X. TOURS

**T**our — это старинное название, которое наиболее употребительно в хореографической литературе для обозначения поворота корпуса на одной ноге, *pirouette* в практике женского танца нужно считать отмершим. Танцовщики это название еще сохранили и применяют его главным образом к последовательности многочисленных поворотов на одной ноге без перемены места, например *grande pirouette* на II позиции на 90°.

Итак, мы будем говорить о *tours*.

### *ПОДГОТОВКА К ИЗУЧЕНИЮ*

В подходе к изучению *tours* в первоначальной форме — на полупальцах — я рекомендую такую же постепенность и внимательность, как впоследствии в подходе к *tours* на пальцах. Нельзя пренебрегать элементарными, подводящими к цели упражнениями, приучающими ноги к правильному положению на всех этапах *tour*. Без этого постепенного изучения всех движений ног, входящих в исполнение *tours*, учащийся легко может усвоить небрежную, приблизительную манеру исполнения. Так же строго готовится и правильное участие рук в *tours*. Впоследствии исправление неправильного приема при исполнении *tours* потребует несравненно больше напряжения и времени, чем первоначальная кропотливая работа. Поэтому я рекомендую следующий путь для изучения *tours* — сначала на полупальцах, потом и на пальцах.

Самым элементарным подготовительным этапом служит приучение детей к поворотам тела еще в младших классах.

В их экзерсисе у палки применяется поворот на двух ногах. В следующих классах — поворот с подменной ноги (она подменяется быстро при повороте, и движение продолжается другой ногой) и поворот на опорной ноге с возвращением обратно.

Последний прием изучается в старших классах и применяется к *battement tendu*, *petit battement sur le cou-de-pied*, *battement développé* и др. Все эти движения сопровождаются переменной руки на палке.

Но все это только приучает корпус к общей поворотливости. Ближайшим образом мы подходим к изучению *tours* в нижеизложенной последовательности.

Начинать следует с поворотов на двух ногах, затем изучать повороты на одной ноге в такой последовательности: 1) *tour с préparation dégagée*,<sup>1</sup> 2) с IV позиции, 3) с V позиции, после чего делают *tours* на *attitude*, на *arabesque*, на II позицию и т. д. Пройдя *tours* на полупальцах, проходят их и на пальцах, соблюдая ту же последовательность подготовительных упражнений. *Tours* на *attitude*, на *arabesque* и на II позицию проходят на пальцах в заключение хореографического образования.

Начнем с самых простых поворотов на середине зала — с поворотов на двух ногах: это движение типа *battement soutenu*.

*En dehors*. Из V позиции, правая нога впереди, сделать *demi-plié* и одновременно отвести правую ногу на II позицию вытянутыми пальцами в пол; подняться на полупальцы, одновременно подтянув правую ногу в V позицию назад, повернуться направо, выворачиваясь *en dehors*; заканчивая движение, вернуть правую ногу вперед в V позицию. В этом движении играют роль и руки, приходящие на помощь ногам. Начиная движение, раскрыть руки на II позицию, в полувисоте, затем упругим движением соединить руки внизу в подготовительном положении.

<sup>1</sup> Это старинный термин, сейчас редко применяемый. Я к нему обращаюсь лишь в описания *tours*.

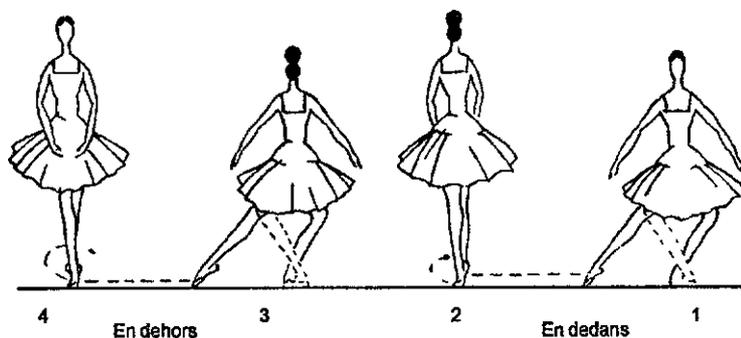


Рис. 105. Переход с одной ноги на другую с поворотом на полкруга

*En dedans.* Из той же позиции после *demi-plié* ответить на II позицию левую ногу, провести ее вперед на V позицию, одновременно поднимаясь на полупальцы. Затем поворот направо (*en dedans*) и вернуть правую ногу вперед при том же движении рук. Нужно следить, чтобы нога при этих поворотах не описывала ненужных дуг по полу, а возвращалась из II в V позицию по прямой линии.

Следующее упражнение — *переход с одной ноги на другую*, с поворотом на полупальцах по полкруга.

Из V позиции, правая нога впереди, сделать *demi-plié, dégagé* правой ногой с вытянутыми пальцами в пол на II позицию, стать на нее на полупальцы и подтянуть к ней левую в V позицию назад с поворотом в полкруга *en dedans*, остановиться спиной, *demi-plié, dégagé* левой ногой на II позицию, подняться на левую ногу на полупальцы, подтянув правую в V позицию вперед с поворотом *en dehors* (рис. 105).

Руки раскрываются на II позицию при *dégagé* и с поворотом соединяются в подготовительном положении тем же упругим движением, как и в предыдущем упражнении.

Аналогичное движение — *jeté на полупальцах* по полкруга: с каждым переходом на другую ногу продвигаться в сторону, поворачивая корпус по полкруга: спина — *face* — спина — *face* и т. д. Нога отводится в сторону, поднятая каждый раз на  $45^\circ$  (рис. 106). При *dégagé* на II позицию правой ногой — правая рука на I позиции,

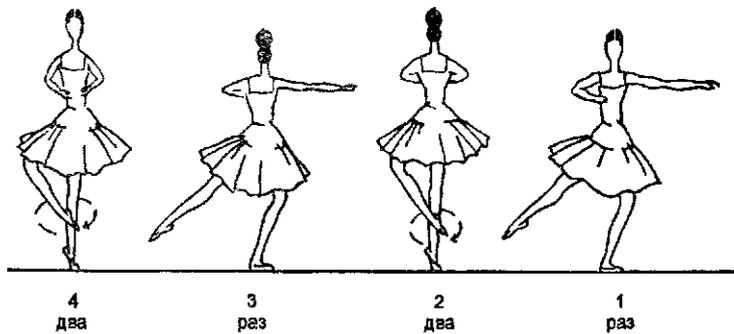


Рис. 106. *Jeté* на полупальцах на полкруга

левая — на II; при *dégagé* левой ногой — левая рука на I позиции, правая — на II.

Это движение приучает владеть собой, особенно при втором повороте, когда корпус проходит спиной к зрителю.

Необходимо следить за выворотностью колена той ноги, на которой делается *plié*.

Изучив исполнение вышеуказанных поворотов на полупальцах, учащийся легко перейдет к исполнению их и на пальцах.

После этих подготовительных упражнений можно начать делать *tours* с наиболее легкой формы.

### TOUR C PRÉPARATION DÉGAGÉE

*En dehors.* Стать в V позицию, правая нога впереди, *demi-plié*, *dégagé* левой ногой на 45° на II позицию, подвести ее к правой вперед на полупальцы и повернуться на левой, подняв правую ногу *sur le sou-de-pied* впереди. Упасть на правую ногу на *demi-plié*, левую отбросить в сторону на 45°, отсюда и продолжать.

Подобные *tours* можно делать и по диагонали, в таких случаях при падении на правую ногу ее надо отбросить в сторону по диагонали:

Руки проходят следующий путь. Раскрыть руки в момент *dégagé* на II позицию на полувисоту и при *tour* соединить в подготовительном положении. Этим движением

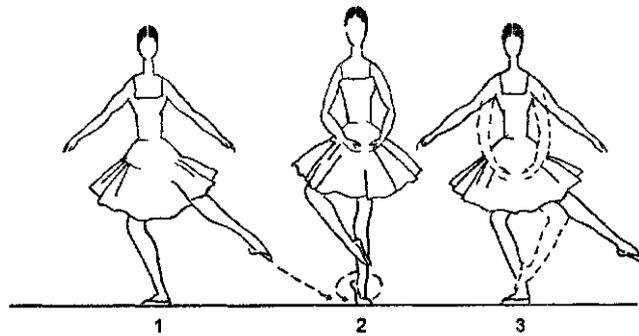


Рис. 107. Tour c dégagé en dehors

рук и берется force для tour. Во время tour руки отнюдь нельзя резко дергать, этим только собьешь себя с места (рис. 107).

*En dedans.* Более применяема следующая форма: из V позиции правая нога впереди, demi-plié, dégagé правой ногой на 45° на II позицию и на этой же ноге, не подводя ее к левой, сделать на полупальцах tour en dedans, левая — sur le sou-de-pied впереди, упасть на левую на demi-plié, правая sur le sou-de-pied впереди; отсюда и продолжать (рис. 108).

Впоследствии эти tours изучаются по диагонали, а потом по кругу, тогда левая нога sur le sou-de-pied сзади правой. Корпус в начале исполнения повернуть effacé. Ногу во время tour держать sur le sou-de-pied сзади.

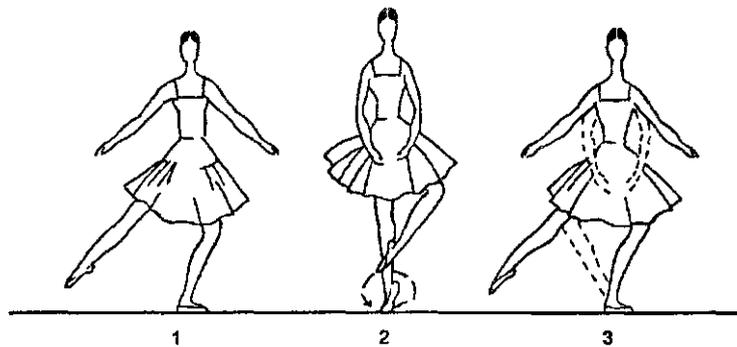


Рис. 108. Tour c dégagé en dedans

Руки проделывают те же движения, что и при *tour en dehors*.

Затем изучают *tour* с IV позиции, который благодаря *préparation* с IV позиции удастся легче, чем следующая разновидность — *tour* с V позиции.

### TOUR С IV ПОЗИЦИИ

Этому *tour* предпосылаются подготовительные упражнения, в которых все движения *tour* изучаются без поворота. Их следует пройти в младших классах.

*En dehors*. Стать в IV позицию *croisé*, левая нога впереди, *demi-plié* (рис. 109, 1), оттолкнуться от пола обеими пятками, что весьма существенно, подняться на ле-

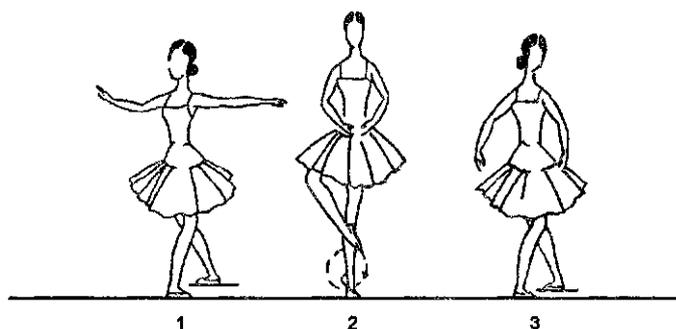


Рис. 109. *Tour en dehors* с IV позиции

вую ногу *высоко* на полупальцах,<sup>1</sup> как бы вскочив на нее коротким отрывом от пола (этот прием является приемом итальянской школы, который следует строго соблюдать, так как он дает большую помощь при исполнении *tour*), правую поставить плотнее *sur le sou-de-pied* впереди так

<sup>1</sup> Делая упражнение на полупальцах, чтобы не нарушить выворотность ноги, столь необходимую в классическом упражнении, нужно не поднимать высоко пятки от пола, как указано на прилагаемом рисунке III. Лишь только при сильном движении, как например, для *tour*, когда поднимаешься сильным отрывом пятки от пола, нога поднимается высоко на полупальцы, и если ее выворотность разработана при низких, она меньше будет теряться при больших усилиях на высоких полупальцах.

же отчетливо, как ее надо будет держать для правильного исполнения *tour*. Удерживаться в этой позе, стараясь найти тут твердый *aplomb*, и закончить на *demi-plié* в IV позицию, правая нога сзади.

Руки: при первой позе правая рука простерта вперед, как бы на 3-й *arabesque* (и корпус имеет то же направление 3-го *arabesque*), левая отведена в сторону, кисти слегка приподняты. Поднимаясь на полупальцах, вы соединяете руки на I позиции на 45° (что необходимо при первоначальном изучении соблюдать, держа их округло и крепко). При заключительной позе только открыть кисти, оставив руки в том же положении.

Таким упражнением мы готовим *tour en dehors*, причем это упражнение дает уже и *préparation* и заключение *tour*.

*En dedans*. С этого же приема изучают и *tour en dedans*. Разница будет в том, как берется *force*. В *tour en dehors* вы отталкиваетесь обеими ногами с IV позиции. В *tour en dedans* следует, оттолкнувшись пяткой левой ноги, раскрыть правую на II позицию на 45°, отрывисто вскочить на левую ногу на полупальцы, подведя правую плотно *sur le sou-de-pied*.

Когда встаешь на IV позицию, левая рука согнута на I позицию, правая отведена на II позицию; затем руки раскрываются на II позицию во время *dégagé*, соединяются на I позиции на 45°, когда правая нога примкнута *sur le sou-de-pied*.

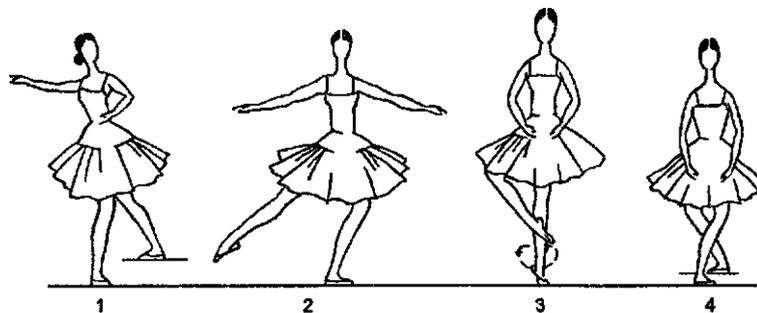


Рис. 110. *Tour en dedans* с IV позиции

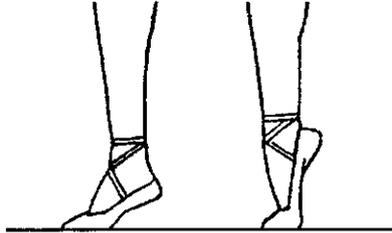


Рис. 111. Полупальцы низкие и высокие

При заключительной позе в IV позиции на *demi-plié* (правая нога сзади), руки остаются в подготовительном положении, только слегка приоткрыты кисти (рис. 110).

Надо заметить, что можно заканчивать *tour* с правой ноги в V позицию впереди. Когда ученики будут достаточно подготовлены, их учат делать один поворот, в дальнейшем — два и три. Затем и подготовительные упражнения, и *tour* изучаются на пальцах.

Приступая к поворотам, не следует упускать из виду, что *force* для *tour*s берется руками, а отнюдь не корпусом, который должен быть неподвижен; необходимо помнить, что *force* не берется также и плечом, а поворот исполняется только вокруг своей оси.

### TOUR С V ПОЗИЦИИ

Больше сложности представляет *tour* с V позиции: не имея подготовительного движения, как в IV позиции, которая дает удобный толчок, мы должны тут рассчитывать главным образом на работу рук.

Подготавливать их изучение нужно аналогичными упражнениями.

*En dehors.* Стать в V позицию, правая нога впереди, *demi-plié*, вскочить на левую ногу на полупальцы, оттолкнувшись от пола, как и в предыдущем упражнении, подняв правую ногу *sur le sou-de-pied* впереди.

Правая рука на I позиции, левая отведена на II, при исполнении *tour* ею берется *force*, в момент подъема на полупальцы руки соединяются на I позиции на 45°, как в первом примере. Закончить все упражнение в V позицию, правая нога сзади; можно и в IV позицию.

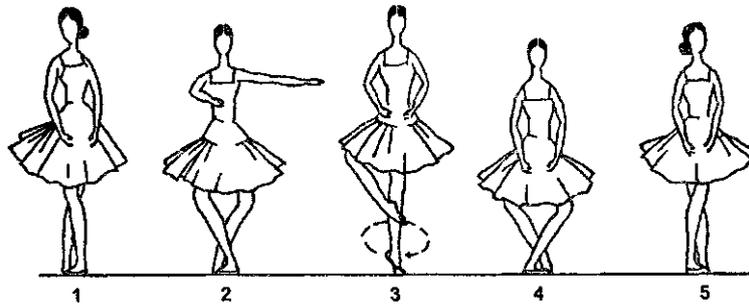


Рис. 112. Tour en dehors с V позиции

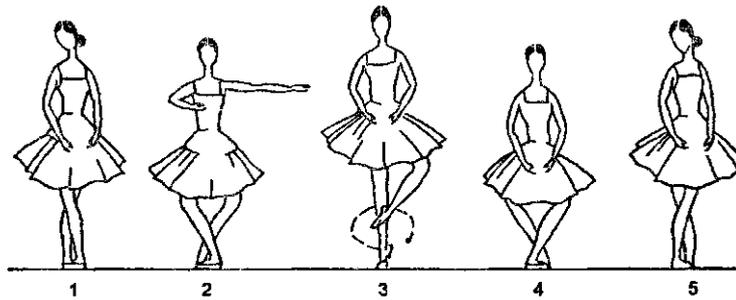


Рис. 113. Tour en dedans с V позиции

Все то же проделывать с tour. При этом надо заметить, если tours делают в непрерывном ряде, можно каждый раз ставить правую ногу в V позицию вперед, а не в V назад (рис. 112).

*En dedans.* Стать в V позицию, правая нога впереди, demi-plié, вскочить на правую ногу, левая — sur le cou-de-pied впереди. Опуститься в V позицию вперед. Заканчивая в V позицию, приходится себя очень сдерживать, чтобы дать аккуратное исполнение, если же опускаться в IV — это легче и не требует такой точной сдержанности (рис. 113).

Руки проделывают те же движения, что и в tour en dehors, несмотря на то что нога поднимается левая.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> При подготовительных приемах для изучения tour руки на I позиции, а в заключительном исполнении (при исполнении двух и более tours, особенно с партнером) руки нужно держать несколько ниже (см. рис. 109, 110, 112 и 113).

## TOURS НА ATTITUDES, НА ARABESQUES И ДРУГИЕ ПОЗЫ

Подготавливают изучение этих больших tours упражнениями на полупальцах, подобными подготовке к маленьким tours с теми же предварительными позами.

*En dehors.* Возьмем для начала подготовку для tour на attitudes. IV позиция, правая нога сзади, правая рука простерта перед собой, левая — на II позиции. *Plié*, подняться на левую ногу на полупальцы вышеописанным приемом (с. 151), приняв позу attitude croisée, заканчивая, опуститься на пятку.

Затем делать tour на полупальцах, причем, если мы его введем в *adagio*, желательно его заканчивать, не меняя позы, на полупальцах.

Необходимо, так же как и в предыдущем упражнении, при *plié* оттолкнуться двумя пятками с IV позиции и, начиная tour, одним толчком подняться на полупальцы левой ноги, проходящим моментом фиксировать позу и затем сделать поворот, отнюдь не нарушая выворотности левой ноги.

*Force* взять здесь очень трудно, особенно на два и три tour, должна быть развита большая ловкость: толчок пятки, бросок вверх кистей рук, которые во время *préparation* распростерты ладонью вниз. В момент подъема на tour кисти собираются в желаемую позу. Все это и дает *force*.

С таким же *préparation* изучают и делают tours на 3-й и 4-й arabesques и à la seconde (причем взять *force* помогает кисть правой руки, отброшенная при начале tour в направлении поворота *en dehors*); этим же приемом можно сделать tour на *développé* вперед *effacé*, т. е. во время tour следует поднимать правую ногу вперед и вертеться направо.

*En dedans.* Для tour *en dedans* *force* берется иначе, как мы изучаем и в подготовительном упражнении. Стать в *préparation* в IV позицию, правая нога сзади, левая рука на I позиции, правая — отведена в сторону, подняться на полупальцы на attitude *effacée* и тем же приемом, что и в предыдущем упражнении, опускаться на пятку. Когда мы начинаем делать tour, то *force* мы берем левой рукой, она отбрасывается на II позицию, правая

поднимается на attitude, весь корпус передается на опорную ногу (с. 69).

Так же готовятся и делаются tours на 1-й и 2-й arabesques, причем левая рука открывается на 1-й и 2-й arabesques. Рука должна быть твердая, уверенная в должном направлении, иначе она легко может пошатнуть корпус, устремленный вперед (см. описание arabesques на с. 75). При tour с ногой на développé вперед croisé, force берется как à la seconde, но во время tour нога пройдет вперед на croisé, и левая рука сначала проходит через II позицию, тогда как при исполнении à la seconde нужно следить, чтобы нога (вместе с руками) шла по линии II позиции.

### TOUR À LA SECONDE НА 90° (СО II ПОЗИЦИИ)

Для tour à la seconde на 90° со II позиции я предпочитаю итальянский прием французскому, как более четкий и динамичный. Изучаем tour со следующего подготовительного упражнения.

*En dehors.* Стать в V позицию, правая нога впереди, demi-plié, подняться на полупальцы в V позицию; руки — перед собой в I позиции; затем они раскрываются на II позицию и одновременно правая нога выбрасывается grand battement на II позицию на 90°, затем обе ноги опускаются на II позицию на plié, правая рука пригибается на I позицию, и быстрым, коротким броском правая

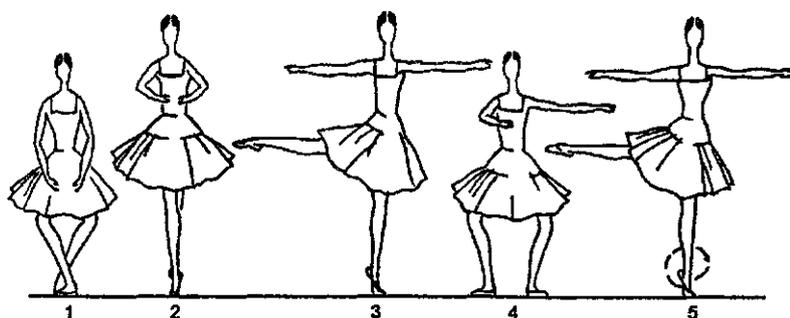


Рис. 114. Tour à la seconde на 90° со II позиции

нога поднимается на II позицию, а левая на полупальцы, руки раскинуты на II позицию. Задержаться левой ногой на полупальцах, оставив правую à la seconde на 90° (рис. 114).

С plié на II позиции изучается tour à la seconde, причем надо усиленно следить, чтобы пятка ноги в момент начала tour не сворачивалась, а как можно дольше оставалась выворотной, что является решающим для получения хорошего tour à la seconde.

Force на tour берется отбрасыванием правой руки на II позицию после préparation на II позиции, причем плечи должны оставаться ровными, правое нельзя заводить вперед, желая этим помочь движению.

*En dedans.* Подготовка к tour en dedans та же до plié на II позиции, после чего поднимается левая нога, и вертеться надо en dedans.

Во время préparation правая рука на I позиции, левая отведена на II; force берется правой рукой, но и тут, повторяю, отнюдь не плечом.

Французский прием отличается тем, что прямо из V позиции правая нога делает короткое développé à la seconde, после чего plié на II позицию и т. д.

Имеется еще tour sur le cou-de-pied со II позиции, он напоминает вышеописанный с той разницей, что нога выбрасывается не на 90°, а только на 45° и в tour пригибается к левой ноге sur le cou-de-pied. Во время исполнения tour с этого préparation руки соединяются в подготовительном положении (рис. 115).

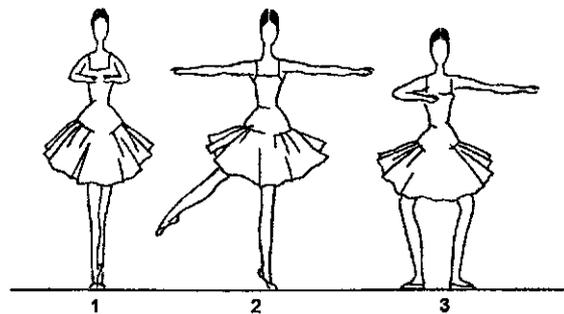


Рис. 115. Préparation для tour sur le cou-de-pied со II позиции

## TOUR С V ПОЗИЦИИ С ГЛУБОКОГО Plié

Для tour в *adagio* с глубокого *plié* V позиции прием исполнения совершенно иной: начиная *plié*, возможно дольше удерживать пятки на полу, но дойдя до предельной точки (т. е. оторвав пятки от пола), тотчас же, вытянув ногу, на которой исполняется tour, подняться высоко на полупальцы, сохраняя спину совершенно прямой без малейшего колебания. Руки, вскинутые в сторону II позиции при начале *plié*, идут плавно вниз в подготовительное положение, и в момент подъема они принимают форму, как и при исполнении tours с IV и V позиций.

## TOURS CHAÎNÉS

Tours chaînés, déboulés — по французской терминологии. Привожу эти оба названия, так как в общей сложности они очень образны и с разной стороны характеризуют движение. Внезапно мчащаяся цепь маленьких кружков — вот определение, вытекающее из названия и дающее точную картину *pas*. Chaînés делаются в очень быстром темпе, каждый поворот на  $1/8$  или  $1/16$ . Движение вперед по диагонали (от точки 6 к точке 2 плана нашего класса (рис. 1, б)). Этим *pas* часто заканчивают вариацию, но оно с большим эффектом применяется и в композиции самой вариации или другого танца. Исполняются chaînés следующим образом.

При движении направо — поворот на правой ноге, выдвинутой по диагонали; заканчивая поворот, левую ногу надо поставить вперед на место правой (ни в коем случае не сзади), дать толчок для начала, выбросив правую руку вперед; затем соединить руки перед собой. При начальном изучении это движение рук повторяется с каждым кружком. Когда же техника усвоена и темп все ускоряется и ускоряется, танцовщица не успевает уже выбрасывать руку вперед и помогает себе только маленькими движениями рук в этом же направлении, но не отдаляя слишком их от себя. При быстром темпе, дав толчок ногой первый раз вправо, двигаешься по инер-

ции в том же направлении, хотя ноги и не делают шага, а остаются одна около другой, — всему движению помогают руки (см. выше).

Для того чтобы хорошо сделать *chainés*, надо обладать большой подвижностью, крепко держать спину, совершенно прямо, никуда не гнуться. Заключение движения превращается в стремительную цепь поворотов, которая заканчивается неожиданной остановкой.

Виртуозность этого движения дошла до большой степени, темпы достигаются головокружительные. *Chainés* делают высоко на полупальцах и затем на пальцах.

Нужно добавить, что *tours chainés*, партерное *jeté en tournant* и некоторые другие раз в танце часто исполняются по кругу сцены.

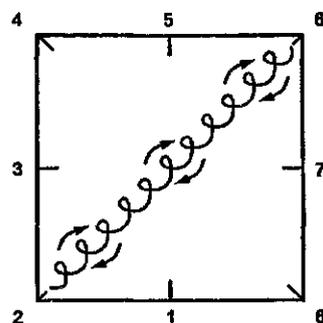


Рис. 116. *Tours chainés*.  
Путь следования

## TOUR EN L'AIR

Это движение — область мужского танца, которого я вообще здесь не касаюсь. Хотя и *pas*, и ежедневный урок одинаковы, к мужскому танцу приходится приспособлять более сложные движения, считаясь с более сильной мускулатурой танцовщиков. У них есть и большое облегчение в работе — отсутствие танца на пальцах, отнимающего у танцовщицы силы и время на его изучение; эти сбереженные силы и время танцовщик отдает на усиление *pas*, общих с женскими танцами, но получающих иной характер и иную степень виртуозности в мужском исполнении.

В мужском танце уделяется меньше времени и для *adagio*. С одной стороны, *adagio* нужно для женщины как способ укрепить корпус, от природы гибкий и более слабый, чем корпус мужчины; с другой стороны, самая эта гибкость позволяет женщине достигать тех совершенных линий танца, которые, за очень редким исключением, остаются недоступными танцовщикам.

Если здесь я касаюсь *tour en l'air*, то отчасти потому, что его могут делать и женщины, и современные балетмейстеры иногда этот *tour* применяют в женском танце.

Стать в V позицию, правая нога впереди, *demi-plié* поглубже (едва не отрывая пяток от пола), левая рука откинута в сторону, правая вперед, на I позицию. Оттолкнувшись пятками, поднявшись на воздух, сделать круг в воздухе; руки соединить вместе во время *tour*. Упасть в V позицию, *demi-plié*, правая нога назад, руки приоткрыть перед собой.

Нужно следить, когда берут *force*, чтобы правое плечо не шло вперед перед прыжком, т. е. оставлять корпус совершенно *face*.

### ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ О TOURS

Первое условие хороших *tours* — абсолютно прямой, собранный корпус. Нужно не терять точки остановки и все время чувствовать *face*, чтобы голова не кружилась. Например, если в популярных 32 *fouettés* исполнительница будет терять точку перед собой, не выравниваться, делая *plié* каждый раз прямо, то ничего не удастся.

Теоретически рассуждая, и при *tours*, как и при всяких поворотах, нужно оставлять голову обращенной к зрителю как можно дольше. Но в *tours* надо следить, чтобы голова отнюдь не склонялась на бок от той оси, вокруг которой происходит вращение. Не соблюдая этого, вы легко собьете себя с устойчивости. Чтобы достигнуть доступных современной технике многочисленных *tours*, надо очень умерять это движение головы, подчеркивая его только взглядом, т. е. каждый раз, проходя *face*, взглянуть на зрителя, удерживая этот взгляд возможно дольше.

При *tours* с поддержкой кавалера прежде всего он сам должен хорошо держаться на ногах. Неопытный кавалер невольно откидывается назад при начале *tours* и лишь при последнем наклоняется вперед, — так он неизбежно толкнет и собьет партнершу. Он должен стоять как вкопанный, чтобы партнерша ходила между кистями рук. Дальнейшее зависит уже от партнерши: если она

сама ловка, ее не следует подвергивать. Слабых же нужно подвергивать руками.

В *adagio* с кавалером бывают еще другие разновидности *tours*, например, *tour* с *préparation* с V позиции на пальцах, причем *force* берется следующим образом: оставаясь стоять на пальцах левой ноги, правую вынести на *croisé* вперед, сильно откинуть в сторону, избегая менять положение бедра (взять *force* ногой), пригнуть к левому колену сзади или впереди и вертеться. Кавалер помогает, держа партнершу за талию, сначала слегка выдвигая ее правый бок вперед, а при размахе левой рукой подталкивает для *tour*.

С того же *préparation* танцовщица делает *tours*, держа за средний палец правой руки кавалера, поднятой над ее головой. Партнерша должна держаться за палец всей кистью, а партнер немного помогает, вращая его. Но *force* берется тем же сильным размахом ноги, а ловкость поворотов зависит от умелого пользования помощью кавалера.

При исполнении всяких *tours* с кавалером нужно держать руки впереди себя, заведя их одна на другую. Еще заключительное указание: взяв *force* рукой, находящейся впереди, следует с этого *préparation* делать *tours*, а не замахиваться рукой дополнительно.

Тут мы немного удалились от темы книги, так как не наша задача писать о поддержке.

## XI. ДРУГИЕ ВИДЫ ПОВОРОТОВ

### ПОВОРОТЫ В ADAGIO

При исполнении *adagio* на середине зала проделываются медленные повороты на всей ступне, которые иногда встречаются и в танце. Их можно делать во всех позах: *attitude*, *arabesque*, во II позиции на 90°, *développé* вперед. Этот медленный поворот совершается легким сдвигом пятки в требуемую сторону.

### RENVERSE

*Renversé*, как показывает его название, есть запрокидывание в повороте корпуса. *Renversé* имеет различные формы, это одно из сложнейших движений, заключительных в классическом образовании танцовщицы. Описать его чрезвычайно трудно, и ничто не заменит тут живого примера и указаний на уроке, причем сам преподаватель должен виртуозно владеть танцем.

Опишем здесь следующие виды *renversé*.

*En dehors*. Начинается движение с *attitude croisée*, *demi-plié*, и тут же корпус слегка склоняется вперед, подчеркнув движение наклоном головы, затем вскочить на полупальцы в позу *attitude*, и в то же время вся инициатива движения сосредоточивается в спине. Спина сначала выпрямляется, затем сильно выгибается назад, как только начинается поворот *en dehors*, причем поворот делает корпус, ноги лишь в последнюю минуту следуют за его движением, делая *pas de bourrée en dehors*, когда переменявший центр тяжести корпус уже как бы невольно

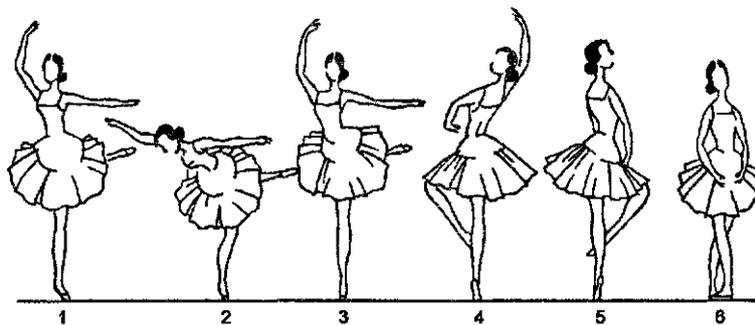


Рис. 117. *Renversé en dehors*

заставляет их переступить, запрокидываясь. Корпус заставляет перенести ногу, а не нога поворачивает корпус. Для эффекта этого *pas* при счете  $\frac{3}{4}$  на *раз* — приходится склонение и начало поворота с подъемом на полупальцы на левой ноге, на *attitude*, на *два* — корпус удерживается спиной к зрителю на правой ноге с сильно выгнутой спиной, с головой, повернутой к плечу; эта поза задерживается возможно дольше (ко 2-й четверти ставится точка), так что на заключительное довертывание корпуса и переступание ног (*pas de bourrée*) остается минимальная доля такта (рис. 117).

Обычная ошибка недостаточно виртуозных танцовщиц — поворачивать в *renversé* корпус движением рук и переступанием ног, заставляя корпус идти по инерции за руками. Не говоря о том, что от *pas* остается одно название, при таком исполнении танцовщица теряет самоуправление: как только она повторит это *pas* несколько раз подряд, ее «несет» в сторону; ища равновесия, она теряет ритм и т. д.

*En dedans*. Обратное движение, оно значительно легче и проще по исполнению. Начинается с *battement développé* вперед *croisé*, корпус пригибается вперед и продвигается такое же запрокидывание с задержкой на *pose croisée*, как в *renversé*, *en dehors*, с переступанием ног в обратную сторону.

*En écarté*. Делается с 4-го *arabesque*. Правая нога с 4-го *arabesque* в начале поворота пригибается носком к колену опорной ноги, поднявшейся на полупальцы, в положении

en *tire-bouchon*.<sup>1</sup> Одновременно корпус сильно склоняется вправо вперед, к колену стоящей на полупальцах ноги. Корпус выворачивается en *dedans*, запрокидываясь назад, в то же время пятка быстро и твердо становится на пол, другая нога вместе с корпусом раскрывается на *écarté* назад.

Руки с 4-го *arabesque* сильным движением соединяются в подготовительном положении при ноге en *tire-bouchon* и одновременно с открытием ноги и корпуса резко раскрываются в III позицию на *écarté* назад. И это движение, как и первый вид *renversé*, предполагает сильно развитый корпус и умение танцовщицы начать движение спиной.

### FOUETTÉ

*Fouetté en tournant* на 45°. *En dehors*. Делается с *demi-plié* на левой ноге, правая в это время открывается на II позицию на 45°, *tour en dehors* на левой ноге; во время *tour* замахнуть правой ногой сзади икры опорной ноги, быстро обойти ее и провести правую ногу вперед. Остановку нужно делать опять на *demi-plié*, раскрыв руки и ногу на II позицию. Во время движения ноги на II позицию руки также открываются на II позицию и смыкаются в подготовительном положении во время *tour*.

*En dedans*. Делается так же, но нога идет сначала впереди икры, а потом назад.

Когда *fouetté* делают подряд в большом количестве, надо взять нечто вроде «размаха». Можно начать так: сделать *pas de bourrée en dedans* и потом уже приступить к *fouetté*. Но этот прием не очень надежен, он не дает устойчивости корпусу и может сбить с места. Все зависит от особенностей корпуса.

Надежней следующий прием: сделать *préparation* в IV позицию, вскочить на пальцы, делая один *tour en dehors*, и продолжать вертеться, проделывая *fouetté*.

Это *pas*, казавшееся еще так недавно пределом трудности и виртуозности, теперь легко проделывают хорошие танцовщицы.

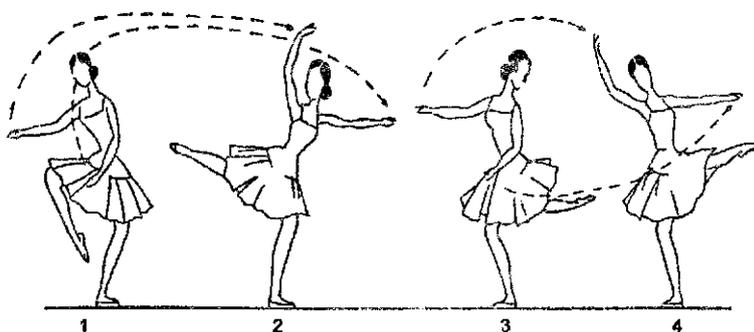
<sup>1</sup> *En tire-bouchon* — положение ноги, поднятой на 90° и согнутой в колене, причем носок совершенно близко пригибается к стоящей ноге. Когда делался *pirouette* в этой позе, получается впечатление штопсра.

*Grand fouetté*. Этот вид *fouetté*, хотя он и проделывается без поворота, описываю здесь как одноименный с другими его видами (*рис. 118*).

Выработанное нами *fouetté* несколько своеобразно. В нем есть кое-что и от французской, и от итальянской школ. Разберем сначала чисто итальянское *fouetté*, при котором корпус остается все время *face*.

*En dehors*. Поза *croisée* назад левой ногой. *Couré* на левую ногу на полупальцы, раскинув руки во время *couré* на II позицию, опуститься на левой ноге на *demi-plié*, пригнуть левую руку на I позицию, проводя полусогнутую правую ногу вперед на 90°, подняться на левой на полупальцы, быстро обводя правой ногой *grand rond de jambe* назад и закончить его на левую ногу на *demi-plié* в 3-й *arabesque face*. Во время *grand rond de jambe* руки проделывают следующее *port de bras*: левая поднимается на III позицию и проходит на II, тогда как правая идет на III позицию и проходит через I позицию на 3-й *arabesque* во время опускания левой ноги на *plié*.

Опишу теперь то *fouetté*, которое делают мои ученицы, хотя в словесном изложении почти невозможно передать и уловить тот «прием», которым берется движение и достигается согласованность во время движения рук и ног. Этим *fouetté* управляют руки, движение всему корпусу сообщают они, и надо очень хорошо им овладеть и усвоить все его построение, чтобы проделывать его на сцене, не боясь потерять равновесие.



*Рис. 118. Grand fouetté*

*Préparation* — то же *souré*. Раскинув руки на II позицию, пригнуть левую на I позицию, стать на левую ногу на полупальцы, *demi-plié* на левой ноге, поворот корпуса на *effacé*, выводя правую ногу полусогнутой на *effacé* на 45° вперед, пригнуть корпус к этой ноге, взяв правый бок в себя и выгнув левый; подняться на полупальцы, провести ногу через *grand rond de jambe*, во время прохождения поднимая ее на 90° и выше, повернув корпус на *attitude effacée*, одновременно левая рука поднимается на III позицию и открывается на II позицию, правая же рука идет наверх со II позиции в III позицию в позу *effacée*. Опуститься на *demi-plié*.

Так проделываемое движение переведено в более пластичные, классические формы, тогда как итальянское *fouetté* несколько сухо и схематично, без переходных поз, смягчающих *croisée* и *effacée* и т. д.

*En dedans*. Правая нога полусогнута назад на *effacé* 45°, и корпус изогнут к ноге, правая рука на I позиции, левая — открыта на II. Подняться на полупальцы левой ноги, проводя правой *grand rond de jambe* тем же приемом, который указан в *grand fouetté en dehors*, выводя ногу на 90° и выше вперед на *effacé*.

Правая рука открывается на II позицию через подготовительное положение, левая идет наверх в III позицию. Опуститься на *demi-plié* на левой ноге. Эти движения можно проделывать и с прыжком, соблюдая те же правила.

*Grand fouetté en tournant. En dedans*. Этот вид более распространен, чем следующий *en dehors*. Стать в позу *croisée* вперед, левая нога впереди, опуститься на *demi-plié* на левую ногу, вскочить на нее на полупальцы и выбросить правую ногу на II позицию на 90° — *grand battement jeté*. Руки вскинуть на II позицию. Опуститься на левую ногу на *demi-plié*, поворачиваясь, бросить размахом по полу правую ногу — *battement* вперед на 90° в направлении точки б (рис. 1, б), проводя ее близ опорной ноги, подняться на нее на полупальцы, перегнув корпус назад и довернуться *en dedans*, удерживая правую ногу на той же высоте, закончить движение на 3-й *arabesque* на *demi-plié* (можно закончить и на 1-й *arabesque*).

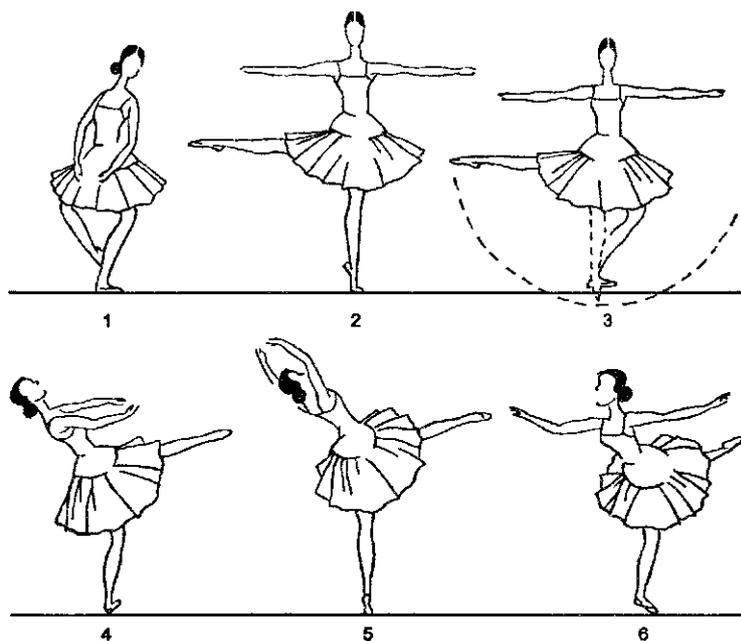


Рис. 119. Grand fouetté en tournant

При переходе ноги вперед руки проходят через подготовительное положение наверх, на III позицию, и заканчивают на arabesque (рис. 119).

*En dehors.* Поза *croisée*, левая нога назад, *souré*, *demi-plié* на левой ноге, выбрасывая правую ногу на II позицию на 90°, поднявшись на полупальцы на левой, руки открыть на II позицию, бросить правую ногу по полу через I позицию на 3-й arabesque на *demi-plié*, проводя руки через подготовительное положение также на 3-й arabesque, и поворотом *en dehors* вывернуться на полупальцах на *croisé* вперед на 90°, на *demi-plié*, придав рукам должную позу.<sup>1</sup>

Grand fouetté en tournant исполняется также и со II позиции, своим видом оно напоминает fouetté на 45°,

<sup>1</sup> В то время как fouetté на 45° исполняется в один прием, т. е. на одну четверть, все разновидности grand fouetté исполняются в два приема, т. е. на две четверти, из них одна четверть приходится на plié. Grand fouetté sauté также исполняется на две четверти.

но проделывается в два приема. Его следует начинать *за тактом*, выбрасывая коротким движением ногу на II позицию на 90° на полупальцы, раскрыв руки также на II позицию, *на 1-ю четверть* — plié на опорной ноге, затем делают tour, проводя ногу сзади и впереди колена; заканчивают движение *на 2-ю четверть* на plié, нога впереди колена (одновременно руки соединяются в подготовительном положении).

Как и fouetté на 45°, это pas исполняется только на пальцах, без прыжка, и служит для женского исполнения.

Grand fouetté en tournant sauté. Те же pas можно сделать в прыжке. Начинаем так же, после plié на левую ногу, правая нога выбрасывается на II позицию, левая отрывается от пола прыжком, в то время как правая бросается описанным приемом, поворот производится также в воздухе, на прыжке левой ноги.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### ПРИМЕР УРОКА

Привожу ниже пример урока, пригодного для старших классов; он исполняется на полупальцах.<sup>1</sup>

#### ЭКЗЕРСИС У ПАЛКИ

1. *Plié* на пяти позициях (*в 2 такта по четыре четверти*): одно медленное *на четыре четверти*, другое скорое *на две четверти и на две четверти* подняться на полупальцы.

#### 2. *Battements tendus*.

Вперед: по четверти — два с *plié*, два — без *plié*; три — по восьмым (*на четвертой восьмой — пауза*); семь — по шестнадцатым (*на восьмой шестнадцатой — пауза*).

В сторону — то же.

Назад — то же.

Опять в сторону — то же.

Повторить упражнение.

Повторить все с другой ноги.<sup>2</sup>

3. *Battements fondus* и *frappés* (комбинация *на 8 тактов по четыре четверти*).

Вперед: один *fondus* медленный *на две четверти*, два скорых *по одной четверти*.

В сторону — то же.

Назад — то же.

Опять в сторону — то же.

Два *frappés* медленных *по одной четверти*, три скорых *по восьмой (четвертая восьмая — пауза)* четыре раза.

Всю комбинацию повторить, начиная в первый раз назад.

С другой ноги.

<sup>1</sup> В виде программы для прохождения классического танца можно пользоваться «Учебным планом и программой вступительных испытаний» Ленинградского государственного хореографического училища.

<sup>2</sup> Каждое движение экзерсиса исполняется всегда с одной и другой ноги.

**4. Ronds de jambes (2 такта на четыре четверти).**

Три скорых ronds de jambes par terre en dehors на три восьмых; на четвертую восьмую подняться на полупальцы, открыв ногу на II позицию. Три ronds de jambes en l'air en dehors на три восьмых (на четвертую восьмую — пауза), четыре ronds de jambes en l'air en dehors на четыре восьмых. Plié sur le sou-de-pied и tour en dehors на четыре восьмых.

Повторить упражнение en dedans.

Повторить все с другой ноги.

**5. Battements battus и petits battements (3 тактов по четыре четверти).**

4 раза на четыре четверти двойной battement battu с остановкой в позе effacée вперед на plié после каждой четверти. Следующий такт battement battu делается подряд с остановкой на четвертой четверти в позе effacée вперед на plié.

4 раза на четыре четверти по одному petit battement с остановкой на II позиции после каждой четверти. 1 такт подряд petits battements с остановкой на II позиции и на plié на четвертой четверти.

4 раза на четыре четверти по одному petit battement с остановкой в позе effacée назад на plié после каждой четверти. 1 такт подряд petits battements с остановкой на четвертой четверти в позе effacée назад на plié.

Повторить вышеописанные 2 такта petits battements с остановкой на II позиции.

С другой ноги.

**6. Battements développés (на 2 такта по четыре четверти).**

Вынести правую ногу вперед носком в пол, делая demi-plié левой ногой (первая четверть), поднять правую ногу на 90°, вытянув колено левой ноги (вторая четверть), небольшое короткое balancé поднятой ногой (третья четверть), провести ногу на II позицию (четвертая четверть). Согнуть правую ногу в колене (первая четверть), открыть на 2-й arabesque, подняться на полупальцы (вторая четверть), упасть на правую ногу назад на demi-plié, вытянув пальцы левой ноги вперед (третья четверть), и быстро на нее подняться на полупальцы, подняв правую ногу на attitude croisée (четвертая четверть), т. е. исполнить battement développé tombé.

Вся эта комбинация делается в обратном порядке, с выносом ноги назад.

Третья фигура — на II позицию и все позы в сторону: заключительная в первом случае écarté назад, во втором — écarté вперед.

С другой ноги.

**7. Grands battements jetés balancés (по 1 такту на четыре четверти).**

Начнем, вытянув пальцы и отведя ногу назад. По I позиции нога сначала бросается вперед, а затем назад (первая и вторая четверти) и 2 раза по I на II позицию (третья и четвертая четверти).

В следующий раз бросить ногу назад, затем вперед и на II позицию.

С другой ноги.

Корпусом необходимо балансировать, как указано для *battement balancé*.

Я считаю, что экзерсис дает полное развитие мышцам и связкам, и думаю, что всякие искусственные, противоестественные приемы растягивания, которые иногда практикуются у палки или без нее, излишни, например растягивание связок, положив ногу на палку. Я очень редко рекомендую эти упражнения, но нижеизложенный маленький прием хорошо помогает войти в работу.

Стать лицом к палке на I позицию, держась за нее обеими руками, с вытянутыми ногами. Тянуться направо, не отрывая пяток от пола; возвратиться обратно в исходную точку и то же проделать налево. Повторить несколько раз.

### ЭКЗЕРСИС НА СЕРЕДИНЕ

Учитывая недостаточную продолжительность урока, я рекомендую для скорейшего проведения программы располагать упражнения на середине следующим образом.

I. Маленькое *adagio*. Комбинировать *plié* с различными *battements développés* и *battements tendus*.

II. Во второе маленькое *adagio* ввести комбинации с *battements fondus* и *frappés*, с *ronds de jambe en l'air*.

III. Большое *adagio*, куда вводится ряд наитруднейших для данного класса движений характера *adagio*.

IV. *Allegro*. Для начала *allegro* я стараюсь давать небольшие прыжки, т. е. невысокие и несложные. Затем идут *allegro* с большими *pas*.

V. Для первых *pas* на пальцах я выбираю те, которые делаются на двух ногах: *échappé* на II позицию, затем на IV позицию. Эта предосторожность необходима для того, чтобы ввести в работу новые мускулы при переходе на новое движение, несмотря на то что ноги в данный момент уже в достаточной мере разогреты.

VI. Закончить урок для приведения в равновесие всех возбужденных большой работой мускулов и связок маленьким *changement de pieds*. Для корпуса, чтобы окончательно хорошенько его развернуть и развить гибкость, делается *porté de bras*.

### МАЛЕНЬКОЕ ADAGIO

Большое *plié* в V позиции, *полтора tours en dehors sur le sou-de-pied*, остановиться на 1-м *arabesque* спиной, в том же направлении продолжить движение и вывести ногу вперед на *croisé*, глядеть под правую руку, поднятую на III позицию; провести ногу по полу на 2-й *arabesque*, *plié* и сделать два *tours en dehors* на *attitude croisée*; закончить *renversé en dehors*. Два *battements tendus* назад левой ногой, два — вперед правой, делая

их четвертями; левой ногой три battements tendus скорых и  $\frac{1}{8}$  — пауза; повторить и правой ногой. Шесть battements tendus в сторону II позиции, делая все восьмыми, и flic-flac en dehors, остановиться в IV позиции, préparation на левой ноге — один и два tours en dehors sur le cou-de-pied.

### ВТОРОЕ МАЛЕНЬКОЕ ADAGIO

Grand relevé en dehors на 90° на II позицию, провести ногу по полу на attitude croisée, couré на правую ногу, четыре ronds de jambes en l'air en dehors левой ногой, plié и pas de bourrée en dehors.

То же самое en dedans.

### БОЛЬШОЕ ADAGIO

Поза croisée назад левой ногой, plié, couré на левую ногу и ballonné на écarté вперед с остановкой на effacé правой согнутой ногой сзади колена, вытянуть ее в том же направлении effacé назад, сделать на ней два tours en dedans sur le cou-de-pied, остановиться на écarté назад левой ногой, обе руки на III позиции, медленно повернуться и провести раскрытую ногу на 1-й arabesque, обратив корпус к точке 2 (рис. 1, б); руки, раскрывая на II позицию через подготовительное положение, провести вперед со скрещенными кистями. Couré на левую ногу и pas siseaux (остановка на правой ноге), повернуться на effacé вперед левой ногой, chassé на effacé, упасть на левую ногу на plié, после чего переступить на правую ногу, приняв позу croisé на attitude, быстро повернуться en dehors, став на левую ногу на 4-й arabesque, renversé на écarté назад, pas de bourrée en dehors, два tours en dehors с IV позиции sur le cou-de-pied, pas de bourrée en dehors и entrechat-six de volée правой ногой.

### ALLECRO

1. Grande sissonne вперед на croisé en tournant en dehors, assemblé вперед и sissonne-soubresaut на attitude effacée на правую ногу, провести левую ногу по полу вперед, glissade правой ногой в сторону и cabriole fermée правой ногой на effacé.

2. а) Saut de basque и renversé sauté en dehors, повторить, sissonne tombée вперед на effacé, cabriole на 1-й arabesque, pas de bourrée, cabriole на 4-й arabesque, sissonne tombée en tournant en dehors на croisé вперед на правую ногу, couré на левую ногу и jeté fermée fondu на правую ногу в сторону II позиции.

б) Четыре sauts de basque по диагонали с руками в III позиции, четыре tours chaînés по диагонали к точке 2 (рис. 1, б), préparation в IV позиции croisée и два tours en dehors sur le cou-de-pied; закончить в IV позицию.

3. Préparation croisée вперед левой ногой, grande cabriole fermée на effacé правой ногой и повернуться en dedans на паль-

цах в V позицию. Повторить еще раз. Sissonne tombée, назад на croisé с правой ноги, на effacé с левой ноги, правой ногой en tournant en dehors вперед на croisé, cabriole на 4-й arabesque и pas de bourrée.<sup>1</sup>

### НА ПАЛЬЦАХ

1. Préparation croisée, левая нога назад, coupé левой ногой и на пальцах grand fouetté en dehors правой ногой, согнуть колено, и быстро проведя правую ногу вперед croisé, два раза подняться на пальцах, sissonne на 3-й arabesque на правой ноге; coupé левой ногой, fouetté на левой ноге en dehors на 45°, pas de bourrée en dehors, préparation на IV позиция и два tours sur le sou-de-pied en dedans на правой ноге, остановка в V позиции.

2. Pas de chat закончить на правое колено, battement développé вперед на левую ногу на пальцах effacé и тотчас провести ногу на effacé назад, не спускаясь с пальцев. Pas de bourrée (кончить на правую ногу, левая sur le sou-de-pied), fouetté en dedans на правой и en dehors на левой ноге, остановка в V позиции.

3. Четыре раза по одному tour en dehors на левой ноге (начиная каждый раз с dégagé левой ногой) по диагонали от точки 6 к точке 2 (рис. 1, б), два fouettés en dehors и третье fouetté двойное, также на левой ноге. Остановиться в IV позиции, правая нога назад.

<sup>1</sup> Эту комбинацию можно проделать в темпе вальса.

**ПРИМЕР УРОКА  
С МУЗЫКАЛЬНЫМ ОФОРМЛЕНИЕМ<sup>1</sup>**

**ЭКЗЕРСИС У ПАЛКИ**

для старших классов и класса усовершенствования  
I. Рліе на пяти позициях. Каждое рліе исполняется в 2 такта по четыре четверти, причем одно исполняется на demi-рліе, другое — на большом рліе. При исполнении demi-рліе рука

Andante ♩ = 40

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 40 beats. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The exercise involves five positions of the stick, alternating between demi-stick and full stick exercises.

<sup>1</sup> Все музыкальные примеры, за исключением оговоренных примеров из балетов П. Чайковского и А. Глазунова, являются рабочими импровизациями С. С. Бродской.

остается на II позиции; большое plié выполняется в сопровождении опускающейся и поднимающейся вместе с движением ног руки. Переход с одной позиции на другую выполняется вытянутыми пальцами.

**II. Battements tendus** с комбинацией plié на II позиции (нога и рука открыты на II позицию *за тактом*) (24 такта по две четверти).

- 1-й такт — Два раза опустить пятку на пол, распустив свободно подъем и каждый раз крепко вытягивая пальцы, поднимать пятку — *по одной четверти*.
- 2-й такт — Глубокое plié на II позиции — *на две четверти*, с опусканием и подниманием руки.
- 3, 4-й такты — Эту комбинацию движений повторить.
- 5, 6, 7, 8-й такты — Восемь battements tendus — *по одной четверти* каждый.

Allegro non troppo ♩ - 100

8 тактов — Повторить все сначала.

8 тактов — 32 battements tendus jetés, исполняя *восьмыми*. То же исполняется и с другой ноги.

### III. Ronds de jambes par terre и grands ronds de jambes jetés (8 тактов по четыре четверти).

1-й такт — Три ronds de jambes par terre en dehors — *по одной восьмой, на четвертую восьмую* остановка вперед носком в пол, обвести ногой rond de jambe par terre на demi-plié — *на две четверти*.

2-й такт — Четыре grands ronds de jambes jetés en dehors, исполняя *по одной четверти каждое*.

3-й такт — Три ronds de jambes par terre — *по одной восьмой, на четвертую восьмую* остановка вперед носком в пол; пять ronds de jambes par terre en dehors *шестнадцатыми* и пауза на *три шестнадцатых*.

4-й такт — Четыре grands ronds de jambes jetés, исполняя *по одной четверти*.

Повторить всю фигуру en dedans на 4 такта.<sup>1</sup>

То же исполняется с другой ноги.

Allegretto ♩ - 46

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked Allegretto. It consists of 46 measures. The first system shows the beginning with a piano (p) dynamic. The second system includes a crescendo (cresc.) marking. The third system shows a piano (p) dynamic followed by a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written for piano and includes various rhythmic patterns and dynamics.

### IV. Battements fondus и frappés. (16 тактов по две четверти).

1-й такт — Battement fondu вперед — *восьмая с точкой, petit battement* — *на одну шестнадцатую*, battement fondu назад той же формы и тем же темпом.

2-й такт — Повторить сначала.

3 и 4-й такты — Три fondus на II позицию — *каждый на одну четверть, plié на левой ноге и два быстрых tours en dehors* (с этого положения) *тоже на одну четверть*.

5 и 6-й такты — Восемь battements frappés — *по одной восьмой* каждый.

7 и 8-й такты — Восемь battements double frappés — *по одной восьмой* каждый.

Вся комбинация движений повторяется на 8 тактов, начиная назад, причем tours исполнять en dedans.

<sup>1</sup> При исполнении ronds de jambes par terre в быстром темпе нужно не забывать основных указаний, сделанных в этой книге, с. 53.

Moderato ♩-72

**V. Rondés de jambes en l'air (4 такта по четыре четверти).**

1 - й такт — Два ronds de jambes en l'air en dehors по одной восьмой, остановка plié в сторону II позиции на третьей восьмой, подняться на полупальцы на четвертую восьмую.

Два ronds de jambes en l'air по одной восьмой, закончить на demi-plié в V позицию (правая нога сзади), на четвертую восьмую — полный поворот на полупальцах на обеих ногах en dehors.

2 - й такт — С demi plié V позиции один tour sur le sou-de-pied en dehors — на одну четверть. Еще раз повторить — на вторую четверть.

На третью четверть — два tours, открыть ногу в сторону II позиции — на четвертую четверть.

3 и 4 - й такты — Все повторить en dedans.

Moderato ♩-48

**VI. Petits battements (8 тактов по две четверти).**

- 1 и 2-й такты — Шесть petits battements по одной восьмой, на седьмую — быстрый переход на другую ногу с поворотом en dehors, на восьмую — остановка.  
 3 и 4-й такты — Продолжать движение с другой ноги, возвратиться обратно.  
 5, 6, 7 и 8-й такты — Все то же исполнить с поворотом en dedans на 4 такта.

Allegretto  $\text{♩} = 56$

**VII. Battements développés (8 тактов по четыре четверти).**

- 1-й такт {  
 На первую четверть — développé вперед.  
 На вторую четверть — согнуть ногу к колену.  
 На первую восьмую — développé назад.  
 На вторую восьмую — demi-plié на левой ноге.  
 На одну четверть — подняться на полупальцы.
- 2-й такт {  
 На первую четверть — повернуться на левой ноге en dehors на полупальцах, правая нога впереди.  
 На вторую четверть — повернуться обратно на полупальцах, правая нога сзади.  
 На третью четверть — броском по полу нога через I позицию проскальзывает вперед, закончив движение на plié левой ноги.<sup>1</sup>  
 На четвертую четверть — подняться на левой ноге на полупальцы (подняв правую руку вверх, взгляд под руку).

<sup>1</sup> Это движение исполняется, как battement jeté balancé, с броском корпуса назад и во втором случае — с наклоном корпуса вперед.

3-й и 4-й такты — Комбинация движений 1-го и 2-го тактов делается в обратном порядке.

При переходе на каждую новую фигуру нога сгибается в колене.

5-й такт { *На первую четверть* — développé на II позицию.  
*На вторую четверть* — согнуть ногу к колену.  
*На одну восьмую* — открыть правую ногу на II позицию.  
*На вторую восьмую* — demi-plié на левой ноге.  
*На одну четверть* — подняться на полупальцы.

6-й такт { *На первую четверть* — быстро повернуться en dedans в полуоборот, подменив ногу, открыть другую на II позицию.  
*На вторую четверть* — проделать еще раз эту фигуру, возвратиться обратно, открыв правую ногу на II позицию.  
*На третью четверть* — короткий бросок ноги по полу через I позицию и обратно вверх — на II позицию (левая нога на plié).  
*На четвертую четверть* — подняться на полупальцы, приняв позу écartée назад.

7-й и 8-й такты — Эту комбинацию движений, начиная с 5-го такта, повторить в обратном порядке, т. е. исполнить повороты en dehors и закончить на écartée вперед.

Andante ♩ = 40

**VIII. Grands battements jetés (8 тактов по три восьмых).**  
 Три grands battements jetés — вперед по одной восьмой каждый.  
 Три grands battements jetés — в сторону II позиции.  
 Три grands battements jetés — назад.  
 Три grands battements jetés — в сторону II позиции.  
 Еще раз повторить всю комбинацию движений на 4 такта.  
 В старших классах и тем более в классе усовершенствования экзерсис выполняется у палки и на середине зала на полупальцах.

Allegro  $\text{♩} = 66$  simile

### ЭКЗЕРСИС НА СЕРЕДИНЕ ЗАЛА

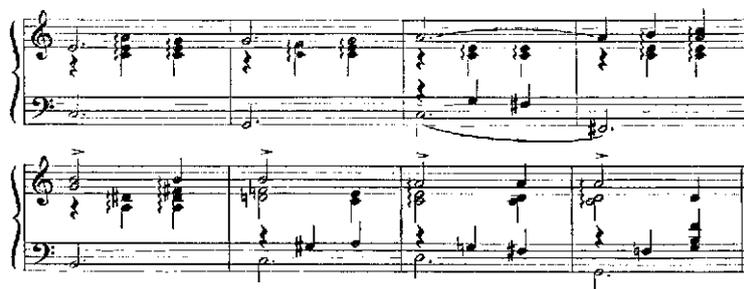
**I. (16 тактов по три четверти).**  
 V позиция, demi-plié, dévéléppe вперед правой ногой на effacé (за тактом).

4 такта

- На 1-й такт — встать на полупальцы на 1-й arabesque.
- На 2-й такт — опуститься на plié в той же позе.
- На 3-й такт — поворот на левой ноге en dedans, закончив на effacé вперед на полупальцах.
- На 4-й такт — plié в этой позе effacée и продолжать. Это раз следует проделать 4 раза по диагонали от точки 6 к точке 2 плана нашего класса.

В другую сторону исполняется от точки 4 к точке 8.

Tempo di Valse  $\text{♩} = 46$  А. Глазунов.



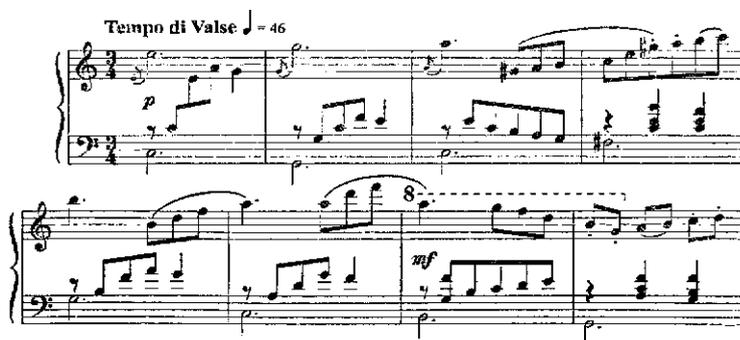
II. Затем раз исполняется обратно с продвижением назад от точки 2 к точке 6 и от точки 8 к точке 4 (также 16 тактов). V позиция, demi-plié, développé назад, effacé левой ногой (за тактом).

4 такта {  
 На 1-й такт — встать на левую ногу на полупальцы, открыв правую ногу на effacé вперед.  
 На 2-й такт — опуститься на plié в той же позе.  
 На 3-й такт — поворот на правой ноге en dehors, закончив во 2-й arabesque на полупальцах.  
 На 4-й такт — plié в этой позе.  
 Продолжать все сначала (повторяется 4 раза в одну и другую стороны).

Эта комбинация движений исполняется плавно, мягко, без малейшего подпрыгивания и заменяет первое adagio на середине зала.

### III. Battements tendus (8 тактов по четыре четверти).

- 1-й такт — Четыре battements tendus в сторону II позиции по одной четверти.
- 2-й такт — Шесть battements tendus jetés в сторону II позиции, 7-й — flic-flac en tournant en dedans, 8-й — остановка в сторону II позиции — по одной восьмой каждое раз.
- 3-й такт — Четыре battements tendus в сторону II позиции — по одной четверти (первый battement исполняется в V позицию назад).
- 4-й такт — Шесть battements tendus jetés в сторону II позиции (начиная первый battement в V позицию назад), 7-й — flic-flac



- en tournant en dehors, 8-й — остановка в сторону II позиции по одной восьмой каждое раз.
- 5-й такт — Один tour en dehors с préparation II позиции медленным поворотом — на четыре четверти.<sup>1</sup>
- 6-й такт — Два tours en dehors с préparation II позиции — на две четверти.
- Три tours en dehors с préparation II позиции — на две четверти.
- 7-й такт — Один tour en dedans на правой ноге с préparation II позиции медленным поворотом — на четыре четверти.
- 8-й такт — Два tours en dedans с préparation II позиции — на две четверти.
- Три tours en dedans с préparation II позиции — на две четверти.
- То же исполняется с другой ноги.

Allegretto  $\text{♩} = 48$

<sup>1</sup> Медленный поворот на четыре четверти служит для правильной постановки корпуса при изучении tours.

**IV. Battements fondus и frappés (комбинированные) (8 тактов по две четверти).**

- 1-й и 2-й такты — Три battements fondus doubles в сторону II позиции — по одной четверти и два tours en dehors sur le sou-de-pied — на одну четверть.
- 3-й такт — Пять battements frappés шестнадцатыми на три восьмых — остановка в сторону II позиции.
- 4-й такт — Flic-flac en dehors, закончив effacé вперед на 90°, и остановка в этой позе на две четверти.
- Повторить, начиная левой ногой.
- 1-й и 2-й такты — Три battements fondus doubles в сторону II позиции — по одной четверти и два tours en dedans sur le sou-de-pied — на одну четверть.
- 3-й такт — Petits battements — шестнадцатыми на две четверти.
- 4-й такт — Flic-flac en dedans, закончив на attitude effacée, и остановка в этой позе на две четверти.



**БОЛЬШОЕ АДАГИО<sup>1</sup>**

(4 такта по четыре четверти).

V позиция на demi-plié, правая нога откидывается в сторону II позиции на 45° и pas de bourrée en tournant en dehors, закончив в V позицию на demi-plié, правая нога впереди (проделать движение за тактом).

1-й такт — На первую четверть — два tours sur le sou-de-pied en dedans.

На вторую четверть — остановка на attitude effacée левой ногой.

На третью четверть — повернуться en dedans на полкруга спиной в направлении точки б (рис. 1, б).

На четвертую четверть — коротким броском по полу через I позицию вывести левую ногу вперед на croisé.

<sup>1</sup> Обозначение группы танцевальных движений музыкальным термином «adagio» не обязательно требует музыкального темпа adagio, возможно применение других медленных темпов: andante, moderato и др.

2-й такт — Два grand chassé, croisé спиной и остановка в этом направлении к точке 6 на левой ноге на 3-й arabesque на две четверти.

Короткий поворот en dehors на effacé вперед.

Два grand chassé, effacé вперед остановка на 1-й arabesque на правой ноге — на две четверти.

3-й такт — Лево́й ногой два раза проделать grand fouetté en dedans на attitude effacée по две четверти каждое.

4-й такт — Sissonne tombée на croisé назад левой ногой — на одну четверть.

Sissonne tombée на croisé назад правой ногой — на одну четверть, с остановкой préparation в IV позицию.

Три tours en dehors sur le sou-de-pied на одну четверть.

Остановка в позе IV позиции, руки поднять наверх (III позиция) — на одну четверть.

Andante  $\text{♩} = 42$

### ALLEGRO

I. (4 такта по две четверти).

1-й такт — С V позиции с demi-plié правой ногой — два ronds de jambes en l'air sauté, исполняя в повороте en dehors на полкруга, остановка спиной на первую четверть.

Закончить assemblée, правая нога вперед — вторая четверть.

2-й такт — То же самое повторить с поворотом в полкруга en dehors, закончив лицом к зрителю.

3-й такт — Двойной rond de jambe en l'air sauté en dehors 2 раза, первый раз исполняя с V позиции с остановкой на II позицию 45° — на первую четверть. Второй раз повторить с temps levé — на вторую четверть.

4-й такт — Pas de bourrée en dehors, закончив в V позицию — на первую четверть.

Brisé вперед в V позицию левой ногой — на вторую четверть.

С другой ноги комбинация движений проделывается en dedans также на 4 такта.



**II. (4 такта по две четверти).**

1-й такт — С V позиции левой ногой *rond de jambe en l'air sauté*, исполняя в повороте *en dedans* на полкруга, остановка спиной на первую четверть.

Закончить *assemblée* левой ногой сзади — на вторую четверть.

2-й такт — Повторить с поворотом в полкруга, закончив лицом к зрителю.

3-й такт — Двойной *rond de jambe en l'air sauté en dedans* 2 раза, первый раз исполнять с V позиции, остановка на II позиции  $45^\circ$  — на первую четверть, второй раз повторить с *temps levé* — на вторую четверть.

4-й такт — *Pas de bourrée en dedans*, заканчивая в V позицию на первую четверть.

*Brisé* назад в V позицию правой ногой — на вторую четверть.



**III. Свободно танцевальная форма исполнения (16 тактов по две четверти).**

1-й и 2-й такты — V позиция, *demi-plié* и, начиная *за тактом glissade* на *écarté* вперед правой ногой, сделать *grand jeté* на 1-й *arabesque*.

3-й и 4-й такты — *Glissade* на *écarté* назад левой ногой и *grand jeté* на *effacé* назад (правую ногу открыть *effacé* вперед).

5 и 6-й такты — *Grande sissonne renversée en dehors*, закончив на *demi-plié* на правую ногу (левая — *sur le cou-de-pied*).

7-й и 8-й такты — *Grand fouetté sauté en tournant en dedans* левой ногой, закончив на 3-й *arabesque*.

9-й и 10-й такты — *Pas de bourrée en dedans* и *grand jeté* на *attitude effacée*.

11-й и 12-й такты — Повторить еще раз эту фигуру.

13-й, 14-й, 15-й и 16-й такты — *Couré* на левую ногу и *tours chaînés* по диагонали к точке 2 (рис. 1, б).

Исполнить то же с другой ноги.

Allegro  $\text{♩} = 120$  П. Чайковский.

**IV. (8 тактов по две четверти).**

Исполняется строго ритмическим узором.

- 1 - й такт — V позиция, *entrechat-cinq* назад левой ногой (правая рука на I позиции, левая — на II позиции) — *на первую четверть*.  
*Pas de bourrée en dehors en tournant* в V позицию — *на вторую четверть*; в повороте руки закрываются в подготовительное положение.
- 2 - й такт — *Entrechat-cinq* вперед правой ногой (левая рука на I позиции, правая — на II позиции) — *на первую четверть*.  
*Pas de bourrée en dedans en tournant* в V позицию — *на вторую четверть*; в повороте руки закрываются в подготовительное положение.
- 3 - й такт — *Entrechat-cinq* вперед правой ногой (левая рука на I позиции, правая — на II позиции) — *на первую четверть*.  
*Pas de bourrée en dedans en tournant* в V позиции — *на вторую четверть*; в повороте руки закрываются в подготовительное положение.
- 4 - й такт — С другой ноги повторить то же самое на две четверти.
- 5 - й такт — Два *brisé* вперед с левой ноги *на две четверти* (левая рука на I позиции, правая — на II позиции, причем без напряжения, при первом *brisé* кисти вовнутрь, при втором — подняты вверх).

6-й такт — Два *brisé* назад с правой ноги на две четверти (правая рука на I позиции, левая — на II позиции, движение кистей рук, как и в предыдущем исполнении).

7-й такт — *Glissade* левой ногой в сторону II позиции — на первую четверть.

*Entrechat-six de volée* левой ногой на *écarté* вперед (при взлете раскрытые руки в позе *écartée*), закончить — левая нога в V позицию вперед на вторую четверть.

8-й такт — Поворот с V позиции *en dehors*, меняя ноги (обе руки наверх), заканчивается в V позицию, правая нога впереди на *demi-plié* — на две четверти.

Allegretto  $\text{♩} = 63$



Allegro non tanto  $\text{♩} = 60$



**V. (8 тактов по шесть восьмых).**

Направление от точки 6 к точке 2 плана нашего класса.

Поза croisée назад на demi-plié на левой ноге (за тактом).

- 1-й такт — Jeté passé вперед с правой ноги.
- 2-й такт — Повторить еще раз.
- 3-й такт — Sissonne tombée на effacé вперед правой ногой. Grand assemblé en tournant en dedans, закончить — левая нога в V позиции впереди.
- 4-й такт — Petite sissonne tombée назад на croisé левой ногой и cabriole fermée на 45° правой ногой вперед и в направлении точки 8 (рис. 1, б).
- 5-й такт — Grand jeté на attitude croisée правой ногой, начиная его исполнение с préparation soupir левой ногой.
- 6-й такт — Повторить еще раз такое же grand jeté.
- 7-й такт — Sissonne tombée левой ногой вперед на effacé и grande cabriole на левой ноге на 1-й arabesque.
- 8-й такт — Отбежать (лицом к зрителю) к точке 4 и оттуда начинать исполнение с другой ноги.

Начиная с 9-го такта, повторить все вышеизложенное от точки 4 к точке 8 плана нашего класса.

**УПРАЖНЕНИЯ НА ПАЛЬЦАХ**

**I. (8 тактов по две четверти).**

- 1-й такт — Два échappés на II позиции с переменной ног — по одной четверти каждое.
- 2-й такт — Три sus-sous с продвижением вперед на croisé (правая нога впереди) — на три восьмых, четвертая — остановка в V позиции на demi-plié. (При исполнении кисти рук слегка поднимаются на небольшую позу, голова поворачивается вправо.)
- 3-й такт — Два échappés на II позиции с переменной ног — по одной четверти каждое.
- 4-й такт — Три sus-sous с продвижением на croisé назад (левая нога сзади) — на три восьмых, четвертая — остановка в V позиции на demi-plié, голова отклоняется также слегка налево, взгляд через левое плечо назад).
- 5-й такт — Два sissonnes simples правой и левой ногой, меняя их — по одной четверти каждый.

Allegro non troppo ♩ = 52

- 6-й такт — Два ronds de jambes en l'air en dehors правой ногой на первую четверть, на вторую четверть V позиция на demi-plié, левая нога впереди.
- 7-й такт — Четыре sissonnes simples, меняя каждый раз ноги, — по одной восьмой, двигаясь назад, последний заканчивается préparation на IV позицию.
- 8-й такт — Два tours en dehors sur le sou-de-pied на первую четверть, закончить на вторую четверть в IV позицию, обе руки наверх (взгляд под руки налево). Повторить с другой ноги.  
II. (8 тактов по три восьмых).
- 1-й такт — V позиция, правой ногой три chassés на croisé на пальцах вперед — на три восьмых, закончив в V позицию на demi-plié. Правая рука, поднятая наверх во время исполнения, постепенно открывается.
- 2-й такт — Лево́й ногой assemblé soutenu en tournant en dedans на три восьмых (руки соединяются в повороте).
- 3-й такт — Лево́й ногой три chassés на croisé назад на пальцах на три восьмых, закончив в V позицию demi-plié, левая рука, поднятая наверх, открывается постепенно при исполнении chassé.
- 4-й такт — Право́й ногой assemblé soutenu en dehors en tournant — на три восьмых (руки соединяются в подготовительное положение).
- 5-й, 6-й, 7-й такты — Pas souli на пальцах en tournant en dedans левой ногой вперед вокруг своей оси — на две восьмых,

левая рука поднята вверх, на *третью восьмую* — правую ногу поставить вперед в V позицию, правая рука на I позиции, левая — на II позиции.

8-й такт<sup>1</sup> — Затем короткий pas de basque для préparation в IV позицию и два tours en dehors sur le cou-de-pied, исполнив все также на *три восьмых*.

Allegro ♩ - 96

III. (8 тактов по шесть восьмых).

1, 2, 3 и 4-й такты — Исполнить четыре раза grand fouetté en dehors на II позицию на 90° — по *шести восьмых* каждое, заканчивая на plié, правая нога у колена.

5-й такт — Откуда берется полкруга на правой ноге на 1-й arabesque en dedans и plié.

Еще полкруга на 1-й arabesque с окончанием на plié.

6-й такт — Два tours en dedans, левая нога en tire-bouchon, закончить на левую ногу на demi-plié, правая — sur le cou-de-pied.

7-й такт — Отступать насад на пальцах шесть раз *восьмыми*, меняя ноги (руки поднимаются и постепенно раскрываются).

8-й такт — Préparation в IV позицию, левая нога впереди и два tours en dehors sur le cou-de-pied.

Закончить в IV позицию на demi-plié, правая нога сзади.

Moderato ♩ - 40

<sup>1</sup> Всю эту фигуру движений следует исполнять, не опускаясь с пальцев, в направлении к точке 2 плана нашего класса.

## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Adagio** — 17, 171-172  
**Allegro** — 18, 172-173  
**Alongée** — см. 1-й arabesque  
**Aplomb** — 36-37  
**Arabesque** — 74
  - 1-й — 74-75
  - 2-й — 75
  - 3-й — 75
  - 4-й — 75-76**Assemblé, pas** — 95-96
  - soutenu — 141**Attitude, поза** — 72
  - croisée — 72
  - effacée — 73**Balancé, pas** — 127  
**Ballonnée, pas** — 121-122  
**Ballotté, pas** — 120-121  
**Basque, pas de** — 114-116  
**Battement** — 38
  - battu — 47
  - développé — 49-50
  - développé tombé — 50-51
  - divisé en quarts — 51-52
  - double frappé — 45
  - fondu — 47-48
  - frappé — 44-45
  - soutenu — 48
  - tendu — 38
    - • jeté — 40-41
    - • pour batteries — 41-42
    - • simple — 38-40**Batteries** (см. «Заноски» с. 130-131)  
**Battu, pas** — 131-132  
**Bourrée, pas de** — 78
  - • • dessus-dessous — 81-82
  - • • en tournant — 82-83
  - • • с переменной ног — 78-79
  - • • не меняя ноги — 80**Brisé** — 135
  - заканчивающиеся в V позицию — 135-136
  - dessus-dessous — 136-137**Cabriole** — 128-129
  - fermée — 128**Changement de pieds** — 92-93  
**Chassé, pas** — 123  
**Chat, pas de** — 113  
**Ciseaux, pas de** — 119-120  
**Coupé, pas** — 84  
**Couru, pas** — 84  
**Croisée, поза** — 32
  - вперед — 32-33
  - назад — 33**Croisé** — направление — 32  
**Dégagé** — 147  
**Demi-plié** — 29  
**Développé, поза** — 73  
**Écartée, поза** — 76
  - назад — 76-77
  - вперед — 77**Échappé, pas** — 93-95
  - battu — 131-132
  - на пальцах — 140**Effacée, поза** — 33
  - вперед — 33
  - назад — 34**Effacé, направление** — 31  
**Embooté, pas** — 126
  - en tournant — 126-127**En dedans** — 35-36  
**En dehors** — 34-35  
**En tournant** — 20  
**En tire-bouchon** — 164  
**Entrechat** — 132
  - cinq — 133
  - de volée — 134
  - huit — 133
  - quatre — 132-133
  - royal — 132
  - sept — 133-134
  - six — 133
  - trois — 133**Épaulement** — 31-32  
**Face** — 31  
**Failli, pas** — 125-126  
**Flic-flac** — 84-85
  - en tournant — 85**Force** — 153  
**Fouetté en tournant на 45°** — 164  
**Gargouillade, pas** — 118-119  
**Glissade, pas** — 124-125  
**Grand assemblé** — 96-97
  - ballonné — 122
  - battement jeté — 42-43
    - • • balancé — 44
    - • • pointé — 43
  - changement de pieds — 92-93
  - développé — 73
  - échappé — 94-95
  - embooté — 126
  - fouetté — 165-168
    - • en tournant — 166-167
    - • • sauté — 168
  - jeté — 98-100
  - rond de jambe jeté — 55-56
  - pas de basque — 115-116
  - port de bras — 66-67

- ♦ temps relevé — 87-88
- ♦ cabriole — 128-129
- ♦ pirouette — 146
- Jeté, pas — 98
  - ♦ en tournant — 106-107
  - ♦ ♦ ♦ партерное — 105-106
  - ♦ entrelacé — 104-105
  - ♦ fermé — 100
  - ♦ fondu — 100
  - ♦ passé — 102
  - ♦ renversé — 103-104
  - ♦ на пальцах — 142-143
  - ♦ с продвижением в сторону по полкруга — 100-102
- «Les fausses positions» — 27-28
- «Les bonnes positions» — 27-28
- Levé, temps — 91
  - ♦ ♦ на пальцах — 139-140
- Lié, temps — 69-71
  - ♦ ♦ en tournant — 71
- Lié, temps на пальцах — 140-141
  - ♦ ♦ sauté — 71
- Passé — 36
- Petit battement sur le cou-de-pied — 45-46
- Petit changement de pieds — 92
- Petit échappé — 93-94
  - ♦ temps relevé — 86-87
- Pirouette — 146
- Plié — 22, 28-31
- Port de bras — 60-68
- Positions de pieds (см. «Позиции ног» с. 27-28)
- Préparation a la pirouette — 67
  - ♦ dégagée — 149-151
- Relevé temps — 86-88
- Renversé, pas — 162-164
- Rond de jambe — 53
  - ♦ ♦ ♦ par terre — 53
  - ♦ ♦ ♦ en l'air — 54-55
  - ♦ ♦ ♦ double — см. gargouillade
- Rond de jambe en l'air sauté — 112
- Saut de basque, pas — 116-118
- Siszone, pas — 107
  - ♦ ♦ fermée — 109
  - ♦ ♦ fondue — 109
  - ♦ ♦ ouverte — 107-108, 144
  - ♦ ♦ renversée — 110
  - ♦ ♦ simple — 107, 143
  - ♦ ♦ soubresaut — 110-111
  - ♦ ♦ tombée — 109-110
- Soubresaut, pas — 111
- Sur le cou-de-pied — 45
- Sus-sous — 139
- Tour — 146-149, 161-161
  - ♦ à la seconde на 90° — 156-157
  - ♦ chaîné, déboulé — 158-159
  - ♦ на arabesque — 155-156
  - ♦ на attitude — 155-156
  - ♦ на développé — 156
  - ♦ en l'air — 159-160
  - ♦ на полупальцах — 148-149
- с IV позиции — 151-153
- с V позиции — 153-154
  - ♦ с préparation dégagée — 149-151