

## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 372.8

### ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ УРОКА ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА «НА СЕРЕДИНЕ»: ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АНДРЕЯ ЛОПУХОВА

*Васильева А. Л.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена изучению педагогического наследия известного мастера характерного танца Андрея Васильевича Лопухова. В поле зрения — неизвестная ранее рукопись по методике характерного танца. Автор статьи кратко прослеживает творческую и педагогическую деятельность Лопухова и комментирует его лекцию с точки зрения современной методики преподавания.

**Ключевые слова:** характерный танец, А. В. Лопухов, методика преподавания характерного танца, упражнения на середине, этюды.

### THE CONCEPT OF THE CHARACTER DANCE LESSON IN THE CENTER: PEDAGOGICAL HERITAGE OF ANDREY LOPUHOV

*Vasileva A. L.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the study of pedagogical heritage of famous master of character dance Andrey Lopuhov. Within its scope is an unknown manuscript about character dance teaching methodology. The author of the article briefly describes Lopuhov's artistic and pedagogical activity and comments on his lecture from the point of view of modern teaching method.

**Keywords:** character dance, A. V. Lopuhov, character dance teaching methodology, exercises in the center, etudes.

В архиве Нины Михайловны Стуколкиной и Алексея Леонидовича Андреева нами была обнаружена тетрадь под заголовком «Урок методики характерного танца. Читает А. В. Лопухов». Текст представляет собой конспект лекции по методике преподавания характерного танца. К сожалению, рукопись не удалось атрибутировать. Ясно только, что она не принадлежит руке Стуколкиной или Андреева. Также не удалось узнать, каким образом эта тетрадь попала в личный архив известных характерных танцовщиков. Известно, что в 1940-41 годах А. Л. Андреев учился у Лопухова на балетмейстерских курсах в Ленинградском хореографическом техникуме, и, вероятно, этими годами можно датировать находку.

Андрей Васильевич Лопухов — видный мастер характерного танца, основоположник методики его преподавания. Педагогическая деятельность Лопухова в области характерного танца сопоставима с той ролью, которую сыграла Агриппина Яковлевна Ваганова в становлении методики классического танца.

Андрей Лопухов принадлежал к известной балетной династии Лопуховых. Окончив в 1916 году Петроградское театральное училище, он танцевал на сцене Мариинского театра<sup>1</sup> до 1945 года. Диапазон его характерного репертуара был велик: от испанских и салонных танцев балетов классического наследия до лезгинки и половца в постановках Фокина. Как танцовщик Лопухов отличался элегантной манерой и академическим стилем исполнения: «...любое характерное соло старых балетов у Лопухова становилось апофеозом изящества блеска, сосредоточивало на нем внимание великолепием почти неуловимых пластических перемен, безукоризненностью жестов и поз» [1, с. 143].

В балетах советского периода он стал первым исполнителем таких партий как Нурали, Меркуцио, Баск. И снова его репертуар разнообразен — это и кубанская пляска в «Светлом ручье», и горская лезгинка в «Партизанских днях».

С 1927 года Андрей Васильевич стал вести класс характерного танца в Хореографическом училище<sup>2</sup>. В конце 30-х годов его учеником был Алексей Андреев. В этот период Лопухов — ведущий солист театра, и на уроках он исполнял движения в полную силу. По воспоминаниям Андреева, «показывая сложные этюды, Андрей Васильевич увлекался, танцевал сам... Мы старались как могли: лезли из кожи вон, налегали, нажимали, откалывали па в быстром темпе и в полную силу...» [2, с. 134]. Ученики даже сложили стихи:

---

<sup>1</sup> С 1920 года — Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ), с 1935-го — Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

<sup>2</sup> Ленинградское государственное хореографическое училище. С 1928 года — Ленинградский хореографический техникум (ЛГХТ).

*С характерных не уйдешь,  
Ног с собой не унесешь.  
От такой науки, да, да, науки  
Обречена вся жизнь на муки! [2, с. 134].*

Педагог сумел заинтересовать учеников: «...уроки оказали свое воздействие. Характерный танец увлекал нас. Нравился его эмоциональный накал, динамика, красочный национальный колорит» [2, с. 135].

Педагогическая деятельность Лопухова пришлась на тот период, когда в стране возникла необходимость создания науки о танце — требовалось систематизировать и научно изложить методические основы хореографического образования. Первым шагом в этом направлении стало издание в 1934 году «Основ классического танца» А. Я. Вагановой. Можно сказать, что наравне с Вагановой Лопухов стал одним из педагогов, которые заложили «первые камни научно-педагогического освоения искусства танца» [3, с. 6]. В 1933/34 учебном году в техникуме открывается педагогическое отделение, и Лопухов начинает вести курс методики характерного танца. В 1936 году ЛГХТ издает первый сборник учебных программ, в который включили программу по характерному танцу, составленную А. В. Ширяевым, и программу по методике преподавания характерного танца, автором которой стал А. В. Лопухов.

В 1939 году Андрей Васильевич в сотрудничестве с Александром Ширяевым и Александром Бочаровым подготовил к изданию учебник «Основы характерного танца», в котором впервые были изложены система движений дисциплины, а также методические рекомендации по их исполнению. Лопухов имел большой разнохарактерный танцевальный опыт, это позволило ему ввести в учебник элементы хорошо известных ему на практике танцев. Так, например, в пособии появились скачки из танца басков из балета «Пламя Парижа», *pas de bougée* из фанданго из «Дон Кихота», элементы горской лезгинки.

Данная рукопись не является фрагментом книги «Основы характерного танца», а представляет собой оригинальный текст, который может служить дополнением к заключительному параграфу, в котором даются рекомендации «по организации этюдной работы».

## УРОК МЕТОДИКИ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА. ЧИТАЕТ А. В. ЛОПУХОВ<sup>3</sup>

Урок на «середине» строится на тех же принципах, на которых строится урок у палки, т. е. на принципах увеличения масштабности движений, — на увеличении их трудности, на чередовании движений одного с движениями

---

<sup>3</sup> Авторский текст представлен без каких-либо изменений и правок.

другого характера и т. д. Урок на «середине» составляется из тренировочных упражнений и этюдов. Этюд, это есть сценический этюд танцевального порядка, но и тренировочным упражнениям на «середине» придается сценическая танцевальная форма. Эта сценическая форма создается путем включения в упражнения движений корпуса, головы и рук, того или иного характера и рисунка, путем выразительной, осмысленной передачи движений, путем выключения механичности в танце, присущей экзерсису.

После утомительного экзерсиса «у палки» — экзерсиса построенного главным образом для тренировки ног, полезно будет «на середине», в первом же упражнении включить в работу корпус, голову и руки.

Port de bras — термин, который применяется для определения манеры держания рук, но мы им пользуемся и тогда, когда говорим также о положениях и корпуса и головы. Итак, первое упражнение «на середине» — это различные виды port de bras. Port de bras простейшего вида состоит из поворотов и наклонов корпуса и головы с сопровождающими их движениями рук. Ноги находятся все время в исходном положении. Такого рода упражнения проделываются при начальных занятиях «на середине», идя в дальнейшем от небольшой их трудности к большей. Увеличение трудности заключается в включении в работу ног plié и relevé в различных положениях при более разнообразных и сложных положениях рук, корпуса и головы. Всему упражнению, наконец (когда ноги проделывают танцевальные движения), придается танцевальный характер. Так из тренировочного упражнения вырастает в дальнейшем танцевальный этюд, в котором (я имею в виду данный случай) основную роль будут выполнять корпус, голова и руки. Учитывая начало урока «на середине» нужно делать это упражнение медленно, плавно и широко. А танцевальные движения для ног удобнее всего строить на pas de basque и balancé, и вальса и т. п.

После такого рода упражнений можно вновь приняться за упражнения, построенные, в основном, на работе ног. В начале, на первом году обучения, сюда включаются некоторые упражнения из экзерсиса, опять-таки с придачей им сценической, танцевальной формы. К примеру, некоторые виды battement tendu будут выглядеть очень танцевально, если (оставляя неизменной их техническую основу) украсить их каким-нибудь рисунком рук, корпуса и головы, если лишить их тренировочной специфики. Особенно удобны для использования на «середине» упражнения, которые помимо своей техники, носят в себе и навыки сценического танцевального порядка. Сюда относятся: pas tortillé, flic-flac, веревочка, качалки, штопор, заключение и т. д. Комбинации, составленные из этих тренировочных упражнений, легко воспринимаются учеником, знакомят его с простейшими видами этюдов и иллюстрируют собою процесс создания профессионального танца. Учитывая, что эти упраж-

нения следуют после широких и плавных *port de bras*, их нужно проводить в быстром темпе, разрабатывая мелкую технику и подвижность ног.

В дальнейшем, после этой работы над тренировочными экзерсисными упражнениями, мы прибегаем к использованию того большого арсенала танцевальных движений, которым пользуется классика. Сюда входят: *pas de bourré*, *balancé*, *emboité*, *glissade*, *sisonne*, *pas de basque*, *pas de chat* и т. д. и т. п.

Эти танцевальные элементы сначала прорабатываются каждый по отдельности, затем они соединяясь, составляют танцевальную комбинацию. Все названные элементы лишаются и манеры и правил исполнения, которыми они были снабжены школой классического танца. В своей основе они имеют народно-танцевальное происхождение, и на нашем уроке, казалось бы, характер и манера исполнения этих движений должны находиться только в прямой зависимости от той народности, из которой мы берем эти движения. Однако, помимо трудности точного определения принадлежности того или иного движения той или иной народности или национальности, мы совершенно убеждены в возможности и дальнейшей необходимости использования любых танцевальных элементов в каком-нибудь одном определенном танце. Объединенные манерой, характером исполнения, общностью задачи — стилистически объединенные, все они войдут в тот или иной танцевальный отрывок. Не «что», а «как» важно для педагога при включении того или иного движения в танец. Шаг присущ каждому человеку, однако принадлежность его той или иной народности определяется манерой его выполнения, которая в свою очередь, зависит от условий, в которых находится человек этой народности. Поэтому, *pas de basque*, например, встречается в танцах большинства народностей, но выполняется настолько различно, что только при анализе его структуры его можно определить как таковой. Во всяком случае, при использовании вышеуказанных танцевальных элементов в нашем уроке, мы должны избежать той стилистической окраски, которую классическая школа танца им придавала. Говоря о народном, национальном происхождении этих элементов, мы, однако, не обязаны непременно придавать только национальный характер каждому из них. Если та или иная сценическая окраска движений, та или иная техническая сторона их будет соответствовать профессиональному развитию учащегося, — мы совершенно безболезненно должны применить их на практике, — иначе мы сузим наши задачи воспитания и образования профессионального танцовщика. Например, фантастические или бытовые образы, созданные средствами нашего жанра, не всегда будут носить в себе национальные черты, но они могут способствовать проявлению у ученика тех или иных свойств его дарования, которым труднее проявиться в национальном танце. Сюда относится и большая эмоциональная напряженность, и большая свобода в пользовании выра-

зительными средствами, и индивидуальная окраска танцевальных движений. О чем педагогу нужно особенно заботиться — это о единстве стиля каждого этюда — какой-бы характер он не имел. Сатирические ужимки фавна несовместимы с академической подготовкой (*preparation*) и выполнением 2-х ту-ров в воздухе, также, как последним нельзя пользоваться в народном виде гопака. Каждое движение в одном танце не должно быть оторвано в стилистическом отношении от другого. В единую стилем скрепленную цепь движений нельзя вставлять отдельную побрякушку, как бы, может быть эффективна она сама по себе и не была.

Вернемся к конкретным примерам использования танцевальных элементов. Возьмем для примера *pas de bourrée*, это перетапывания с ноги на ногу, характерные для танца бурре. Как бы широко не пользовалась классика этим движением, использованным и отерминированным ею как *pas de bourgé*, стилистические рамки самой классики не позволят ей широко разнообразить это движение. Его можно там сделать на пальцах или полупальцах, — проделывать не меняя ног или меняя их... и все. Мы можем широчайшим образом использовать это движение, как в народных танцах, так и в их сценических интерпретациях, так и вообще в характерных танцах.

Эти перетапывания, переступания с ноги на ногу могут нами проделываться и на полупальцах, и всей стопой, и на каблучках. Они могут проделываться согнутыми, полусогнутыми или вытянутыми ногами. Они могут делаться выворотом, невыворотом, антивыворотом. Одних чередований этих технических приемов выполнения может набраться великое множество, а если сюда прибавить многообразие стилистических красок, манер, характеров и эмоциональных состояний? Если сюда включить все разнообразие рисунков, которые создаются корпусом, руками и головой? Ведь на одном движении можно построить целый танец. И это может быть свежо и своеобразно. Посмотрите на перетапывания, переступания в народном танце — это *pas de bourrée*.

Посмотрите на перестукивания деревянной подошвой у французов бурре, и в народном, и в сценическом виде — это *pas de bourrée*. А что такое колыхающиеся переходы с ноги на ногу в Чардаше? — *pas de bourrée*. Посмотрите на хитроумные переплетение ног в матлоте, — посмотрите на некоторые виды «Гасма» в Лекури, взгляните на различные переборы ног в русской пляски — разве это не *pas de bourrée*? И теперь сами убедитесь как богато и широко можно использовать только один танцевальный элемент. И отсюда — совет. Не мучайте себя придумыванием движений, тогда когда вам нужно создать этюд, и когда вам хочется сделать его не штампованным и своеобразным. Выберите музыкальный отрывок. Отберите несколько танцевальных элементов, объедините их стилистически, соответственно намеченной задаче и выбран-

ной музыке, и украшайте эту основу тем многообразием рисунков, которые только могут выполнить все части вашего тела — корпус, голова, руки и ноги. Если вам хочется обратить все внимание на танцевальную технику исполнителя, вы, соответственно, увеличиваете трудности этюда, если вам нужно обучить своеобразие той или иной танцевальной манеры — вы несколько упрощаете для ног техническое построение этюда. Заботьтесь всегда, чтобы выполнять ваш этюд было бы удобно, чтобы независимо от поставленной вами задачи, его было бы удобно танцевать.

Танцевальность — неперемное условие урока. Не нужно всегда нагромождать трудность на трудности — их обилие омеханичивает ученика и не дает ему удовлетворения от танца в целом. Заботьтесь об интересном уроке — это значит разнообразьте его технически и стилистически, стройте его в расчете на использование максимального разнообразия танцевальных средств.

Узбекский народный танец чередуйте с матлотом, вакхический пляс с русскими хороводами, темпераментный чардаш с патриархальным норвежским танцем и т. д. и т. п. Ищите новые материалы, но не игнорируйте и старыми — ваш ученик всегда должен быть готовым к сцене, со всем ее танцевальным многообразием.

Но вернемся к уроку. Все то, что мы говорили о *pas de bourrée*, относится и к большинству танцевальных элементов, и совершенно не обязательно начинать урок с работы именно над *pas de bourrée*. И *pas de basque*, и виды *sissonne*, и много других элементов могут быть подвергнуты такой же работе и предложены ученику каждый в отдельности или же в комбинированном с другими элементами виде. Если, однако, продолжать наш условный урок, то после *pas de bourrée*, движения мелкого, так сказать партерного, естественно выявляется желание «поразмять» ноги, «распрыгаться», побегать. Кроме движений, включающий в себя прыжок, как *saut de basque*, *sissonne*, *emboité*, *jeté*, *assemblé*, кабриоли и т. д., мы пользуемся еще и видами сценического бега. В беге наличествует момент отделения исполнителя от пола — скачок. Этот скачок можно увеличить или уменьшить в зависимости от педагогического задания. Любой вид бега построен на безостановочном перескакивании с ноги на ногу и с продвижением в каком-нибудь направлении. После скачка исполнитель находится одной ногой на полу, держа другую поднятой воздух. Рисунок этой позы определяет общий вид бега. Положение рук, головы и корпуса играет большую выразительную роль при этом.

Наиболее легкий, приближенный к естественному, вид бега строится на *pas jeté* или *emboité* с продвижением вперед. Корпус свободно и легко колеблется из стороны в сторону, руки естественным броском переходят справа налево. Нога, находящаяся в воздухе сзади, находится в несколько выворотном состоянии, колено не «висит».

Иной вид бега состоит из скачков вперед в положении «арабеск». Корпус откинут назад, а ноги поочередно стремятся вперед, преодолевая внешнее сопротивление корпуса и головы. Если корпус и голову протянуть по направлению протянутой вперед правой руки, — то мы получили другую разновидность бега, построенного в условно восточном характере. Можно стремительно бежать вперед, наклонившись всем корпусом и протянув вперед голову, а руки откинув назад. Можно, откинувшись корпусом назад и раскрыв руки в стороны и вверх, выбрасывать ноги вперед; можно, круто сгибая ноги, подтягивать их коленями вверх на подобии так называемого «конского шага» (по Дункан), а угловатыми положениями рук создавать т. н. египетский орнаментальный рисунок.

Виды и формы сценического бега очень многообразны — все зависит от того, какой образ или какую национальность изберет педагог. Избрав тот или иной вид бега, педагог может «добавить» к нему тот или иной вышеуказанный (прыжковый) танцевальный элемент не нарушая, конечно, общего характера бега.

Переходим теперь к изучению тех элементов, которые составляют национальные танцы в народном или сценическом их виде. Практически целые танцы на уроке не проходятся, это заставило бы весь класс заниматься одним характером движений, в одной сценической манере. Это может быть допущено как исключение, только в самых старших классах для проверки сил учащихся и их дыхания.

Обычно в младших классах танцевальный этюд составляется из 3-4-5 элементов, причём, конечно, они следуют друг за другом не подряд, а каждый неоднократно повторяясь. Общая длительность этюда не должна превышать 1/2 минуты — особенно этюда, проведенного в быстром темпе. Да и в старших классах минутный этюд — редкость. И такой этюд, если он, при этом технически сложен, невозможно сразу же повторить с другой ноги, если не снижать качественных требований. А повторение этюда с другой ноги и далее с той же я считаю полезным. Этюд тогда фиксируется отчетливее в памяти ученика, и он может отдать все силы выполнению его, — думать только о том, как танцевать, а не что танцевать.

Кстати, сообразительность ученика, умение быстро «схватывать» задание, быстрее развивается от сравнительно небольших этюдов. Разумеется, не нужно прибегать из-за этого к крайности, сознательно сокращая количество элементов в этюде. Вообще же, невозможно давать здесь точных рецептов. Учет сил учащихся, их состояние, начало, середина или конец урока, обо всем этом педагог должен задуматься.

В конце урока, после предварительного упрощения, облегчения задания, полезно прибегнуть к гимнастического приему «вдоха» и «выдоха», проде-

льваемого на ходу. Вредным считается наклон корпуса вниз, который заставляет сердце ученика работать в усложнённых ненормальных условиях, при сжатой грудной клетке. Наоборот, полезно всякое раскрытое положение корпуса. Подъёмы на полупальцы в самом конце урока считаю также полезными, так как они, приближая деятельность сердца и легких к нормальному состоянию, вместе с тем укрепляют, подтягивают отдельные «рабочие» части исполнителя, начиная со свода стопы.

\*\*\*\*\*

Конечно, за прошедшие 80 лет техника характерного танца значительно возросла, а методика его преподавания развилась, но основные принципы урока, предлагаемые Лопуховым, остаются неизменными.

В учебной работе Лопухов советует двигаться от простого к сложному, прорабатывая сначала элементы в «чистом» виде, а затем соединяя их в танцевальные комбинации, знакомство с новым танцем советует начинать с разучивания соответствующего *port de bras*.

Современные педагоги следуют рекомендованному Лопуховым принципу контрастного чередования характера комбинаций в экзерсисе и этюдах на середине, а также чередованию упражнений на технику ног с упражнениями на работу корпуса. Но экзерсис у палки, прежде направленный только на работу ног, сейчас значительно обогащен движениями корпуса, головы и рук.

Не согласимся сегодня с высказыванием Андрея Васильевича о том, что этюд должен длиться не более минуты. Техника характерного танца заметно усложнилась, увеличилась амплитуда исполнения многих элементов, поэтому от будущего артиста требуется выносливость, которую надо выработать на уроке. Если в младших классах повторение небольшого тренировочного этюда с двух ног имеет место быть, то уже в старших классах это не практикуется, так как этюды часто представляют собой законченные танцевальные номера. Но в тоже время, при сочинении таких композиций педагогам, по совету Лопухова, не стоит забывать о необходимости стилистического единства элементов.

Актуальным требованием остается и необходимость работы над выразительностью, осмысленностью исполнения, танцевальностью даже тренировочных упражнений.

В целом, материал лекции Андрея Васильевича Лопухова имеет большую теоретическую ценность и может найти свое практическое применение в курсе лекций по методике преподавания характерного танца.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Черно́ва Н. Ю. От Гельцер до Улановой. М.: Искусство, 1979. 191 с.
2. Андре́ев А. Л. Дуэт. Балет и время. СПб.: изд-во «Лань»; изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. 392 с.
3. Соллертинский И. И., Слонимский Ю. И. Учебные программы. Л.: ЛГХТ, 1936. 83 с.

#### REFERENCES

1. Chernova N. Yu. Ot Gel`cer do Ulanovoj. M.: Iskusstvo, 1979. 191 s.
2. Andreev A. L. Due`t. Balet i vremya. SPb.: izd-vo «Lan`»; izd-vo «PLANETA MUZY`KI», 2019. 392 s.
3. Sollertinskij I. I., Slonimskij Yu. I. Uchebny`e programmy`. L.: LGXT, 1936. 83 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Васильева А. Л. — канд. культурологии, [avas7812@gmail.com](mailto:avas7812@gmail.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vasileva A. L. — Cand. Sci. (Cultural Studies), [avas7812@gmail.com](mailto:avas7812@gmail.com)