

## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 796.4

### ПОСТАНОВКА КОРПУСА В МЕТОДИКЕ

Э. ЧЕККЕТТИ, Н. И. ТАРАСОВА И А. Я. ВАГАНОВОЙ

*Башкирцева Н. В.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия танца Бориса Эйфмана, ул. Большая Пушкарская, д. 14 Б, Санкт-Петербург, 197101, Россия.

Вопрос о постановке корпуса — краеугольный для дискуссии о техническом арсенале классического балета. Он неразрывно связан и с эстетикой восприятия танца. Нет единых правил и методов воспитания постановки корпуса, которым бы следовали во всех странах и во всех балетных школах. Есть лишь несколько подходов, совмещение которых не представляется возможным из-за принципиально различных приемов выработки устойчивости, лежащих в их основе.

Основной задачей статьи является сопоставление важнейших методов постановки корпуса и выявление наиболее действенных из них. Анализ методик, представленных в трудах Г. Чеккетти, Н. И. Тарасова и А. Я. Вагановой, дает возможность заключить, что в системе А. Я. Вагановой правильная постановка корпуса имеет первостепенное значение для тренинга, а работа рук, ног и головы производна от объясненной и отработанной позиции корпуса в статике и динамике.

**Ключевые слова:** постановка корпуса, балетная методика, школа Чеккетти, методика Н. И. Тарасова, методика А. Я. Вагановой.

### APLOMB TRAINING IN METHODOLOGIES

BY E. CECCHETTI, N. I. TARASOV AND A. YA. VAGANOVA

*Bashkirceva N. V.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Boris Eifman Dance Academy, 14/B, Bol'shaya Pushkarskaya St., St. Petersburg, 197101, Russian Federation.

The main object of the article is comparison of aplomb training chief practices in E. Cecchetti, N. I. Tarasov and A. Ya. Vaganova methodological systems

and detection of the most effective among them. Issue of the aplomb training is the basis for all classical ballet technique; it is inextricably linked with dance aesthetics. Nonetheless the world ballet so far has no uniform rules or methods of aplomb training, acknowledged by all schools in all countries. There is a number of practices, each having its own advantages, though convergence of these practices is generally impossible due to fundamentally different methodology they are based on.

Analysis of the main methods, described in works by G. Cecchetti, N. I. Tarasov and A. Ya. Vaganova allows making the statement that in methodology by A. Ya. Vaganova the correct aplomb training has a dominant value, and hands, legs and head movements are logical outcomes of the correctly taught and mastered body position in statics and dynamics.

**Keywords:** aplomb training, ballet methodology, Cecchetti School, method by N. I. Tarasov, method by A. Ya. Vaganova.

Вопрос о постановке корпуса в балетном тренинге был и остается одним из важнейших на протяжении всей истории профессиональной подготовки танцовщиков. Именно он является основой для всего технического арсенала классического балета, он же неразрывно связан и с эстетикой восприятия танца, самого театрального действия. Тем не менее единого и простого ответа на вопрос о правилах и методах постановки корпуса на сегодняшний день в мировой балетной практике не выработано. Есть ряд подходов, каждый из которых обладает своими преимуществами, но их совмещение зачастую не представляется возможным из-за принципиально различных приемов выработки устойчивости, лежащих в их основе. В данной статье анализируются важнейшие методы постановки корпуса, выявляются наиболее действенные из них.

Вопрос о постановке корпуса ставился и рассматривался неоднократно лучшими мастерами русской балетной педагогики в соответствующих разделах учебников и учебных пособий Н. П. Базаровой, В. П. Мэй [1; 2], А. Я. Вагановой [3], С. Н. Головкиной [4], В. С. Костровицкой [5], А. М. Мессерером [6], А. В. Никифоровой [7], П. А. Пестовым [8]. Общая идея построения балетного урока была представлена в монографиях Ю. И. Громова (и др.) [9], В. С. Костровицкой [10], А. А. Писарева [11], Г. Г. Альберта [12]. Способы решения проблемы были предложены в статьях энциклопедических изданий. Тем не менее мы считаем, что возможности сравнительного анализа методов постановки корпуса далеко не исчерпаны.

Методика постановки корпуса не раз становилась предметом исследования мастеров балетной педагогики разных школ. Суммируя опыт преподавания прославленной школы Энрике Чеккетти, его сын и наследник хореографического

метода Грациозо Чеккетти называл корпус центром равновесия, который необходимо постоянно тренировать и укреплять, обеспечивая тренировками плавность и слаженность движений. Он особенно подчеркивал, что прямое положение тела должно сохраняться при любых позах, за исключением арабеска. Центром внимания должна быть поясница, которую необходимо специально укреплять [13, с. 38–39].

В этом, кажется, бесспорном утверждении существует, тем не менее, целый ряд нюансов. Во-первых, умение держать равновесие декларируется как данность и привязывается к статичной оси, в то время как танец есть постоянная динамика. Во-вторых, из общих рассуждений о равновесии не ясно, насколько естественной, эстетичной и свободной должна смотреться каждая поза, как умение держать равновесие может помочь ученику освоить базовые движения.

Заслуги школы Э. Чеккетти были признаны всеми мастерами балета XIX века, в том числе Анной Павловой. Признавала их и А. Я. Ваганова, но «достоинства итальянской школы не помешали Вагановой разглядеть в ней чуждые русскому балету тенденции: чрезмерную угловатость пластики, напряженную постановку рук, то слишком вытянутых, то остро согнутых в локте, резкое подгибание ног в прыжке» [3, с. 5]. Взяв лучшее из французской и итальянской школ, обогатив их национальными традициями исполнительства и педагогики, мастера русского балетного театра предложили миру собственную манеру исполнения и собственный подход к тренингу, квинтэссенцией которого и стала методика А. Я. Вагановой. Во всех воспоминаниях об уроках неизменно указывалось на то значение, которое придавала А. Я. Ваганова работе над устойчивостью, верным подходам к постановке корпуса. По свидетельству Л. Д. Блок, в уроках А. Я. Вагановой нет и намек на картинность или нарочитость в позировании, в работе рук; зато главная роль в исполнении любого *pas* отводится верной работе корпуса, устойчивости, органичности [14, с. 444–445].

В наиболее полном и развернутом виде проблема постановки корпуса в процессе профессиональной подготовки артиста балета была освещена в работах Н. И. Тарасова и А. Я. Вагановой, а также ближайших учеников и последователей последней — Н. П. Базаровой и В. П. Мэй.

В книге Н. И. Тарасова «Классический танец: Школа мужского исполнительства» вопросу постановки корпуса отведен целый раздел. Н. И. Тарасов начинает рассуждение на тему правильной работы корпуса с раскрытия понятия «апломб» (*aplomb*) через этимологию самого слова: апломб в буквальном переводе означает — «отвес». «Отвес, в танце — устойчивость, которая позволяет танцовщику действовать не только технически совершенно, но и художественно целесообразно, музыкально», — утверждает Тарасов [15, с. 37].

Выработка устойчивости носит, по Н. И. Тарасову, характер абсолютной и безальтернативной необходимости, без него искусство танца немыслимо, и с этим утверждением нельзя не согласиться. Владение апломбом необходимо для передачи образности и самой фактуры танцевального движения, и отработка ее ведется при преподавании абсолютно всех аспектов танцевального искусства.

Одновременно с этим Н. И. Тарасов говорит о необходимости воспринимать выработанную устойчивость не как конечную цель тренинга, а как инструмент технической выразительности, который не должен подменять собой стоящие перед исполнителем художественные задачи, т. е. чрезмерное подчеркивание выработанного апломба так же разрушительно для исполнительства, как и его отсутствие.

Выработка устойчивости зависит от соблюдения следующих правил:

1. Плотная постановка ступней на поверхность пола. Удержание равновесия с помощью активной работы пальцев ног.
2. Избегание навала на большой палец ноги.
3. Примыкание ступни к полу должно быть мягким, но цепким.
4. В удержании равновесия особое внимание стоит уделить щиколотке, колену и бедру. Координация их выворотной работы с эластичной и крепкой постановкой стопы — залог устойчивости танцовщика.
5. Во время plié колено должно двигаться по одной вертикали со стопой, отклонение его вперед нарушает баланс [15, с. 38].

Основой же устойчивости считается верная координация позвоночника, позволяющая удерживать центр тяжести на опорной ноге и сохранять необходимую собранность [15, с. 39].

Помимо координации позвоночника, Н. И. Тарасов обращает особое внимание на движения рук и головы. Именно верная работа рук, по определению Н. И. Тарасова, — залог приобретения учащимся исполнительского апломба, а устойчивость и порождаемая ею выразительность определяются согласованными движениями рук, ног и головы [15, с. 40–41].

Суммируя вышесказанное, можно сделать вывод, что для методики Н. И. Тарасова выработка правильных ощущений в работе с корпусом связана с целым комплексом равнозначных навыков, в которых «воспитание» осанки (непосредственный тренинг мышц спины) неразрывно связано с координацией рук, ног, головы; и все эти меры равнозначны для достижения конечной цели, а следовательно, требуют равного внимания и проработки в ходе урока.

Основополагающую роль в системе балетного тренинга отводит постановке корпуса и А. Я. Ваганова. Идея «правильной работы» в данной области многократно высказывается ею в учебнике «Основы классического танца». Как пишет А. Я. Ваганова, для исполнения сложных комбинаций на середине «ученицы

должны быть основательно подготовлены в предыдущих классах: овладеть крепостью корпуса и устойчивостью, чтобы столкнувшись с новыми большими трудностями, не терять самообладания» [3, с. 14]. Этой задаче посвящено построение урока с самых младших классов; сам подход к освоению материала.

Корпус должен быть собранным, «нераспущенным». Эта мысль прививается учащимся с самых азов изучения балетных движений. А. Я. Ваганова, объясняя необходимость овладения *plié* в порядке позиций, замечает, что более легкое и, на первый взгляд, логичное освоение этого движения со второй позиции может привести к расхлябанности корпуса. Поэтому более сложная первая позиция прививает с самого начала ощущение собранности в теле, как в постановке спины, так и бедер, и это в дальнейшем благотворно сказывается на всей методике преподавания [3, с. 17]. При правильно построенном процессе воспитания осанки, укрепления собранности корпуса впоследствии к *plié* добавляется работа рук [3, с. 24]. При этом А. Я. Ваганова подчеркивает, что выработка верных ощущений в постановке корпуса — процесс длительный и трудный. Поэтому начинать занятия нужно в положении *en face*, на первом этапе сосредотачиваясь на работе ног, и продолжать это до тех пор, пока верная осанка во время движения не станет достигаться спокойно, без лишнего напряжения. Обычно это происходит к концу первого года, после чего можно вводить в тренинг азы элементов артистизма.

Первоначальная постановка корпуса связана, прежде всего, с осмысленностью и контролем за поворотами плеч и головы: положение *en face* для первой и второй позиций чередуется с поворотом плеча на третьей и четвертой. То есть воспитание корпуса ставится в прямое соответствие с выработкой верных ощущений при исполнении движений *croisée* и *effacée*, которые и мыслятся А. Я. Вагановой как фундамент классического танца в целом. Так, в урок вводится понятие «*epaulement*» — «поворот плеч в ту или иную сторону», и здесь важнейшим моментом А. Я. Ваганова полагает выработку правильных навыков направления головы при движении, особенно подчеркивая необходимость свободы при движениях шеи. Это задача второго года обучения, тогда как первый посвящен выработке основных ощущений устойчивости, производимых в положении *en face*, и развития мускулатуры, поддерживающей осанку.

Говоря о дальнейшей работе по постановке корпуса при исполнении движений, А. Я. Ваганова подчеркивает, что в ней может и должна присутствовать довольно большая вариативность при сохранении единого принципа собранности и подтянутости. В книге дается несколько возможных вариантов изучения *croisée* и *effacée* назад и вперед [3, с. 25–26], работа *en dedans* и *en dehors* [3, с. 26–27], при том, что цель выработки верной постановки корпуса остается неизменным лейтмотивом. Цель постановки корпуса — апломб, что, по определению А. Я. Вагановой, является важнейшим вопросом

подготовки любого танцовщика. Вырабатывается он на протяжении всего периода обучения, и только к концу программы всестороннего тренинга можно рассчитывать на его обретение. Тем не менее задача овладения устойчивостью должна быть ясна ученику с самого начала. А. Я. Ваганова подчеркивает, что именно «правильно поставленный корпус — основа для всякого *pas*» [3, с. 28].

Последователи и ученики А. Я. Вагановой, Н. П. Базарова и В. П. Мэй, творчески развили и продолжили дело своего наставника. Н. П. Базарова ввела в практику обязательный предварительный двухнедельный тренинг для детей младшего возраста, способствующий укреплению мышц бедер, голеней, спины и ягодиц [2, с. 18].

А. Я. Ваганова также постоянно напоминала, что верность постановки ног определяется не напряженностью суставов, а правильным распределением усилий [3, с. 28]. Основным и требующим наибольшего внимания объектом тренировки остается спина<sup>1</sup>, но главным центром внимания в этом вопросе должна стать именно поясница.

Правильно развитая мускулатура спины сама по себе не является еще конечной целью работы. Полемизуя с мастерами итальянской школы, А. Я. Ваганова замечает: «В экзерсисе итальянской школы корпус держат прямо и при *grand battement jeté* назад, но тогда нога неизбежно сгибается в колене, и вся линия беспокойная, ломанная» [3, с. 33].

В тех случаях, когда при упражнении корпус намеренно раскачивают назад и вперед (например, при исполнении *grand battement jeté balancé*), ощущение равновесия должно оставаться неизменным, и рука, держащаяся за палку, лежит недвижно, сохраняя лишь возможность опоры, но не помогая движению корпуса [3, с. 34]. К этой мысли А. Я. Ваганова возвращается постоянно, какая бы область балетного тренинга ни рассматривалась — позиции рук, исполнение *port de bras*, *attitudes*. Зачастую полемика с итальянской школой возникает именно в вопросах верной постановки корпуса при исполнении того или иного движения. Так, в отработке *attitudes* требования итальянской школы держать прямой корпус с прямой спиной, создавая рисунок позы только поворотом головы и поднятием одной или другой руки, опровергаются А. Я. Вагановой именно с позиций непродуманности работы корпуса [3, с. 58–59]. В этом вопросе А. Я. Ваганова признает большую проработанность техники во французской школе. Но уже в исполнении *arabesque* и французская, и итальянская манеры не принимаются именно из-за недостаточного внимания и продуманности в отношении к постановке корпуса. Во всех вышеизложенных вопросах А. Я. Ваганова неизменно подчеркивает необходимость сильной, тренированной спины

---

<sup>1</sup> А. Я. Ваганова пишет о «стержне», т. е. о позвоночном столбе [3, с. 29].

для исполнения любого движения, но спина эта должна быть не застывшая, вытянутая строго вертикально, а гибкая, «схваченная в пояснице» [3, с. 60].

Координация работы корпуса, рук и ног также требует пояснений в связи с описанием техники исполнения каждого движения и позы. А. Я. Ваганова указывает на необходимость свободы в верхней части корпуса при разучивании прыжков на пальцах [3, с. 115]. Столь же тщательно подходит А. Я. Ваганова к рассмотрению абсолютно всех рас и комбинаций, и лейтмотивом здесь проходит одна важнейшая мысль: движения рук и ног при освоении любого движения необходимо ощущать как дополнительные, вспомогательные по отношению к общей работе корпуса. Это проявляется и в частных примерах, например, в особом указании, что форс для пируэтов берется именно руками при неподвижном корпусе [3, с. 121], что твердая и уверенная постановка руки здесь — основа правильного выполнения движения [3, с. 123]. Но что главное и основное условие верного выполнения движения — собранный, грамотно выстроенный корпус [3, с. 126] и т. д.

Особую роль в воспитании правильной работы корпуса А. Я. Ваганова видит в оттачивании *port de bras*, в усиленном внимании к *adagio*, особенно в подготовке девочек. Но это не сводится к определенным упражнениям или группе упражнений. Весь комплекс балетного тренинга базируется как раз на идее воспитания апломба как естественной части и базы в любом движении и позе. Эту мысль блестяще сформулировал в своей статье П. А. Гусев, а затем она же была многократно повторена в работах по методике классического танца приверженцами вагановской школы: «Особой заслугой Вагановой следует считать разработанные ею методические правила о роли и значении в танце движений рук, корпуса и головы. Но это делалось и до нее. Рабочая же, подчеркиваю, именно рабочая, вспомогательная роль рук — это технологическое открытие Вагановой, очень облегчающее освоение техники классического танца и ничуть не обедняющее ни пластику, ни выразительность движения рук. Особо подчеркивала Ваганова “хозяйскую” роль корпуса в танце и умела добиваться у своих учениц поразительного владения корпусом» [16, с. 254–263; 17, с. 13].

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что в системе А. Я. Вагановой воспитание корпуса, правильная его постановка имеют главенствующее значение в ходе тренинга, в то время как работа рук, ног и головы логически вытекает из верно объясненной и отработанной позиции корпуса в статике и динамике.

На основе сравнения подходов к вопросу о постановке корпуса в методиках Э. Чеккетти, Н. И. Тарасова и А. Я. Вагановой можно сделать следующие выводы:

1. Вопрос постановки корпуса представляется важным всем классикам балетной педагогики, но методы работы по воспитанию правильной постановки и приоритеты расставляются ими по-разному.

2. В школе Чеккетти основой постановки признается максимально выработанный апломб (но стремление его соблюдать неизменно приводит к неестественности поз, работы рук и ног, что неоднократно отмечалось мастерами балета в конце XIX – начале XX века).
3. Методика Н. И. Тарасова, наследующая достижения лучших мастеров русской балетной школы, предлагает организовывать процесс постановки корпуса в неотрывной связи с одновременной и равнозначной работой по выработке культуры движения рук, ног и головы, таким образом, рекомендуя уделять равнозначное внимание сразу четырем аспектам тренинга. Это справедливое требование, тем не менее, усложняет методическую работу в области концентрации внимания, особенно в младших классах. Тем не менее, поставленные цели эстетически оправданы и созвучны принципам лучших образцов отечественной балетной школы.
4. Методика А. Я. Вагановой, отдавая приоритет постановке корпуса в процессе тренинга, существенно облегчает педагогические задачи и предоставляет учащимся возможность быстрее и успешнее овладеть всем многообразием движений классического балета.
5. В методике А. Я. Вагановой процесс постановки корпуса не ограничен младшими классами, но органически вплетен в канву общей подготовки артиста балета на протяжении всего периода обучения. Первоначальный этап закладывает основу работы с корпусом, которая впоследствии совершенствуется и оттачивается на протяжении всех балетных уроков.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Базарова Н. П. Классический танец. Методика обучения в четвертом и пятом классах. Л.: Искусство, 1975. 183 с.
2. Базарова Н. П., Мэй В. П. Азбука классического танца: Первые три года обучения. Учебно-методическое пособие для высших и средних учебных заведений искусства и культуры / вступ. ст. В. М. Красовской. М.: Искусство, 1983. 207 с.
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Изд. 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература». СПб.: Лань, 2000. 192 с.
4. Головкина С. Н. Уроки классического танца в старших классах. М.: Искусство, 1989. 160 с.
5. Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца. Л.: Искусство, 1981. 263 с.
6. Мессерер А. М. Уроки классического танца. СПб.: Лань, 2004. 376 с.
7. Никифорова А. В. Советы педагога классического танца. СПб.: Искусство России, 2005. 117 с.

8. Пестов П. А. Уроки классического танца. 1 курс. Учебно-методическое пособие. М.: Вся Россия, 1999. 428 с.
9. Громов Ю. И., Звездочкин В. А., Каплан С. С. Мужской танец в петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В. И. Пономарева. СПб.: СПбГУП, 2015. 124 с.
10. Костровицкая В. С. Классический танец: Слитные движения. М.: Советская Россия, 1961. 56 с.
11. Костровицкая В. С., Писарев А. А. Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. 272 с.
12. Альберт Г. Г. Александр Пушкин. Школа классического танца. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. 176 с.
13. Чеккетти Г. Полный курс классического танца. Школа Энрике Чеккетти / пер. с итал. Е. Лысовой. М.: АСТ, Астрель, Кладезь, 2010. 512 с.
14. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность / вступ. ст. В. М. Гаевского. М.: Искусство, 1987. 556 с.
15. Тарасов Н. И. Классический танец: Школа мужского исполнительства. 3-е изд. СПб.: Лань, 2005. 512 с.
16. Гусев П. А. Великий педагог // Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи, воспоминания, материалы. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 254–263.
17. Сафронова Л. Н. Уроки классического танца: метод. пос. для педагогов. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2003. 192 с.
18. Грант Г. Практический словарь классического балета / пер. с англ. Е. Б. Малаховской, Н. А. Вихревой. М.: ГИТИС; МГАХ, 2009. 136 с.
19. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время / предисл. Б. Ахмадулиной. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1990. 265 с.
20. Мориц В. Э., Тарасов Н. И., Чекрыгин А. И. Методика классического тренажа. М.: Искусство, 1940. 169 с.
21. Писарев А. А. 20 уроков классического танца: учеб. пос. / авт.-сост. И. Л. Кузнецов. М.; СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, Рос. ин-т театр. искусства — ГИТИС, 2016. 114 с.
22. Прибылов Г. Н. Словарь-справочник терминологии классического танца. М.: МГАХ, 2006. 118 с.
23. Силкин П. А. История и теория балетной педагогики. СПб.: Изд-во Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. 31 с.
24. Силкин П. А. Русская школа классического танца: монография. СПб.: Изд-во Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2012. 137 с.

# REFERENCES

1. *Bazarova N. P.* Klassicheskij tanec. Metodika obucheniya v chetvyortom i pyatom klassah. L.: Iskusstvo, 1975. 183 s.
2. *Bazarova N. P., Mej V. P.* Azbuka klassicheskogo tanca: Pervye tri goda obucheniya. Uchebno-metodicheskoe posobie dlya vysshih i srednih uchebnyh zavedenij iskusstva i kul'tury / Vstup. stat'ya V. M. Krasovskoj. M.: Iskusstvo, 1983. 2-e izdanie. 207 s.
3. *Vaganova A. Ya.* Osnovy klassicheskogo tanca. Izd. 6. Seriya «Uchebniki dlya vuzov. Special'naya literatura». SPb.: Lan', 2000. 192 s.
4. *Golovkina S. N.* Uroki klassicheskogo tanca v starshih klassah. M.: Iskusstvo, 1989. 160 s.
5. *Kostrovickaya V. S.* 100 urokov klassicheskogo tanca. L.: Iskusstvo, 1981. 263 s.
6. *Messerer A. M.* Uroki klassicheskogo tanca. SPb.: Lan', 2004. 376 s.
7. *Nikiforova A. V.* Sovety pedagoga klassicheskogo tanca. SPb.: Iskusstvo Rossii, 2005. 117 s.
8. *Pestov P. A.* Uroki klassicheskogo tanca. 1 kurs. Uchebno-metodicheskoe posobie. M.: Vsyta Rossiya, 1999. 428 s.
9. *Gromov Yu. I., Zvezdochkin V. A., Kaplan S. S.* Muzhskoj tanec v peterburgskoj baletnoj shkole: Pedagogicheskoe nasledie V. I. Ponomareva. SPb.: SPbGUP, 2015. 124 s.
10. *Kostrovickaya V. S.* Klassicheskij tanec: Slitnye dvizheniya. M.: «Sovetskaya Rossiya», 1961. 56 s.
11. *Kostrovickaya V. S., Pisarev A. A.* Shkola klassicheskogo tanca. L.: Iskusstvo, 1976. 272 s.
12. *Al'bert G. G.* Aleksandr Pushkin. Shkola klassicheskogo tanca. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2013. 176 s.
13. *Chekketti G.* Polnyj kurs klassicheskogo tanca. Shkola Enrike Chekketi / per. s ital. E. Lysovoj. M.: AST; Astrel'; Kladez', 2010. 512 s.
14. *Blok L. D.* Klassicheskij tanec: Istoriya i sovremennost' / Vstup. Stat. V. M. Gaevskogo. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
15. *Tarasov N. I.* Klassicheskij tanec: SHkola muzhskogo ispolnitel'stva. 3-e izdanie stereotipnoe. SPb.: Lan', 2005. 512 s.
16. *Gusev P. A.* Velikij pedagog // Agrippina Yakovlevna Vaganova: Stat'i, vospominaniya, materialy. L.; M.: Iskusstvo, 1958. S. 254–263.
17. *Safronova L. N.* Uroki klassicheskogo tanca: Metodicheskoe posobie dlya pedagogov. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2003. 192 s.
18. *Grant G.* Prakticheskij slovar' klassicheskogo baleta / per. s angl. E. B. Malahovskoj, N. A. Vihrevoj. M.: GITIS; MGAH, 2009. 136 s.
19. *Messerer A. M.* Tanec. Mysl'. Vremya / Predisl. B. Ahmadulinoj. 2-e izd., dop. M.: Iskusstvo, 1990. 265 s.
20. *Moric V. E., Tarasov N. I., Chekrygin A. I.* Metodika klassicheskogo trenazha. M.: Iskusstvo, 1940. 169 s.

21. *Pisarev A. A. 20 urokov klassicheskogo tanca: Uchebnoe posobie / Avt.-sost. I. L. Kuznecov. M., SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, «Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva – GITIS, 2016. 114 s.*
22. *Pribylov G. N. Slovar'-spravochnik terminologii klassicheskogo tanca. M.: MGAH, 2006. 118 s.*
23. *Silkin P. A. Istoriya i teoriya baletnoj pedagogiki. SPb.: Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2014. 311 s.*
24. *Silkin P. A. Russkaya shkola klassicheskogo tanca: monografiya. SPb.: Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2012. 137 s.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Башкирцева Н. В. — преподаватель классического танца; заслуженная артистка РФ, лауреат международного конкурса; bashkirceva-natalya@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bashkirceva N. V. — Classical Dance Tutor; bashkirceva-natalya@mail.ru