

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 372.8

И. Л. Кузнецов

ТРАДИЦИИ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Свет прошлого освещает все.
Прошлое всегда рядом с нами.
Оно, вывернутое наружу, изнанка жизни.
И поэтому, я всегда буду тобой в твоей жизни,
а ты всегда будешь рядом со мной.
Наши семьи будут с нами, и семьи наших родных...
Я посылаю тебе эту рукопись,
потому что мы разделили с тобой то,
ради чего стоит жить и на случай,
если кто-то надумает искать.

Джонатан Сафран Фоер

Скоро будет десять лет, как П. А. Пестов увлек меня историей преподавания мужского классического танца. Передавая тетради с бесчисленными уроками, он произнес: «Только не утони». Напутствие не помогло. Я тону с удовольствием и неиссякаемым интересом!

На сегодняшний день выпущены сборники с уроками Н. И. Тарасова и А. М. Мессерера. В печати уроки А. А. Писарева. Продолжаю работу над педагогическим наследием Ю. И. Плахта.

Признаюсь, что до сих пор сомневаюсь в интересе профессионалов к моему увлечению. Ведь если бы на такого рода литературу был спрос, то она бы издавалась и до меня. Однако библиотечная полка профессиональных балетных изданий с экзерсисами давно не пополнялась. Последней серьезной работой была книжка П. А. Пестова «Уроки классического танца. Первый курс» [1]. А одним из первых был издан, приуроченный к двухсотлетию юбилею существования русской хореографической школы, сборник «Классики хореографии» [2].

«Книга «Классики хореографии» кладет начало укрепления в старейшей школе подлинной науке о балете. Мы не исключаем «изустности», мы считаем даже, что благодаря сохранению и «изустной» передаче из поколения в поколение основных традиций, мы обязаны блестящему успеху Ленинградской Хореографической школы, но приходим на помощь «изустности» и пытаемся создать теоретические границы для педагогических изысканий и сломать узкие рамки знаний о теории и истории балета. Появление этой книги не только расширит представления о «тайнах»

искусства для учащихся, но она понудит и учителей повысить свою педагогическую квалификацию. Теперь руководителю уже недостаточно сказать: “Внимай, так меня учил Иван Петрович”, — он уже не будет довольствоваться своим артистическим авторитетом. Нет, он будет заглядывать в более солидное прошлое и обращаться к документальным данным классического наследия» [1, с. 8].

Благодаря Л. Д. Блок, творчески переведшей фрагменты «*Théorie de la danse théâtrale*» Леопольда Адиса, у нас есть возможность познакомиться со школой и методами Филиппа Тальони. «Ученик Филиппа Тальони, Леопольд Адис, один из последних представителей плеяды блестящих учителей французской школы классического танца, в своей книге, посвященной “гимнастике театрального танца”, зафиксировал весь урок своего учителя и прямо, не оставляя никаких сомнений говорит: “надо помнить, что этот урок служил ежедневным упражнением первому образцу французской танцевальной школы — Марии Тальони”» [2, с. 185].

Важность изучения педагогического наследия мастеров прошлого века постараюсь показать на примере первого и простого учебного задания экзерсиса у палки — *plié*.

Наверное, каждый учитель пробовал экспериментировать с методами комбинирования учебных заданий. Ниже, я собрал несколько учебных примеров, отличающихся от традиционного построения.

Простейшим приемом комбинирования *plié* следует признать схему из двух *grand plié* исполняемых по I, II, IV и V позициям.

В. И. ПОНОМАРЕВ

Пономарев предлагал своим ученикам необычное начало экзерсиса, в котором *plié* начиналось не по традиционной I позиции, а по II: «...учитывая специфику строения мужского организма (его более грубую по сравнению с женской мускулатуру, менее эластичные связки), Пономарев предложил начинать *plié* не с I позиции (как предписывает традиция), а со II позиции, что, по его мнению и опыту, более рационально для разогрева танцовщиков» [3, с. 38]. «Пономарев считает, что II позиция при правильном исполнении является одной из самых трудных и для мужских ног одной из полезных. На II позиции пятки при *plié* не поднимаются от пола. Ноги стоят на расстоянии одной ступни от другой. В момент *plié* танцовщик втягивает, а не распускает ягодичные мышцы, вес своего тела передает на тазобедренные суставы, поддерживая все время выворотность, доходит до крайней точки *plié* и медленно выпрямляется. II позиция, учитывая плотность мужской мускулатуры, прекрасно разминает, размягчает мышцы и связки ног. При исполнении II позиции чувствуешь в ногах упругость мускулов, мышцы спины натянуты. Как ни странно, I и V позиции этих ощущений не дают. И вполне естественно, что Пономарев, в прошлом хороший танцовщик, выбрал именно такой порядок позиций ног на *Plié* для артистов в экзерсисе у палки как быстрейший ввод тела и связок, мышц в тренаж классического танца» [3, с. 54].

Интересно комментирует эксперимент Ваганова: «То, что *плиэ* начинают проходить в порядке позиций, то есть с I позиции, — вовсе не случайная и не глупая традиция. Хотя и раздавались голоса, предлагающие начинать со II позиции,

но я к ним присоединиться не могу. Плиэ на II позиции легче проделать, делая его *кое-как*. Но выучить *правильному* плиэ на I позиции легче. Когда вы стоите на I позиции, ваше положение менее устойчиво. Вы должны уже делать некоторые усилия, чтобы держаться вертикальной оси, вокруг которой строится все равновесие танцующего. Это заставляет сдерживать мускулы, приседая не выпячивать ягодицы, вся фигура более сконцентрирована, положение правильное, дается основа всякого плиэ. Всего этого гораздо труднее добиться 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*» [4, с. 31].

Жаль, что вышеперечисленные цитаты о работе Пономарева не подтверждаются примерами. В книге [3], в приведенных примерах уроков Пономарева, задания *plié* начинаются не со II, а с I позиции. Более того, авторами указан не вполне традиционный ход рук в *port de bras* в *demi-pliés*: «Правая рука во время первого *demi-plié* из II позиции опускается в подготовительное положение, во время второго *demi-plié* из подготовительного положения переводится через I позицию во II позицию» [3, с. 90]. В учебном задании на с. 90 указан этот же прием. Традиционным для русской школы классического танца можно назвать способ указанный Н. И. Тарасовым: «...при этом в самой глубокой точке *demi-plié* кисть находится над коленом, чуть впереди него. С началом выпрямления ног рука переводится в подготовительное положение и, не останавливаясь в нем, продолжает свой путь. Движение ее начинается строго одновременно с приседанием и заканчивается строго с выпрямлением ног» [5, с. 109]. Так или иначе, ниже приведены примеры из книги «Мужской танец в петербургской балетной школе. Педагогическое наследие В. И. Пономарева».

Пример 1. *Plié* [3, с. 104]. Музыкальный размер 4/4

1	demi-plié I	П-Пп-I-II
2	relevé на полупальцы	
3-4	grand plié I	
5-8	повторить по II	
1-4	повторить по IV	
5-8	повторить по V (II спереди)	
1-4	повторить по V (II позади)	

Пример 2. *Plié* [3, с. 115]. Музыкальный размер 4/4

1	2/4	demi-plié I	П-Пп-I
2	2/4	relevé на полупальцы	П-II
3		повторить	
4		grand plié	П-Пп-I-II
5-8		port de bras	П-Пп-I-III-II
		повторить по II	
1-4		повторить по IV	
5-8		повторить по V	

Оба задания усложнены *relevé* на полупальцы по всем позициям. Прием помогает акцентировать внимание исполнителей на полное вытягивание ног: то есть в бедрах, в коленях и в голенях. Думаю, что прием особенно полезен классу, в котором отмечается недостаточное владение вытягиванием в прыжках.

Второе задание усложнено наклонами корпуса с *port de bras*. В источнике не уточняются наклоны корпуса. По I позиции традиционным считается третье *port de bras*. По II позиции может быть третье *port de bras*, а могут быть и наклоны к палке и от палки. Причем второй вариант — труден, так как связан с потерей устойчивости и, следовательно, полезен (заставляет исполнителей сдерживать мышцы, сохранять выворачивание, контролировать вертикальную ось нижней части тела).

Н. И. ТАРАСОВ

Комбинирование уроков, разделов и заданий Тарасовым не имеет аналогов. Его смело можно назвать новатором уроков классического танца. Не приветствовавший рутины, он легко мог «отправить» *plié* в середину или даже финал экзерсиса у палки, комбинируя с *rond de jambe par terre* или *adagio*. Он мог вообще пропустить задание *plié*, необычно насыщая приседаниями весь урок, а мог дать две комбинации *plié* (как, например, в первом экзерсисе [6, стр. 11], первое традиционно идет в самом начале, а второе — после заданий *battement tendu*).

Ниже приведены варианты комбинирования и усложнения *plié* Н. И. Тарасовым.

Пример 3. *Plié с battement tendu* [6, с. 104]. Музыкальный размер 3/4

1–4 5–8	3 <i>tendus</i> в сторону I, закончить <i>demi-plié</i> повторить	П–П
1–8	2 <i>grands pliés</i> I	П–П–П
1–2 3–4 5–8	2 <i>tendus</i> в сторону I <i>demi-plié</i> II <i>par dégagé</i> 22° в сторону повторить	
1–8	2 <i>grands pliés</i> II	П–П–П
1–4 5–8	3 <i>tendus</i> в сторону V, закончить <i>demi-plié</i> повторить	
1–8	2 <i>grands pliés</i> V	П–П–П

Простое, но, тем не менее, интересное комбинирование, в котором соединяются *battement tendu* с *grand plié*. Стоит отметить, что Тарасов часто прибегает к единому комбинированию двух заданий.

Исполнение *battement tendu* только в сторону — отличительная особенность педагога, встречающаяся почти во всех его уроках. Часто мастер давал несколько отдельных заданий на *battement tendu* по I позиции. Первое *battements* только в сторону, второе — только вперед и назад.

**Пример 4. Необычная пауза на plié по II позиции.
Battement tendu с plié [6, с. 45]. Музыкальный размер 2/4**

1–2	4/4	4 tendus	П–П
3–4	1/8	dégagé 22° в сторону	
	1/8	plié II	П–I
	2/4	пауза сохраняя plié	
	1/8	вытянуться из plié	П–П
	1/8	поставить I	
5–16		повторить 3 раза	

Все battements исполняются в сторону по первой позиции.

Комментарии Н. И. Тарасова:

Аккуратная вторая позиция — дотянуть все до предела, работает пауза, конечно известные мизинцы. Ставить в первую всей подошвой и отгибать пальцы вверх в первой не надо! Суфлера не надо, надо воспитывать чувство собственного контроля [6, с. 45].

Задание интересно тем, что автор пользуется необычной, нарушающей рутинность пластической паузой в plié по II позиции. Внимание исполнителей волей-неволей акцентируется на усилиях к отведению колен в стороны, на правильности положения подошв на полу, на идеальной вертикали корпуса.

**Пример 5. Комбинирование plié с наклонами корпуса и руками
в III позиции [6, с. 55]. Музыкальный размер 3/4**

1–8	2 grands pliés I	П–I–П
1	dégagé 22° в сторону	
2	перегнуть корпус к станку	Р–III
3	вернуть корпус	
4	перейти на П, Л 22° в сторону	
5	гнуть от палки	
6	вернуть корпус	Р–П
7	II	П–П
8	пауза	
1–16	повторить II	
1–16	повторить IV	
1–16	повторить V	

Перед этим заданием у Н. И. Тарасова следуют два battement tendu, т. е. plié — не первое в экзерсисе. Комбинация усложнена наклонами корпуса к палке и от палки с руками в III позиции, что сложно, и заставляет учащихся собраться ради хорошего исполнения. Усложнение выполняется по всем позициям. В апробации учащимся потребовалась дополнительное внимание для контроля наклонов. При первом исполнении многие не справились, потеряв устойчивость. В результате, класс моментально «вошел» в урок; мышцы стремительно «разогрелись» и приобрели необходимые для урока качества.

Пример 6. Неординарное port de bras с plié [6, с. 90].**Музыкальный размер 3/4**

1–4	grand plié I	П-П-Пп-П (Руки только отводить к колену и обратно)
5–7	grand plié I	П-П-Пп-П
8	dégagé 22° в сторону II	
1–8	повторить II	
1–8	повторить V П позади	
1–8	повторить V П впереди	
1–8	повторить IV П спереди	

В этом «классическом» задании нетрадиционным оказался ход рук. После привычного опускания руки из II позиции в подготовительное положение, рука по тому же пути поднимается обратно во II позицию. В процессе апробации выявились две положительные особенности. Во-первых, у студентов с ошибками постановки корпуса на plié успехи стали лучше, а во-вторых, из-за необычности приема внимание класса усилилось, и рабочая обстановка обострилась.

Пример 7. Комбинирование plié с элементами adagio [6, с. 156].**Музыкальный размер 4/4**

1–2	2 grands pliés I	П-Пп-I-П
3–4	2 grands pliés II	П-Пп-I-П
5–6	2 grands pliés V	П-Пп-I-П
7–8	2 grands pliés IV	П-Пп-I-П
1	développé вперед	П-I-П
2	développé в сторону	П-I-П
3	développé назад	П-I-П
4	développé в сторону	П-I-П
5–8	повторить с relevé на полупальцы	

Интересно, что в уроке уже есть plié, традиционно являющееся первым заданием в уроке (хоть и не совсем привычное — три tendus в сторону по I позиции, grand plié по II позиции и demi-plié по I позиции. Рисунок повторяется восемь раз подряд).

После данного задания идет полноценное adagio, и это, не смотря на то, что здесь уже исполняется два «креста» développé.

Пример 8. Комбинирование plié с элементами раздела аллегро на центре зала. Pas échappé и grand plié на центре зала [6, с. 50].**Музыкальный размер 3/4**

1–2	grand plié II par échappé	P-I-П
3–4	grand plié V par temps sauté (<i>Échappé на II и прямо с этого demi-plié grand plié по II продолжить, снизу прыжок в V demi-plié и т. д. повторить 3 раза</i>)	P-I
5–8	с другой	
1–24	повторить 3 раза	

Комментарии Н. И. Тарасова:

Упражнение для крестца. Единоборство с собой — самая тяжелая борьба. Мужество и терпение [6, с. 50].

Задание предельно тяжелое, вырабатывающее выдержку, силу воли, терпение и, конечно, силу ног и корпуса. Прием, в котором grand plié выполняется, не поднимаясь после приземления из прыжка, рассчитан на постановку спины, на работу над супинацией (усилием, направляющим ноги изнутри к наружи), на работу над музыкально-пластической слитностью. В апробации выявилось, что между приземлением, постановкой пяток на пол и последующим grand plié появляются лишние, ошибочные паузы.

Восьмой урок необычен — в нем целых четыре задания, посвященные plié. Он начинается дежурной комбинацией из grands pliés. Далее следует задание с паузой на plié по II позиции. Затем, в центре зала идет проработка grand plié в сочетании с ras échappé и, наконец, завершает урок повторное задание grand plié.

Помимо приведенных выше таблиц, сборник уроков Тарасова интересен тем, что содержит комментарии и замечания педагога. Выделим те, что касаются plié:

...Полное, постепенное, пятки не поднимать сразу, но и задерживать их нельзя... [6, с. 11]. Важные уточнения об исполнении Grand Plié по I, IV и V позициям. «Полное» — замечание относится к тем, кто не добирает глубину приседания. «Постепенное» — замечание для тех, кто теряет единый темп исполнения, приобретая паузы при отрывании пяток от пола или в глубокой точке приседания, или в момент постановки пяток на пол. «Пятки не поднимать сразу» — исполнитель должен исполнить предельное demi-plié, как часть grand plié, т. е. «изучить предел» своего demi-plié. «Но и задерживать их нельзя» — иначе получается пауза и теряется единый темп движения.

...Plié, снова на всю стопу, колено смотрит прямо на носок. Пятки невысоко, не задерживая их, а просто, сразу не поднимая, упор на все фаланги [6, с. 12]. «Снова на всю стопу» — это о правильных позициях классического танца, исключая «навалы» на большие пальцы. «Колено смотрит прямо на носок» — основа правильного исполнения Plié и техники безопасности артистов балета. «Пятки невысоко» — исключение досадной ошибки, когда в глубокой точке приседания исполнитель встает на высокое relevé, тогда как необходимо сохранить усилие постановки пяток на пол. «Упор на все фаланги» — правильная позиция в момент отрыва пяток от пола, т. е. исключение ошибки опоры только на большие пальцы или на мизинцы.

...Пятки, стопы, мизинцы, пузыри. Оттягиваться нельзя. У детей demi-plié держат пятки, а после уже plié, а у нас надо слить [6, с. 14]. «Пузыри» — ошибка в постановке грудной клетки. «Оттягиваться нельзя» — ошибка в постановке корпуса, когда, цепляясь за палку, исполнитель теряет вертикальную ось. «У детей demi-plié держат пятки, а после уже plié, а у нас надо слить» — Н. И. Тарасов говорит о том, что в начальных классах, при изучении grand plié, необходимо акцентировать внимание учащихся на правильной работе стоп, т. е. пауза, акцентирующая внимание на пределе demi-plié, необходима. В средних и старших классах паузу необходимо убрать, нивелировать.

...Не задерживайтесь нигде, — все ровно [6, с. 310]. Вновь речь идет о сглаживании паузы, о единстве темпа.

Пусть пятки не сбивают темпа движения фигуры [6, с. 310] — еще раз говорится о лишней паузе на *demi-plié*.

Надо, чтоб вы не висели на ногах, а ноги бы были опорой [6, с. 38] — это призыв к сопротивлению слабости, к умению сохранять выворачивание.

На ноги! Найдите собственные ноги [6, с. 38] — о том же.

Ровность. Идем вниз — сдерживаем, а вы, когда поднимаетесь, теряете силу [6, с. 41]. «Ровность» — это о темпе исполнения без пауз. «Идем вниз — сдерживаем» — говорится об умении сохранить должные усилия в каждом миллиметре приседания. «А вы, когда поднимаетесь, теряете силу» — вновь Н. И. Тарасов предостерегает от потери должных усилий к сопротивлению и выворачиванию.

Бойтесь, если вы меня ослушаетесь, я сяду на вас верхом и попробуйте меня поднять [6, с. 41] — прекрасное напоминание о пределах сопротивления и способе напряжения мускулов.

Напряжение дать там, где оно к месту — ну это же, друзья, избитые истины [6, с. 44]. Хотя точно и не прозвучало, но со слов П. А. Пестова, объяснившего данную деталь, известно, что напряжения в коленях не должно быть; работает верх и низ ног.

Чтобы в любое время *plié*, я сказал “стоп”, и вы бы остановились так же устойчиво, как и во всех точках. Прочно, как клешни [6, с. 44]. Точные по образности наставления о способах напряжения мышц.

Plié — стройность спины, причем:

1. лопатки, (расправленные и не торчащие из спины),
2. затем, что под лопатками (ибо это место нужно для *pirouettes*, оно связано с руками); По-тарасовски, в этом месте необходим дополнительный прогиб, поддерживающий красивый, мужской скат линии груди,
3. затем прогиб поясницы [6, с. 66] (во многих замечаниях Н. И. Тарасов предупреждал, что напряжение ягодиц не должно менять правильной постановки корпуса. Нельзя вжимать копчик так, что поясница становится с горбинкой).

Спина, — стройность ее сохранить во всех точках *pas*, — она работает далее в танцах [6, с. 203]. Это важное указание о том, что *plié* есть основа многих движений.

И главное, — я буду преследовать вас до конца, чтобы “добить”, — это пятки, вертлужные впадины, а самое главное “хвост” всаживать в пятки — это залог таких вещей как вращение, прыжок. Это основа и она с трудом медленно воспитывается [6, с. 203]. «Вертлужные впадины» — максимальная супинация бедра в каждой точке приседания, т. е. нельзя терять усилие выворачивания. «“Хвост” всаживать в пятки» — речь идет о точности вертикали приседания; крестец не должен оказаться позади пяток. «Это залог таких вещей как вращение, прыжок» — Тарасов напоминает о важности приема, как о составляющей последующей техники.

Сохранить фигуры. Спина на пятки. Руки мимо колена, не задевая [6, с. 210]. «Руки мимо колена, не задевая» — о правильных пространственных точках *port de bras*.

Рука слегка сокращается, чтоб палкой не лезла по точкам позиций [6, с. 203] — замечание педагога о “сокращающейся” руке — это не что иное, как указание исправить форму при движении из II позиции в подготовительную. Досадная неточность некоторых студентов — выключенный, вытянутый локоть или нехватка мягкости линий руки.

Рука идет только вниз, вначале ее не надо вздвигать, чтобы приучить к норме [6, с. 427]. В этом замечании идет речь о форме *allongé* во второй позиции. Например, в американской балетной школе дети уже с первых классов исполняют эту форму, поднимая кисть выше уровня середины головы. Н. И. Тарасов призывает не поднимать ее выше плеча.

Рука пока не делает взмаха. Она идет вниз от точного уровня плеча, и все с головой [6, с. 432] — в этом месте речь идет о положении *allongé* во второй позиции. По Тарасову, в мужском классе кисть в этом положении не превышает линии плеча.

Demi-plié по четвертой, — это залог к pas chassé — это о сохранении супинирующего усилия по IV позиции. Оно даст чистоту и правильность исполнения элементов *allegro* с проходящей IV позицией. И следом — о работе тазобедренных суставов:

Приготовить заготовки: проверьте площадь опоры (имеется ввиду положение стоп, прижатие мизинцев к полу и, соответственно, исключение “навалов” на большие пальцы); самое главное у палки, это уничтожение вертлужных впадин [6, с. 114] — о максимальной супинации в тазобедренных суставах. Эмоциональное “уничтожение” помогает акцентировать внимание исполнителей.

Рычаги должны быть готовы не только в стопе, но и выше. А кстати, ноги у артиста балета должны расти от лопаток! Вот тогда и ведите к поднебесью своих учеников [6, с. 114]. «Уничтожение вертлужных впадин, рычаги готовые выше стоп» — имеется в виду постановка и работа тазобедренного сустава. «Ноги у артиста балета должны расти от лопаток». П. А. Пестов довольно часто повторял это выражение, и, по его мысли, это касалось работы вертлужных впадин. Он всегда добавлял, что колени у артиста балета находятся выше, там, где зад, ноги надо вытянуть именно там, вот и получается, что в балете ноги “растут” от лопаток.

П. А. ПЕСТОВ

Говорят, что у значимых педагогов классического танца урок всегда узнаваем, есть свой стиль. Так *plié* Пестова отличалось удвоенным количеством приседаний и интересной работой рук при вытягивании из *plié*. Абсолютно всегда и у всех учеников *plié* в классе П. А. Пестова заканчивается вместе с *port de bras*. Последний сантиметр вытягивания колен точно совпадает с завершением хода рук из I позиции во II.

Представленные ниже комбинации взяты из книги Пестова «Уроки классического танца. I курс» и из экзаменационного урока 1992 г. Уточню важный момент: задания из книги (1980-х гг.) музыкально-пластически комбинированы гораздо

сложнее, чем примеры 1992–1996 гг. Со временем не только отдельные задания, но и уроки мастера целиком и полностью становились проще, понятнее, лаконичнее.

Пример 8. Plié [8, с. 91]. Музыкальный размер 3/4

1–4 5–8	2 demi-pliés I grand plié I	П-Пп-I-II П-Пп-I-II
1–7 8	повторить déagé 22° в сторону, II	
1–2 3–4 5–8	наклон к палке выпрямить корпус с одновременным demi-plié grand plié II, закончить relevé на полупальцы	П-III П-II П-Пп-I-II
1–2 3–4 5–7 8	наклон к палке на полупальцах выпрямить корпус с одновременным demi-plié grand plié II поставить V назад, déagé 22° вперед Л IV	П-III П-II П-Пп-I-II
1–7 8	2 grands pliés IV Л спереди passé par terre IV П спереди	П-Пп-I-II
1–7 8	2 grands pliés IV П спереди поставить V	П-Пп-I-II
1–8	3-e port de bras	
1–8	2 grands pliés V	П-Пп-I-II

Задание комбинируется по привычной схеме: pliés по I, по II позициям. По IV позиции левая нога находится спереди, по IV — правая нога спереди и по V позиции. Однако эта схема “украшается” несколькими деталями. По I позиции исполняется не два grands pliés как во всем задании, а два demi-pliés и одно grand plié. Блок повторяется дважды, что противоречит мнению авторов учебника «Школа классического танца»: «В первом классе полуприседание и полное приседание изучаются отдельно и исполняются по два раза на всех позициях каждое. Позднее возможны соединения двух полуприседаний с одним полным приседанием. В последующих классах количество приседаний сокращается наполовину» [7, с. 24].

Далее, по II позиции автор комбинирует наклон к палке, demi-plié и grand plié, а при повторении задача усложняется наклоном к палке на полупальцах. Это очень напоминает некоторые примеры Тарасова, отрабатывающие устойчивость. Два grands pliés, традиционные для Пестова, исполняются по двум IV позициям, а затем, перед двумя grands pliés, по V позиции следует третье port de bras. В результате, это и следующие задания вдвое превышают количество музыкальных тактов в сравнении с общепринятым театральным вариантом.

Пример 9. Plié [8, с. 195]. Музыкальный размер 3/4

1–7 8	2 grands pliés I déagé 22° в сторону II	П-Пп-I-II
1–8	2 grands pliés II	П-Пп-I-II

1–2	наклон корпуса к палке, П 22° в стороне	П–III
3–4	выпрямить корпус с одновременным demi-plié II, закончить relevé на полупальцы	П–II
5–6	наклон к палке на полупальцах	П–III
7	выпрямить корпус с одновременным demi-plié	П–II
8	поставить V назад	
1–7	2 grands pliés V	П–Пп–I–II
8	dégagé 22° назад IV	
1–4	2 demi-pliés, закончить relevé на полупальцы	П–Пп–I–II
5–6	пауза	4 arabesque
7	опуститься IV	П–II
8	passé par terre IV П впереди	
1–7	2 grands pliés IV	П–Пп–I–II
8	поставить V	
1–4	grand plié V, закончить relevé на полупальцы	П–Пп–I–II
5–6	пауза	4 arabesque
7–8	demi-plié V, корпус прямо	П–III–II
1–8	повторить	

Данное задание построено по схеме два grands pliés по I, II, V (левая нога спереди), IV (левая нога спереди), IV (правая нога спереди) и V (правая нога спереди). Опять повторяется наклон в сторону к палке, но с ногой, вытянутой на носок (22° в стороне). Предельным усложнением (причем не только для студентов шестого года обучения, но и для любого исполнителя) является port de bras в позе четвертого arabesque стоя на полупальцах по IV и V позициям.

Пример 10. Plié из государственного экзаменационного урока 1992 г.
Музыкальный размер 3/4

1–2	demi-plié I	П–Пп–I
3–4	demi-plié	П–II
5–8	grand plié	П–Пп–I–II
1–7	повторить	
8	dégagé 22° в сторону	
1–7	2 grands pliés II	
8	поставить V назад, dégagé 22° вперед Л	
1–2	demi-plié IV	П–Пп–I
3–4	demi-plié IV	П–II
5–7	grand plié IV	П–Пп–I–II
8	passé par terre вперед, IV	
1–7	повторить по IV	
8	поставить V	
1–2	demi-plié V	П–Пп–I
3–4	demi-plié V	П–II
5–8	grand plié V	П–Пп–I–II

Задание построено на схеме, в которой по I позиции выполняется два demi-pliés и одно grand plié (повтор 2 раза); по II — два grands pliés; по IV — левая спереди два demi-pliés одно grand plié; по IV — правая спереди два demi-pliés одно grand plié и, наконец, по V — два demi-pliés и одно grand plié. Усложнения отсутствуют, тем не менее, количество pas вдвое превышает норму.

* * *

Подводя итог сказанному, мне бы хотелось привести еще одну цитату из книги «Классики хореографии». Она показывает, что искание есть необходимая часть балетной педагогики. Когда-то один из мастеров мне сказал: «Бойся уверенности, что все знаешь. Это явный сигнал к деградации»!

«Прошлое балета показывает нам, что почивавшие на лаврах “сидни” и рутинеры утрачивают даже свои первоначальные способности. Они становятся деревьями, перестающими приносить сладкие плоды — они дичают как яблони, на которых вместо когда-то ароматных яблок вызревают только горькие коросты одичания. Нельзя пренебрегать исканиями, но нельзя и забывать законы лучших достижений в области искусства. В особенности все это важно теперь, когда хореографическое образование и хореографическое искусство становятся достоянием широких масс. Мы не имеем право ограничиваться только “изуственностью» [2, с. 8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Пестов П. А. Уроки классического танца. I курс. М.: Вся Россия, 1999. 428 с.
2. Классики хореографии: сб. / под ред. Е. И. Чеснокова. Л.-М.: Искусство, 1937. 358 с.
3. Громов Ю., Звездочкин В., Каплан С. Мужской танец в петербургской балетной школе. Педагогическое наследие В. И. Пономарева. СПб.: ГУП, 2004. 140 с.
4. Ваганова А. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ 1934. 192 с.
5. Тарасов Н. Классический танец. М.: Искусство, 1981. 479 с.
6. Кузнецов И. Н. И. Тарасов — 95 уроков классического танца. М.-СПб.: Рос. ин-т театр. искусства, Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 464 с.
7. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. 264 с.