

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 372.8

ПРИЕМЫ КОМБИНИРОВАНИЯ *BATTEMENT TENDU* ПО I ПОЗИЦИИ

И. Л. Кузнецов¹

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

Статья посвящена методике преподавания классического танца. Рассматриваются варианты комбинирования и усложнения учебных заданий в экзерсисах классического танца с лейтмотивным движением *battement tendu* по первой позиции в средних и старших классах организаций среднего профессионального образования. Проведен теоретический анализ комбинирований учебных заданий Н. И. Тарасова. Сделаны выводы о том, что для Тарасова, прием являлся основным в работе над супинацией тазобедренных суставов.

Ключевые слова: классический танец, методика преподавания, *battement tendu* по первой позиции, Тарасов.

EXAMPLES OF *BATTEMENT TENDU* IN FIRST POSITION COMBINING

Ilya L. Kuznetsov¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russian Federation

The article is dedicated to methods of classical dance training. The author explores the specifics of class combinations involving *battement tendu* in first position as the core movement that were assigned to students by Nikolai Tarasov — one of the greatest male classical dance trainer of the mid-20th century. The article includes examples from his lessons. The conclusions are made that the *battement tendu* in first position was the basic Tarasov's training method on the supination of the hip joints.

Keywords: classical dance, ballet methodology, *battement tendu*, Tarasov.

Пожалуй, самым правильным вступлением к разговору о *battement tendu* могут оказаться две цитаты из книг основателей отечественной методики преподавания классического танца. Первая цитата — выдержка из текста А. Я. Вагановой: «Этот батман — основа всего танца. Он найден так гениально, что, кажется, его 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 приступить к тщательному проделыванию battements tendus, как нога легко восстанавливает свою работоспособность» [1, стр. 51]. Вторая цитата — из книги Н. И. Тарасова: «Можно с уверенностью сказать, что battement tendu является первичным элементом, с помощью которого достигается правильное вытягивание всей ноги от колена до кончиков пальцев. А это очень важный момент, ибо он встречается во всех движениях классического танца и особенно поступательных» [2, стр. 112].

В практике существуют некоторые различия в исполнении battement tendu. В следующих далее цитатах, курсивом выделены слова, указывающие на эти различия: «Упор всего тела на левой ноге, правая действует *свободно и не несет его тяжести*» (здесь и далее курсив мой — И. К.) [1, стр. 52]. «Скольжение ноги при этом начинается всей ступней с постепенным отделением пятки от пола и выполняется *легко*, без упора на носок в конечной точке... Возвращается нога в исходную позицию с вытянутым коленом и постепенно с носка на всю ступню, *легко* скользя по полу» [2, стр. 112]. Получается, что авторы в своей педагогической практике не акцентировали внимание подопечных, на каком-то особенном способе скольжения, кроме как свободном и легком. Однако были в отечественной педагогике мастера, смотрящие на данный вопрос шире.

Мой наставник П. А. Пестов учил вести стопу по полу с усилием, в котором степень давления на пол менялась в зависимости от музыкального темпа. В медленном темпе степень давления всей подошвы на пол была максимальной. В движении необходимо было сохранить ровное, непрерывное, плавное скольжение и неподвижность опорной ноги с торсом, «дабы непосвящённый не заметил усилий». При быстром темпе исполнение должно быть, по словам самого П. А. Пестова, «лепестковым» — свободным и легким.

Говоря о скольжении ноги, мой учитель, больше чем другие известные мне педагоги, обращал внимание на продолжительном скольжении *именно всей* стопы по полу, исключаящем досадную ошибку, при которой пятка сразу отрывается от пола, а при быстром исполнении не ставится вовсе.

Ученица А. Я. Вагановой А. В. Никифорова рассказывала о своем педагогическом кредо следующее: «Владение мышцами, их воспитание — через сопротивление полу и опорной стороне. Это предельная работа тела, способствующая большой выносливости...» [3, стр. 15]. Прием скольжения подошвы в battement у нее схож с приемом П. А. Пестова: «Нога выводится, *сильно нажимая в пол*, сильно поворачивая пятку и голень кнаружи» [3, стр. 19]. «Работающая нога приводится икрой, направленной вперед, *нажимая стопой в пол...*» [3, стр. 20]. Важно учесть, что книга посвящена работе педагога с первым классом, т. е. темпы исполнения battement tendu предельно медленны.

Описанный выше прием, апробированный мною, укрепляет торс, помогает контролировать неподвижность опорной стороны и, следовательно, вырабатывать устойчивость. Он отлично готовит мышечно-связочный аппарат исполнителя к всевозможным заданиям с battu, entrechat и cabriole.

В начале моей педагогической практики недостаточное внимание к качеству вытягивания ног на battement tendu приводило к «накачиванию» мышц и к неточ-

ным линиям ног. Уже после государственного экзамена, при просмотре видео, П. А. Пестов указал на недотянутые ноги учеников. Не разглядев этой ошибки и честно признавшись в этом, — получил ответ: «если будешь работать над приемом, то, со временем, станешь видеть и понимать».

Так и произошло. В дальнейшей работе я настаивал на длительных усилиях вытягивания колена и линии стопы, поисках ощущений работы большого пальца. После нескольких лет я начал «видеть» разницу между точным абрисом и приблизительным рисунком ног. В связи с этим, хочется еще раз напомнить молодым преподавателям, что «*battement tendu* является первичным элементом, с помощью которого достигается *правильное вытягивание всей ноги от колена до кончиков пальцев*» [2, стр. 112].

В средних и старших классах хореографических учебных заведений *battement tendu* по I позиции выполняется как «разогрев» перед уроком или как последняя, добавочная часть основного задания. Комбинирование экзерсиса у палки с отдельными учебными примерами *battement tendu* или *battement tendu jeté* по I позиции можно назвать исключением из правил.

Так ли это было всегда? Существовал ли иной порядок составления экзерсисов? Да, существовал. Более чем в четверти известных нам уроков Н. И. Тарасова [4] мастер давал целые серии заданий *battement tendu* по I позиции.

Чем же это было вызвано? Дело в том, что отведение и приведение ноги по V позиции часто связано с нарушениями линий тела, точнее — постановки костей таза. При усиленном выворачивании ног, первейшего из приемов классического танца, довольно сложно сохранить бедра «нетронутыми». Прием особенно тяжело дается исполнителям с ограниченными балетными данными. В постановке корпуса исполнителя по I позиции малейшее отклонение от правильности линий костей таза сразу заметно и, что важно, это прекрасно чувствует сам исполнитель. Поэтому исполнение *battement tendu* и *battement tendu jeté* по I позиции Н. И. Тарасов считал полезным и довольно часто включал такой прием комбинирования в свои экзерсисы.

Battement tendu в сторону

В отличие от других известных мне преподавателей, Тарасов мог акцентировать внимание студентов на том или ином приеме, полностью подчиняя ему комбинирование. Ниже представлены задания, в которых *battement tendu* выполняются только в сторону.

Battement tendu demi-plié [2, с. 27, 39, 204]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Все *battements* исполняются в сторону по I позиции

1 2 3—16	$\frac{2}{4}$	2 tendus tendu demi-plié повторить 7 раз	П-П
----------------	---------------	--	-----

Комментарии Н. И. Тарасова:

«Плотность подошвы к полу — а у вас $1\frac{1}{2}$ ее и с навалом на большие пальцы» [2, с. 27].

«Пальцы, пятки — это предел завоевания вершин, уничтожение корявости» [2, с. 39].

«Пятки, пятки, спина, спина» [2, с. 204].

Задание комбинируется всего с одним усложнением — battement tendu demi-plié.

Первый комментарий — мнение педагога о том, что какой бы выворотностью не обладал ученик, необходимо избегать наваливания на внутреннюю часть стопы. Это важный вопрос, тем более, что перед педагогом всегда стоит проблема выбора методов работы с малоодаренными учениками. Если выворотность ограничена, то встать в идеальную I позицию, в которой стопы сочетаются с прямой линией, учащимся удастся лишь с «навалами» на внутреннюю часть стопы. Если же попробовать избежать «навалов», то ноги естественным путем встанут лишь в «свободную» I позицию.

Во втором комментарии наставник напоминает о правильном положении стопы на полу, в котором пальцы не «крючатся» и не поднимаются от пола. Бесконечные упоминания Тарасова о пятках — один из лейтмотивов всей методики мастера. Контакт пяток в demi-plié, по мнению Н. И. Тарасова, создает ключевой момент, включающий механизм взаимодействия выталкивания исполнителя в allegro.

«Это предел завоевания вершин, уничтожение корявости»: речь идет о полезности работы по I позиции для непрекращающегося и предельного выворачивания.

В последнем комментарии — «пятки, пятки, спина, спина» — мастер уточняет, что при нажатии пяток на пол в глубокой точке demi-plié надо обязательно соблюдать правильное положение корпуса, исключающее даже малозаметные отклонения от вертикальной оси.

Battement tendu с «ударом» в сторону [2, с. 14]

Музыкальный размер $2\frac{2}{4}$

Все battements tendus исполняются в сторону по I позиции

1	$2\frac{2}{4}$	2 tendus	П-П
2	$1\frac{1}{8}$	tendu закончить в сторону (как удар по I позиции)	
	$1\frac{1}{8}$	demi-plié I	
2—8	$1\frac{1}{4}$	tendu demi-plié повторить 3 раза	

Комментарии Н. И. Тарасова:

«Это — крайнее средство для выворотности бедра» [2, с. 14].

Первый способ усложнения учебного примера — это исполнение battement tendu в стремительном темпе. С одной стороны, исполнение по I позиции, как упомянуто в комментарии педагога, посвящено выворотности, но, с другой стороны, чем выше скорость исполнения, тем сложнее следить за правильностью супинации. А здесь, на первую восьмую второго такта battement tendu скользит *как удар по I позиции* с последующим стремительным открытием ноги в сторону.

Второе усложнение — это дважды повторяющееся в одном пластическом рисунке сочетание *battement tendu* с *demi-plié*. Прием полезен для раздела *allegro*, в котором прыжки начинаются со скольжения ноги (*glissade*, *assemblé*, *jeté*). В общей сложности прием повторяется восемь раз.

Распространенной ошибкой в движениях раздела *allegro* со скольжением стопы из *demi-plié* является плохо выполненный проход стопы по полу, при котором пятка заранее отделяется от него. Если педагог заранее предупредит учеников о важности приема, то замотивирует их на выполнение задания.

Battement tendu demi-plié по I и II [2, с. 18, 136]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Все *battements* исполняются по I позиции в сторону

1—2	$\frac{3}{4}$	3 <i>tendus</i> , закончить <i>demi-plié</i>	П-П
3	$\frac{2}{4}$	2 <i>tendus</i>	
4	$\frac{1}{8}$	<i>dégagé</i> 22°	
	$\frac{1}{4}$	<i>plié</i> II	П-I—П
5—8	$\frac{1}{8}$	поставить I повторить 3 раза	

Комментарии Н. И. Тарасова:

«*Направления. Пятки прибить гвоздями и никаких ерзаний. Ставить в первую чисто — лучше присогнуть колени*» [2, с. 19].

«*Не оттягиваться от ног в момент глубокого plié*» [2, с. 136].

Первое усложнение — сочетание *battement tendu* с *demi-plié*, о котором говорилось выше. Второе усложнение — *demi-plié* по II позиции. Причем первое *demi-plié* исполняется в спокойном темпе, а второе, по II позиции, — в быстром.

Условно каждое *pliés* можно определить как подготовку для разных прыжков. Если первое *plié* делать в сочетании с *battement tendu*, при котором *plié* начинается еще до возвращения ноги в исходную I позицию, то прием однозначно готовит завершение для *glissade*, *sissonne fermée* и *fondue*. Второй же прыжок тренирует толчковый, резкий вылет со второй позиции.

Комментарий мастера о направлении призывает к точности отведения ноги в сторону. Увы, нам не известно, как относился Тарасов к данному вопросу при работе с учениками с ограниченной выворотностью. При идеальной природной выворотности наставник должен требовать абсолютной геометрической точности открытия ноги в сторону. Однако если данные студента далеки от идеальных, то придется быть снисходительным либо к точности направления, либо к ровности костей таза, либо к выворотному положению стопы, в котором пятка направлена не только вниз, но и слегка вперед.

«*Пятки прибить гвоздями*» — имеется в виду прием нажатия на пятки в глубокий момент *plié*. «*И никаких ерзаний*» — некоторые учащиеся привыкают поддвигать пятки вперед во время приседания, что, конечно, является ошибкой. Лучше сразу ставить стопы в нужную позицию, а не исправлять по ходу.

«Ставить в первую чисто — лучше присогнуть колено». Комментарий касается работы с «иксовыми» ногами. По мнению Тарасова, вне зависимости от особенностей строения ног, ставить пятки на расстоянии друг от друга в I позиции недопустимо. При работе с сильно прогибающимися коленями на закрывании ноги Пестов советовал подтягивать предельно вытянутую ногу, а в момент, когда колени смыкаются, работающая нога должна присогнуться.

«Не оттягиваться от ног в момент глубокого *plié*». Это замечание о точной вертикали корпуса в приседании.

Интересно противоречие между указанием в записи, относящимся к *demi-plié* по II позиции, и комментарием о *глубоком plié*. По Пестову, *demi-plié* по II позиции, исполняется в том же объеме, что и *grand plié*. Об этом педагог неоднократно говорил как на уроках, так и в беседах, относящихся к методике преподавания классического танца. Отличие двух движений по одной позиции проявляется лишь в темпе, характере исполнения. Если у *demi-plié* есть ярко выраженное стремление от пола вверх, то в пестовском *grand plié* темп абсолютно ровен и вниз, и вверх. Из таблицы и комментария следует, что П. А. Пестов перенял этот прием у Н. И. Тарасова.

Battement tendu и battement tendu jeté [2, стр. 142]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Все battements исполняются в сторону по I позиции

1—2	$\frac{3}{4}$	3 tendus, закончить <i>demi-plié</i>	II-II
3	$\frac{1}{4}$	dégagé 22° II	II-I-II
4	$\frac{2}{4}$	2 <i>demi-pliés</i> II	
5—16		<i>demi-plié</i> I повторить 3 раза	
1	$\frac{2}{4}$	2 tendus	
2	$\frac{3}{8}$	3 jetés	
3—16		повторить 7 раз	

Комментарии Н. И. Тарасова:

«Кисть, — есть прием вести кисти прямо и встать на место, — идет боком и после встает на место» [2, стр. 142].

Это задание очень похоже на предыдущее. Те же приемы удваиваются, добавляется вторая часть с *battement tendu jeté*. Опять же, два *demi-pliés* по II позиции, исполняющиеся на четвертные доли музыкального такта, могут служить прекрасным приемом, отрабатывающим правильный «вылет» в прыжок. Во-первых, прижатие пяток к полу и правильное положение корпуса в момент нижней точки приседания дает шанс использовать все природные возможности рычажных сгибов суставов. Во-вторых, быстрое вытягивание и, конечно, акцентированное педагогом внимание учащихся на полной и подвижной работе колен дает скорость приобретения хороших линий ног в *allegro* или, если сказать проще, тренирует вытянутость. Этот прием тем более полезен, если выполняется с вытягиванием стопы после каждого *demi-plié* по II позиции.

Вторая часть задания собрана из двух исполняющихся на четвертные доли музыкального такта *tendus* и трех *jetés* на восьмые доли. Чередование *battements* на разную высоту полезно для точности и внимания. В лекциях Тарасова указаны варианты исполнения *battement tendu jeté* (есть на 25° и 45°). Можно предположить, что мастер чередовал их в одном задании, также как, к примеру, чередовал I и V позиции в *battement tendu* в направлении вперед. Быстрые *jetés* на восьмые доли прекрасно тренируют работу стопы в *allegro*.

Battement tendu с demi-plié и relevé на полупальцы [2, с. 120]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Все *battements* исполняются по I позиции и только в сторону

1–2	$\frac{3}{4}$	3 <i>tendus</i> в сторону, закончить <i>demi-plié</i>	П-I–II
3–4		повторить	
5	$\frac{2}{4}$	2 <i>tendus</i> в сторону, закончить <i>demi-plié</i>	П-I
6	$\frac{1}{4}$	<i>relevé</i> на полупальцы	
	$\frac{1}{4}$	<i>demi-plié</i>	П-II
7–8		повторить	
1–24		повторить 3 раза	

Прекрасное задание с проверкой в первой части контакта пяток с полом и вертикали линий тела на *demi-plié*. Во второй части построение усложняется *relevé* на полупальцы для хороших вытягиваний колен и, опять же, для сохранения вертикали линий тела. Завершает пластический рисунок *demi-plié*. Понятно, что учебный пример — это как бы заготовки к разделу *allegro*, работа над вытягиванием линий ног.

Battement tendu вперед и назад

Сегодня маловероятно увидеть в балетных классах учебное задание, в котором *pas* группируются только в направлениях вперед и назад, а не вперед–назад и в сторону. У Тарасова же это вполне возможно. Таким в хорошем смысле «грубым» способом мастер исключал потерю внимания учащихся над конкретным приемом.

Battement tendu [2, с. 15]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Все *battements tendus* исполняются по I позиции вперед и назад

1	$\frac{1}{4}$	<i>tendu</i> вперед	П-II
	$\frac{1}{4}$	<i>tendu</i> назад	
2	$\frac{1}{8}$	<i>dégagé</i> 22° вперед	
	$\frac{1}{8}$	<i>passé par terre</i> назад	
	$\frac{1}{4}$	<i>demi-plié</i> I	
3–4		обратно	
5–8		повторить	

Комментарии Н. И. Тарасова:

«Точность, направления, иначе это небрежность» [2, стр. 15].

В задании есть одно усложнение — *battement tendu passé par terre* с *demi-plié* по I позиции. Работа исполнителей в этом задании осложнена ритмопластическим рисунком. В первом такте надо показать завершающие паузы-точки в I позиции. Прием, в котором используется два пластических способа, как бы два тембра исполнения, помогает освоить разнообразие художественного жеста (конечно, при условии правильного исполнения *passé par terre*, в котором подошва скользит по полу полностью прижатой, а в работе стопы сохраняется выворачивание).

В одном из уроков мастера есть учебный пример с последовательным сочетанием *battements tendus* вперед по I и V позиции. В комментарии к нему автор дает объяснение, что при открытии ноги из I позиции и последующем закрывании в V позицию, нога должна попадать носком напротив середины опорной подошвы. Когда же нога открывается из V позиции вперед, а закрываться будет в I позицию, то носок вытянутой вперед ноги должен попадать напротив опорной пятки.

Казалось бы, уточнение незначительное, ведь разговор ведется лишь о паре сантиметров, но для Н. И. Тарасова точность определяет само понятие классического танца.

Battement tendu в сторону, вперед и назад

Показывая такой способ комбинирования, Н. И. Тарасов как бы напоминает о том, что изучение *battement tendu* начинается с направления в сторону. Как уже было сказано, в данном направлении хорошо чувствуется ротация ноги изнутри кнаружи (супинация). Такой способ составления примера активизирует внимание исполнителей, привыкших начинать все комбинации только с направления вперед.

Battement tendu [2, стр. 22]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Все *battements* исполняются по I позиции

1	$\frac{2}{4}$	2 <i>tendus</i> в сторону	П-II
2	$\frac{1}{8}$	<i>dégagé</i> 22° в сторону	
	$\frac{1}{8}$	<i>passé par terre</i> <i>demi-plié</i> вперед (<i>passé par terre</i> с <i>demi-plié</i> no I)	
	$\frac{1}{8}$	<i>passé par terre</i> назад	
	$\frac{1}{8}$	<i>demi-plié</i> I	
3—4		обратно	
5—8		повторить	

Комментарии Н. И. Тарасова:

«Спокойный темп — его надо использовать. Темп медленный дает медленно все что надо. Ровно, без толчков» [2, стр. 22].

Задание сложно тем, что *passé par terre* исполняется быстро на восьмые доли музыкального такта, что *pliés* исполняются не в каждом *passé* партер по I позиции, а через раз (первое и третье *pas* с *demi-plié*, а второе *pas* — без *demi-plié*).

Из комментария видно, что учебный пример исполнялся в медленном темпе. Значит, педагог рассчитывал на проработку приемов. Дан характер *battement tendu* — «ровно, без толчков» (редко встречающийся сегодня способ). В современ-

ной балетной школе, пожалуй, только П. А. Пестов комбинировал *battements tendus* в плавном характере и в очень медленном темпе. Как правило, педагоги настаивают на сильном, можно сказать, резком вытягивании подъема и пальцев открытой ноги, что, конечно, хорошо для законченности линий ног в *allegro*, но плохо воспитывает восприимчивость учащихся к разным музыкально-пластическим характеристикам.

Battement tendu вперед, назад и в сторону

Battement tendu и battement tendu jeté [2, с. 45–46]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$, быстро

Все *battements* исполняются по I позиции

1 2–3 4 5 6–7 8		dégagé 22° вперед 2 <i>passés par terre</i> поставить I dégagé 22° в сторону double „нажим“ (<i>pour le pied</i>) поставить I	П-II
1–3 4 5–7 8		3 <i>jetés</i> в сторону пауза 3 <i>jetés</i> в сторону пауза	

Комментарии Н. И. Тарасова:

«Это подготовка к *glissade, pas de basque, assemblé, par terre* и масса другого, — все чисто как стеклышко. Когда вы сами поправите свой недостаток, — это дороже во сто крат, нежели я бы с вами прозанимался 100 раз. Это залог успеха, а проще, без страховки — это успех. К чему стучать пятками? Без суфлера! Хватит лекционного материала, вы взрослеете, так покажите это практически. Сохраните мои силы на более сложное впереди» [2, с. 45–46].

Учебный пример исполняется на музыкальный размер $\frac{3}{4}$. Это вносит мягкость и плавность в пластический характер *battements*. По Тарасову, эти черты вальса удобны для работы над правильным проведением стопы по полу в *passé par terre* («подготовка к *glissade, pas de basque, assemblé, par terre...*»).

В балетном мире есть ряд преподавателей, использующих термин «*battement glissé*» вместо принятого в России «*battement tendu jeté*». Можно сказать, что приведенный в таблице пример на музыкальный размер $\frac{3}{4}$ соответствует первому термину в полной мере. Именно он может раскрыть лиризм, изящество, пластичность вальсовых мелодий. А правило научной терминологии, согласно которому каждое отдельное свойство должно быть обозначено своим термином, оправдывает название «*battement glissé*», правда при условии упомянутых выше качеств.

Помимо указаний, направленных на отработку *battements* по I позиции, Н. И. Тарасов наполнил задание следующими приемами: double «нажимами» (*pour le pied*) и *battement tendu jetés*.

Очень интересна и вторая часть комментария Тарасова, демонстрирующего небезразличное отношение педагога к вниманию и концентрации ученика.

Battement tendu «крест»

Основной и наипростейший способ комбинирования в современной балетной школе — способ, в котором одинаковый рисунок построения задания повторяется вперед, в сторону, назад и, чаще всего, снова в сторону.

Battement tendu [2, с. 33]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Все battements исполняются по I позиции

1	$\frac{1}{4}$	tendu вперед	П-П
2	$\frac{1}{4}$	tendu в сторону	
3—8		обратно	
		повторить 3 раза	

Комментарий Н. И. Тарасова:

«Не стучите пяткой о пятку — не в этом дело. Надо выворотню и утюжа пол. Постепенно, с каждым разом выворачивая пятку» [2, с. 33].

В начале комментария Н. И. Тарасов говорит о музыкально-пластическом характере battement («не стучите пяткой о пятку»). Ставить ногу нужно бережно и точно. Далее речь идет о супинации и плотном контакте стопы с полом — «надо выворотню и утюжа пол». Само слово «утюжа» подразумевает тот контакт ноги с полом, о котором говорил П. А. Пестов и А. В. Никифорова (см. начало статьи). Последний комментарий помогает понять, что выворачивание не должно прекращаться. К фразе хочется добавить: *все больше выворачивая пятку*.

В таблице ниже показана комбинация «креста» с рукой в подготовительном положении. Во время исполнения battements tendus в естественном и самом простом положении из всех возможных точно будут видны малейшие неточности в постановке корпуса (особенно, в ровности бедер и плеч) в момент возвращения ноги в исходную I позицию.

Battement tendu [2, с. 90]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Рука остается в подготовительном положении

Все battements исполняются по I позиции

1	$\frac{1}{4}$	tendu вперед	П-Пп
2	$\frac{1}{4}$	tendu в сторону	
3—8		обратно	
		повторить 3 раза	

При выполнении battements tendus с рукой в подготовительном положении исполнителям приходится обращать внимание на точное пространственное положение

ние верха тела. При работе над выворотностью в любых *pas* у учащихся случается разворачивание верха тела к открытой ноге. С рукой же в подготовительном положении, исполнителю удобнее делать *battement tendu*, держа корпус абсолютно ровно.

Комбинирование I и V позиций

Вырабатывая определенный профессиональный навык или качества в *battement tendu* по I позиции, вполне логично продолжить приводить приемы и в *battement tendu* по V позиции. Н. И. Тарасов может комбинировать *battements* по I и V позициям в одном учебном примере.

Battement tendu [2, с. 115]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

Ноги в I позиции

1–2 3–4 5–8		2 <i>tendus</i> в сторону <i>plié</i> II <i>par dégagé</i> 22° в сторону, закончить II 22° повторить	II-II II-I-II
1–4 5–8		3 <i>tendus</i> в сторону V начиная назад, закончить <i>demi-plié</i> 3 <i>tendus</i> в сторону V, закончить <i>demi-plié</i>	
1–16		повторить	

Комментарии Н. И. Тарасова:

«*Plié* с *battement tendu*: вам дано все для мягкости и самое главное — для толчка. Приготовить заготовки:

- проверьте площадь опоры;
- самое главное у палки, это уничтожение вертлужных впадин.

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» [2, с. 114].

В комментариях педагог говорит о том, что *battement tendu* «вам дано все для мягкости». Имеется в виду плавный способ открытия ноги, возведенный Пестовым в центральный прием отработки *battement tendu*.

«*Battement tendu* — для толчка»: педагог говорит о *battement tendu* с *demi-plié*, в котором важную роль для *allegro* играет прием контакта, или нажатия пяток на пол в низкой точке приседания и последующего силового скольжения на следующем *pas*.

Далее автор расшифровывает, что значит использовать *battement tendu* для *allegro*. «Проверьте площадь опоры»: имеется в виду полный контакт подошвы с полом на *demi-plié*. Если ноги «завалены на большие пальцы», то начало прыжка будет опасным. Рано или поздно исполнитель получит травмы, связанные с многочисленными связками и сухожилиями колен. В ловкости и высоте прыжка будут недочеты, так как площадь опоры сокращается в половину.

«Самое главное у палки, это уничтожение вертлужных впадин. Рычаги должны быть готовы не только в стопе, но и выше». Здесь педагог говорит о непрерывающейся супинации верха ног. По Тарасову, высота взлета зависит от правильно закрепленных тазобедренных суставов.

«А кстати, ноги у артиста балета должны расти от лопаток»! Похожую фразу говорил на уроках П. А. Пестов, меняя образ восприятия длины ног. Бедра называл верхними коленями, настаивал на их полном вытягивании. Мышцы ягодич и торс называл верхом ног и требовал их образного соединения с лопатками.

Battement tendu [2, с. 147]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

1	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону I, закончить demi-plié	П-П
2	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону I, закончить demi-plié	
3	$\frac{1}{4}$	dégagé 22° в сторону	
	$\frac{1}{4}$	наклон в сторону к станку	П-III
4	$\frac{1}{4}$	вернуть корпус обратно	П-П
	$\frac{1}{4}$	пауза	
5		plié II	
6		demi-plié V	
7	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° вперед	
	$\frac{1}{4}$	demi-plié IV	П-I—П
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
8	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону	
	$\frac{1}{4}$	plié II	П-I—П
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
1—8		обратно	

Задание особенно сложно при разворачивании в обратном направлении, когда после battements tendus по I позиции выполняется наклон в сторону рабочей ноги, от палки. Если учащиеся проделывали battements с нарушением правильной постановки корпуса, то исполнить наклон убедительно, без пошатывания будет сложно. Можно сказать, что такой способ комбинирования невольно заставит исполнителя стоять, соблюдая все правила.

Выводы

Полезная для работы над выворотностью I позиция, возможно, — единственная позиция, в которой удастся полностью контролировать ротацию тазобедренных суставов. Из-за особенностей строения костей таза, чем больше перекрещиваешь ноги (III и V позиции), тем сложнее правильно стоять. Особенно это касается исполнителей с неидеальными данными.

Из приведенных выше учебных примеров ясно, что Н. И. Тарасов использует комбинирование battement tendu по I позиции именно для работы над выворотностью.

Важно отметить, что ради достижения поставленных задач, например, отработки определенного приема исполнения, педагог может нарушить традиционный

способ построения заданий. Развертывание комбинации *battements* только в сторону или только вперед-назад — прекрасный вариант акцентирования внимания учащихся на минимальном количестве приемов в одном пластическом рисунке.

Но нарушал Н. И. Тарасов не только комбинирование, но и правила исполнения. Он мог задать пластическую паузу на *plié* по II позиции, равно как задать учебный пример с рукой в подготовительном положении. Оба приема показали отличные результаты в апробации.

Урок классического танца отличается рутинностью. Большинство экзерсисов построены практически по одной и той же схеме; отличаются лишь стилистикой и незначительными деталями. Поэтому новый прием или необычный способ исполнения задания, удивляет, привлекает внимание, оживляет урок. Пауза, о которой говорилось выше, как бы сама настаивает на большую чем обычно супинацию. В паузе подчеркивается вертикаль корпуса: исполнителю интуитивно неудобно оказаться наклоненным вперед. В паузе у педагога есть время на замечание, а у ученика есть время на исправление ошибки.

Собирая задания с *battement tendu* по I позиции, надо учитывать, что *demi-plié* работает не только на художественные задачи, но и на технический прием для освоения *allegro*. Во всех методических источниках об исполнении *demi-plié* сказано, что пятки не отрываются от пола. Благодаря зафиксированным комментариям Н. И. Тарасова нам известно, какое значение он придавал этому приему, постоянно напоминая ученикам, что контакт между пятками и полом, а, значит и усилие, не теряется.

Второй важный момент при исполнении *battement tendu* с *demi-plié* — это последующее скольжение стопы по полу в момент «вытягивания» из приседания с последующим *tendu*. Прием необходимо освоить для раздела прыжков, в котором начало выталкивания связано с броском ноги. В этом броске ошибочным является неполный контакт подошвы с полом. Исполнители так и норовят приподнять пятку от пола, еще находясь в исходной позиции. Еще одна особенность, связанная с *battement tendu* и *demi-plié*, о которой напоминает Н. И. Тарасов, — внимание к супинации тазобедренных суставов и сохранению идеальной вертикали корпуса.

«Как удар по I» — редкий прием акцентирования «от себя» со стремительным исполнением для предельного выворачивания ног. Он необходим для супинации и закрепления корпуса в прыжках с *battu* и всевозможных *entrechat*. По-тарасовски удар по I проходит не только в *tendu*, но и в *jeté* на высоту 45°, 90°, и даже в примерах *adagio*. Мастер использует такой способ как крайнее средство для выворотности бедра.

«Ставить в первую чисто — лучше присогнуть колени». Комментарий касается работы с «иксовыми» ногами. По Тарасову, вне зависимости от особенностей строения ног расстояние между пятками в I позиции недопустимо.

В заданиях *battement tendu* по I позиции с *demi-plié* по II позиции выявилось интересное предположение, касающееся глубины исполнения приседания. В уроках П. А. Пестова *demi-plié* по II позиции исполнялось глубже, чем у других педагогов: почти на том уровне, на котором кости таза доходили до горизонтали колен.

По мысли преподавателя, *pas* отличаются пластикой исполнения, в которой *demi-plié* исполняются с ярко выраженным темпом от пола, а *grand plié* характеризуются единым плавным темпом вниз-вверх. В одном из заданий Тарасова есть указание на *demi-plié* по II позиции, тогда как в комментарии учитель напоминает о глубоко *plié*. Это и подтверждает мысль П. А. Пестова, и подчеркивает значимость преемственности в балетной педагогике.

Еще одним приемом для заготовок к разделу *allegro*, используемым практически всеми педагогами, является комбинирование *battement tendu* с последующими *demi-plié*, *relevé* на полупальцы и заключительное *demi-plié*. Наставники рассчитывают на отработку грамотного приседания (контакт пяток с полом, супинацию, вертикаль корпуса) и последующего вытягивания на полупальцы с сохранением выворотности и вертикали. Особенно важно добиваться полного контроля над вытягиванием трех важных отделов ног — голеностопа, колен и, самое главное, бедер.

В современной балетной школе начальным направлением в комбинировании заданий является направление вперед. Н. И. Тарасов же часто начинал задания с направления в сторону. Думаю, что отчасти связано это было с привлечением внимания учащихся. В апробации этого отличного от привычного варианта комбинирования исполнителям приходилось концентрироваться дополнительно. Возможно, методист как бы возвращался к первому этапу, в котором *battement tendu* изучается сначала в сторону, а затем вперед и назад.

В истории мужской балетной педагогики немногие мастера использовали плавный, медленный и мягкий пластический характер исполнения *battement tendu*. Чаще всего (и современная школа — не исключение) *battement tendu* свойственно отчетливое, законченное исполнение с ярко выраженным акцентированием от себя и к себе на $\frac{2}{4}$ музыкальный размер. Этот способ прекрасно «воспитывает» силу подошв, скорость вытягивания стоп в *allegro*. Некоторые задания Тарасова идут на $\frac{3}{4}$ (вальс) и комментируются словами: «ровно, без толчков». П. А. Пестов, хоть и не использовал вальсы в музыкальном сопровождении заданий *battement tendu*, но традиционно для своей педагогической системы сочинял примеры на предельно медленных темпах. Такое комбинирование вызывало много вопросов и даже вызывало непонимание у коллег, однако (и практика это доказала) классы П. А. Пестова отличались не только эталонными линиями вытянутых ног, но и удивительным мелодико-пластическим слиянием *pas* с музыкой.

Из всего сказанного ясно, что рутинность в экзерсисах может серьезно обеднить педагогическую мысль. Подчиняясь логике, мастера прошлого экспериментировали, искали, делали исключения, и даже нарушали правила ради достижения результатов. Может быть, поэтому они и не хотели фиксировать в методической литературе примеры своих уроков. Последнее обстоятельство, в свою очередь, привело к обеднению некоторых школ и потере действенных педагогических и художественных способов составления учебных заданий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова А. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. 192с.
2. Тарасов Н. Классический танец. М.: Искусство, 1981. 479 с.
3. Никифорова А. Советы педагога классического танца, СПб: Искусство России, 2005. 120 с.
4. Кузнецов И. Н. И. Тарасов — 95 уроков классического танца. М.; СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, Рос. ин-т театр. искусства, 2016. 464 с.

REFERENCES

1. Vaganova A. Osnovy klassicheskogo tanca. L.: OGIZ-GIHL, 1934. 192s.
2. Tarasov N. Klassicheskij tanec. M.: Iskustvo, 1981. 479 s.
3. Nikiforova A. Sovety pedagoga klassicheskogo tanca, SPb: Iskustvo Rossii, 2005. 120 s.
4. Kuznetsov I. N. I. Tarasov — 95 urokov klassicheskogo tantsa. M.; SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A.Ya. Vaganovoj, Ros. in-t teatr. iskustva, 2016. 464 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

И. Л. Кузнецов — канд. искусствоведения; ilyaballet@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ilya L. Kuznetsov — Cand. Sci. (Arts); ilyaballet@gmail.com