

А. В. ЛОПУХОВ,
А. В. ШИРЯЕВ, А. И. БОЧАРОВ



ОСНОВЫ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА

*Издание четвертое,
стереотипное*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР

ББК 85.335.42

Л 77

Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И.

Л 77 Основы характерного танца. 4-е изд., стер. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. — 344 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0601-2

Книга, созданная талантливыми балетмейстерами, танцовщиками и педагогами, обобщает опыт преподавания основ характерного танца в Ленинградском хореографическом училище (ныне — Академии русского балета им. А. Я. Вагановой). Первое ее издание вышло в 1938 году и ныне является библиографической редкостью. Однако содержание не утратило своего значения как методического пособия: здесь представлены основные движения танцев разных народов и методика их преподавания, определяется их связь с классическим танцем и отличия от него.

Пособие предназначено для преподавателей балетных школ и кружков.

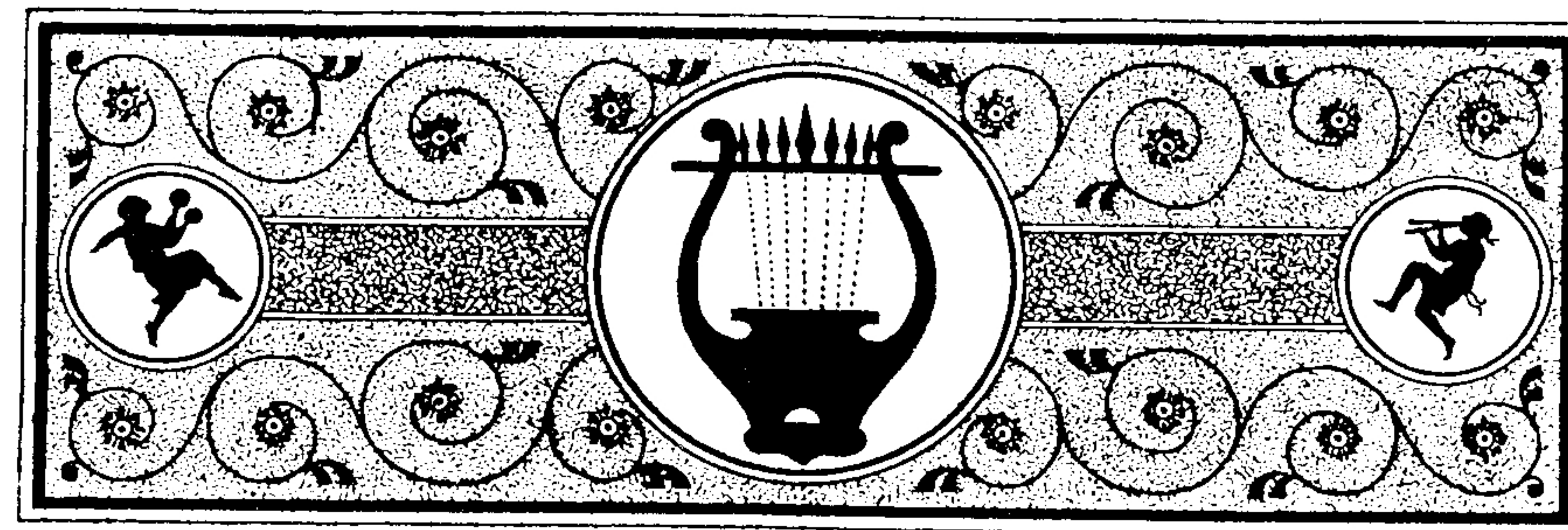
ББК 85.335.42

В оформлении обложки использована фотография солистки Академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (Мариинского), заслуженной артистки РСФСР
А. М. СТРОГОЙ

Обложка
С. ШАПИРО, А. ЛАПШИН

Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

© «Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010
© А. В. Лопухов, А. В. Ширяев,
А. И. Бочаров, наследники, 2010
© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2010



ПУТЬ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА¹

Термин «характерный танец» в балете грешит еще большей условностью, нежели термин «классический». В разные эпохи объясняли этим названием различные жанровые явления и по-разному определяли его функции. На протяжении трех веков это понятие то суживалось, то расширялось до такой степени, что терялись границы, отделяющие «характерный» танец от других танцевальных категорий.

В дореволюционном балете под характерным танцем подразумевали преимущественно сценические варианты всевозможных национальных плясок. Почему же они носят до сих пор наименование характерных танцев, а не называются национальными или народными? Можно ли считать характерный танец синонимом народного танца на балетной сцене?

Мы найдем ответы на эти вопросы, в частности, получим объяснение странного несоответствия между названием и содержанием, если попытаемся восстановить хотя бы схематически историю *danse de caractère* — буквальный перевод этого названия и породил русский термин «характерный танец».

1

В истории сценического танца элементы народного танца являются одним из первоисточников формирования бесконечного разнообразия балетных движений.

¹ Эта статья известного искусствоведа Ю. О. Слонимского написана в 1938 году, и некоторые оценки исторических процессов в ней обусловлены идеологическими установками, господствовавшими в то время в советской науке. Это обстоятельство, однако, не умаляет ценности статьи как обобщающей работы по истории характерного танца.

Проблема рождения классического танца не входит в тему настоящей книги. Но мы вынуждены коснуться этого вопроса, в частности, должны взять под серьезное сомнение существующие до сих пор утверждения, что *все на классического танца изобретены* внутри придворно-аристократического театра.

Это, разумеется, не так. Не двенадцать членов Парижской Академии танца² сочинили весь комплекс движений классического танца. В руки академиков — талантливых и ловких собирателей — стекались богатейшие материалы по сценическому движению из самых разнообразных источников. Сюда входили и технические достижения профессиональных актеров всех жанров, и изобретательское мастерство отдельных исполнителей-виртуозов, и элементы итальянской балльно-сценической хореографии, созданной мастерами эпохи Возрождения. Все это накапливалось, фильтровалось, корректировалось, перекрашивалось, систематизировалось, получало окончательные наименования (хореографическую терминологию) и превращалось в течение нескольких столетий в те основы классического танца, которые нам известны в качестве не вполне еще освоенного, но живого арсенала хореографической техники прошлого³.

Мы умышленно исключили из перечня источников классического танца один из самых мощных факторов. Решающую роль в формировании комплекса движений классического танца, его технологии сыграли народные танцы и заключенные в них элементы реалистической выразительности.

На протяжении минувших столетий народные танцы служили для классического балета одновременно и запасным резервуаром, и освежающей кровь прививкой; они расширяли его средства, укрепляли его корни, обновляли его формы и раскрашивали его пластический рисунок яркими и живыми красками.

Французская терминология классического танца неоднократно менялась или, точнее, менялось содержание понятий и терминов. Но даже в ней мы отыщем следы заимствований из лексикона народных танцев.

Обратимся к *pas de bourrée*. Правда, это название появилось в XVIII веке, сменив термин *pas fleuret*, но от перемены названия и сценической обработки *pas de bourrée* не утратило своего ярко выра-



Танцевальный выход «Великого хана». Балет «Четыре страны света». 1628 г.

женного народного характера, не перестало быть движением, присущим многим национальным танцам, упоминаемым в литературных источниках чуть ли не с XV столетия. О нем говорит «патриарх» хореографии — Лангрский каноник Табуро (Туано Арбо), который в своей книжке «Орхесография»⁴ уделяет много места примитивной классификации и записи французского бытового танца.

В балльную практику XVI–XVII веков из народного танца входят жига и гальярда, а впоследствии движения балльной жиги и гальярды используются и балетом XVII–XVIII столетий. Разновидности *pas de basque* и *saut de basque* относятся также к числу движений, заимствованных классическим танцем из народных плясок. Из того же источника происходят разновидности кабриолей и антраша.

Мы могли бы продолжить перечень заимствованных движений⁵, но нам хочется аргументировать нашу мысль другим, еще более интересным фактом: классика канонизирует не только отдельные

⁴ Туано Арбо (Thoinot Arbeau) — анаграмма имени Jehan Tabourot (Жан Табуро), лангрского каноника, родившегося в г. Дижоне в 1513 г. Его известность основана на выпущенной им в 1589 г. книге «Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes les personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances». (1589. Переиздание: Paris, 1888). В книге он дает сравнительно точное и детальное описание бытовых танцев, распространенных в XVI в. во Франции.

⁵ Интересные данные о технике танца до организации Академии танца дает книга Fabritio Caroso, «Il ballarino» (Венеция, 1581).

движения народного танца. На королевской сцене, в манере и характере придворных куртизан, сохраняя подчас свои названия, демонстрируются и «входят в моду» обработанные и стилизованные отдельные народные танцы⁶.

Естественно, в классике они фигурируют скорее как вольные хореографические композиции, порой под прежним названием, но сохранив лишь немногие основные признаки первоисточника.

Таковы тамбурин — старинный деревенский танец итало-французского происхождения, менуэт — переработанный и стилизованный вариант бретонского танца (бранль), мюзетта — старинный французский танец, фарандола — хороводный танец, упомянутая выше гальярда — мужской пляс в оживленном темпе. В безусловной связи с народной вольтой рождается на рубеже XVIII и XIX столетий балльная и сценическая структура вальса. В это же время входят в балльный обиход контрдансы — слово, являющееся искажением английского *country dance*, т. е. дословно — народного танца.

В нашем обзоре мы намеренно смешали танцы XVII и XVIII столетий, чтобы показать, что процесс осваивания балетом народных танцевальных движений протекал на протяжении всей истории хореографии.

Разумеется, далеко не все народные движения и танцы, переработанные для сцены, сохранили следы своего происхождения. Наоборот, большинство их вошло в танцевальный обиход обезличенными, растерявшими свои отличительные признаки.

В начале XVIII века публикуется несколько изданий знаменитой книги танцмейстера Фёлье⁷, заключающей в себе интересные документы — запись танцев эпохи. Мы найдем там упоминания о *Folies d'Espagne* и *Forlana*, которые бесспорно имеют черты характерного танца. «Фурлана» — итальянская народная пляска, «*Folies d'Espagne*» — композиция, построенная на материале испанского народного танца, которую Фёлье снабдил сопровождением кастаньет.

Мы пытались расшифровать записи этих танцев, но результаты оказались малоутешительными. Техника записи Фёлье настолько при-

⁶ А. Цорн (A. Zorn) в своей книге «Грамматика танцевального искусства» (Одесса, 1890), опираясь на немецкие источники, утверждает, что сисонн — фигура бытового танца XVI в.

⁷ Рауль Фёлье (Raoul Feuillet) — танцовщик Королевской Академии музыки и танца (Парижской Оперы) XVII в., прославившийся выпуском в свет книги «*Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*» (Paris, 1701). Труд Фёлье, неоднократно переиздававшийся, представляет капитальную работу о балетно-балльных танцах конца XVII в. Он содержит в себе также проект системы значковой записи танца, которая во многом была использована авторами более поздних систем. Точные биографические данные о Фёлье до сих пор не вполне установлены.

митивна, что специфика движения рук и корпуса, свойственная характерному танцу, не могла быть схвачена. Танцевальный словарь Компана⁸, добросовестно воспроизводящий тогдашнюю технологию танца, тоже не дает возможности говорить о наличии четких образов народного танца на оперно-балетной сцене второй половины XVIII века.

Следует все же отметить, что в XVIII веке балет обогатился рядом новых па, в том числе целой категорией движений, получивших название *pas tortillé*⁹.

Объяснение этого движения мы находим в «Письмах» Новера¹⁰, который, говоря о выворотности и ложных позициях (т. е. обратных классике — *en dedans*), замечает:

«Благородный танец унизился включением *pas tortillé*. Чтобы его выполнить, нужно повернуть ногу сначала *en dehors*, а потом *en dedans*. Эти па делались (путем перехода ступни. — Ю. С.) с носка на пятку.

В результате *pas tortillé* движения были тем более смехотворны, что смещение ступней отражалось на корпусе, а из этого проистекало неприятное искривление и смещение талии.

В 1740 г. знаменитый Дюпре украсил гальярду одним *pas tortillé*. Он был настолько хорошо сложен, игра его сочленений была настолько связной и простой, что это па, выполненное одной ногой, было элегантно и хорошо подготавливало *pas tombé*¹¹.

Но даже этот факт не говорит в пользу самостоятельного существования характерного танца в балете XVIII века. *Pas tortillé* принадлежало классике. Ни у Компана, ни у Новера нет даже намека на его характерную функцию. Цитированный отрывок позволяет нам подкрепить свой вывод: когда «благородный танец унизился включением *pas tortillé*», он, быть может, в сотый раз проделывал свойственный ему путь обогащения и расширения своих возможностей за счет движений, пришедших из народного танца и профессионального низового театра.

Читатель нашей книги не раз встретится с *pas tortillé*. В современном характерном танце оно не только нашло себе место, но и создало целую категорию вращений стопы, являющихся одним из оснований характерного танца.

⁸ Вышел в свет в 1787 г. Имеется анонимный перевод на русский язык: «Танцевальный словарь», (М., 1790) содержащий в себе историю, правила.

⁹ Глагольная форма от *tortiller* — вихлять, извивать, чертить ломаные кривые и т. д.

¹⁰ Жан-Жорж Новер (Jean-George Noverre) (1727–1810) — подробно см.: Классики хореографии. Л., 1937. Описание *pas tortillé* как узаконенного элемента танца дает и Компан в своем словаре.

¹¹ J. G. Noverre. Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier. Paris; La Haye. 1807. Т. 1. С. 81–82.

С первых же дней существования профессионального оперно-балетного театра мы сталкиваемся с термином «характерный танец». Все, что не является полностью продуктом балльной или придворно-сценической хореографии (оторвать одну категорию от другой в XVII веке очень трудно), относится к сфере «характерного танца». Этим именем называются гротесковые, комедийные, шаржированные бытовые сценки (*entrées*) в королевских балетах XVII столетия.

Entrées — ремесленников, нищих, фальшивомонетчиков, разбойников и т. п. — словом, всякий танец, требующий рельефного характера персонажей, носит название танца в характере, в образе — *danse de caractère*¹². Характерный танец XVII века выходил далеко за пределы воспроизведения народных плясок, но находился с последними в несомненной связи.

«Ни либретто, ни мемуары не позволяют нам полагать, что обычные танцы, как паваны, гальярды, вольты и бранли, находили себе место в своем обычном виде в этих *entrées*... Крестьяне, приглашенные на свадьбу, исполняли деревенскую бранль, а испанцы плясали сарабанду, играя на гитаре... Па совершенно не были подчинены традиционным правилам — они варьировались до бесконечности»¹³.

Этот абзац из книги Прюньера, одного из немногих тщательных и заслуживающих внимания исследователей танца XVII века, подтверждает полностью наше утверждение.

Следует учесть, что характерный танец той эпохи отличался от сценических танцев иных жанров еще одной особенностью. В то время как балет в XVII столетии разыгрывался любителями-придворными, лучшие характерные *entrées* требовали, как правило, профессионального мастерства, многосторонней и виртуозной техники¹⁴.

Около 1625 г. на парижской сцене появляются первые профессионалы-танцовщики. В 1681 г. выступают первые танцовщицы. В 1661 г. учреждается Академия танца, а около 1670 г. король, а за ним и придворные перестают выступать в балете.

Перечисленные факты свидетельствуют о проникновении техники профессионального танца в придворный спектакль и об укреплении в нем элементов характерного танца, о которых говорилось выше.

¹² Подробно говорит об этом *Henri Prunières* в кн. *Le ballet de la cour avant Benserade et Lulli* (Paris, 1914). С. 168–171 (в частности, см. прим. 4 к с. 171). Мы приводим на с. 11, 15 и 16 иллюстрации характерных *entrées* XVII в.

¹³ *Prunières H.* Указ. соч. С. 172.

¹⁴ «В царствование Генриха IV, в результате требований моды, были введены в балеты, наряду с благородными танцами, буффонные *entrées*, исполнение которых было поручено актерам-профессионалам». *Prunières H.* Указ. соч. С. 166, 173.



Танцевальный выход «Магомета и докторов». Балет «Вдова из Бильбао». 1625 г.

В характерных *entrées* преобладали реально-бытовые образы буффонного и фарсового порядка, и это обстоятельство лишний раз свидетельствует о влиянии городского драматического театра на придворный.

Говоря о гротескных характерных *entrées*, ни на минуту нельзя забывать, что воспроизводимым в них персонажам из народа придавалась всегда сатирическая пародийная окраска. Поэтому проникновение на придворную сцену реалистических характерных *entrées*¹⁵ нельзя рассматривать как признак симпатии к «простому народу». Эти «подлые», «вульгарные» пляски и трюки в придворной интерпретации как бы подчеркивали дистанцию между людьми «благородными» и «низкими», вызывая по адресу последних злые насмешки путем умышленно гротесковой трактовки подобных образов. Но уже одно наличие народных типов в спектаклях того времени является несомненно положительным явлением.

В комедиях-балетах Мольера характерные *entrées* находят свою высшую форму. Они становятся уже танцем в образе, несущим драматическую нагрузку.

¹⁵ Само собой разумеется, что все эти *entrées* подвергались эстетической корректуре. В книге Прюньера есть ряд высказываний современников по вопросу предела реальности изображения на королевской сцене. Корректуря допускаемых на сцену народных танцев существует на всем протяжении истории балета. Мы приводим несколько примеров, относящихся к более позднему времени.



Танцевальный выход «Герольда и барабанщиков». Балет «Вдова из Бильбао». 1625 г.

От «Докучных» (1661) до последнего, предсмертного создания — «Мнимый больной» (1673), творчество Мольера как автора хореографических эпизодов идет по восходящей линии, достигая драматического и танцевального апогея в «Мещанине во дворянстве». Тема «Мольер и его роль в хореографии»¹⁶ заслуживает специального и большого исследования.

Нам понятно, почему Мольер считает нужным сделать оговорку в предисловии к «Докучным»: «так как устраивало все это не одно лицо, то найдутся, быть может, некоторые места из балета, которые входят в комедию не так естественно, как другие»¹⁷. Мольеру необходимо единое авторство в постановке для того, чтобы до конца развернуть идею балетного эпизода, органически связанного с действием.

Если в «Докучных» мы имеем только балетные концовки картин, традиционные танцы «пастушков» и «пастушек», то в более поздних пьесах Мольера персонажи реалистического порядка либо постепенно вытесняют придворно-хореографические образы, либо воспроизводят их в комическом плане. (Таков, например, показ аллегорических фи-

¹⁶ Работа французского театроведа Пелиссона «Комедии-балеты Мольера» (1914), к сожалению, грешит обилием общих мест и не дает конкретного хореографического анализа этого жанра у Мольера.

¹⁷ См.: Мольер Ж. Б. Предисловие к комедии «Докучные» // Полн. собр. соч. Т. I. М., 1935. С. 644.

гур в «Браке поневоле»). В «Мещанине» балет включается в действие полностью. Кульминация пьесы — высмеивание лезущего в дворянское общество выскочки-буржуа — разрешена балетной турецкой церемонией IV акта, которая заставляет нас признать значительный рост действенности характерных танцев. Пляшущие «любопытные», дерущиеся из-за желания посмотреть на танец пажей, солдаты-швейцарцы, танцевально разнимающие драку «любопытных», *entrée* аптекарей с клистирами в «Пурсоньяке», — все это бледнеет перед яркими характерными танцами в «Мещанине», где, начиная с урока танцев, связанного непосредственно с образом Журдена, и кончая турецкой церемонией, танец движется по основному драматургическому руслу спектакля.

Тенденции Мольера, настойчиво реализуемые им в его комедиях-балетах, не находят применения в работе придворных балетмейстеров. Академия, напротив, уводит оперу-балет далеко от действенной и характерной хореографии. И когда, спустя сто лет, буржуазные реформаторы балета как бы подхватывают опыты Мольера, выдвигая вопросы драматургии и образа хореографического спектакля в центр своей принципиальной программы, — это кажется совершенно новым открытием.

Но и в эпоху Мольера, и веком позже, вдалеке от академических «правил танцевания», утвержденных в книге Фёлье, существовала иная хореографическая практика, основанная на высоком техническом профессионализме и богатстве характерно-народных движений.

Мы имеем в виду бродячих ярмарочных комедиантов, изощренно-ловких во всех театральных жанрах, владеющих и высокой техникой актерского искусства *commedia dell'arte*, и немудрым комплексом движений любительской придворной хореографии.

Мастерство этих гистрионов воскресает для нас в серии снабженных пояснениями гравюр замечательной книги Ламбранци — «Новая потешная школа театрального танцевания», изданной в Нюрнберге в 1716 г.¹⁸

Ламбранци отнюдь не академик — он практик театра жанрово-бытовых движений, смешивающий всевозможные стилистические приемы. В его книге перед нами разворачиваются различные образы реалистического танца в сатирических, гротесковых, буффонных, пародийных и комических ракурсах. Но какую бы гравюру Ламбранци

¹⁸ «Nuova e curiosa scuola di Balli theatrali» da Gregorio Lambranzi. Nuremberga, MDCCXVI. Аналогичный заголовок на немецком языке дан во второй части труда Ламбранци. На русском языке опубликована статья А. Левинсона с выдержками из книги Ламбранци и репродукцией части гравюр в журнале «Русский библиофил» за 1915 г.

или пояснение к ней мы ни стали изучать, нам всегда бросается в глаза одно общее явление: техника танца у Ламбранци несравненно богаче и реалистичнее, нежели танцевальные ресурсы современных ему балетов Парижской Оперы.

Парижане 70-х гг. XVIII столетия с восторгом говорили об исполнении пируэта¹⁹ танцовщицей Гейнель²⁰ на королевской сцене — говорили как о некоем нововведении, своего рода открытии — говорили так лишь потому, что они не видели пируэта раньше и им была неизвестна книга Ламбранци, в которой о пируэтах упоминается многократно. Больше того, там приводится ряд движений, известных современному характерному танцу, но о которых и не мечтал балет XVIII столетия (жанровые пируэты на согнутых ногах, присядки различных видов, шпагат и всевозможные вращения стопы). Танцевальные мизансцены — акробатического, этнографического или жанрового плана — у Ламбранци разрешены всегда убедительно, не только режиссерски и сюжетно, но и в смысле отбора движений, с наличием в них черт характерности и образности.

В предисловии к упомянутой книге Ламбранци подчеркивает последний принцип: «Шуточные фигуры и прочие им подобные должны быть представлены каждый в своей особой манере. Так, для примера, было бы несообразно, буде Скарамуш, либо Арлекин или Поричионелла (Пульчинелла. — Ю. С.) стали танцевать менуэт, куранту, сарабанду. Обратно тому, каждый имеет собственные необходимые смехотворные и шутовские па и манеры»²¹.

Это предупреждение — прямой выпад против отрицающей сценический образ академической школы танца; но стрелы Ламбранци не причиняют до поры до времени ни малейшего вреда этой школе. Пройдет еще три четверти века, прежде чем многие приемы «подлых плясок», сочиненные многочисленными соратниками Ламбранци, низовыми профессиональными танцовщиками и балетмейстерами, станут орудием реформы в руках новаторов балета.

3

Иное отношение к народным танцам возникает в эпоху буржуазной переоценки и переосмысления хореографии. Первое нападение на академическую систему придворного балета делает в 1760 г. Ж.-Ж. Новер.

¹⁹ О пируэте см.: *Rameau P. Le maître à danser. Paris, 1725.*

²⁰ Гейнель (1752–1808) — танцовщица Парижской Оперы с 1768 по 1782 гг. Жена Вестриса-отца.

²¹ Цит. по названной статье А. Левинсона в журнале «Русский библиофил». С. 37.

Борьба за обогащение танца национальными чертами — лишь один из разделов реформаторской деятельности Новера. Защищая право характерного («комического», по его терминологии) жанра на художественную значимость, Новер полемизирует со своими противниками:

«Не следует думать, что комический жанр не может быть особенно увлекательным»... «Людям всех классов свойственны возвышенные чувства, страдания и страсти»²².

Он рекомендует обратиться к изучению народных танцев и видит в них истоки сценического танца:

«Менуэт пришел к нам из Ангулема, родина бурре — Овернь. В Лионе мы найдем первые зачатки гавота, в Провансе — тамбурина»²³.

«Надо путешествовать», — делает он вывод. Надо изучать народные танцы и их использовать.

С каким удовольствием Новер вспоминает немецкие деревенские танцы: «Танец до бесконечности разнообразен в германских провинциях... Идет ли речь о прыжках — сто человек одновременно взлетают и с такой же точностью опускаются. Нужно ли ударить ногой об пол, — все ударяют одновременно. Поднимают ли они своих дам — вы видите их всех на одной высоте»²⁴.

Развивая мысль о необходимости путешествий, он иллюстрирует ее примерами: «В Испании мы узнаем, что там зародился танец шаконн и что излюбленный танец этой страны — фанданго, страстный, чарующий своими темпами и прелестью движений. А направившись в Венгрию, сможем изучить костюмы этого народа, перебрать множество движений и поз, порожденных чистым и искренним весельем»²⁵.

Программа, намеченная Новером, не утратила значения и в наши дни, а XIX век, следуя ей, обогатил балет национальными плясками.

Но Новер имел в виду не только перспективы обогащения балета лишним видом танца. Он выдвигал приведенные нами мысли в качестве принципа переосмысления хореографии, в качестве средства, способного внести свежую струю в застывшее, каноническое искусство. Поэтому он призывает продолжать пополнение техники танца народными элементами. Вот почему так гневно и резко говорит он дальше: «Балетмейстеры обвинят меня в том, что я благородный танец хочу низвести до низкого жанра, изображающего нравы простолюдинов.

²² Классики хореографии. С. 49.

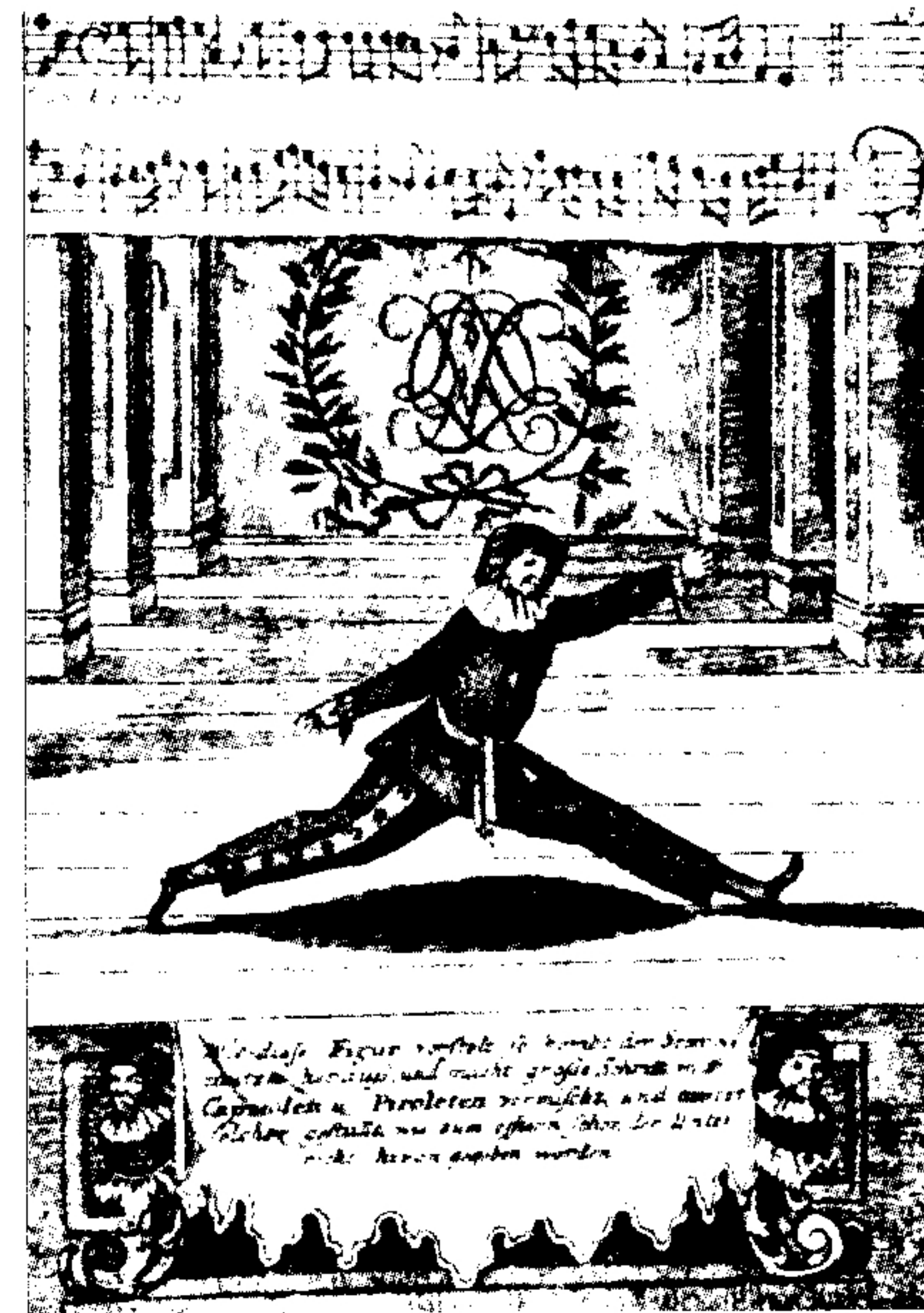
²³ Там же. С. 42.

²⁴ *Noverre J.-G. Lettres... Paris, 1807. Т. 1. С. 446.*

²⁵ Классики хореографии. С. 42.



Присядка и пируэт. Ламбранци. Школа театрального танцевания. 1716 г.



Шпагат. Ламбранци. Школа театрального танцевания. 1716 г.

А я спрошу, в свою очередь, — куда девалось благородство вашего танца? Его давно не существует»²⁶.

Новер прав. XVIII век подверг переплавке многое в области чинной, аристократической стилистики хореографии времен Людовика XIV и первых «академиков танца». Еще за несколько лет до Новера Каюзак²⁷, предвосхитивший некоторые его реформаторские идеи, отмечает: «Ежедневно мы видим, как низкий комический жанр внедряется в танец»²⁸. «Танцующее благородство» так описывается Каюзаком: «Одни из них тщеславно прохаживались в благородных менуэтах, а другие исполняли с умеренной пылкостью традиционные па театральных фурий»²⁹.

Новер, гениально предвидевший дальнейшее формирование сценического танца за счет обогащения его элементами, заимствованными из реальной действительности, резко восстает против балетмейсте-

ров, которые заставляют «все народы действовать и танцевать в одном и том же стиле, в одном и том же духе». «Французский танец не будет отличаться от танца любой национальности, и при исполнении его не проявятся ни характерные черты, ни разнообразие»³⁰.

Но не следует чрезмерно обольщаться цитированными высказываниями. Свои лозунги Новер проводит в жизнь с большой осторожностью — в практике своей он использует национальный танец и народные элементы лишь для обогащения классического танца. «Не заставляйте творца быть копировщиком. Дайте ему право на „вольности“». «Облагородим неблагородное» — вот его настойчивые оговорки.

Но, несмотря на ограниченность их практической реализации, высказывания Новера все же схематически намечают дальнейший путь развития национального танца в балете.

4

Термины *danse de caractère*, *ballet demi-caractère* все чаще и чаще встречаются на афишах балетных спектаклей конца XVIII столетия. На этом явлении нам хотелось бы остановиться особо. В лучшем случае этот факт регистрировался, но не приводился в связь с общими явлениями в хореографическом искусстве Франции конца XVIII века. А между тем эпоха Новера вводит нас в предреволюционную атмосферу кипучего преобразования балета. Требования Новера — изменение тематики, расширение ее границ, а главное, образность танца, хореографический язык, способный выразить идею спектакля и характеры его персонажей, — еще недавно казавшиеся литературной фразой, на пороге XIX века всеми ощущались как насущная жизненная необходимость.

И тогда, в противовес анакреонтическим, аллегорическим, мифологическим, героическим и т. п. балетам, появляются балеты с новыми подзаголовками: «полухарактерные», «характерные».

Перечисляя жанры танца, Новер говорит не только о полухарактерном танце, но и о характерном, а оперируя примерами из живописи, устанавливает разницу между «благородным» и комическим танцем³¹.

В характерных балетах на бытовые сюжеты воплощаются передовые экспериментаторские тенденции буржуазных реформаторов. В отличие от «изящных» спектаклей Парижской Академии музыки

²⁶ Классики хореографии. С. 48.

²⁷ Луи де Каюзак (Louis de Cahusac) (умер в 1759 г.) — французский драматург, автор либретто к операм Рамо.

²⁸ Cahusac M. La danse ancienne et moderne. La Haye, 1754. Т. 3. С. 130–131.

²⁹ Там же.

³⁰ Классики хореографии. С. 42.

³¹ «Исторические картины знаменитого Ван Лоо являются отображением серьезного танца; картины галантного Буше — полухарактерного, а картины неподражаемого Теширса — танца комического». Классики хореографии. С. 53.



Финал танца. Ламбранци. Школа театрального танцевания. 1716 г.

и танца, сочиненных по всем правилам придворной хореографической эстетики, эти балеты, смешивающие все жанры и нарушающие установленные каноны и рецепты, действительно кажутся зрителю того времени грубыми. Авторы балетов не стеснялись в выборе средств, черпая их в пантомимах ярмарочного театра, в трюках акробатов, в приемах игры актеров ярмарочного-площадного балагана, наконец, в репертуаре канатных плясунов³².

Эти новшества разрушали прежние представления о балете и всегда связывались с характерным танцем. Таким образом, первоначальное понятие о характерном танце как о танце в образе оживает вновь. Героями характерных балетов были крестьяне,

солдаты, ремесленники, разбойники и аристократы; последние, как правило, выводились в ироническом освещении.

Балеты того времени утверждаются в новом жанре и создают новый язык танца — характерный. Балет Блаша-отца³³ «Мельники», обвиненный в вульгарности и потому не удостоенный показа в Париже, имел огромный успех не только во французской провинции, но даже в России. В ряде стран появляются свои балеты — перепевы бытовой буффонады Блаша, ретушированные и смягченные соответственно местным вкусам, причем наиболее значительную корректуру в этом смысле вносит, разумеется, императорский русский театр. Однако эта лакировка все же не смогла лишить нас представления о выразительных средствах, использованных постановщиками.

«Мельники живут на сцене больше столетия. Т. Стуколкин вспоминает об исполнении им главной роли этого балета — Сотинэ: „В по-

мянутой роли мне приходилось не столько танцевать, сколько соединять с комической пантомимой довольно головоломные акробатические трюки“»³⁴.

Отметим характеристику партии, данную Стуколкиным: «не столько танцевать». Для реформаторских характерных балетов XVIII и XIX веков весьма типично, что авторы их избегают разрешения сценических коллизий традиционными танцевальными средствами. Им казалось, что герои, взятые из окружающей действительности, из реального мира, не могут пользоваться сценическим языком, свойственным стилизованным героям придворного театра — аркадским пастушкам и пастухам, жеманным маркизам, олимпийским богам, мифологическим и аллегорическим существам. Такие персонажи, как мельник, батрак, крестьянская девушка, жнец, могут паясничать, проделывать гимнастические или акробатические движения, разыгрывать мимические сцены, танцевать народные танцы, — все, что угодно, только не «классику».

Так думали даже передовые балетмейстеры на рубеже XVIII и XIX столетий.

Танцуя, нельзя ни на секунду отрываться от действительности, определившей тот или иной образ. Что же в таком случае делать реальному герою, когда он становится персонажем балета? Двигаться гротесково в ритме, танцевать народные танцы или воспроизводить какие-либо другие вольные и причудливые хореографические композиции, в которых лишь в очень осторожной и завуалированной форме, чтобы не было впечатления фальши, протаскиваются вставные па старого придворного балета. А одновременно с этим балетмейстеры чурались танца технического как самоцели, танца, не связанного с действием. Отсюда типическая черта всех таких постановок — их относительная танцевальная бедность.

Бессмертной представительницей этих новых произведений является прабабушка современных реалистических балетов — «Тщетная предосторожность» Доберваля, поставленная впервые в 1786 г.

И в первоначальном названии этого балета, заключавшем в себе элементы явного вызова: «Балет о соломе» (*Ballet de la paille*) или «От худа до добра один шаг», — и в танце жнецов, казавшемся непоэтичным, так как он совсем не был похож на традиционную придворную пастораль, и в других танцах, строго обусловленных действием, мы обнаруживаем привлекательные для нас черты нового жанра — характерного балета предреволюционной Франции. Даже в концовках

³² Огромную роль в разрушении придворного музыкального театра сыграло формирование комической оперы — старшей сестры характерного балета. См. хотя бы: *Лионель де Лоранси*. Французская комическая опера XVIII в. Л., 1937.

³³ Жан Блаш (*Jean Blache*) — танцовщик и балетмейстер Парижской Оперы конца XVIII — начала XIX в. Работал и в других городах Франции. Умер в 1834 г.

³⁴ Из воспоминаний арт. Стуколкина // Артист. 1895. № 45. С. 130.

этих балетов, сохранивших традицию финалов придворных *grand ballet*, т. е. массовых танцах под занавес без особой сюжетной мотивировки, мы можем найти много нового: в «Тщетной предосторожности» — свадебное бурре (крестьянский танец), в «Мельниках» — овернский пляс.

Словом, и тут мы сталкиваемся с нежеланием пользоваться средствами старого балета и переводом сценического танца в народно-бытовой план.

Но ни французский буржуазный зритель партера, рукоплескавший «Мельникам», «Тщетной предосторожности», «Дезертиру» и другим характерным балетам, ни историки балета не обратили внимания на идейно-художественные тенденции комедийных балетов. Никто не оценил того, что они перекликаются с постановками Мольера — автора и режиссера комедий-балетов.

Выше мы указывали, что в эпоху буржуазной революции характерный балет являлся одним из средств борьбы против застывшего придворного хореографического спектакля.

Однако уже к 40-м гг. XIX столетия содержание характерных балетов выветривается, морализующие тенденции отступают на задний план, уступая место развлекательным элементам. Танцевальные средства, в угоду буржуазной благопристойности, академизируются, а из характерных балетов переходят в балет вышелушенные, оторванные от своей первоосновы сценические национальные танцы, сохранившие по традиции название «характерные танцы».

Этот сложный, скачкообразно развивающийся процесс отмирания больших характерных балетов, полных действенного содержания, и сведения их к отдельным национальным танцевальным номерам — причем за ними сохраняются жанровые названия, присвоенные соответствующим балетам, — занимает первую половину XIX столетия. Ниже мы еще вернемся к этому вопросу.

Необходимо запомнить, что присвоение сценическим формам национальных танцев не соответствующего им жанрового обозначения *danse de caractère*, т. е. «танец в образе», является плодом исторического недоразумения. Каким путем произошло это недоразумение, мы и пытались показать.

5

Новер формулировал новую теорию танца, реализация которой развернулась во всю ширь вскоре после Французской буржуазной революции. Революция потрясла экономические и социальные устои всей Западной Европы.

Наполеоновские войны сломали перегородки национальной замкнутости, вызвав большой интерес утверждающегося капитализма к новым рынкам, новым ускоренным способам накопления.

Несколько десятков национальностей входили в состав 500-тысячной французской армии, двигавшейся на Россию, сотни диалектов звучали в наполеоновских лагерях. В победных маршах в Италию, Австрию, Испанию, Пруссию наполеоновские войска и двигавшиеся за ними обозные армии откупщиков, поставщиков, интендантов, историков, артистов и т. п. жадными глазами присматривались к незнакомым чужеземным чертам, спешили ввести в Париж иностранные новинки завоеванного юга и востока³⁵.

Любознательный, живой и мыслящий молодой танцовщик и теоретик Карло Блазис³⁶ отразил в своих работах огромный сдвиг, происшедший в хореографии в начале XIX столетия.

Выросший на буржуазно-реформаторской закваске, выученик таких мастеров, как Вестрис, Гардель, Блазис развивает в своей первой теоретической работе «*Theorie et pratique de la danse*», 1820 г., упомянутую нами выше теорию Новера о трех жанрах балетного искусства. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Блазис, оперируя новеровскими определениями и эпитетами, резко меняет их содержание.

Три жанра в балете эпохи Новера — «благородный», полухарактерный и комический — за годы французской революции претерпевают значительные изменения. «Благородный» жанр, вместе с эстетикой придворно-аристократического театра, отмирает, а его место занимает полухарактерный танец, заимствующий также и его название. Таким образом, благородный танец последних лет XVIII столетия является на самом деле *полухарактерным* танцем. Наиболее ярким представителем этого жанра был Вестрис-сын. Но пройдут еще два-три десятилетия, и Вестрис-сын, лучший танцовщик жанра «максимально действенного и страстного» (Новер), будет казаться поколению первых романтиков образцом ложного классицизма и дурного тона.

Итак, место новеровского полухарактерного танца у Блазиса занимает новеровский комический танец, но уже в новом качестве. Он

³⁵ Мы публикуем впервые репродукцию цветной гравюры «*pas de cosak*» (см. с. 26) из танца, несомненно родившегося под влиянием пребывания в Париже союзной и русской армии.

³⁶ Блазис Карло (*Carlo Blasis*) (1803–1878) — итальянский танцовщик, балетмейстер и выдающийся педагог. Автор теоретических трудов по танцу // Классики хореографии. Искусство, 1937.



«Комический танец».
Рисунок костюма худ. Бокэ для одного
из балетов Новера. XVIII в.



«Па де козак» — из мелодрамы
«Польский сержант», соч. Риго. Театр
«Porte St.-Martin». Париж. 1820 г.

является вторым по очереди, а не третьим жанром. Третье место у Блазиса занимает совершенно новый вид танца — «низкий», этнографический, почитающийся еще недостойным академической системы.

Иными словами, отмирание жанра, который в феодально-придворном театре именовался «благородным», и перемещение полухарактерного жанра на высшую ступень расчистило дорогу для появления характерного танца, каким мы его знаем в балетах, созданных до 1917 г.

«*Pas de caractère* преимущественно относятся к комическому жанру. Я полагаю, настоящим прототипом этого жанра являются те естественные движения, которые во все времена и у всех народов именуются танцами».

«Танцовщики комического жанра должны изучать *pas de caractère* и воспроизводить все виды танцев, свойственных той или иной стране, придавая своим движениям подлинный характер того национального танца, который они исполняют»³⁷.

³⁷ Классики хореографии. С. 127–128.

Здесь Блазис не только теоретизирует — он подводит практическую базу под настоящий характерный жанр в понимании XIX века (т. е. национальные танцы), давая любопытный перечень: «Следующие характерные танцы³⁸ являются наиболее распространенными — Провансаль, Болеро, Тарантелла, Русская, Экоссез, Тирольский, Казацкий, Алеманда, Фурлана»³⁹.

Отсюда следует, что лозунг Новера о необходимости приблизить танец к его народным источникам претворяется в жизнь. Впрочем, старая аристократическая эстетика продолжает сопротивляться. Поэтому в перечне характерных танцев у Блазиса имеется существенная оговорка: «Китайский танец, *pas de sabotier*, англэз — принадлежат к самому низкому комическому жанру»⁴⁰. Не будем разбираться в том, почему именно эти танцы недостойны, по мнению Блазиса, классического балета — в наши дни они уже классичны (вспомним хотя бы «китайский» из «Щелкунчика» Л. Иванова, «саботьер» из современной «Тщетной предосторожности» Л. Иванова-Петипа). Важен самый факт существования известных ограничений в допуске национального танца в балет. Но вскоре отпадут и те преграды, которые еще существовали в 20-х гг. XIX века.

Практика балетных театров этой эпохи очень убедительно показывает внедрение в балет характерных (народных) танцев. В разных странах этот процесс протекает различно, в зависимости от местных условий. Так, первое десятилетие XIX века в России отмечается громадным интересом к русской пляске. Подъем патриотических настроений во время войны 1812 г. вызывает к жизни многочисленные русские танцы и спектакли-дивертисменты, вроде пьесы «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», поставленные Огюстом, Дидло и другими балетмейстерами⁴¹. Наряду с русскими плясками в них фигурируют и танцы других народов — польские⁴², венгерские, татарские, танцы черкесов — словом, здесь создается жанр характерного танца, как его понимали в XIX веке.

³⁸ Когда мы пользуемся термином «характерный» для танца XIX в., мы всегда имеем в виду только его условно-национальное содержание, а не наше понимание характерного танца, как танца в образе.

³⁹ Классики хореографии. С. 128.

⁴⁰ Там же. С. 128.

⁴¹ «В 1814–1816 гг. на петербургском и московском театрах господствовали русские национальные танцы. Тогда давали мало балетов во французском роде, а больше национальные дивертисменты». — Глушковский А. II. Воспоминания о великом хореографе К. Дидло // Пантеон. 1851. № 4. С. 21. Музыкальный аккомпанемент отражает эти же тенденции широким использованием мотивов русских песен и плясок.

⁴² Мазурка и краковяк из «Ивана Сусанина» являются большим событием в истории проникновения национальных танцев в балет; еще большее событие — введение лезгинки в оперу Глинки «Руслан и Людмила».

Аналогичные театральные явления можно наблюдать и в других странах. Например, в Дании ставятся балеты с национальными танцами датчан, норвежцев, немцев. В Германии показывают на сцене немецкие танцы. Во Франции появляются первые балеты, основанные на национальных танцах. Таковы: испанский балет Милона-Омера «Свадьба Гамаша» (1801), «Венгерский праздник» Омера, показанный в Парижской Опере в 1821 г., его же шотландские танцы в «Женни» и многие другие. Это поверовские ученики и наследники проводят в жизнь его заветы.

Но характерный танец 20-х гг. XIX столетия не соответствует нашему пониманию национального танца. В пушкинскую эпоху много говорилось о Е. Колосовой, замечательно танцевавшей «русскую». Что это за «русская», какова была степень ее национальной подлинности, можно судить по нескольким строчками А. Глушковского, который говорит, что танец Колосовой — «это русский менуэт, только грациозный, лишенный накрахмаленной вычурности и вытяжки»⁴³. Эта меткая характеристика кое-что объясняет: русская пляска в балете начала XIX столетия была «менуэтом», т. е. знакомым по движениям и ходам французским танцем, и лишь костюм, помахивание руками, игра с платочком и тому подобные аксессуары напоминают нам о том, что это русская пляска⁴⁴.

Поэтому-то в перечне характерных танцев, приводимом Глушковским, мы находим «па де козак», т. е. профильтрованный французскими танцмейстерами, «облагороженный» ими народный танец. Таков принцип построения характерных танцев начала XIX века. Всюду, будь то испанский, венгерский или русский танец, даже непрофессионал прежде всего определит общую сценическую природу этого танца (русский менуэт), а потом найдет и отдельные интрихи национальных танцев.

6

В 1830 г. появляется новая работа Блазиса «*Manuel complet de la danse*». Блазис вводит в свой «*Manuel complet*», наряду с разделом о композиции, главу о национальных танцах, представляющую для нас особенный интерес. Чрезвычайно досадно, что танцы эти не описаны Блазисом с технической стороны и поэтому их невозможно точно воспроизвести. Его книга — веха большой искусствоведческой важности. Народный танец (в каком виде — это вопрос другой) находит свое

⁴³ Глушковский А. И. Указ. соч. С. 22.

⁴⁴ В современном сценическом русском танце есть «русский ход» (он приводится авторами книги), который образует своего рода *pas de bourrée suivi* или менуэтное *balancé* по кругу. Это — остатки старинной композиции русского танца на менуэтной основе.



Испанский танец из водевиля «Процесс фанданго». Ривьер в роли Фомина и Севест в роли Гавотино. *Theatre du Vaudeville*, Париж, начало XIX в. (Собр. А. Г. Мовшенсон)



«*Pas Styrien*». Тирольский танец. Исп. Долорес и Кампруби. 1836 г. (Собр. А. Г. Мовшенсон)

место в основах хореографии, о нем заговорили как об одном из решающих факторов развития балета, он становится проблемой хореографической реформы. В этом новизна работы Блазиса, обозначающая переход к следующему этапу истории балета.

Год появления «*Manuel complet*» является исторической датой и в истории романтизма во Франции. Именно в романтическом искусстве темы и материал народного творчества приобретают чрезвычайное значение.

О потребности странствовать, бежать из душных городов на лоно природы, в чужие страны, в Италию, Испанию, на Восток мы читаем во всех литературных произведениях этой эпохи⁴⁵. Обращение романтиков к фольклору находит ярчайшее отражение не только в литературе, но и в живописи и в музыке.

⁴⁵ «И вот по всему миру ищешь свою подлинную родину. Те, кто созданы такими, чувствуют себя изгнанниками в своем городе, чужаками у своего семейного очага. Это странная болезнь». (Gautier T. Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans. Bruxelles, 1853. Т. 3. С. 76).

Романтики — Шуберт, Вебер и др. — оставляют значительные документы заимствований у фольклора⁴⁶. Шопен в своем творчестве необычайно образно преломляет польскую народную песенную и танцевальную стихию. Лист жадно пользуется материалами итальянской, венгерской, польской и русской национальной музыки.

Никогда еще столько не путешествовали, как в эту пору. Никогда романисты столько не писали о путевых впечатлениях, в частности об играх и танцах народов. Талантливые художники слова находят удовлетворение в сочинении народных песен «под фольклор» (широко известен эпизод с Мериме, написавшим цикл «песен западных славян», которые потом перевел и обработал Пушкин, поверивший в их подлинность).

Подобно другим искусствам, балет также пытается черпать из богатейшей сокровищницы фольклора. Начиная с 30-х гг., волна национального танца все усиливающимся потоком хлынула на сцену.

В 1831 г. театральный, литературный и художественный Париж буквально захвачен испанскими танцами в исполнении артистов Долорес и Кампруги⁴⁷. В 1837 г. другое торжество — приезд труппы индусских баядерок⁴⁸.

Вокруг национальных танцев и их права на сценическое воплощение кипели бурные споры, защитники превозносили их, а враги утверждали, что это «разнузданные пляски, место которым в темных закоулках и площадных балаганах». Национальный танец вступил в конфликт с академическим искусством.

Один из виднейших романтиков, писатель, любитель балета, неистовый Теофиль Готье, сравнивая застывший лексикон классического балета с поэтическим языком испанских танцев, отдавал предпочтение последним⁴⁹. Основы современного характерного танца заложены были как раз в эти годы распри, соревнования, восторженных рецензий и яростных протестов. Перечисленные Блазисом нацио-

⁴⁶ Музыка Глинки на испанские темы («Ночь в Мадриде», «Арагонская хота») продолжает и на сегодня оставаться образцом смелого и вдумчивого претворения фольклорных элементов.

⁴⁷ Долорес и Кампруги — мадридские балетные артисты, демонстрировавшие испанские танцы сценического характера. Кампруги с другой партнершей в 1841 г. выступал в Одессе. И опять мы читаем об изменении технологической основы танца: «Это уже не гавот XVIII века, с сладенькими улыбками и осторожным помахиванием рук. Нет, жаркое чувство так и пышет наружу». — Репертуар русского театра. 1841. Т. 2 (Современная хроника русского театра). С. 28.

⁴⁸ См., в частности: *Gautier T.* Указ. соч. Т. 1. С. 163.

⁴⁹ См., напр., статью Т. Готье об испанских танцовщиках в сборнике «*Fusains et eaux-fortes*» или отрывок из письма А. Дюма об испанских танцах, опубликованный в «Рабочем Театре» (1936. № 16).



Поль Тальони и его жена
в Штирийском (Тирольском) танце.
Опера «Густав III, или Бал-Маскарад».
1833 г. (Собр. А. Г. Мовшенсон)



Венгерский танец из балета
«Своенравная жена». Исп. Дюмилатр
и Гюгэ. (Гос. театральная библиотека,
Санкт-Петербург)

нальные танцы совершают «полуконтрабандный» переход на балетную сцену. Этому немало содействует и развитие бального танца. То, что не попадает в театр непосредственно, приходит туда раньше или позже из бальных зал буржуазных и аристократических кварталов Парижа. Это своего рода нашествие.

Национальные танцы вставляются в комедии, водевили, мелодрамы, оперы⁵⁰ — последних в эту эпоху никто не представляет себе без танцев. Балеты на национальные темы сменяют один другой. Общественные события усиливают и углубляют интерес к танцам других народов. После польского восстания 1831 г. в моду входят всевозможные польские танцы, после венгерского восстания 1848 г. начинается полоса увлечения венгерским чардашем.

Дуалистическая концепция романтического балета заставляет балетмейстеров искать новые хореографические средства для разрешения

⁵⁰ Так, напр., наша иллюстрация одного из первых сценических испанских танцев взята из водевиля, а другая, изображающая «*pas de cosak*», — из мелодрамы (с. 29 и 26). Национальные танцы спешно вводятся на сцену, и даже в те постановки, в которых раньше их не было.



*Народный испанский танец в зарисовке художника 30-х гг. XIX в.
(Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург)*

двупланного действия. Национальный танец, являясь основным материалом для изображения реального мира, как нельзя более кстати приходит на помощь романтическому балету. И вот первая героиня романтического балета, Мария Тальони, имеет в своем сравнительно небольшом репертуаре уже пять балетов с характерными танцами. Тут тирольские, немецкие, шотландские, индусские, польские, цыганские и испанские танцы. В «Фенелле» М. Тальони сама танцует неаполитанский танец, в «Гитане» («Джипси») — мазурку и цыгано-испанский. Публикуемые нами изображения Тальони в характерном танце несомненно вызовут разочарование у современных читателей: эти танцы еще очень далеки от наших представлений о фольклоре на сцене.

В этом нет ничего удивительного. Национальные танцы, исполнявшиеся Тальони, находятся еще «около» народного танца. Романтический балет 30-х гг. слишком увлечен имматериальными образами, фантастикой и чистотой линии классического танца, чтобы допустить на академическую сцену подлинно народные элементы в нестилизованном виде.

Характерные танцы Тальони не вызывали возражений даже у «пуристов» императорского петербургского театра.

Фаддей Булгарин, которого нельзя обвинять в либерализме, захлебывался от восторга, говоря об испанских танцах Тальони, слабой стороной которых было именно отсутствие характерности. Он пишет, что Тальони «воссоздала народный танец качучу»⁵¹, и объясняет, как ей удалось этого достичь: «она облагородила его, очистила в горниле своего вкуса. Это не бешеное выражение дикой страсти, не пламенная испанка, а сама грация, которая для шутки надела платье андалусской красавицы»⁵².

Здесь точно определен подход Тальони к национальному танцу. «Очистить», «облагородить», «одеться для шутки в испанский костюм» — таковы ее намерения.

Попытки профессиональных танцовщиков показать на сцене испанские танцы с большим приближением к народному подлиннику вызывают резкие протесты в русской прессе. Анализируя выступления приезжих артистов и зло высмеивая даже относительную народность их танцев, «Северная Пчела» в заключение констатирует: «Нет, настоящие испанские танцы существуют только на французской и нашей сценах»⁵³.

Тем не менее псевдонародные танцы М. Тальони содержат все же отдельные элементы поз и движений, присущих национальным танцам в том виде, как они рисовались романтическому восприятию ее современников (рис. на с. 36).

7

Соперница Марии Тальони — Фанни Эльслер делает более решительный шаг по пути создания характерного танца. Была ли она характерной танцовщицей в том смысле, в каком понимали это слово в конце XIX столетия, или же это чисто классическая танцовщица, характерные номера которой в сущности все та же классика, но в характерном костюме?

Танец Эльслер, преимущественно партерный, в отношении техники стоял на вершине хореографических средств эпохи. «Он состоит главным образом из маленьких, частых, четких и быстрых па, словно впивающихся в пол. Пуанты играют в нем огромную роль, которая поражает. Она делает на сцене круг (на пальцах. — Ю. С.), нисколько не утомляясь», — записывает Шарль Морис впечатления от ее дебюта в Париже⁵⁴.

⁵¹ Северная Пчела. 1841. № 34.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Courrier des théâtres. 1834. 16 сентября.

«Эльслер не обладала значительной элевацией и апломбом, — вспоминает о ней Бурнонвиль⁵⁵. — Она отличалась разнообразием прелестных па и выполняла их с таким лукавством, что заставляла трепетать все сердца. Тальони превосходила ее техническим мастерством, Эльслер брала реванш в характерных танцах»⁵⁶.

Этому свидетельству мы склонны верить; Эльслер была танцовщицей одновременно и классической и характерной. Попытаемся подтвердить слова Бурнонвиля, выводя утверждение из конкретных характерных номеров, исполнявшихся Эльслер.

Имя ее всегда связывается с представлением об ее качуче. На многочисленных литографиях, статуэтках и прочем мы видим Эльслер, изображенной в позах этого танца. В 1836 г. в Парижской Опере был поставлен большой испанский балет «Хромой бес» на сюжет, заимствованный из одноименного романа Лесажа. В этом балете, так же как и в балете «Дон Кихот», дожившем до наших дней, преобладают различные испанские танцы. Центральный номер балета «Хромой бес» — качуча, в которой увековечила себя Эльслер. Что же это за танец и какова его технология? Прежде всего, Эльслер отступает в нем от классических традиций. «Танец Эльслер удаляется от академических правил. Она первая ввела в святилище пируэта — театр *Grand Opera* — необузданность, страсть и темперамент» — так оценивает ее выступление Т. Готье⁵⁷. В Бордо «Газета» с морализирующей укоризной напомнила Эльслер и аплодировавшей ей публике, что в «зрительном зале сидят матери, жены, сестры и дочери»⁵⁸.

Из этого надо сделать вывод, что качуча Эльслер была действительно далека от существовавших в ту пору традиций, хотя и недостаточно еще приблизилась к этнографическому первоисточнику. Законы балетной «пристойности» и поправка на условность художественной правды в понимании 30–40-х гг. оказали и тут огромное влияние⁵⁹.

Шарль де Буань пишет в своих мемуарах: «Понадобилось несколько спектаклей, чтобы публика привыкла к качуче». А затем поясня-

⁵⁵ Август Бурнонвиль (*August Bournonville*) (1805–1879) — датский танцовщик и балетмейстер. Руководитель датского балета. Подробно о нем см.: Классики хореографии. Искусство, 1937.

⁵⁶ Классики хореографии. Гл. 4. Бурнонвиль. С. 285.

⁵⁷ *Gautier Th.* Histoire de l'art dramatique en France. 1859. Т. 1. С. 38–39.

⁵⁸ Цит. по: *Ehrard I.* La vie d'une danseuse. 1906. С. 256.

⁵⁹ «Если бы Эльслер не умерила своей немецкой наивностью и умом француженки то, что было слишком разнузданным и первобытным в манере Долорес, этот опыт не удался бы», — пишет Т. Готье (см. *Histoire de l'art dramatique en France*. Т. 1. С. 282). Ср. с аналогичной рецензией «Северной Пчелы». № 41. 1849: «Мы весьма рады, что она избавила нас от *площадности* (курсив наш. — Ю. С.) народных танцев Италии и Испании».

ет: «Эти вихляния бедрами, эти движения спины, эти вызывающие жесты, эти руки, как бы ищущие что-то, тянущиеся к кому-то отсутствующему, этот рот, призывающий к поцелую, этот корпус, колеблющийся, вибрирующий и трепетный — сладострастие поз, чувственная пластическая красота — все это было оценено по заслугам»⁶⁰. Готье дает отчет в более взволнованных тонах:

«Как она гнется, как она поворачивается! Ее руки волнуются над головой, белые плечи склоняются назад, почти касаясь земли. Какое очаровательное телодвижение!»⁶¹

Цитированных отрывков достаточно для того, чтобы сделать выводы. Качуча — это характерный танец, как его понимали еще недавно, т. е. танец корпуса, головы, рук — словом, всего тела, кроме... ног.

Исторически это вполне закономерно. Ниже авторы этой книги показывают на примерах, что «эмансипация» характерного танца началась с рук, головы и корпуса. Что это было именно так, видно и из расшифровки хореографической записи качучи, приведенной А. Цорном⁶².

Судя по ряду моментов, качуча Цорна навеяна Эльслер, но воспроизводит более позднюю манеру исполнения (60–70-х гг.). Тем более интересно в ней то обстоятельство, что движения ног еще далеко не полностью соответствуют характерному танцу; классические па можно усмотреть почти ежесекундно. Напомним, кстати, четкую формулировку Готье, устанавливающую отличие Эльслер от других танцовщиц: «Всякая другая — лишь пара беснующихся ног под неподвижным корпусом»⁶³.

Эльслер была большой артисткой, излишне приводить доказательства этого. Для нее качуча — насквозь игровой танец. Эмоциональный характер движения был у нее в центре актерской передачи. В этом заключалась сила и убедительность танца, не требовавшего большой и «характерной» работы ног. «Первую часть ее она исполняла так, как будто говорила: „Можно и пошутить“. Но во второй части облик ее преображался, она сияла от блаженства. Этот момент всегда оказывал свое действие, а затем танец превращался в игру, которой она увлекала публику до самозабвения»⁶⁴.

В этой сюжетной канве мы видим еще один элемент новизны, еще один шаг вперед по пути характерного танца, так как до Эльслер

⁶⁰ *Boigne de Ch.* Petits memoires de l'Opéra. Paris. С. 182.

⁶¹ Сборник «*Beautés de l'Opéra*». Paris. 1841. См. статью Т. Готье «Хромой бес».

⁶² Цорн А. Указ. соч. С. 304–314.

⁶³ *Gautier Th.* Указ. соч. Т. 1. С. 38.

⁶⁴ Классики хореографии. Бурнонвиль. С. 285.



Испанский танец. Мария Тальони.
Литогр. Блау.
(Музей театрального и музыкального
искусства, Санкт-Петербург)



Фанни Эльслер в качуче из балета
«Хромой бес». (Фарфоровая статуэтка.
Музей театрального и музыкального
искусства, Санкт-Петербург)

характерный танец на игровой основе не практиковался. Фанни Эльслер мы по праву можем признать первой характерной танцовщицей.

После «Хромого беса» и эльслеровской качучи новое качество характерного танца стало явным. Темперамент танцовщицы, увлекающий победный ритм и темп характерного танца, все это — явления невиданные в классическом балете.

Своей качучей Эльслер словно заразила остальных артистов. «В балетную труппу вселился дьявол. Фарандолу вели в таком исступленном и неистовом темпе, что юный Мерант оказался выброшенным за рампу и упал на голову музыкантам»⁶⁵.

Итак, характерный танец с помощью замечательной артистки Эльслер создается на классической основе. В балет внедряются национальные движения, которые постепенно разрастаются в количественном отношении.

В поздних балетах Эльслер (1845–1850) происходят изменения и в характере движения ног. В краковяке мы видим разновидность «го-

лубцов», тарантелла изобилует полуарабесками с прискоком, типичными *pas de bourrée* и уже походит на тарантеллу наших дней. В «Эсмеральде» Эльслер и Перро танцуют в первом акте комический номер, в котором мы впервые встречаем применение характерного *battement tendu*, т. е. игру стопы, переходящей с каблука на носок.

Но в этот период не только в одной Франции, а во всей Европе, включая Россию, уже расцвел характерный танец, являющийся сценическим воспроизведением народного танца. В год премьеры эльслеровской качучи Гоголь, мечтая о танцах, которые бы имели смысл и содержание, посвятил большой отрывок своей статьи⁶⁶ вопросу о недостатке «характерности» в танце, требуя, чтобы балетмейстер опирался в своем творчестве на народные танцы: «... По крайней мере, танцы будут иметь тогда более смысла и, таким образом, может более образнообразиться этот легкий, воздушный и пламенный язык, доселе еще несколько стесненный и сжатый». Сто лет прошло, как Н. В. Гоголь написал эти строки, а они остались в силе и по сей день.

8

Вторая половина XIX века в европейском балете проходит тускло. Буржуазия обнаруживает полную неспособность продолжать перестройку и развитие балетного искусства. Хореография начинает медленный путь нисхождения.

Состояние растерянности, охватившее лучших мастеров балета, едва ли не наиболее наглядно можно проследить у Блазиса, которого мы не раз цитировали выше, охарактеризовав его как передового художника 20-х гг., представителя романтизма, в частности, в характерном танце. В 60-х гг. Блазис-старик отрекается от Блазиса-юноши. В своей книге «Танцы вообще»⁶⁷, консервативно настроенный, он призывает к остановке и даже больше того — зовет назад.

«Народные танцы относятся к настоящим танцам, — пишет он, — как провинциальные наречия к литературному языку, как народная песня — к драматической музыке. Это низшая ступень искусства»⁶⁸.

Нет никакой надобности доказывать ошибочность последнего утверждения. Но приведенная фраза свидетельствует о том, какой серьезный путь назад проделали хореография и ее представитель

⁶⁶ Гоголь Н. В. Петербургские записки // Полное собр. соч. 1901. Т. 11. С. 155–160.

⁶⁷ Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М., 1864.

⁶⁸ Там же. С. 28. В этой же книге мы находим подтверждение того, что раньше танец в образе назывался характерным, — см. с. 144, 146.

⁶⁵ Ehrard I. Указ. соч. С. 218.

Блазис. Спускаясь до уровня жанровых эпизодов, не связанных с действием, гонимый с «большой» сцены характерный танец не умирает. Он крепко обосновывается в операх, вьет уютное гнездо в оперетте, находит себе широкое применение в салонах, где изобилуют псевдонародные пляски.

Бродячая жизнь большинства крупнейших мастеров балета, не гнушающихся провинциальными театрами, заставляет их изощренно и ловко работать на местного потребителя, учитывая его патристические интересы и вкусы. В такой обстановке, в частности, протекает деятельность балетмейстера Артура Сен-Леона⁶⁹, творчество которого определяет второй этап эволюции характерного танца.

Недоверие к классическому танцу, необходимость удовлетворять спрос зрителей того времени делают основным предметом творчества Сен-Леона не столько классику, сколько характерный танец.

Номенклатура номеров характерного танца в его сочинениях разрастается чуть ли не вдвое против предшествующего периода и насчитывает свыше 50 названий. Часть из них представляет собой вольные вариации на одну и ту же тему. По этому пути Сен-Леон идет еще дальше и создает характерные балеты: «Сальтарелло», «Валахская невеста», «Маркитантка», «Стелла», отчасти «Грациелла» и «Конек-Горбунок».

Сен-Леон выдвигает новый метод построения характерного танца: в основу каждого сочиняемого им номера он кладет одно-два национальных движения, комбинируя их с классическими па, стилизованными под бытовые. Читатель увидит ниже, как одно и то же движение, например *pas de bourrée*, будучи использовано в разных национальных танцах, служит разным целям. В зависимости от того, осуществляется ли оно на всей ступне, на каблук или полупальцах, в зависимости от темпа и характера перебора ног, оно приобретает и различный смысл и иной характер.

Широко используя па классического танца, Сен-Леон сумел введенными в них двумя-тремя телодвижениями придать этим па ярко выраженный национальный характер. До нас дошло не много гравюр и описаний его танцев, но и этого достаточно, чтобы подтвердить наши выводы.

В последнем акте балета «Конек-Горбунок» имеется «Уральский танец». Хотя он и считается поставленным М. Петипа, но фактически автор его Сен-Леон. Этнографическая подлинность этого номера

⁶⁹ О Сен-Леоне см.: Слонимский Ю. Петербургские мастера балета XIX столетия. М., 1937.

весьма сомнительна уже потому, что этнической группы «уральцы» не существует. Однако мы встречаем в этом номере отдельные черты казачьего пляса, из которого заимствованы большой *pas de basque*, кабриоли, голубцы и др. Параллельно Сен-Леон работает и над стилизацией движений классического танца. Метод его правилен. Движения ног даны уже не в обычной классической манере. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на публикуемую гравюру: испанские танцы Сен-Леона далеки от качучи Эльслер. В них имеются уже элементы собственной технологии и свои собственные законы сложения.

Итальянские танцы, пляски балканских славян, венгерские танцы в их разновидностях, не говоря уже об испанских танцах, — все это введено в балетный обиход Сен-Леоном. Кроме того, он допускает характерный танец не только в виде отдельных номеров, но и работает над ним в плане введения содержания в отдельные номера. Характерный танец Сен-Леона — игровой и национальный. Эпизоды из перечисленных нами балетов, в частности «Пакаретта» и «Грациелла», укрепляют наше утверждение.

К половине XIX века, т. е. к эпохе Сен-Леона, относится окончательное внедрение в балет польских танцев в виде двух вариантов мазурки — народной и аристократической. В 1856 г. ее привозят в Петербург и Москву варшавские балетные артисты во главе с Ф. И. Кшесинским.

Творчество Сен-Леона окончательно фиксирует принцип композиции характерного танца: сочетание стилизованной классики с некоторыми этнографическими движениями и штрихами.

Работами Сен-Леона заканчивается эволюция характерного танца XIX века. В деятельности балетмейстеров М. Петипа и Л. Иванова на протяжении нескольких десятилетий заметно только стремление к освоению сен-леоновского принципа: перечень характерных танцев пополняется новыми вариантами и создается раздел французских танцев. Мы наблюдаем в этот период лишь одно существенно новое явление: Петипа и главным образом Л. Иванов, стремясь к монументальному балетному спектаклю, усиливают количественно кадры характерного танца. Номера, рассчитанные у Сен-Леона на единичных исполнителей, в постановках Петипа и Л. Иванова переносятся на десятки танцовщиков и танцовщиц и таким образом создается масштабный, массовый характерный танец. Но набор движений в нем остается неизменным. Иллюстрации, помещенные ниже, и описания отдельных танцевальных номеров Петипа, приводимые в предлагаемой книге, нисколько не опровергают сен-леоновских методов: разрыв



Краковяк из балета «Джипси».
Исп. Фанни Эльслер.
(Музей театрального и музыкального
искусства, Санкт-Петербург)



Зарисовка Андреевской в лезгинке
из оперы «Руслан и Людмила». 1842 г.
(Музей театрального и музыкального
искусства, Санкт-Петербург)

между характерной манерой движений рук и корпуса и классическими формами движений ног остается.

В русских императорских театрах не могло быть места широкому распространению и росту характерного танца, а также и повышению его удельного веса в балетном спектакле.

В этих условиях большим достижением, настоящим классическим шедевром оказалась постановка Л. Ивановым 2-й рапсодии Листа в последнем акте балета «Конек-Горбунок». Она показывает максимум достижений характерного танца за минувшее столетие. Но и этого замечательного произведения было недостаточно для того, чтобы легализовать характерный танец как основу действия, чтобы завоевать ему право на существование в качестве ведущего элемента балетного спектакля.

Отражая господствующее мнение, Альберт Цорн в своей книге пишет: «Танцы разделяются на два главных отдела: салонные танцы и танцы на сцене, или, что то же самое, — бальные и балетные танцы.

Существуют общественные танцы, которые изображают нравы и обычаи известных народов и не принадлежат к настоящим балетным

танцам, потому что представляют продукт народного творчества. Они возвышаются на степень балетных танцев тем, что аранжируются по правилам балета»⁷⁰.

Итак, целого столетия оказалось недостаточно для того, чтобы утвердить художественное право национальных танцев на жизнь. Цорн, сам того не подозревая, повторяет слова Новера, но с одним принципиальным различием: Новер констатирует протестуя, а Цорн фиксирует, благословляя такое положение. Характерный танец — «не настоящий балетный танец», потому что он «продукт народного творчества»; он может «возвыситься до степени балетного» только при аранжировке, т. е. приспособлении.

9

В соответствии с новыми художественными течениями, развертывающимися в начале XX столетия в области живописи и театра, характерный танец тоже эволюционирует и вступает в свой третий этап. Этап этот открывается работами балетмейстеров М. Фокина и А. Горского (последнего в меньшей степени), а также плеяды фокинских учеников, вольных и невольных их последователей (Б. Романов, К. Голейзовский и др.).

Условия формирования творческой индивидуальности Фокина бегло обрисованы И. И. Соллертинским и автором настоящей статьи⁷¹. Поэтому мы можем сразу перейти к анализу черт фокинской хореографии.

Проблема стилизации в типично импрессионистском понимании — вот к чему, в основном, сводится фокинская реформа в балете. Вчувствоваться в эпоху, обстановку и нравы, стилизоваться под них, создать хореографическое произведение, которое было бы наполнено колоритом эпохи, волнующей влюбленного в нее художника, — такова первая задача, которую поставил себе М. Фокин.

В достижении этой цели он не хочет знать никаких рецептов, никаких правил, никаких традиций. Догматический груз классики его давит и стесняет. Ему тесно в строго ограниченных его рамках. Он бежит от него. «Что же делать, — восклицает М. Фокин, — когда в „классическом балете“ правило: „творить строго воспрещается“»⁷². Под стилизацией Фокин понимает отнюдь не механическое копирование.

⁷⁰ Цорн А. Грамматика танца. С. 30.

⁷¹ См.: Соллертинский И. И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия. Гл. 4, 5. // История советского театра. Т. 1. 1933; Слонимский Ю. Карнавал, Египетские ночи, Шопениана. 1934.

⁷² Фокин М. Новый балет // Аргус. 1916. № 1. С. 32.

«Не об этнографической точности, не об археологических изысканиях здесь идет речь»⁷³, — предупреждает он. Однако о Фокине всего меньше можно говорить как о реформаторе, приближающем сценический танец к реализму и раскрывающем смысл идеи народного танца. «Танец вне быта, вне эпохи, конечно, желателен, — проговаривается он. — Все дело в том, что балет спутал эпохи и быт, не возвысаясь над ними»⁷⁴.

Резко выступая против «старого балета», стремясь (впрочем, чаще на словах, нежели на деле) оторваться от традиций, М. Фокин черпает стилизационные средства повсюду. Айседора Дункан и ее пластический танец вооружают Фокина лозунгом, в котором естественная постановка тела, ног и рук противопоставляется канонам классических *port de bras*, прямого корпуса и установленных па. «Живопись, индийская скульптура, строгие фигуры Древнего Египта, персидские миниатюры, японские и китайские акварели, искусство архаической Греции»⁷⁵ питают творческую фантазию Фокина, помогают ему измышлять подчас принципы новых движений и поз. И, наконец, музыка (а у Фокина существует явное пристрастие к композиторам-романтикам и импрессионистам) определяет основной характер танца. Впрочем, музыка воздействовала на Фокина больше настроением, чем содержанием.

Восставая против «догматов» и «символов веры» классики, Фокин особенно настойчиво должен был измышлять и выдумывать новые движения и их комбинации. Громя «стальной носок» — «ужасное изобретение упадочного балета», — М. Фокин на первых порах выдвинул в противовес ему «босоножье» и легкую обувь. Выступая против второй позиции («это самое вульгарное движение», — говорит Фокин), он создал танцы, в которых преобладали иные ракурсы, в частности профиль и поворот в три четверти.

Фокин выступает поборником активизации работы рук и корпуса, ратует за такие положения тела в танце, которые имели до него малое и лишь весьма однообразное применение.

Его не удовлетворяет характерный танец XIX столетия. Единство в выражении позы и движения — это закон танца, к сожалению, мало еще осознанный. Балет доходит до того, что «одна часть тела выражает одно, а другая совершенно противоположное... поза говорит об одном, движения — о совершенно другом»⁷⁶.

⁷³ Фокин М. Новый балет. С. 32.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же. С. 39.

Эти соображения М. Фокина были правильны по отношению к характерному танцу его времени. Слегка стилизованные позы и почти нетронутые стилизацией движения рук и корпуса, ноги, сохраняющие структуру классических па, — вот характерный танец М. Петипа, с которым Фокин сталкивается на каждом шагу. Принять его он, конечно, не может и за его перестройку он принимается самым решительным образом. Характерный танец М. Фокина сильно отличается от танца его предшественников. Движения ног стилизованы. Ноги обращены коленями и ступнями внутрь (*en dedans*) тогда, когда это требуется, или выворотны, если это нужно. На протяжении одного и того же номера мы встречаемся с самыми неожиданными положениями ног. Сам не замечая этого, Фокин так же, как все предшествующие реформаторы, начинает со смещения жанров и их композиционного амальгамирования. Вчерашние перегородки, отделявшие классику от гротеска и гротеск от характерного танца, ломаются им до основания.

Вы видите ноги на высоких полупальцах, минутой позже танцовщик движется на всей ступне, еще позже на каблуках. «Ни одна форма танца не должна быть принята раз навсегда», — поучает он. «Для передачи вакхического экстаза греческой пляски противоестественны пуанты. Так же противоестественно исполнение испанских танцев в греческой тунике. Ритмичное выстукивание каблучка, сдержанный сладострастный излом всей линии тела, змеиные движения рук в данном случае естественны»⁷⁷. Поиски стилистических различий и характеров, эмоциональная яркость танца — вот основные факторы композиционной работы М. Фокина. Эти особенности свойственны и его постановкам характерных танцев.

Для Фокина, импрессиониста, представителя искусства эпохи модерна, типично тяготение к угасшим культурам и к периодам рафинированным и упадочным. Александровская Греция, Рим эпохи цезарей, умершие цивилизации глубокой древности (Египет Птолемея, Клеопатры) — вот где Фокин ищет первоисточники для своих танцев. Это не суживает рамок его реформы, хотя и уменьшает практический интерес к ней. Зато последователи Фокина на этой же основе продолжают ревизию общеизвестных характерных танцев; в итоге получается расширение круга тематического и этнографического.

До М. Фокина характерный танец в балете был только вставным номером. Вся его сила (а с нашей точки зрения, и его слабость) состояла в том, что он не был связан с действием, не способен был нести

⁷⁷ Там же. С. 31-32.

сюжетную нагрузку и не вел действие вперед. Постановки Сен-Леона («Грациелла», «Сальтарелло» и др.) в лучшем случае были полуклассическими. Фокин создает характерный танец-сюиту, т. е. группу танцев, объединенных одной композиционной мыслью («Арагонская хота» Глинки), и строит спектакли, целиком основанные на характерном жанре («Шехерезада», «Исламей», «Стенька Разин»).

Характерные балеты у Фокина овладевают драматическими коллизиями, тогда как до него они ограничивались комедийными ситуациями. Незаметно для самого себя Фокин делает первые попытки вернуть характерному танцу его первоначальное назначение — образность и драматическую насыщенность.

У Фокина характерный танец получает новую выразительность, расширяет свои сюжетные возможности. После бесчисленных экзотических испанских танцев Фокин с большой вдумчивостью и простотой показывает сюиту на темы испанских народных танцев. Он имел все основания говорить, что его «Арагонская хота» скомпонована на тему народных испанских танцев.

Лучшее из всего созданного Фокиным — «Половецкие пляски» в опере Бородина «Князь Игорь». Многие другие его постановки, не уступавшие «Половецким пляскам», уже сошли со сцены; их элементы в трансформированном виде живут только в произведениях позднейших балетмейстеров. А в «Половецких плясках» Фокин воплотил свои чаяния и реформы, основы которых охарактеризованы нами выше. Тут Фокин достигает значительного эмоционального размаха и темперамента. С танцевальным материалом он обращается смело. От виртуозных трудностей мужского классического танца (партия солиста) до пластических узоров реформированного движения рук и корпуса у женщин — таков диапазон средств, использованных Фокиным. Это — уже новый жанр, свободно распоряжающийся техническим оружием, новое качество характерного танца.

10

Мы подошли к историческому поворотному моменту в судьбах мирового балета: к становлению советской хореографии.

Каковы же были положительные и слабые стороны дореволюционного характерного танца? Все сказанное выше прежде всего свидетельствует о том, что понятие «характерный танец» на протяжении веков изменялось, что под характерным танцем понимали совершенно различные явления.

Постановщиков характерных танцев очень часто упрекали в игнорировании народных, подлинно этнографических образцов. Это верно

лишь отчасти. Говорить надо не столько об игнорировании, сколько о значительном эстетическом искажении и об отставании выразительного языка характерного танца.

Представим себе оперу, в которой разворачивались бы сцены из быта XX века, причем музыка, иллюстрирующая эти сцены, основывалась бы на ритмике, мелодике и образах музыки XVIII столетия. Каждый элементарно грамотный слушатель запротестовал бы и обвинил бы авторов спектакля в неисторичности музыкального языка и фальши, вызванной опозданием по крайней мере на 100–150 лет.

Между тем в характерном танце такое опоздание встречается постоянно. Этнографичен ли характерный танец балетов Петипа, Льва Иванова и других мастеров XIX века и даже начала XX века? Да, в какой-то степени этнографичен. Но для какой эпохи?

В большинстве дореволюционных балетов характерные танцы — все эти испанские, чардаши, тарантеллы, саботьеры и т. п. — по этнографическим первоисточникам своим являются почти современниками менуэта. Замороженные и застывшие, они продолжают жить в балетах XIX и XX столетий, их выдают за современное выражение любой изображаемой эпохи, тогда как они относятся к ушедшим столетиям, и средства их выражения, которые в какой-то степени были верны для своего века, ныне исчезли вместе с ним, как, скажем, исчезли в быту интонации и лексика менуэта, гавота, паспье и др.⁷⁸ Ошибки постановщиков характерного танца и тех, кто критиковал их работы, усугублялись вредной теорией о неизменяемости народного танца и «извечности» народного духа.

Утверждали, что народный танец есть нечто стабильное, поскольку якобы стабилен и «народный дух».

Между тем формы народного танца находятся в непрерывном движении и изменяются под влиянием сложного процесса взаимодействия, взаимовлияний окружающего. Поэтому и взаимоотношения народного, бального и сценическо-национального (т. е. характерного) танца гораздо сложнее, многосторонней и запутанней, нежели это кажется. Некогда из народного танца рождался придворный салонный танец и рядом с ним, на его основе, танец балетный. Наряду с этим мы имеем любопытный пример миграции материала. Так, народные танцы типа *Landler*'а, *Dreher*'а и т. п. влияют на салонный вальс, а этот бальный вальс помогает сочинить балетные обработки вальса, но, в свою очередь, подвергается влияниям сценического

⁷⁸ Так, характерные танцы, описанные Блазисом в «*Manuel complet*», очень похожи на национальные танцы 20-х гг. XIX столетия.

вальса. И, наконец, в XIX веке салонный вальс отдает дань своему прародителю — народному танцу, который видоизменяется от воздействия на него салонного вальса и его свойств⁷⁹.

Сейчас миграция национально-плясовых элементов достигла значительных размеров и постепенно изменяет недавний вид и технологическую сторону танца той или другой народности. Это запутывает вопрос о национальном генезисе какого-либо движения, затрудняет определение принадлежности конкретных танцевальных приемов той или иной народности. Отсюда следует сделать вывод, что современный балетмейстер должен пристально изучать материал народного танца в тесной связи с историей данного народа и воспроизводить его сценически не «вообще», а в четких рамках эпохи, исторического отрезка времени и понимания основной идеи танца. Неумение мыслить и анализировать народный танец в социально-историческом разрезе, внеисторичность и внепространственность, создающие «балетную фальшь», — вот первое, что было типично для характерного танца начала XX века.

Но еще сильнее разрыв между самим термином «характерный танец» и его первоначальным смысловым назначением. Дореволюционный балет не создал хореографической пьесы, в которой образы и ситуации были бы разрешены средствами характерного танца. Фокинские характерные сюиты являются только подступами к решению этой задачи. В балете тех лет истинное значение термина «характерный танец» понималось неверно. Лозунги реформаторов танца накануне Французской революции и их мысли о создании характерного балета были забыты мастерами балета, работавшими в первом десятилетии XX века.

11

Таким приходит характерный танец к XX веку. Официально — он скромный инструмент классического балета, его дивертисментная деталь; на деле — наиболее жизнеспособный участок балета.

Еще в 90-х гг. XIX столетия произошло маленькое, на первый взгляд совершенно незаметное событие, имевшее, тем не менее, большое влияние на развитие характерного танца.

В это время на сцене Мариинского театра выступали два характерных танцовщика. Один — уже немолодой артист, переведенный из московской труппы в 1888 г., а ранее выступавший на частных сце-

⁷⁹ Если сопоставить немецкие народные танцы вальсового характера XVIII в. с аналогичными танцами конца XIX в., мы ясно увидим, как отразилось на последних влияние салонных танцев, в частности салонного вальса.

нах, — венгерец Альфред Бекефи⁸⁰, и другой, окончивший петербургское театральное училище в 1885 г., — А. В. Ширяев, педагог Ленинградского государственного хореографического училища и заслуженный артист республики.

С появлением этих двух артистов в труппе впервые встал вопрос о специализации их в области характерного танца. Закрепление Бекефи и Ширяева в качестве характерных танцовщиков натолкнуло их (в первую очередь более опытного Бекефи) на мысль о создании элементарных упражнений тренировочного порядка, поддерживающих готовность актера к выступлению на сцене.

Надо сказать, что до этого времени не возникало даже и вопроса о какой-либо специальной тренировке в области характерного танца. Существовали разные па, которые различались по признакам принадлежности их к тем или другим танцам — «па из мазурки», «па из тарантеллы», «испанское па» и т. д.

Готовясь к выступлению в каком-либо номере, актер разучивал такие па. Это положение сохранялось до тех пор, пока Бекефи и Ширяев не сделали характерными танцовщиками. Поиски танцевальных приемов, обогащающих технику, потребность находить новые интересные приемы для новых номеров привели Бекефи к выделению из классического экзерсиса группы упражнений, с помощью которых он «разогревал ноги». А. В. Ширяев заимствовал эти упражнения у своего старшего товарища. Работая дальше в этом направлении, А. В. Ширяев создал подобие схемы урока характерного танца, состоявшей из необходимых тренировочных движений «у палки», близких к классике, и разучивания «на середине» движений из репертуара характерных танцев. В таком виде этот урок был просмотрен М. Петица и одобрен им, и Ширяев стал заниматься с несколькими желающими артистами. Опыт оказался успешным, но его не поддерживали. Достаточно вспомнить сказанное нами выше об отношении дирекции императорских театров ко всему, что «пахло щами» (выражение Всеволожского), чтобы понять причину холодного отношения к характерным танцам вообще и в частности к опытам Ширяева. «Нужно будет танцевать — артист выучит, это частное дело каждого» — такова была точка зрения начальства. Кончилось тем, что о Ширяеве и его интересном начинании забыли. Позднее, уже в девятисотых

⁸⁰ Альфред Федорович Шерер-Бекефи, родился в Будапеште 13 декабря 1843 г. Он покинул Венгрию, где выступал как артист балета, и 32 лет приехал в Москву. С 16 февраля 1876 г. по 31 марта 1888 г. работает в московском Большом театре, а затем переводится в петербургскую балетную труппу. С 1900 г. он все реже и реже появляется на сцене, а 20 января 1906 г. окончательно покидает ее и переводится на пенсию. Бекефи умер 8 августа 1925 г. в Ленинграде.

годах, ему поручили, в виде опыта, вести класс, но и эти занятия оказались случайными и спорадическими⁸¹.

После 1917 г. А. В. Ширяев работал некоторое время и в балетном училище, основанном А. Волынским. Узкий ревнитель «эллинского» духа классического танца, А. Волынский тем не менее, со свойственной ему непоследовательностью, расхваливал А. Ширяева в своей «Книге ликований» за характерную тренировку⁸², хотя несколькими страницами раньше в той же книге заявлял, что «мы до сих пор не имеем характерного экзерсиса в разработанном виде. Намечены лишь отдельные попытки представить некоторое подобие учебного примитива»⁸³.

Теперь курс характерного танца входит постепенно в систему хореографического образования не только в Ленинграде и Москве, но и в других городах СССР.

Нет никакой надобности доказывать практическое значение курса характерного танца. В результате педагогической работы А. В. Ширяева, А. Монахова, А. Лопухова и А. Бочарова, характерный танец приобрел теперь стройную систему, опираясь на которую, мы можем значительно улучшить культивирование характерного танца в СССР.

Достижения советской хореографии последних лет со всей ясностью указывают на насущную необходимость выращивать кадры специально характерных танцовщиков и танцовщиц.

Сценический национальный танец, в своем историческом развитии характеризуется следующими достижениями: он приобрел богатую сценическую лексику, вызвал интерес к себе со стороны новых постановщиков, создал зачатки педагогической системы. Но все это лишь ничтожная капля в море тех огромных задач и трудностей, которые встали перед всем искусством в целом и, в частности, перед характерным танцем в XX веке. Чтобы полностью удовлетворить запросы советского зрителя, характерному танцу еще очень многого недостает.

Расстояние между балетным «национальным» танцем и подлинным фольклорным танцем было очень велико, и уменьшать это расстояние отнюдь не входило в задачи балетного искусства прошлого. Передовые для своего времени методы композиции характерного танца, применявшиеся Сен-Леоном, для нас являются порочными.

⁸¹ Небезынтересно, что в 1905 г. артисты московской балетной труппы, выдвигая свои насущные требования, чуть ли не первым пунктом выставили организацию класса характерных танцев. См.: *Теляковский В.* Императорские театры в 1905 г. Изд-во «Академия», 1928.

⁸² *Волынский А.* Книга ликований. Изд. хореогр. техникума, 1924. С. 273–274.

⁸³ Там же. С. 270.

Характерный танец, понимаемый как сценический национальный танец, должен полностью вырасти из конкретного народного танца, и не просто из широко взятого, скажем, кавказского танца, а вполне конкретного танца — грузинского, сванского, кабардинского или осетинского и т. п. В балетном спектакле характерный танец должен выполнять не примитивную дивертисментную функцию, а высвиться до самостоятельного художественного произведения, организованного на канве действенного сюжета.

Его следует начисто освободить от сусальных «пейзанских черт», глубоко вкоренившихся в большинстве сценических национальных танцев, от черт псевдонациональных.

Характерному танцу отнюдь не надо ограничиваться в своих средствах танцами народов СССР — перед ним стоит задача овладеть фольклором всех народов мира. В то же время он должен отобрать из искусственной «пристройки» — историко-бытового танца, т. е. балльных танцев, — все то, что являлось подлинным достоянием народно-бытового танца и было типично для этого последнего.

Изложенная схема далеко еще не является программой-максимумом, но излагать последнюю не входит в задачу нашей статьи.

Необходимо отметить, что изучение танцевального фольклора советскими постановщиками идет самотеком, зачастую в порядке личной инициативы, да и то черепашьям шагом. Борьба за подлинную народную выразительность характерного танца еще не развернулась в достаточной мере.

Балетмейстеры, работающие в области характерного танца, насчитываются единицами. Все это означает, что на повестке дня острейшим образом стоит вопрос о расширении мероприятий в целях подъема и реформы культуры характерного танца. Мы же попытаемся сделать обзор тех сдвигов, которые произошли в характерном танце за последние два десятилетия⁸⁴.

12

Говоря о новаторских попытках в области характерного танца, мы не можем пройти мимо деятельности балетмейстера Ф. Лопухова, старейшего среди его сравнительно молодых товарищей по профессии.

Не будем касаться принципиальных высказываний Ф. Лопухова в печати — они относятся преимущественно к 1922 г. и в значительной части отвергнуты в дальнейшем самим автором.

⁸⁴ Имеются в виду 1920–1930-е гг.

Практически Ф. Лопухов — первый балетмейстер, который стремится сообщить танцу этнографический характер.

В 1927 г. он показывает в ленинградском Театре оперы и балета балет «Сольвейг» («Ледяная дева») на музыку Эдварда Грига, второй акт которого целиком отведен жанрово-национальным танцам и сценам: свадьба на норвежском хуторе.

После премьеры велись горячие споры о том, этнографичны ли норвежские танцы, поставленные Ф. Лопуховым, есть ли в них подлинный фольклор, или же это только острая эстрадная стилизация «под Норвегию». Споры эти были излишними, так как этнографическая насыщенность налицо в ряде таких моментов, как свадебный выход, бытовой ритуал встречи молодых, танец новобрачных, пляска дружки и т. п.

Эти моменты не являются точной этнографической копией: Лопухов, с его стремлением к гротеску, сделал кое-какие позы и движения рельефней, заострил их комизм, порой театрализовал их.

Около этого времени (в 1929 г.) Лопухов ставит танец кули в первом акте «Красного мака». Балет этот вряд ли заслуживает того, чтобы здесь о нем вспоминали, но названный танец поучителен. Балетмейстер строит его, упрямо отказываясь от приемов классики, игнорируя ее типичные движения. Танец изобилует пластико-ритмическими жестами рук и отдельными телодвижениями, воспроизводящими трудовые процессы профессии кули.

В этом же плане, и с таким же уходом от классико-характерных штампов, поставлены Лопуховым танцы гуцулов в первом акте балета «Коппелия» (1934 г.). Здесь мы также видим на сцене обрядовые формулы: старинный хлебный обряд, игру и ткацкие танцы, среди которых центральное место занимает «чарда гуцулов» — былой чардаш. В этой постановке Ф. Лопухову можно предъявить только один серьезный упрек: в своем увлечении этнографическими обрядами и играми балетмейстер иногда не в состоянии преодолеть обнаженную этнографическую форму. Любуясь фольклором, он не всегда его творчески преображает, не всегда поднимает его до уровня большого спектакля, а это понижает широкий зрительский интерес к постановке.

Но у Ф. Лопухова имелись и более серьезные принципиальные ошибки, значительно уменьшающие ценность его работ. Он иногда формально воспроизводил этнографический материал в своих постановках, либо изобретал позы и движения. Копирование этнографических черт вне времени и пространства подрывает изнутри каждую его работу. Всего яснее это видно в «Светлом ручье».

В связи со сказанным о Ф. Лопухове уместно остановиться на вопросе сценической стилизации материала народного первоисточника.

В балете до сих пор путают два различных понятия — стилизацию и стилизаторство.

Стилизаторство рассматривает фольклор с внешней стороны, проводники его ставят своей задачей разложить явления фольклора на элементы и копировать их буквально. В тех случаях, когда стилизатор допускает вольное обращение с элементами фольклора, он все равно берет только форму произведения, оставляя в стороне сущность фольклора, и понимает фольклор только как экзотику, достойную механического воспроизведения.

Мы против стилизаторства, мы за стилизацию. Стилизация исходит из намерения сохранить средства художественного воздействия нерушимыми, а лишь развернуть заложенные в фольклоре недостаточно раскрытые идейные и выразительные возможности.

При этих условиях заимствование конкретных форм играет второстепенную роль и подчинено главной художественной задаче — раскрыть идею народного произведения. Главная ошибка Ф. Лопухова и заключалась в том, что он стилизацию часто понимал как стилизаторство, сочетая в своей деятельности эти разные принципы.

Но, так или иначе, практика изучения этнографии и внедрения ее в балет начата Лопуховым. А вне изучения фольклора мы не мыслим — ни в литературе, ни в музыке, ни в балете — дальнейших успехов развития советского художественного творчества.

13

Курс характерного танца, введенный в общую практику только в послеоктябрьские годы, фиксирующий движения и воспитывающий молодые балетные кадры, безусловно оказывал влияние на сценические средства выражения. С другой стороны, исполнительская выдумка и личная виртуозность нашли широкое применение в новых постановках, обогащая средства хореографической выразительности. Удачно найденные новые движение и комбинации фиксировались и становились общим достоянием.

Из группы молодых актеров, опираясь на изобретательство и поиски вольного стиля, вышел балетмейстер В. Вайнонен. Его первые опыты в области характерного танца так же, как у большинства других молодых постановщиков, — протекают вне театра. Он работает в Ленинградском хореографическом училище, на эстраде и в группе «Молодого балета», оказавшей немалое влияние на развитие ленинградского балета последнего десятилетия. Борьба за обогащение

хореографического языка, за усиление в нем жизненных акцентов, стремление отойти от привычных штампов, приводит Вайнонена к принципу, который он осуществляет и по сей день. Материал танца он группирует вокруг некоего, подчас гротескового, замысла, во имя которого сплошь и рядом фантазия постановщика лепит образы из самых различных средств: будь то классика, характерный или гротесковый танец.

Переинтонировать танец — как бы он ни назывался, — чтобы он не терял образности и эмоциональности и мог служить новым драматическим и режиссерским задачам — проблема трудная, но необходимая и ответственная.

Творческий метод Вайнонена всегда направлен к раскрытию образа в танце. Здесь он нарушает установленные до него принципы классического и характерного жанров, лишь бы средства танцевальной выразительности содействовали реализации его замысла. Поэтому в лучших постановках Вайнонена весьма трудно установить, в каком жанре они сделаны. В конечном счете, мы имеем здесь смешение приемов и движений различных жанров.

Таков, в частности, танец четырех марсельцев в первом акте «Пламени Парижа», таков танец Паяца в первом акте «Щелкунчика» и др.

Несмотря на наличие ряда частных недостатков в «Пламени Парижа», первая картина третьего акта (сцена на площади перед взятием Тюильри) не вызывает никаких возражений.

Центром этой картины является танец басков, лучший характерный танец современного балетного репертуара.

Новая социально-значительная тема — тема восстания — празднует свою победу в балете. Пусть она еще не в состоянии насытить собой весь спектакль, но в упомянутой картине бурю революции зритель воспринимает достаточно ярко, главным образом в танце басков и в ритмизованном наступлении, развертывающемся «под занавес». Эта работа Вайнонена вносит новое слово в советскую хореографию, представляя собой первый шаг на пути освоения советским балетом социальной тематики и выражения революционного пафоса и героики масс.

В цепи исторического роста характерного танца как самостоятельной системы сценического мышления, следует отметить постановку на сцене театра им. Кирова балета «Катерина», осуществленную в качестве выпускного спектакля Ленинградского хореографического училища. Этот балет, поставленный балетмейстером Л. М. Лавровским, заканчивается лаконической картиной, основанной на характерном

танце. Если в целом спектакль неровен, то о танце крепостных в последней картине следует говорить как о значительном достижении советского балета.

Поиски средств характерного танца типичны для нашего времени, чем и объясняется, что целый ряд других балетмейстеров имеет в своем активе то или другое значительное произведение в области характерного танца.

Одним из популярных характерных танцев является татарская пляска в «Бахчисарайском фонтане», поставленная балетмейстером Р. Захаровым. Композиция этого номера отдает дань лучшим традициям прошлого, в первую очередь — «Половецким пляскам». Наряду с освоением наследства татарская пляска Р. Захарова содержит новые движения, увеличивающие хореографический лексикон.

Отмеченные нами танцы басков, пляс дворни и татарская пляска заставляют вспомнить о смелом для своего времени заявлении Новера, утверждавшего право на действительную жизнь характерного танца — хотя бы и только в комическом плане. Упомянутые постановки опровергают высказывания Ж. Новера об ограниченности характерного танца одной лишь сферой комического и его пределы оставлены далеко позади.

14

Характерный танец наших дней — сумма различных движений, большинство которых представляет сценическую интерпретацию народных плясовых мотивов. Интерпретация эта носит следы различных художественных стилей, исторически складывавшихся на протяжении двух столетий.

Здесь уместно будет остановиться на вопросе об использовании балетом тех народных танцев, которые до сих пор отсутствовали в его обиходе. Даже в наши дни все еще продолжают существовать две тенденции, оказывающие характерному танцу медвежью услугу.

Всем известно, что современный балетный репертуар располагает менее чем десятком национальных танцев. А число их в одном СССР, если даже брать только по одному танцу у каждой народности, превышает сотню. Перед балетом стоит задача освоить эти народные пляски. Но тут-то и совершаются грубейшие ошибки.

Первая заключается в механическом копировании: художественное претворение народного танца, при использовании его в спектакле, имеющем свои законы развития и выражения, заменяется механической пересадкой в балет инородного тела — фотографически воспроизводится этнографическая пляска.

Доказывать ошибочность такой натуралистической практики не стоит. Она неизбежно влечет за собой дискредитацию идеи заимствования народно-плясовых мотивов и приводит к другой «теории», имеющей хождение среди наших постановщиков.

«Теория» эта утверждает, что народный танец замечательное, но хрупкое искусство. Если его перерабатывать для сцены, он исказится и погибнет. Так, начав с клятвы в верности народному танцу, некоторые приходят к заявлению о невозможности использо-

Не будем останавливаться на всех доводах, выдвинутых представителями этой теории «бережного» отношения к народному танцу, сводящегося, по существу, к его непринятию, — ограничимся только двумя из них.

Утверждают, будто народный танец — искусство малой формы и по своей природе не способен стать органическим элементом монументальной хореографической композиции. Но разве народная песня не является, в таком случае, тоже искусством малой формы? И что же? Это не помешало талантливым композиторам, опираясь на народный песенный материал, создать замечательные произведения большой формы — оперы, симфонии и т. п., ибо авторы их не ограничивались голым заимствованием, а творчески преображали первоисточники.

Второй довод заключается в якобы «нетанцевальности», бедности сценически острыми оборотами многих народных танцев. Утверждают, будто это искусство минутной длительности, будто оно камерное и почти не имеет таких штрихов, которые были бы доходчивы со сцены.

Защитники этой «теории» забывают, что довод о нетанцевальности народных плясок неоднократно выставлялся на протяжении всей истории танца. Они забывают, что прикрывавшиеся этим доводом на практике всегда оказывались битыми, так как все характерные танцы в балете — фанданго, чардаши, тарантеллы и т. п. — выросли вопреки утверждениям об их нетанцевальности.

В связи с этим интересно будет вспомнить рассказ композитора М. И. Глинки о насильственном внедрении в балет... лезгинки, той самой лезгинки, которая сейчас представляет для балетмейстера один из наиболее привлекательных народных танцев.

Глинка, сочиняя оперу «Руслан и Людмила», пригласил к себе балетмейстера Титюса и ряд своих друзей, в том числе и некоего Каменского. «По нашему мнению, он отлично танцевал лезгинку. Я желал, чтобы Титюс по возможности сделал и самые танцы в восточном

роде. Каменский проплясал лезгинку, которая не очень понравилась Титюсу, но он согласился поставить этот танец по моему желанию»⁸⁵.

Едва ли можно объяснить появление на сцене лишь некоторых национальных танцев их большей, по сравнению с другими национальными танцами, контрастностью, разнообразием, остротой телодвижений и т. п. Все это есть следствие огромной работы, проделанной мастерами прошлого. Это продукт их вдумчивого и длительного творчества, вне которого мы не мыслим процесса внедрения на сцену народных танцев.

Известно блестящее возражение против доводов маловеров, сделанное еще столетие тому назад мастером интерпретации народного творчества Н. В. Гоголем в уже цитированной нами статье «Петербургские записки»:

«Само собой разумеется, что, схвативши в них (народных танцах. — Ю. С.) первую стихию, он может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни, создает целую поэму».

Именно так. Дело за подлинными художниками хореографии, за их желанием создать произведения, опирающиеся на народное творчество, своими корнями уходящее в глубь жизни народов и их истории.

Впрочем, действительность так и решает этот вопрос. Оболочка дореволюционных условных сценических национальных танцев трещит по всем швам. Характерный танец завоевывает новые позиции, укрепляя и усиливая подлинно народные мотивы.

Балетные театры черпают из творческой сокровищницы пробужденных к новой свободной жизни народов СССР яркие, невиданные ранее танцы. Они театрализуют их по мере своих возможностей и тем самым постепенно вводят в обиход балетного театра. Не замечать этого интенсивно развивающегося процесса значило бы обнаружить близорукость.

Можно утверждать, что постановщики первых балетов с советской тематикой (если их концепция будет верна) захотят строить свои спектакли на фундаменте характерного танца. Они будут искать в характерном танце разнообразные интонации, созвучные современной яркой и многообразной жизни.

Это отнюдь не значит, что мы склонны умалять значение и роль классического танца в балете будущего. Классика, имеющая за собой

⁸⁵ Глинка М. И. «Записки». СПб. С. 168. Любопытно, что пресса премьеры «Руслана и Людмилы» резко нападает на лезгинку, обвиняя ее в чрезмерной натуралистичности (!) и вульгарности, тогда как мы обвинили бы ее в обратном — нефольклорности.

гигантский многовековой опыт, не только сохранит свое положение, но вместе с дальнейшим расцветом советского театра поднимется еще выше своих дореволюционных достижений.

Если в течение нескольких столетий классический танец рос и укреплялся за счет народного танца, утрачивавшего на сцене национальные черты, то теперь характерный танец усиленно вбирает в себя средства народного танца. Первоначальное понятие характерного танца — *danse de caractère*, т. е. танец образный, танец сюжетный, танец реалистически убедительный — вот за что борются мастера характерного и классического танца наших дней. Задача создания танца в образе стоит и перед классикой.

Быть может, нам, подобно Новеру, Блазису и другим, придется по-новому классифицировать хореографические выразительные средства, и тогда наш балетный лексикон будет иметь три основных наречия:

Классика — могущественное средство танцевальной сценической выразительности и одновременно наиболее совершенная система телесного воспитания балетного артиста, средство развития и показа приобретенной техники телодвижений.

Характерный танец — танец в образе — центральный в системе хореографии, с помощью которого мы будем решать любую задачу развития сюжета и раскрытия характеров, пользуясь всеми имеющимися в нашем распоряжении сценическими средствами.

И, наконец, национальный сценический танец, используемый в меру надобности характерным танцем, но одновременно существующий и самостоятельно, живущий богатой жизнью и художественно отражающий жизнь народов всего мира.

15

В историческом обзоре я стремился показать, как молод национальный танец в балете, рождающийся в виде сценической системы только в наши дни. Его «молодость», его «неравноправие» в прошлом по сравнению с классикой поставили его в невыгодное положение и в области литературы о танце. О классическом танце, при всей бедности научных работ, все же имеется с десяток книг, в которых на разных исторических этапах описываются, систематизируются и утверждаются его основы. Но проблемы характерного танца не отражены ни в одном документе.

Большое несчастье хореографии заключается в том, что все ее достижения являются достоянием лишь весьма несовершенной зрительной памяти. Стоит пройти двум-трем годам или оборваться жи-

вой традиции — и самые интересные движения стираются, чтобы, в лучшем случае, быть заново «открытыми» полвека спустя. Вот почему сама по себе попытка зафиксировать и конкретно описать движения характерного танца показалась нам важной. Однако публикуемая работа выходит за рамки этого узкого задания.

Ленинградское государственное хореографическое училище, в котором работают в качестве педагогов авторы книги, организовало их научно-методическую деятельность таким образом, что они смогли разработать схематическую систему характерных движений, установить номенклатуру этих движений и составить детализированную программу курса характерного танца. Благодаря этому создавалась новая дисциплина, самое существование которой еще недавно казалось невозможным — методика преподавания характерного танца (преподаватель А. Лопухов).

Эта книга является *первым документом* по характерному — сценическому национальному — танцу, закладывает его основы и определяет его терминологию. Работа эта отнюдь не может претендовать на всеобъемлющую полноту и решение всей суммы вопросов, связанных с проблемой характерного танца. Для авторов книги самое понятие «характерный танец» равноценно понятию «сценический национальный танец», и потому они пользуются термином «характерного танца» в этом смысле.

Вопрос о высшей форме характерного танца в подлинном смысле этого слова, каким мы хотели бы его видеть сейчас, ими не ставится. Они ограничивают свою задачу тем, что фиксируют имеющиеся в учебной практике движения, по возможности давая им названия, устанавливая их взаимозависимость, указывая порядок и очередность прохождения отдельных упражнений в курсе характерного танца.

Предлагаемая книга не лишена недостатков. Авторов можно упрекнуть в том, что они берут большинство упражнений и движений такими, какими они существуют в балетной практике на сегодняшний день, т. е. сохраняют в отдельных случаях черты псевдонародности; ими не вскрыта, в большинстве случаев, питающая эти движения национальная почва, не всегда приведены в связь и не проанализированы общие для разных национальностей хореографические признаки.

И, наконец, отражая бедность современной науки о хореографии, излагаемый перечень движений обходит молчанием огромные и важные народные группы. Нет ни звука о французских и немецких танцах, имеющих ряд существенных различий, а также и об итальянских, английских, шотландских и ирландских танцах и танцах скандинавских народностей. Мы не говорим уже о том, что из числа танцев

многочисленных народов СССР лишь немногие представлены на страницах нашей книги.

Но нам кажется, что этих требований к данной книге — подчеркиваем: первой — нельзя и предъявлять.

Бороться за подобную попытку на «голом месте», не имея ни записанного комплекса национальных движений, ни номенклатуры, которая была бы широко известна педагогам, ни зафиксированной в документе системы преподавания характерного танца, — было бы заведомо работой «в холостую».

Тщательная ревизия всех существующих форм характерного танца, запись приемов национального танца, обогащение характерного танца сотнями народных плясок мира, все это — дело дальнейшего будущего. К такой работе можно будет приступить только после того, как система и методика преподавания, описанные в данной книге, станут органической составной частью советского хореографического образования.

Ю. СЛОНИМСКИЙ
Ленинград, 1938 год



ОТ АВТОРОВ

Предлагаемая вниманию читателя книга — итог нашей многолетней педагогической работы.

Ближайшим поводом к ее созданию послужил интересный опыт старейшего педагога характерного танца, заслуженного артиста А. В. Ширяева, с давних пор занимавшегося зарисовками танцевальных движений характерного жанра. Именно эти зарисовки и натолкнули нас на мысль систематизировать сведения и наблюдения, накопившиеся у нас за время нашей артистической и педагогической деятельности, закрепить их в форме учебника, настоятельная необходимость в котором ощущается очень остро. Большую помощь в осуществлении этой задачи оказал нам Ю. О. Слонимский, взявший на себя нелегкий труд первоначальной формулировки выводов — часто еще только нащупываемых — из наших многочисленных, но разрозненных и методически не равноценных рабочих изысканий. Мы считаем своим долгом отметить здесь ценность активного участия Ю. О. Слонимского именно на этом этапе нашей работы.

Книга наша не является законченным и детализованным пособием по характерному танцу. Она затрагивает только основные вопросы техники этого танцевального жанра, изложенные в систематическом порядке.

Многие педагоги сомневаются в необходимости специального курса характерного танца в хореографической школе. Считая классический тренаж всеобъемлющим, они ограничиваются тем, что занимаются только разучиванием отдельных характерных танцев. Некоторые из них утверждают, что таким способом они научат любого танцовщика исполнять характерный танцевальный номер.

Что ж, это верно. Научить танцевать отдельный номер можно и без специальной методической тренировки. Мы видели выступления ряда актеров, которые не проходили систематического характерного тренажа и тем не менее исполняли танцы своего репертуара с таким высоким техническим мастерством, что балетные специалисты могли бы им даже позавидовать. Но стоило этим актерам взяться за другой танцевальный номер, по плану значительно отличающийся от разученных ими ранее, как сразу же обнаруживалась их полная техническая неподготовленность, а зачастую даже беспомощность. Тут-то и сказывалась разница между значением общей систематической тренировки и заучиванием отдельных приемов конкретного танцевального номера.

Проходя курс характерного танца, учащийся тренирует все свое тело, развивает его артистическую емкость, готовность в любую минуту и с одинаковым успехом исполнить всякий танец, будь то испанский, чечетку, украинский гопак с присядками и прыжками, лезгинку или матлот. Система регулярного физического и танцевального тренажа, даже методически несовершенная, всегда будет продуктивнее случайных «натаскиваний» и «зубрежки» отдельных движений характерного танца. Возможности исполнителя, прошедшего курс характерного танца, почти неисчерпаемы. Мы сами начали работу на сцене, не проходя характерного тренажа, и на основании личного опыта смело утверждаем, что преимущества его огромны.

Рассматривать курс характерного танца только как усвоение комплекса определенных движений было бы неверно. Главная задача педагога — научить ученика работе над танцевальным образом, всячески разрушая в процессе обучения многочисленные сценические штампы.

Систематическим и планомерным изучением разнохарактерных национальных танцев мы не только расширяем диапазон технических возможностей учащегося, но и заставляем его искать новые краски в области своей актерской выразительности. Он никогда не нашел бы их, если бы ограничился только заучиванием, по мере надобности, отдельных па, как рекомендуют поступать противники специального курса характерного танца. Количество исполняемых ролей не поднимет общей подготовленности актера — не обладая всеми данными, которые в хореографии достигаются только путем систематического и постоянного тренажа, он неизбежно рано или поздно либо спасует перед трудностями какого-нибудь характерного танца, либо в интерпретации его поднимется не выше заурядного дилетанта.

Как удобней и наглядней построить изложение курса?

Мы пришли к заключению, что лучше разбить материал не по степени трудности упражнений, а по их основным признакам и назначению. Поэтому весь запас движений распределен нами по двум отделам: первый содержит тренировочные упражнения у «станка» и на «середине»; второй — отдельные движения национальных танцев в том виде, как они исполняются в народе, а также и в сценическом их воспроизведении. Отделы, в свою очередь, разбиты на группы, где все тренировочные упражнения расположены в порядке нарастания трудности и последовательности их изучения. Необходимые замечания (когда проходить упражнение, приемы и детали его и т. п.) даются в самом тексте.

Методике преподавания характерного танца посвящена специальная глава, а в конце книги мы помещаем программу, выработанную нами для ЛГХУ и знакомящую с планом занятий во всем его объеме и последовательности. Считаем нужным отметить, что программа эта рассчитана на нормальные современные условия профессионального хореографического образования (9–10 лет), включающего, начиная с 5-го года обучения, курс характерного танца. Таким образом, длительность прохождения курса характерного танца составит 4–5 лет.

Едва ли не самым трудным для нас оказался вопрос о методах описания движений.

Как прост и удобен для изложения классический тренаж! Терминология его общеизвестна, содержание понятий более или менее уточнено. Педагогу классического танца остается лишь указать на наиболее важные детали движений. Совсем иначе обстоит дело с характерным танцем. Здесь надо начинать буквально с азов. Терминологии его не существует, а если и есть отдельные наименования движений — как, например, «ножницы», «мельница», «коньки», «штопор» и т. п., — то даже в пределах одного города они понимаются по-разному. Это заставило нас не только кропотливо описывать каждое движение, так сказать, «по слогам», но поместить и рисунки, фиксирующие начальные, промежуточные и конечные положения головы, рук, корпуса и ног. Разумеется, сплошь и рядом мы ограничиваемся показом движения только в одном направлении. Необходимо также оговориться, что размещение фигур «у палки» и «на середине» вызвано стремлением к максимальной наглядности.

В связи со сказанным выше перед нами встал вопрос, пользоваться ли терминологией классического танца в тех случаях, когда движения характерного имеют хотя бы отдаленное сходство с классическими? В конечном счете нам пришлось разрешить этот вопрос положительно, потому что создавать совершенно новую терминологию для

нескольких сот движений — труд большой и на сегодня еще неосуществимый. Мало назвать движение — нужно, чтобы это название, будучи лаконичным, точно определяло характерную особенность движения и, благодаря этому, легко могло войти в обиход.

Частично мы все же создали новую терминологию, но в отдельных случаях пользуемся терминами классики, известными педагогам и узаконенными практикой столетий. Надеемся, что с развитием характерного танца термины классики будут постепенно вытесняться другими, более соответствующими признакам специально характерного жанра.

Введенная нами терминология отчасти взята из ленинградской практики, отчасти же исходит из характера движений и народных их названий.

Группировка даваемых упражнений отнюдь не претендует на незыблемость. Возможны и другие варианты в построении уроков, другие сочетания движений в упражнениях. Мы лично, в нашей практике, придерживаемся предлагаемой системы, убедившись на опыте в ее целесообразности. Было бы очень желательно услышать соображения профессионалов и лиц, интересующихся хореографией, относительно общей структуры учебника и, в частности, по вопросам терминологии.

Одно из наиболее уязвимых мест книги — это отсутствие конкретно разработанных примеров танцевальных комбинаций «на середине» (так называемых этюдов). Но здесь мы натолкнулись на непреодолимую пока трудность воспроизведения их на страницах книги. Применить систему записи танца невозможно ввиду ее несовершенства; одного графического изображения, без пояснительного текста, — бесспорно недостаточно; словесное же описание до крайности затруднительно из-за отсутствия точно разработанного хореографического языка и потребовало бы для каждой позы и движения длиннейших описаний, рискующих притом остаться все же неясными.

Считаем необходимым уточнить некоторые термины, которыми мы пользуемся на протяжении книги.

Слова «стопа» и «ступня», «пятка» и «каблук» — применяются нами как синонимы. «Ненапряженное», «свободное» состояние частей тела — также. «Полупальцы» — равнозначны этому же понятию в классическом танце. «Щиколотка» — то, что в классике называется *le cou-de-pied*. Под выражениями «нога полусгибается», «присогнутые ноги» — следует понимать сгибание ноги в колене примерно на половину меньше, нежели *demi-plié* в классическом танце. Определения «внутренняя и наружная сторона» или «внутреннее и наруж-

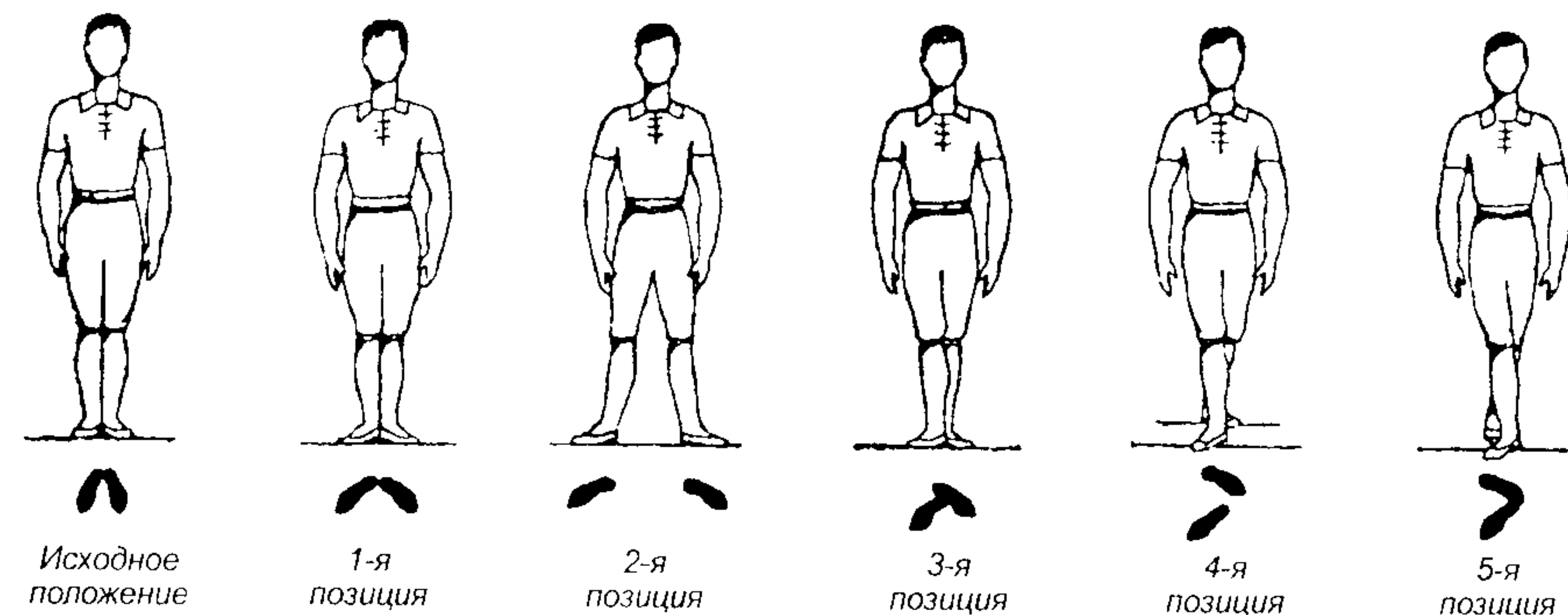


Рис. 1

ное ребро стопы» — употребляются для обрисовки различных соприкосновений стопы. Прибегать к строго анатомическим определениям не хотелось, дабы не усложнять терминологию. Для обозначения позиций ног в характерном танце мы пользуемся термином «нормальное положение», подразумевая обычное расположение ступней (невыворотное). Случаи, когда нужно подчеркнуть выворотность, мы оговариваем особо. Говоря III, IV и другие позиции, мы имеем в виду неполную выворотность (50% требующейся в классике) (рис. 1). Подъем ноги в воздух определяется условно в градусах: 90°, когда одна нога образует прямой угол по отношению к другой, 45° — этот же угол, деленный на две, и 25° — на четыре части. Таким образом, когда в тексте говорится: «нога на 25°» — это значит, что она находится в воздухе. Поворот «на 3/4, 1/2 и 1/4 круга» строится, исходя из геометрического понятия о круге.

При описании упражнений мы пользуемся также делением музыкального такта на восьмые и шестнадцатые его доли для того, чтобы своего рода «замедленной съемкой» показать движения частей тела.

Как правило, все упражнения начинаются с правой ноги.

Подводя итоги проделанной работы, мы безоговорочно признаем неполноту систематизированного в ней материала. Существенные пробелы — в частности, отсутствие в книге многих танцев народов Западной Европы — объясняются главным образом тем, что имеющаяся мировая литература о специально народных танцах весьма небогата, методологически не разработана и качественно не равновалена. Что же касается танцевального фольклора СССР, то сколько-нибудь серьезное ознакомление с ним началось лишь совсем недавно. Поэтому создавать нашу книгу нам пришлось фактически почти что «на голое место».

Но несмотря на указанные трудности, мы все же решились сделать первый, пусть несовершенный, почин в области методического изучения характерного танца. Каждый день, из месяца в месяц, из года в год, мы стремились в своей педагогической практике расширять представления учащихся о народных танцах, вводить в учебный и сценический обиход неизвестные ранее танцы — в первую очередь танцы народностей СССР. Включенная в наш учебник особая глава, посвященная этим танцам, свидетельствует о проделанной нами в данном направлении работе.

Дальнейшее зависит, однако, не только от нас. Изучить народные танцы еще не значит ввести их на сцену. Дело за мастерами балета, которые должны, не допуская прежних ошибок, дать национально-плясовым темам сценическое воплощение и развитие, облечь их в эмоционально насыщенную сценическую форму.

Длительная и непрерывная работа над сценическим национальным танцем дает нам право обнародовать наш первый методический опыт в надежде, что он возбудит интерес к затронутым нами вопросам и тем поможет скорейшему их разрешению. Закончив нашу книгу, мы некоторое время колебались перед дилеммой — либо сейчас выпустить в свет то, что нами сделано, либо, в ожидании ликвидации «белых пятен», отложить выход книги довольно надолго.

Зная, как остро ощущается отсутствие элементарных учебных материалов по характерному танцу, мы решили не ждать.

А. ЛОПУХОВ, А. ШИРЯЕВ, А. БОЧАРОВ



ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ И ЕГО СВЯЗЬ С КЛАССИЧЕСКИМ

Мы открываем книгу изложением связи основ классического и характерного танца, так как *основным* языком прежних балетов был классический танец.

Говоря о характерном танце, мы имеем в виду его образцы в балетном театре, а не этнографические народные первоисточники. Последние существенно отличаются от своих сценических воспроизведений. Большинство балетов содержат характерные танцы. Последние сохранили более или менее отчетливые национально-плясовые мотивы — преломленные, стилизованные или видоизмененные — и носят различные национальные названия.

Уточнить вопрос о связи указанных двух танцев необходимо потому, что, как правило, наши читатели знают хорошо классический и мало знакомы с характерным танцем. Классическая терминология является для них азбучной истиной, и, независимо от нашего желания, они могут рассматривать явления характерного танца с позиций танца классического.

Сравнение оправдывается также и сценическим старшинством классического танца и, наряду с этим, молодостью педагогики характерного. Ведь еще несколько лет тому назад она ограничивала круг своей деятельности одним Ленинградом. Кроме того, сопоставление указанных двух систем даст читателю представление о процессе роста характерного танца, который происходит на наших глазах. Процесс этот не ограничивается только технологическим обновлением. Мы наблюдаем рост нового если не языка, то во всяком случае танцевального наречия, способного разрешить задачу самостоятельного танцевального спектакля.

Характерный танец в своем нынешнем сценическом виде во многом тесно связан с классическим. Часть упражнений характерного танца родилась в результате заимствований и переделок тренажа классического танца.

Это совершенно естественный и закономерный процесс, так как классический танец, в свою очередь, строился, пользуясь элементами народного танца.

Медленные движения характерного танца, как правило, ближе к классике, быстрые — дальше от нее. Так, например, замедленная часть чардашей, в особенности поставленных старыми мастерами балета, стилистически, а иногда и технологически, недалеко отошла от движений классического танца. Но быстрая часть тех же чардашей или испанские танцы в бурном темпе теряют черты прямого сходства с классикой, а у современных постановщиков кажутся созданными даже на иной основе.

Характерный танец изобилует различными движениями, применения которых в классическом танце мы не встречаем. Наряду с этим он заимствует некоторые движения из классики.

Но если между классическим и характерным танцами XIX столетия есть много общего, то мы отмечаем и различие между ними, кстати сказать, постепенно все более усиливающееся.

Современные постановщики работают над созданием характерных балетов. Они стремятся вывести характерный танец из дивертисментной сферы, организовать его драматургию, раскрыть средствами характерного танца сценический образ и т. п.

Стремление их к этнографичности, желание снять с характерного танца псевдонародные черты и внести в него подлинные фольклорные штрихи постепенно стирают черты родства с классикой.

Основной стилистический признак характерного танца — сближение его с конкретной действительностью, с плясовым народным творчеством, а технологический — в большей свободе рук, корпуса и ног, в выборе положений, поворотов и т. п.

Один из принципов классической школы — предельно вытянутые ноги — соблюдается в характерном танце далеко не так строго. Многие характерные движения основаны на невытянутых ногах, с слегка присогнутыми коленями, иначе потеряется острота и характерность рисунка танца.

Что же касается другой основы классического танца — выворотности ног (принципа *en dehors*), то в движениях характерного танца, построенных на классической основе, выворотность соблюдается. Там же, где это родство между классическим и характерным танцем сти-

рается — принцип выворотности слабеет и рядом с ним появляется противоположный ему принцип — *en dedans*. В комбинациях сценического порядка оба эти принципа сплошь и рядом мирно сосуществуют. Но тем не менее можно сказать, что характерному танцу больше соответствует невыворотность.

Несмотря на это, роль выворотности становится ведущей в процессе занятий с учениками, которые не овладели ею в классическом танце. Педагоги, пытающиеся вести уроки характерного танца с учащимися, не проходившими классики, вплотную сталкиваются с одним и тем же препятствием. Ученик не может выворотной двигаться и потому не в состоянии правильно исполнить многие характерные движения. Выход в этих случаях один — приходится задавать упражнения, развивающие выворотность. Всякие иные меры никогда не приведут к овладению техникой характерного танца. В лучшем случае танцовщик будет способен на ограниченный круг простых движений. Формулируя вопрос о значении выворотности в характерном танце, нужно считать обязательным овладение ею в школьной стадии обучения, короче говоря: чтобы танцевать на сцене невыворотной, нужно овладеть учебной выворотностью. Поэтому в условиях нормального хореографического образования характерный танец и вводится после 3–4-летней предварительной классической подготовки, т. е. когда учащиеся уже овладели выворотностью.

Основы классического танца начинаются учением об исторических пяти позициях. Педагогика характерного танца придерживается также этих позиций, выполняемых, однако, без присущей классике выворотности.

Есть ли «пальцы» в характерном танце? В буквальном смысле слова, в учебном багаже их нет. Да они и не нужны. Мы уступаем здесь место педагогу классики. Это его дело, его сфера упорной тренировки в течение 8 лет обучения. Но если «пальцев» нет в учебном тренаже характерного танца, то они имеются в его сценических вариантах.

В старых балетах — наличие движений на «пальцах» переводит характерный танец в другой жанр, называющийся *demi-classique* или *demi-caractère* — «полухарактерный танец». Таковы, в частности, отдельные номера и отрывки из балета «Дон Кихот» в постановке А. Горского, русский танец балерины в последнем акте балета «Конек-Горбунок», классическое «венгерское» па в последнем акте балета «Раймонда», постановка М. Петипа, и др.

Если классический танец наиболее часто пользуется высокими полупальцами (по терминологии Э. Чекетти, 3/4 пальцев), то в характерном

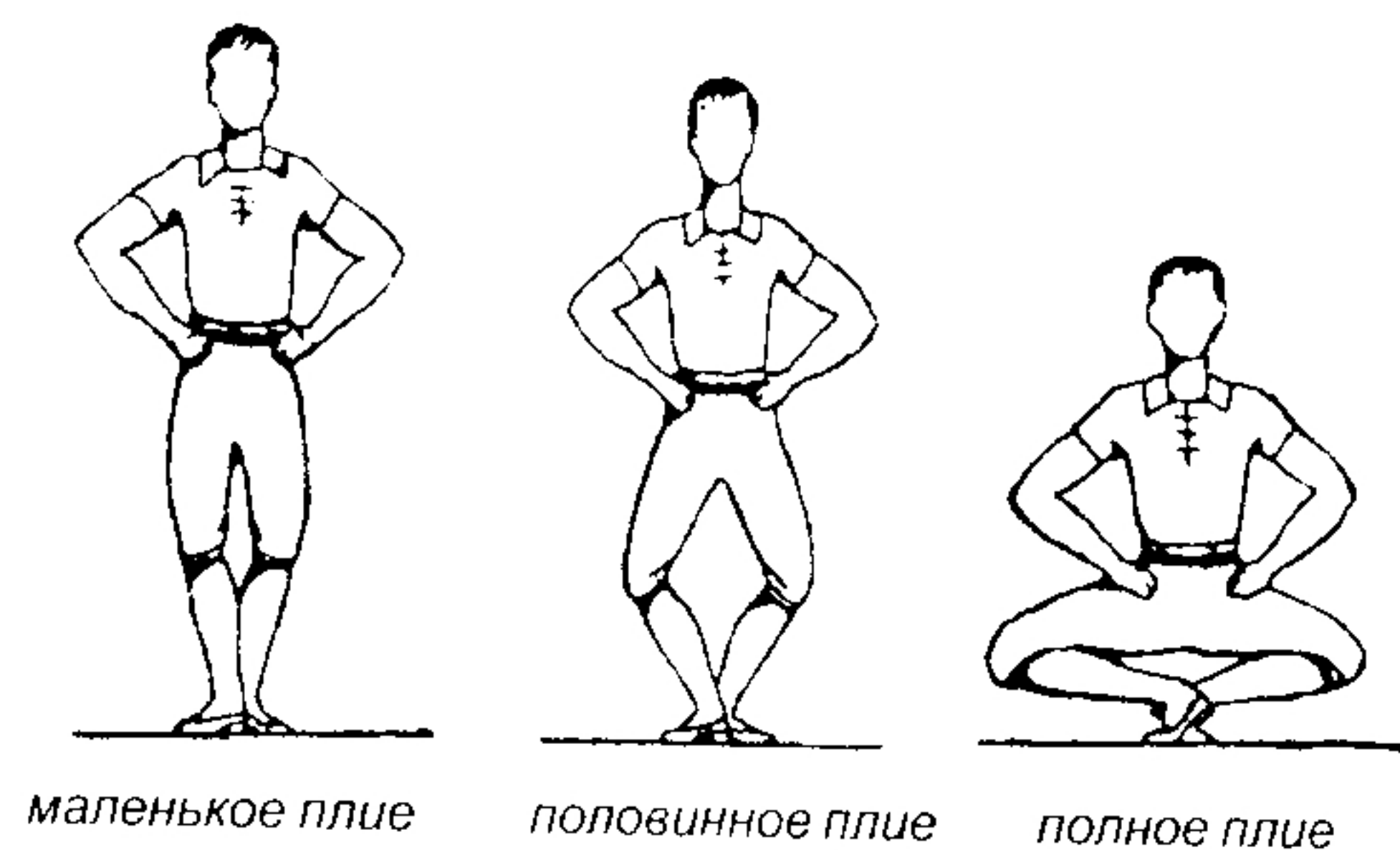


Рис. 2

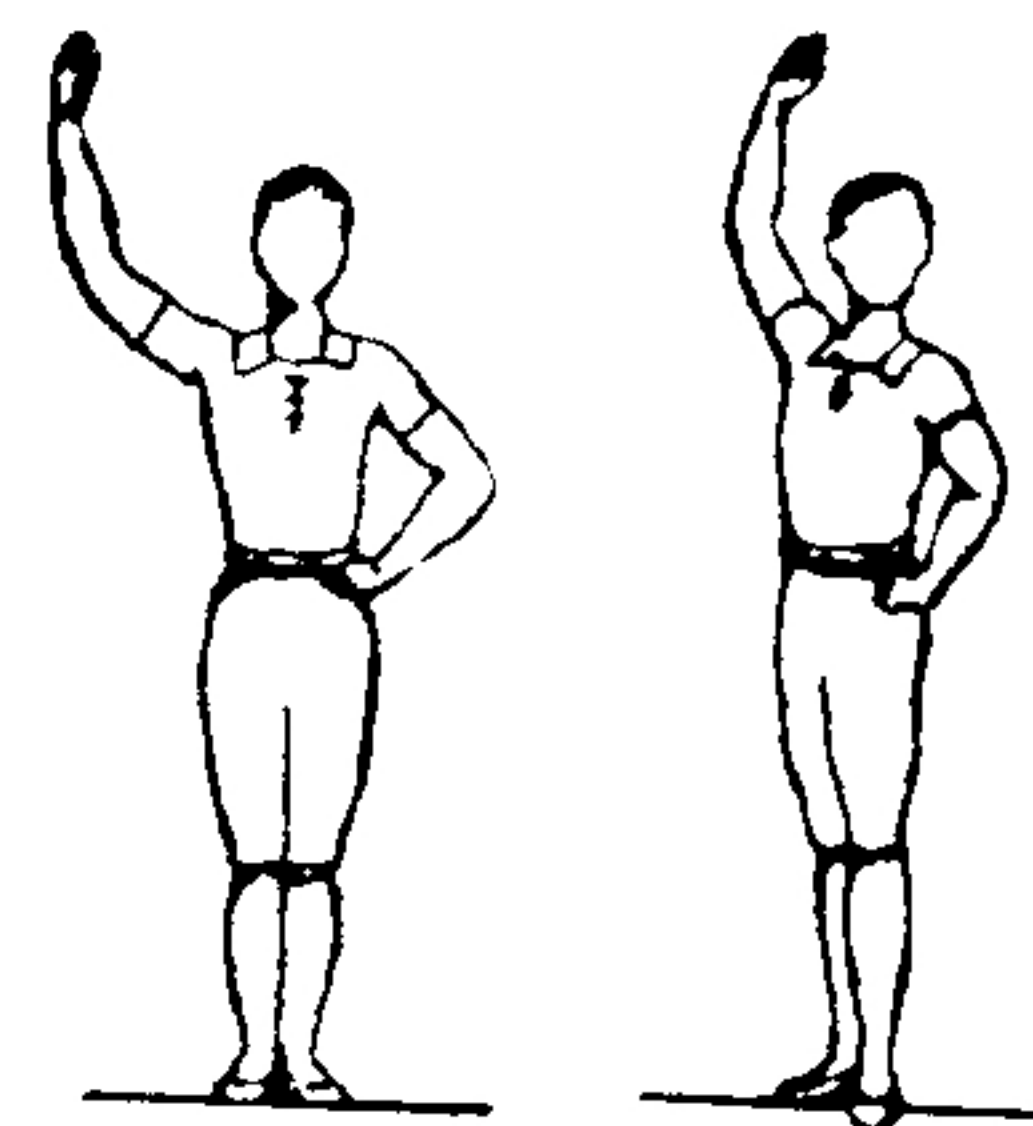


Рис. 3

танце применяются как высокие, так и низкие полупальцы (1/4 пальцев), когда пятка едва отделена от пола⁸⁶.

Несколько иначе обстоит дело с *plié* (рис. 2). Сфера его применения в характерном танце значительно расширена. Многие характерные танцы исполняются на присогнутых ногах, не соблюдается и основное правило при исполнении классического *plié* — немедленное *relevé*. В характерном танце, наоборот, очень часто применяется задержка на полуприседании и даже на полном *plié*. На этом принципе построена вся присядка.

В то время как *plié* и *relevé* в классическом танце исполняются, как правило, мягко и плавно, а отрывистое и «жесткое» их исполнение встречается очень редко, характерному танцу более соответствует второй вид исполнения этих движений, т. е. отрывистый и жесткий. В методически правильно построенном уроке характерного танца мягкое *plié* и *relevé* всегда сочетаются с жестким.

В уроке *plié* часто выворотное, как и в классике, в танце оно, как правило, лишено полной выворотности.

Не будем задерживаться на *effacé* и *croisé*. Закрытые и открытые позы настолько присущи каждому танцевальному движению, что нет надобности защищать право характерного танца на эти положения. Можно лишь упомянуть о некотором пристрастии балетмейстеров к *croisé* в характерном танце.

Правила *épaulement* (рис. 3) действуют и в характерном танце. Можно сказать, даже больше.

Сравнение распространенности *épaulement* в классике и характерном танце показывает количественное преобладание его в последнем. Изучая вопрос об *épaulement* в историческом разрезе, мы с некоторой осторожностью можем предполагать, что принцип этот

⁸⁶ О пальцах в кавказских танцах см. с. 217 и 227.

рождается сначала в характерном и гротесковом танце и лишь потом получает право гражданства в классическом.

Голова артиста в характерном танце приобретает, сравнительно с классическим, большую свободу. Опускание ее глубоко вниз, смещение из стороны в сторону, более резкие повороты и запрокидывание назад, почти нетерпимые в классике, в характерном танце имеют широкое распространение. Так, в частности, в танцах узбеков, армян и других восточных народностей очень распространено характерное движение головы, незаметным толчком смещающейся из стороны в сторону.

Правила и законы движений корпуса и рук в классическом танце четко определены. Там исполнитель уделяет большое внимание спине и манере ее держать. В тех характерных движениях, где основной прием заимствуется из классики (пируэты, туры, отчасти кабриоли и др.), как правило, нужно держать спину так же, как в классическом танце.

Наряду же с этим можно допустить, говоря теоретически, что в каком-то характерном танце найдет себе применение и «висячий» корпус, совершенно недопустимый в классике. Во всяком случае, в характерном танце встречаются позы и движения, нарушающие правила постановки спины в классическом танце. Последний, за редким исключением, не знает резких и глубоких *renverses*, «мостов» и почти 90° запрокидываний корпуса вперед и назад.

Технические функции танца в образе, каким всегда должен быть характерный танец, не ограничиваются только движениями ног. Он требует участия в танце всего тела. Поэтому характерный танец все больше и больше будет строиться на разнообразии движений корпуса, рук и головы.

Виртуозное движение одних ног при бездействующем корпусе мы часто видели на эстраде. «Чечеточники» и «присядочники» щеголяли неподвижностью верхней части тела во время стремительного и ловкого перебора ног. Такие исполнители в спектакле так же мертвы и невыразительны, как и их тело. Но, относясь критически к подчеркнутой неподвижности корпуса, мы, конечно, не имеем в виду тех танцев, для которых такое положение типично, в частности грузинскую «лекури». Впрочем, некоторые кавказские танцы («хоруми») знают выходы из неподвижности корпуса.

Говоря о роли корпуса в конкретном танце, мы легко можем судить о принадлежности его к тому или иному стилистическому направлению. Эволюция характерного жанра, его обособление от классического начались с того момента, когда корпус и руки танцующего

первыми принимаются искать более естественных положений, первыми стараются воспроизводить образ танца; что же касается ног, то они продолжают еще долго механически повторять только классические па. Подтвердим нашу мысль примерами из сценической практики.

Возьмем Сарацинский танец из второго акта балета «Раймонда», поставленный М. Петипа в 1898 г.

Начало этого танца построено на *pas de basque*. Структура обычного *pas de basque* здесь уже слегка видоизменена: ноги не вполне выворотны. Руки, голова и корпус нарушили классические каноны: корпус повернут в сторону и либо запрокинут назад, либо склонен вперед. Одна рука исполнителя заброшена над головой, ладонью вверх, другая отведена назад, с опущенной вниз ладонью, голова слегка запрокинута также назад. Переходы рук из положения в положение минуют классические пути.

После *pas de basque* в этом же номере встречается момент, когда исполнители делают *pas de bourrée* на месте. Характер последнего совершенно изменен благодаря тому, что ноги, а следовательно, и ступни примкнуты и стоят параллельно друг другу, а само *pas de bourrée* выполняется профилно. Детали, подчеркивающие характер танца, созданы не Петипа, а введены в танец последующими исполнителями. Таким образом, процесс «охарактеривания» продолжался на протяжении всей сценической жизни этого номера. Так, поворот корпуса после *pas de bourrée* раньше совершался на *effacé* и был незначителен, сейчас же исполнитель принимает позу *croisé*, а поэтому и поворот стал гораздо рельефнее и резче.

В этом танце совершенно отчетливо видно стилевое различие между движениями ног, корпуса и рук. Ноги, сохраняя почти неприкосновенной классическую манеру, вытянуты в подъеме и делают знакомые па, в то время как руки и корпус уже лишились классической формы.

Сходное явление мы наблюдаем и в Индуcском танце (пост. М. Петипа) в балете «Баядерка» (1876). Чем ближе даты балетных постановок к нашим дням, тем чаще мы встречаемся с танцами, где ноги теряют классическую окраску движений. В ранней работе М. Фокина («Эвника», 1906–1907) был танец негра и грека на бурдюках, который воспроизводил движения человека, находящегося на выпуклой поверхности надутых бурдюков. Корпус во время всего танца наклонен, руки разбросаны в стороны и ищут равновесия; ноги, получившие задание делать на полупальцах *pas de bourrée*, в искусственных попытках сохранить равновесие движутся так, что от классического *pas de bourrée* не остается и следа. Мы могли бы продолжать описание

этой эволюции по этапам. Но достаточно и приведенного. Борьба постановщиков за освобождение корпуса и рук от классической манеры ведется уже давно и влечет за собой освобождение от классических канонов и для ног.

Из всего сказанного ясно, что движения корпуса в характерном танце регламентированы не так сурово и жестко, как в классическом.

Их определяет в первую голову характер воспроизводимого танца, а в пределах последнего — и композиционный замысел балетмейстера.

В современном характерном танце движения рук строятся не по принципам обязательности трех позиций (*port de bras*), установленных классическим танцем. Этим правилам подчиняются и характерные танцы, созданные в прошлом столетии, когда процесс обособления характерного танца от классического еще только намечался. Но уже у балетмейстеров М. Фокина и А. Горского руки в характерном танце делаются неузнаваемыми с точки зрения классического танца. Вольный стиль рук, господствующий с этого времени в характерном танце, затрудняет нам возможность описания всего комплекса их движений и положений. Характерный танец настолько обусловлен в движениях рук этнографическими и импровизационно-творческими факторами, что свести все разнообразные и выразительные движения рук к какому-то количеству определенных положений невозможно.

Наиболее выразительные движения рук в танцах народов Востока до сих пор либо вовсе отсутствовали в сценическом и учебном обиходе характерного танца, либо подверглись стилизации настолько, что требовали большой предварительной работы по очистке их от указанных наслоений. Разумеется, введение этих движений в практику в подлинном виде, возвращение их к народным первоисточникам безусловно необходимо.

Мы считаем своей первоочередной задачей обогащение курса характерного танца новыми движениями рук. Этому будет способствовать наше дальнейшее изучение танца. Педагогу не вредно будет ознакомиться также с интересными движениями рук в пластических школах. Примеры удачных заимствований М. Фокиным телоположений у Дункан и образцов вазовой живописи достаточно убедительны.

Необходимо добавить несколько слов о кистях рук. Здесь также не может быть и речи о выработке нескольких, раз навсегда зафиксированных положений кисти по примеру классики. Сложенные «по уставу» пальцы, кисть, опущенная вниз или обращенная ладонью к зрителю, засушили бы характерный танец. Поэтому мы встречаем в нем всевозможные положения — кисть, сжатую в кулак, широко раскрытую и обращенную ладонной или тыльной частью к зрителю,

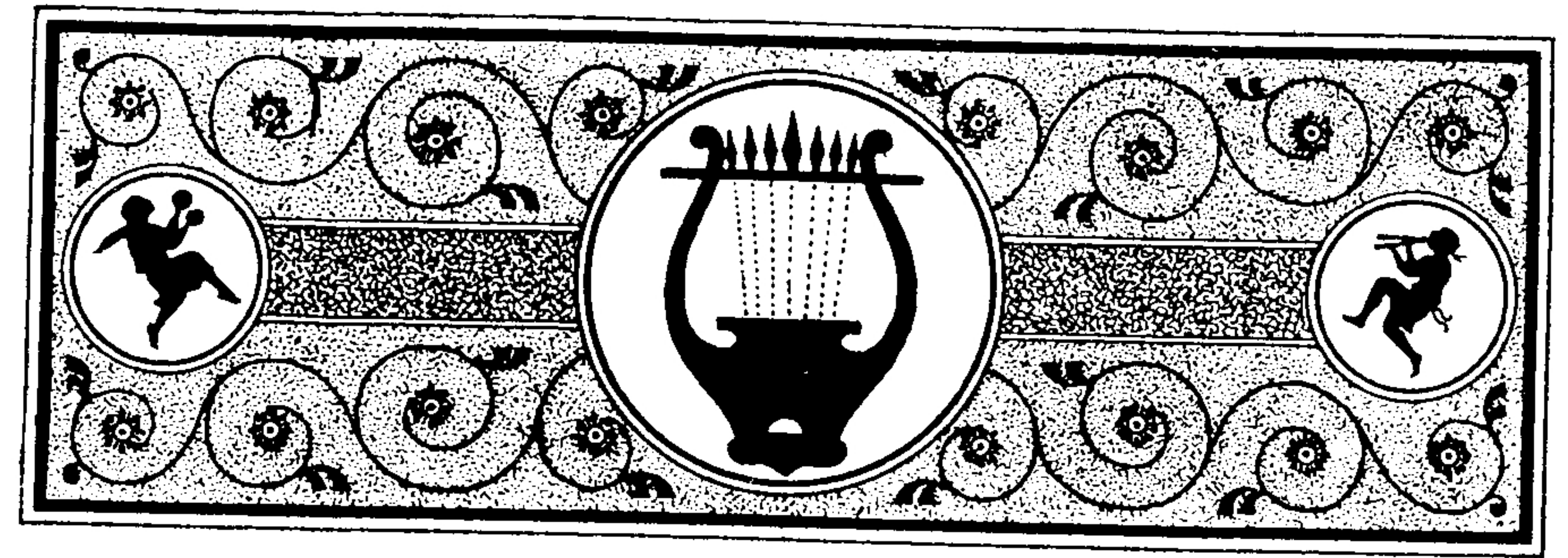
полукруглую, плоскую кисть, — словом, всякое положение может найти себе применение в характерном танце. Это не значит, что заимствование из классики исключено; в танцах, стилистически близких к классике, мы требуем и кисти, сложенной, как это принято в классическом танце. Предостережем только педагогов и постановщиков от увлечения свободой выбора. Общий стиль танца и здесь должен быть строго соблюден.

Мы не собираемся разбирать поочередно все классические па и их аналоги в характерном танце. Нет никаких оснований предполагать, что количество заимствованных классических па в дальнейшем сократится. Скорее, наоборот, — они будут все смелее и смелее использоваться в характерном танце наших дней. Какими они станут — вопрос другой.

Небезынтересно отметить, что, проникая в характерный танец, классические па проходят многостороннюю закономерную эволюцию. Стремление постановщиков к этнографичности, с одной стороны, поиски новых вариантов движений — с другой, усиление элементов образности в танце — с третьей — влияют на эти па. В итоге характерные па умножаются в своих видах. Так, появляются разнообразные характерные *pas de basque*, *pas de bourrée*, *balancé* и др.

Любопытно, что застывшим классическим па, в процессе обработки их характерным танцем, возвращаются черты первоисточников. Так, в испанском танце укрепляется *pas de basque*, а *pas de bourrée* проникает во многие народные танцы и т. д.

Это лишний раз доказывает нашу мысль о том, что здесь возвращается в народный танец то, что некогда было из него взято классическим танцем.



УПРАЖНЕНИЯ У ПАЛКИ

ХАРАКТЕРНЫЕ BATTEMENTS TENDUS

Буквальный перевод названия этих упражнений не вполне ясно определяет их форму в характерном танце. Здесь речь идет не только о вытягивании ноги (*tendu*), но и о выбрасывании и сгибании ее; таким образом, принцип вытянутых ног, типичный для классического танца, здесь уже нарушается.

Связь приводимых шести вариантов характерного *battement tendu* с классикой различна. Если первый вариант (*battement tendu* № 1) является простейшим видом и наиболее схожим с классическим, то все следующие постепенно теряют черты сходства. Последний (№ 6) не имеет уже ничего общего с классическим видом.

1. Battement tendu № 1. Одно из начальных упражнений характерного танца. 1-й год обучения (рис. 4).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

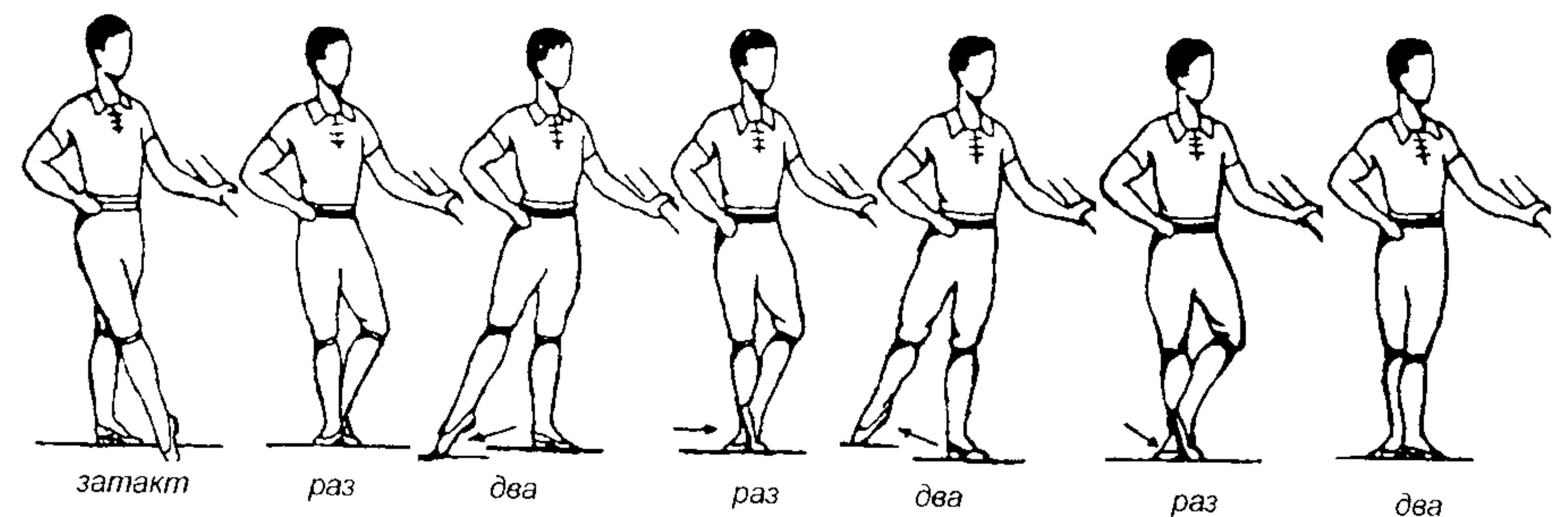


Рис. 4

Затакт — вытянутая правая нога резко выводится в IV позицию вперед и упирается в пол вытянутым носком.

На «раз» — правая нога возвращается в III позицию и с легким ударом становится на место. Одновременно левая нога, чуть согнутая в колене, отделяет пятку от пола.

На «два» — пятка левой ноги опускается на пол. Правая нога выводится на носок, в сторону. Затем правая нога становится в III позицию, позади левой и движение проделывается назад и опять в сторону («крестом»).

Принцип классического *battement tendu* нарушен. В упражнении участвуют обе ноги, причем опорная нога не неподвижна, как в классике, а сгибается в колене и пристукивает каблуком в пол.

Это упражнение повторяется не более 16 раз с каждой ноги.

2. Battement tendu № 2 (рис. 5).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — правая нога проводится в сторону, скользя носком по полу, причем стопа ее постепенно поворачивается на носке, на полупальцах, носком внутрь, так что в конце движения носок правой ноги направлен в ту же сторону, что и носок левой (ноги параллельны). Правая нога упирается в пол только полупальцами, пятка ее отделена от пола, колено вытянуто.

На «раз» — правая нога возвращается в исходное положение.

На «и» — повторяется движение на «затакт».

На «два» — повторяется движение на «раз», с приседанием (на «и») в момент окончания движения.

На «и» — повторяется движение «затакт».

По своей простоте этот батман должен быть пройден в 1-м году обучения. Он делается по 16 раз с каждой ноги.

Ошибки при исполнении следующие: чрезмерное выворачивание бедра наружу для усиления эффекта поворота носка внутрь. Между

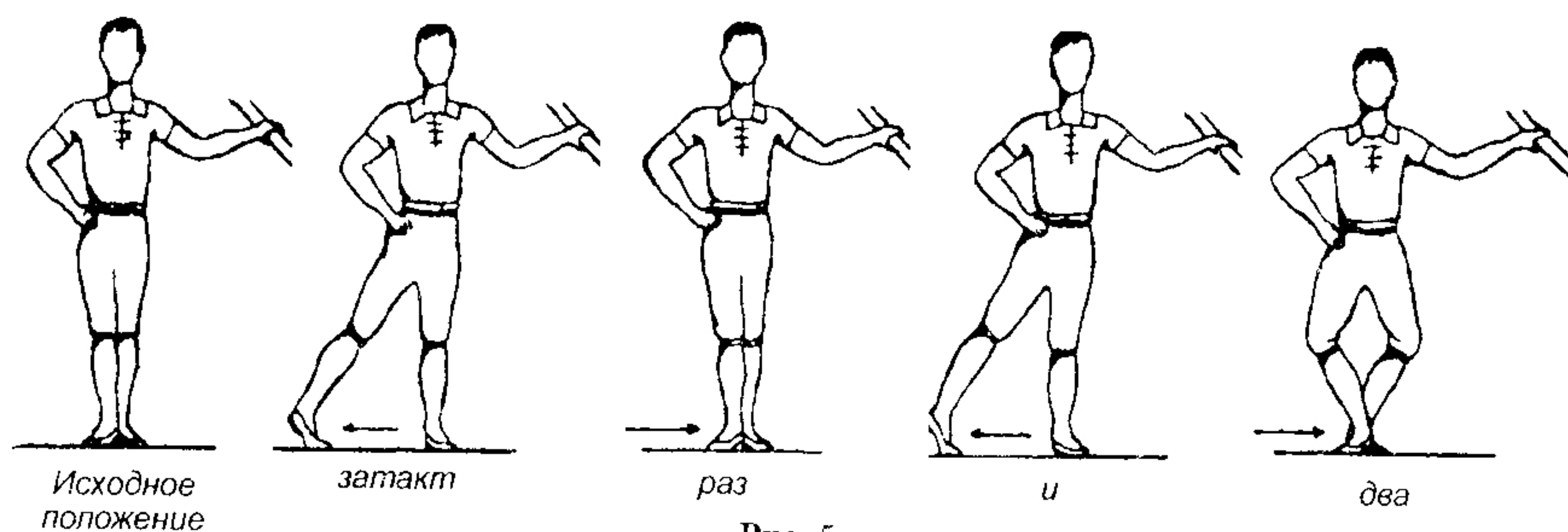


Рис. 5

тем основная задача упражнения — добиться правильного поворота носка, а не бедра. Поэтому корпус должен быть неподвижен.

Это упражнение развивает вращательные свойства стопы и следует в уроке за вариантом № 1.

3. Battement tendu № 3 — отдалается от классики больше, нежели описанные выше. Связь его с классикой почти обрывается, и мы сохраняем общий термин лишь для удобства (рис. 6).

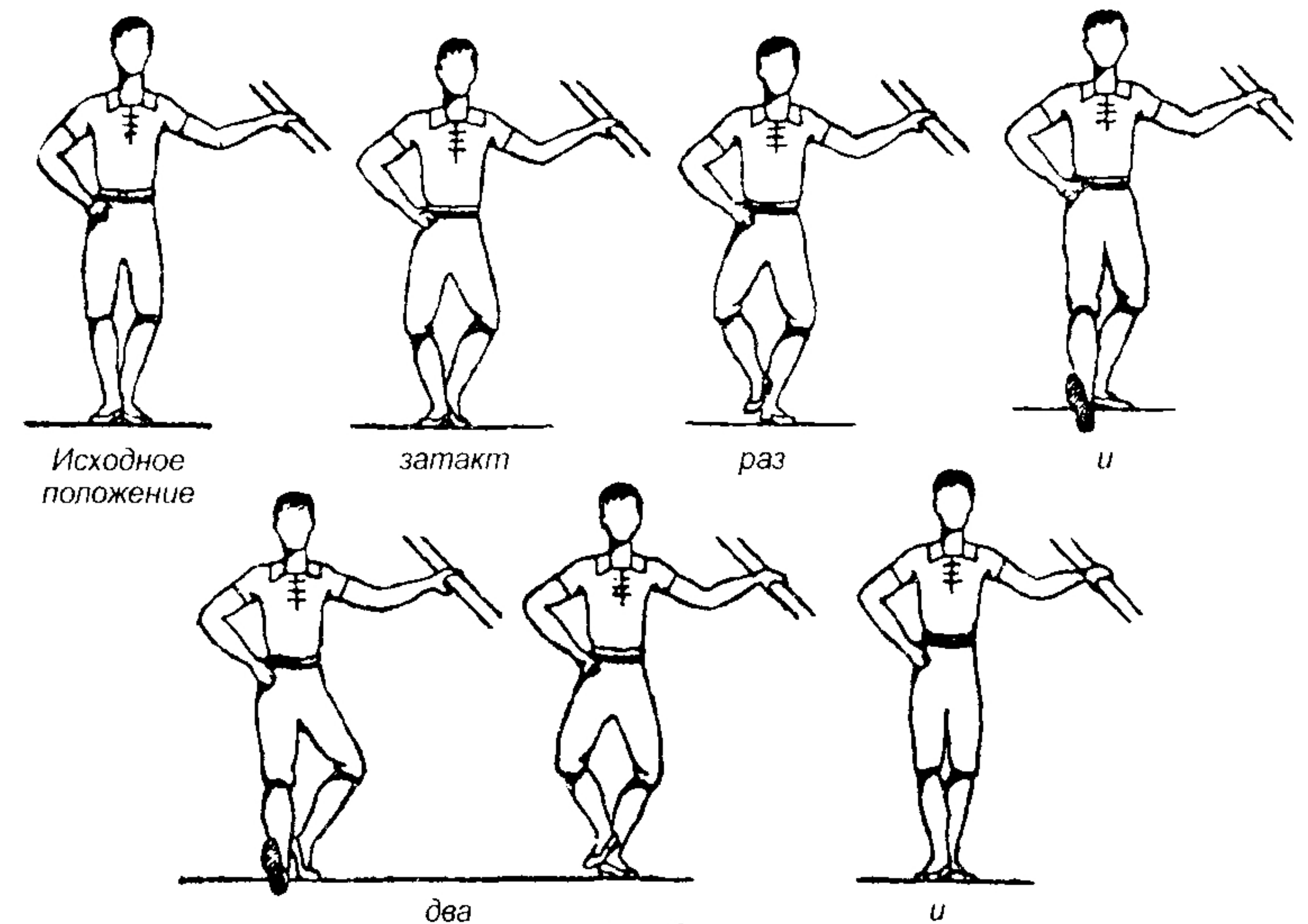


Рис. 6

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция, колени слегка присогнуты.

Затакт — левая нога сгибается в колене, отделяя пятку от пола.

На «раз» — левая нога с ударом опускает каблук на пол. Правая нога отделяется от пола и поднимается стопой к щиколотке левой.

На «и» — правая нога резко выносится вперед и ставится на каблук, носком вверх.

На «два» — левая нога повторяет сделанное на «раз» пристукивание, а правая, отрываясь от пола, сгибается в колене и подтягивается к щиколотке левой.

На «и» — правая нога возвращается в исходное положение с ударом всей стопой в пол.

Все упражнение надо проводить на слегка согнутых ногах. Оно делается «крестом» по 8–16 раз с каждой ноги и применяется на 1-м году обучения.

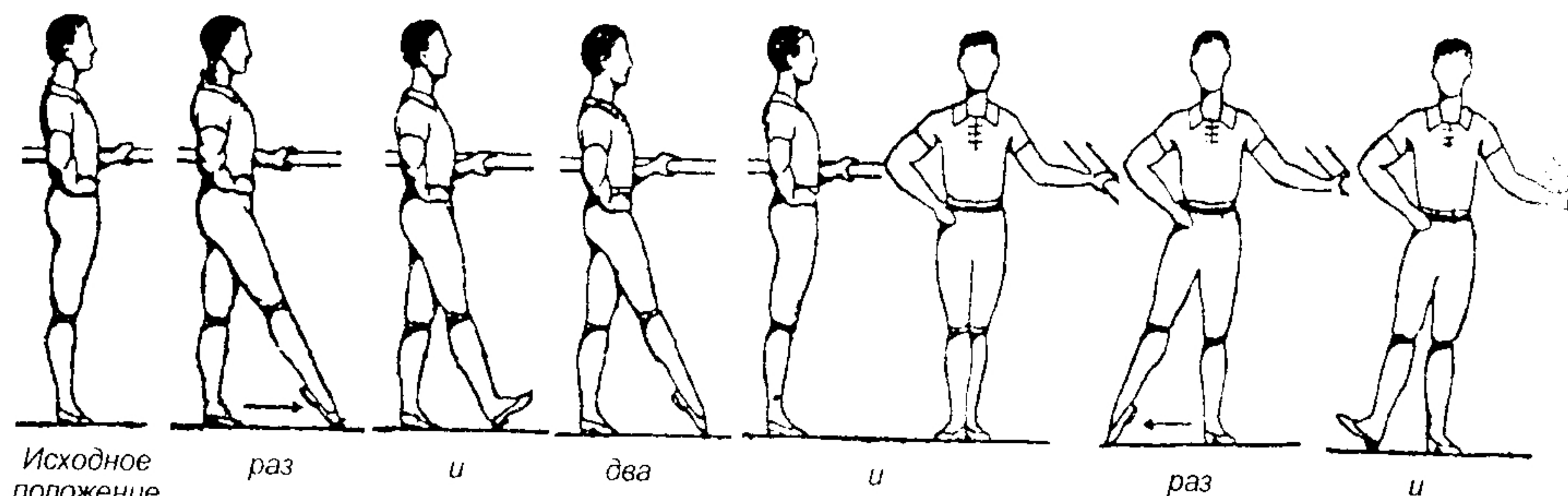


Рис. 7

Оно чрезвычайно типично для характерного танца. Здесь мы наблюдаем и тренировку в движении на слегка согнутых ногах, и энергичные удары стопой в пол, и работу стопы в необычном для классического танца положении.

Работой на согнутой опорной ноге упражнение имеет целью укрепление икроножных мышц, мышц аппарата колена и четырехглавых мышц бедра.

При исполнении его мы сталкиваемся очень часто с ошибкой, распространенной во многих танцевальных движениях, построенных на присогнутых коленях. Учащиеся, порой непроизвольно, отставляют таз и, «проваливая» спину, нарушают стройность линии корпуса.

Необходимо также следить, чтобы верхняя часть тела, в особенности плечи, была совершенно неподвижна и не реагировала на движения ног. Это достигается тем, что при отделении от пола пятки опорной (левой) ноги, необходимо лишь слегка увеличить сгибание в колене, а не приподниматься всем корпусом.

4. Battement tendu № 4 (рис. 7).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

На «раз» — вытянутая правая нога выводится вперед на носок.

На «и» — стопа правой ноги переводится с носка на каблук, носок отделяется от пола и поднимается, насколько возможно, вверх.

На «два» — стопа правой ноги переходит с каблука на носок.

На «и» — правая нога возвращается в исходное положение. Колени в этом упражнении вытянуты все время.

По своей технической доступности оно может быть введено в урок на 2-м году обучения.

Это же упражнение проделывается затем с полуприседанием при возвращении ног в исходное положение. Обычно делается 8 упраж-

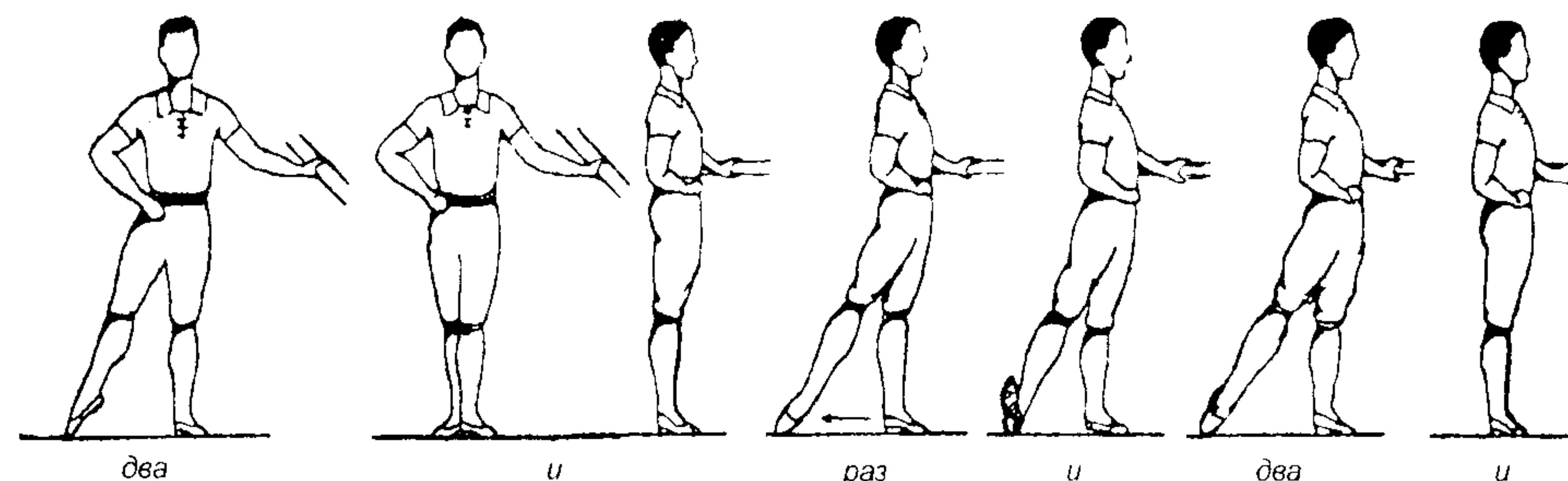


Рис. 7 (продолжение)

нений с каждой ноги без приседания и 8 с приседанием. Цель его — развитие подвижности стопы. Все упражнение проделывается «крестом».

По мере усвоения учащимися *battement tendu* № 4, он усложняется изменением музыкального размера с 2/3 на 3/4. Тогда переход с носка на каблук и обратно происходит вдвое быстрее.

Одна из разновидностей окончания этого батмана такова: нога не подтягивается в исходное положение, а приставляется к опорной с ударом всей стопой в пол.

Нужно добиваться от учащихся четкого и предельного перехода стопы с каблука на носок и обратно, а также обращать внимание, чтобы учащиеся не скрючивали пальцы, так как этим они уменьшают радиус движения стопы.

5. Battement tendu № 5 — не содержит в себе элементов классического танца (см. рис. 8). В нем мы не наблюдаем вытянутой ноги (т. е. принципа *tendu*). Кроме того, применяя поворот ноги *en dedans*, мы тем самым окончательно порываем с обычным представлением о классическом *battement tendu*. Поэтому он ждет своего особого названия и в эту главу включен только по признаку технологической связи с № 3.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — левая нога сгибается в колене и отделяет пятку от пола.

1-й такт

На «раз» — левая нога с ударом опускает пятку на пол, а правая, слегка отделяясь от пола, подтягивается к щиколотке левой.

На «и» — правая нога резко выносится в сторону и ставится на пол, на каблук, носком вверх. Пятка левой ноги отделяется от пола.

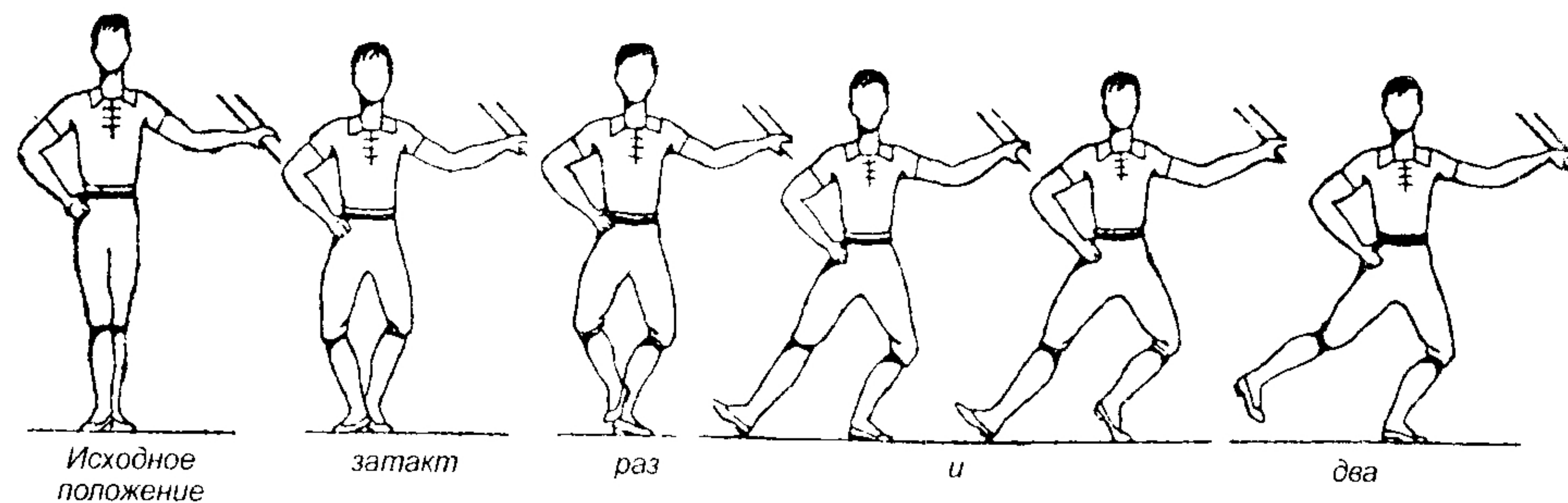


Рис. 8

На «два» — левая нога повторяет пристукивание, а правая, слегка отделяясь от пола, поворачивается коленом внутрь и сгибается.

На «и» — правая нога вытягивается и резким ударом полупальцами ставится на пол носком внутрь, на одной параллели с левой. Пятка левой ноги отделяется от пола.

2-й такт

На «раз» — левая нога повторяет пристукивание, а правая отрывается от пола, поворачиваясь наружу, носком вверх.

На «и» — правая нога резко опускается на каблук, а левая вновь приподнимает пятку, как на первое «и».

На «два» — левая нога снова пристукивает пяткой, а правая подтягивается к щиколотке левой.

На «и» — правая нога возвращается в исходное положение с ударом всей стопой в пол. Заключительный удар можно проделывать как при вытянутых, так и при согнутых ногах.

В исходное положение, в III позицию, правая нога приходит поочередно впереди и позади опорной. Упражнение проделывается 4–8 раз с каждой ноги. Принципиальная новизна этого вида *battement tendu* заключается в том, что в упражнение введено вернутое (*en dedans*) положение всей ноги, которое, как мы увидим впоследствии, составит основу ряда упражнений, названных нами *pas tortillés*.

Кроме обычных ошибок, в *battement tendu* № 5 мы наблюдаем типичную для данного вида. При повороте правой ноги внутрь учащиеся испытывают потребность вместе с ногой повернуть и корпус лицом к палке. Между тем задача упражнения состоит в том, что-

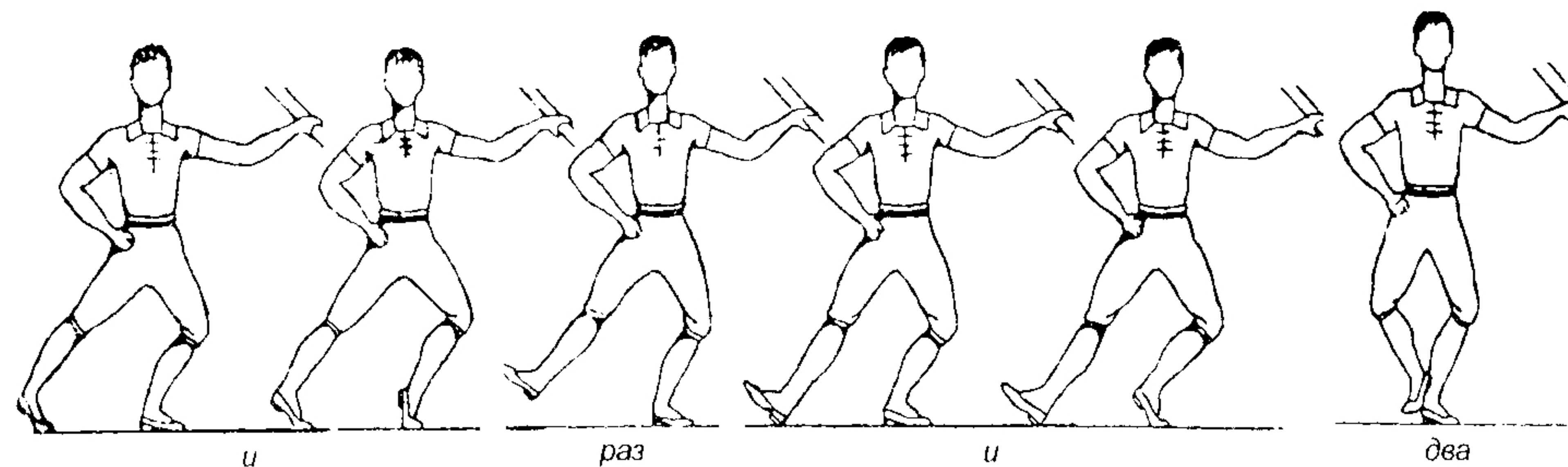
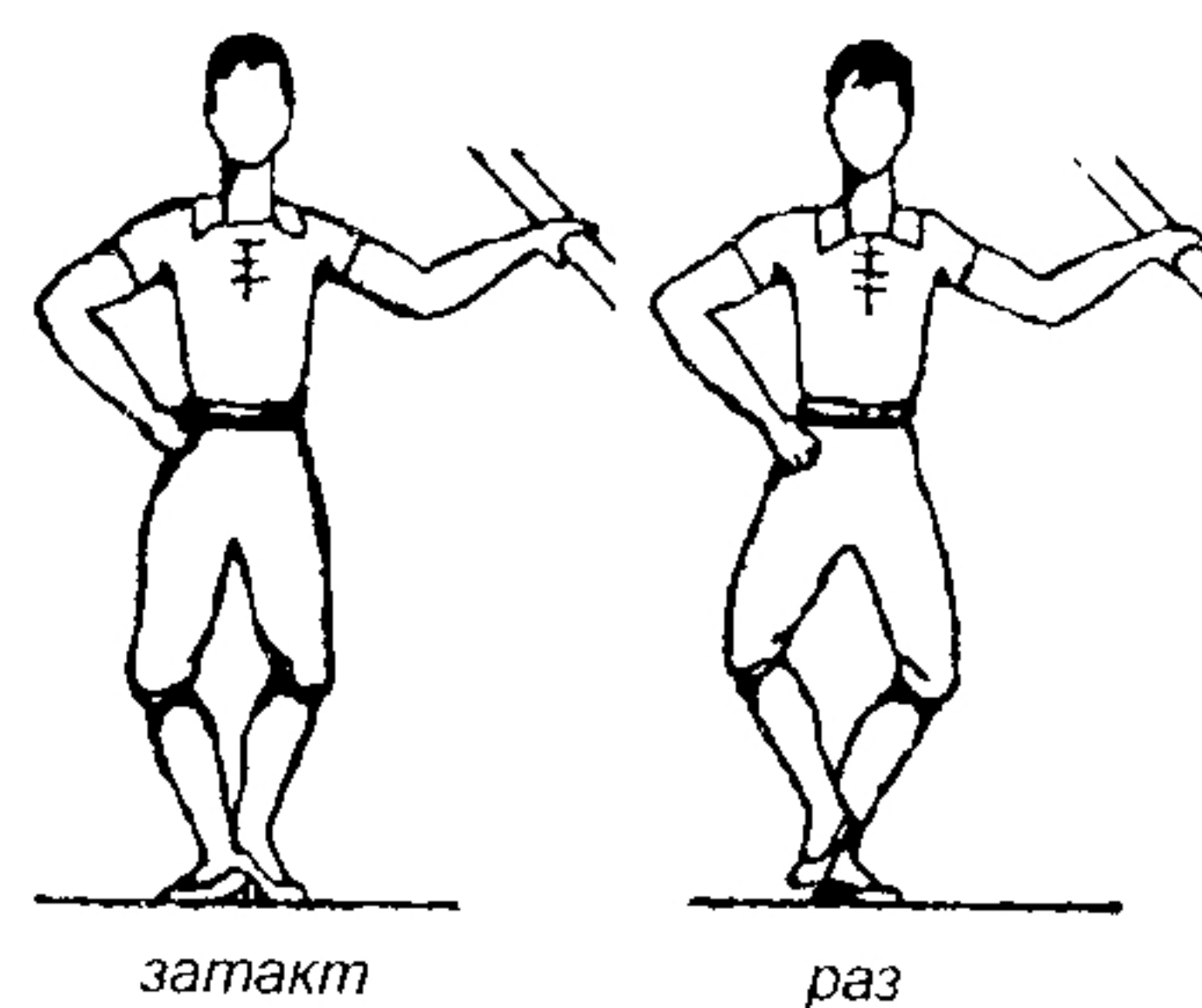


Рис. 8 (продолжение)

бы сохранить первоначальное положение корпуса, вопреки повороту ноги внутрь. Таким образом, мы вовлекаем в упражнение мышцы пояса и даем бедру небольшую вращательную работу. *Battement tendu* № 5 вводится в урок на 3-м году обучения и может следовать за № 3, в комбинации с последним.

6. Battement tendu № 6. Он применяется на 4-м году обучения, когда уже усвоены все предшествующие упражнения (рис. 9).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — левая нога, сгибаясь в колене, отделяет пятку от пола.

На «раз» — левая нога пристукивает каблук. Правая отделяется от пола, поднимаясь свободной стопой к щиколотке левой.

На «и» — на первую 1/16 правая нога выбрасывается вперед и ставится на каблук с поднятым вверх носком. На вторую 1/16 она же резким рывком возвращается к щиколотке левой, совершая мазок полупальцами (при этом вытянутая ступня поднимается выше уровня щиколотки). Левая, сгибаясь в колене, отделяет пятку от пола.

На «два» — левая нога с ударом в пол опускает пятку. Правая фиксируется на щиколотке левой, слегка приподняв носок.

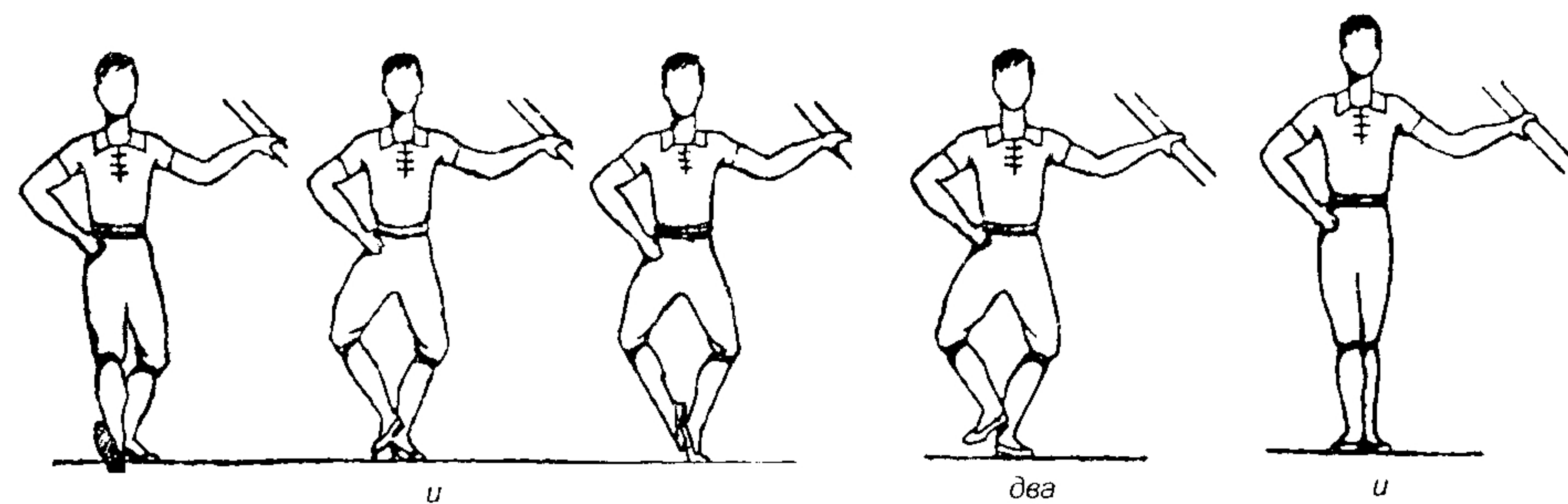


Рис. 9

На «и» — правая нога возвращается в исходное положение с ударом всей стопой в пол.

Заключительный удар проделывается как и в предыдущем упражнении.

Упражнение выполняется по 8 раз с каждой ноги. Его же можно проделать и в сторону.

В этот вид *battement tendu* входит еще один типичный для характерного танца прием — мазок полупальцами расслабленной стопы.

В классике (*battement frappé*) работающая нога тоже производит мазок при движении к щиколотке опорной и обратно, но характер его совершенно иной. Там мазок — удар острием носка, в характерном танце — типичный мазок живописной кистью, функции которой выполняют полупальцы свободной стопы. Помимо того, мазок в характерном танце является самостоятельным движением. На нем построен ряд танцев. Таковы, в частности, обычные движения сценического матросского танца (так называемый матлот), цыганской чечетки и др.

Необходимо обратить внимание на ритмическую четкость выстукивающих движений, приходящихся на каждую $1/16$ долю первой четверти такта, и реальность исполнения самого мазка.

УПРАЖНЕНИЯ СО СВОБОДНОЙ СТОПОЙ

Начиная с 1-го года обучения в урок вводятся упражнения со свободной стопой. Основной характер их — различные варианты работы ненапряженной стопой.

Указанная тренировка необходима для исполнения всевозможных шаркающих, вышлепывающих и мазковых движений, столь распространенных в характерном танце.

7. Средний батман № 1 (рис. 10). Мы заимствовали это наименование из оставленной современным классическим танцем старой терминологии, где под средним батманом имелся в виду тип *battement frappé*. Поэтому мы найдем в рисунке характерного среднего батмана сходство с классическим *battement frappé*.

Но между *battement frappé* классическим и характерным средним батманом есть различие. Сама этимология термина *frappé* свидетельствует, что признаком этого батмана является резкий акцент отведенной ногой при соприкосновении вытянутого носка ее с полом. В характерном среднем батмане есть также мазок при соприкосновении ноги с полом, но мазок этот производится стопой ненапряженной и

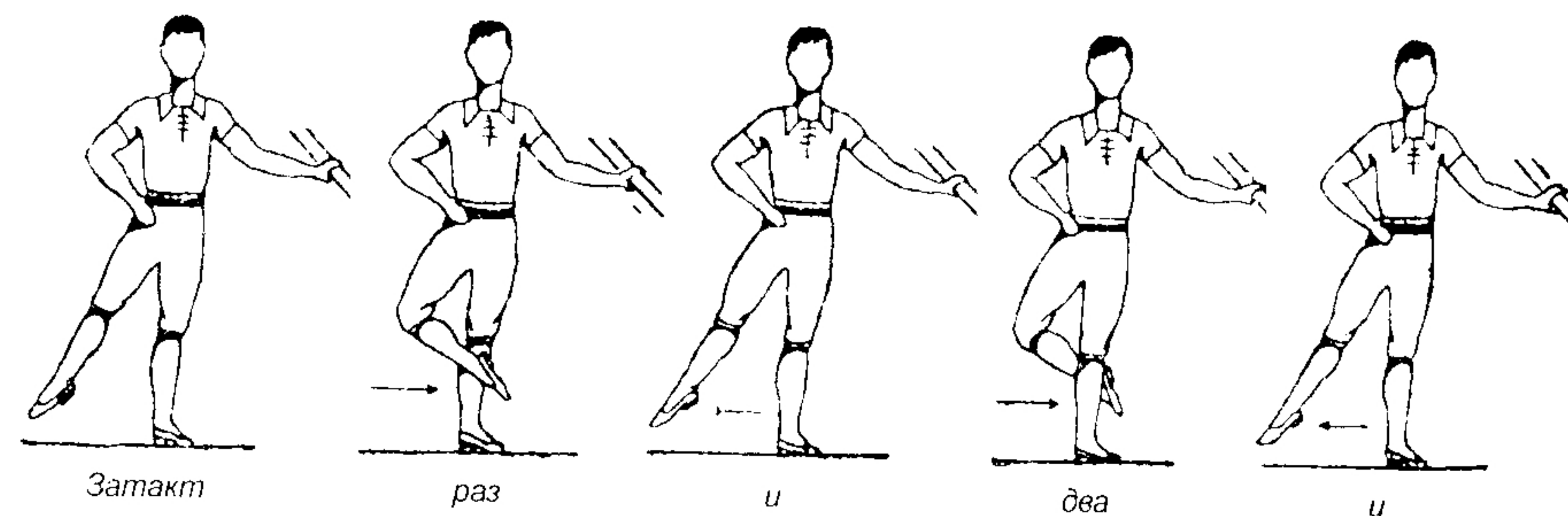


Рис. 10

движущейся не только «от себя», но и «к себе». При проведении ноги к щиколотке в среднем батмане существует второй мазок, отсутствующий в *battement frappé* классическом.

Именно с этого мазка приводимой ноги и начинается средний батман. Назначение этого упражнения — изучить и освоить технику характерного флик-флака, прообразом которого средний батман и является.

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — правая нога выносится в сторону на 25° .

На «раз» — она же, сгибаясь в колене, бросается стопой к щиколотке левой, впереди нее, совершив при соприкосновении с полом мазок полупальцами. Стопа ее и икроножные мышцы не напряжены. Левая нога вытянута.

На «и» — подобным же движением правая нога, выпрямляясь, возвращается в положение на «затакт».

На «два» — правая нога, сгибаясь в колене, бросается стопой к щиколотке левой позади нее.

На «и» — правая нога вновь возвращается в положение «затакт».

Упражнение выполняется по 16 раз с каждой ноги.

Необходимо следить за тем, чтобы учащиеся по привычке не прыгали ногой, а в особенности стопой, и чтобы положение ноги от бедра до колена при сгибании и разгибании оставалось неизменным. В хорошо выполненном движении нога от колена до стопы должна раскачиваться, как маятник. Главная цель как этого первичного упражнения, так и последующих, более сложных, — приучить ногу к движению в расслабленном состоянии и освободить конечность, напряженную до предела предыдущими упражнениями.

Если упражнение будет выполнено правильно, то учащиеся приобретут технику, необходимую для исполнения чечетки.

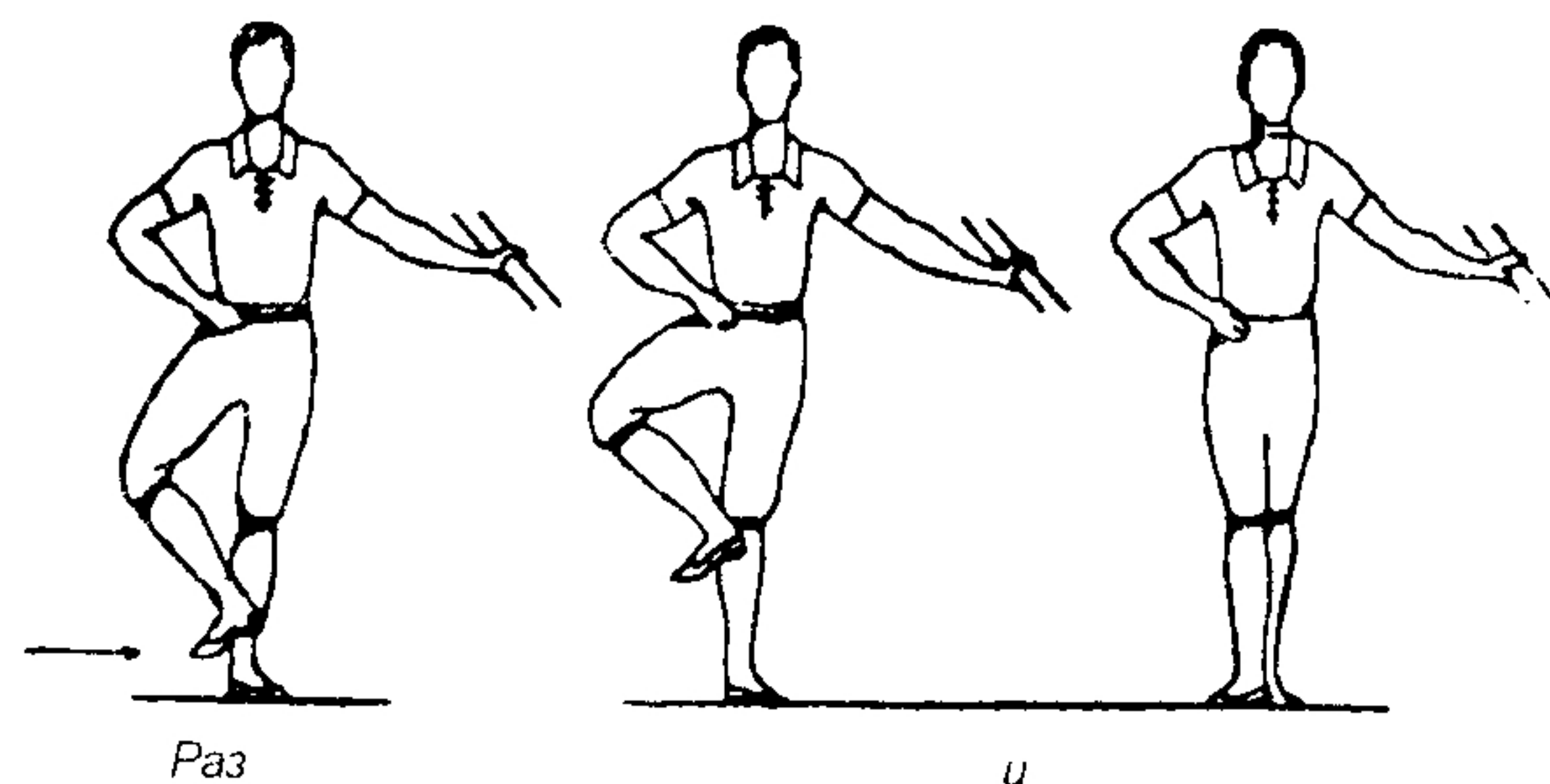


Рис. 11

Через 2–3 урока, когда это упражнение освоено, можно вводить в урок следующее.

8. Средний батман № 2. Комбинация среднего батмана № 1 с ударным движением стопы (рис. 11).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — то же, что и среднем батмане № 1.

На «раз» — то же, что и в среднем батмане № 1, но стопа правой ноги несколько напряжена.

На «и» — подтянутая выше щиколотки правая нога ударяет всей стопой в пол и затем выбрасывается в положение «затакт».

На «два» и на «и» — проделывается то же самое, но правая нога бросается к щиколотке левой позади нее.

В этом упражнении, в отличие от предыдущего, левая нога не вытянута, а слегка присогнута. Только при этом условии возможно при ударе всей стопой в пол избежать внезапного резкого полуприседания.

Средний батман № 2 выполняется по 8–16 раз с каждой ноги.

9. Дубль-флик № 1 (рис. 12).

Музыкальный размер — 2/4.

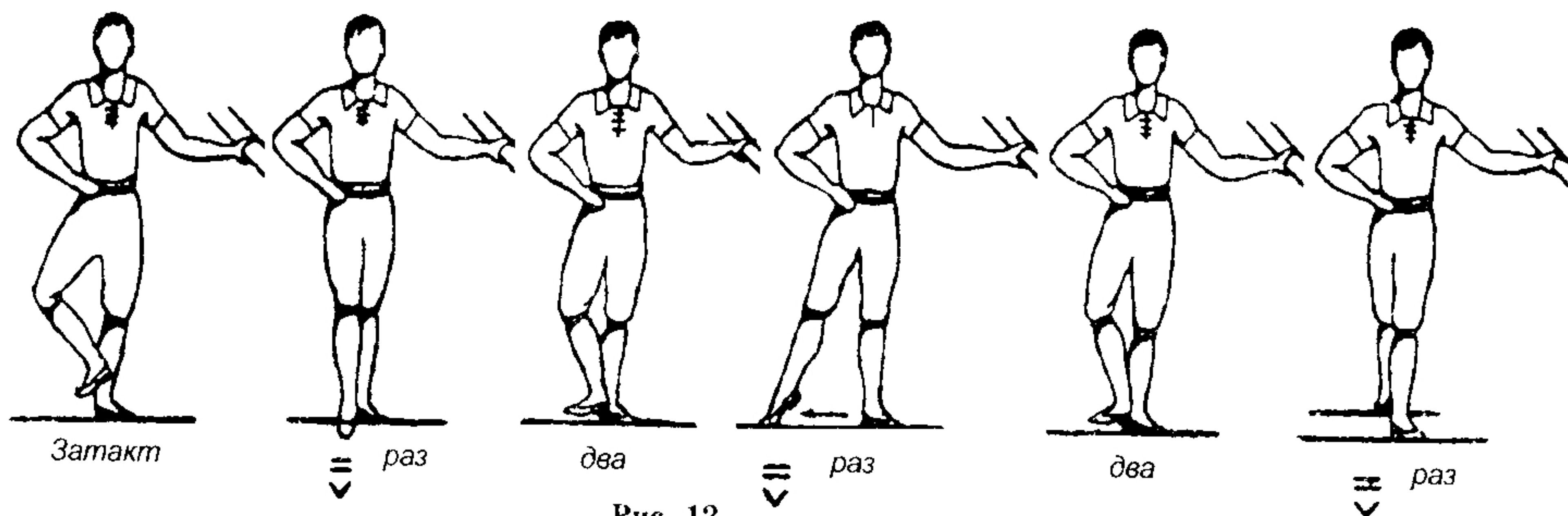


Рис. 12

Исходное положение — III позиция.

Затакт — приподнять правую ногу так, чтобы пятка ее находилась на уровне щиколотки левой. Стопа правой ноги не напряжена.

1-й такт

На «раз» — резко выбросить, как бы встряхнув, правую ногу вперед и с мазком по полу и легким ударом опустить ее полупальцами на пол в IV позицию.

На «два» — подтянуть правую ногу стопой к щиколотке левой. Колено согнуто.

2-й такт

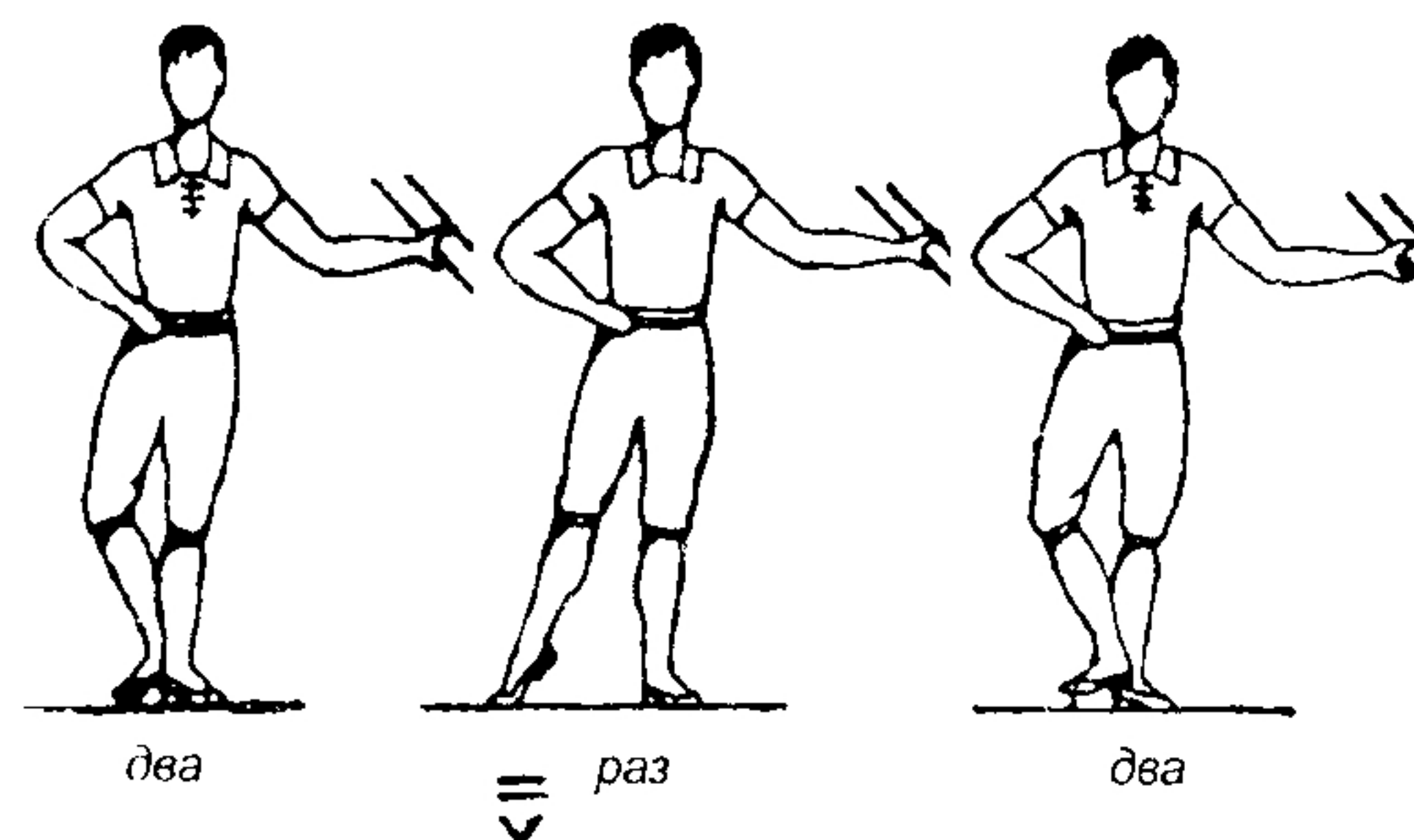
На «раз» — поднять правую ногу до щиколотки левой и повторить движение на «раз», но выбросить ногу в сторону, во II позицию.

На «два» — то же, что и на первое «два», но перенести правую ногу позади левой.

Затем описанное движение выполняется назад; таким образом, все упражнение проделывается «крестом».

Когда нога выбрасывается назад, не надо требовать от учащихся правильной IV позиции. Она немыслима при самом добросовестном исполнении. В дальнейшем на счет «два» правая нога не только подтягивается к щиколотке левой, но опускается с ударом полупальцами в пол. Колено не разгибается. Необходимо добиваться звуковой четкости обоих ударов: мазка по полу и следующего за ним удара полупальцами в пол. Это и есть дубль-флик. Нужно учесть, что на основании звуковой четкости и следует судить о степени расслабленности стопы, т. е. об успешности овладения этим упражнением.

Начинать его проработку нужно обязательно в замедленном темпе для выработки четкости обоих ударов. Сливающийся воедино звук ударов в начале изучения — распространенная ошибка.



Упражнение проделывается 8–16 раз с каждой ноги на 1-м году обучения.

10. На 2-м году обучения описанное упражнение усложняется тем, что на каждое движение правой ноги левая отвечает коротким пристукиванием каблука. Во время исполнения ноги слегка присогнуты (см. рис. 13).

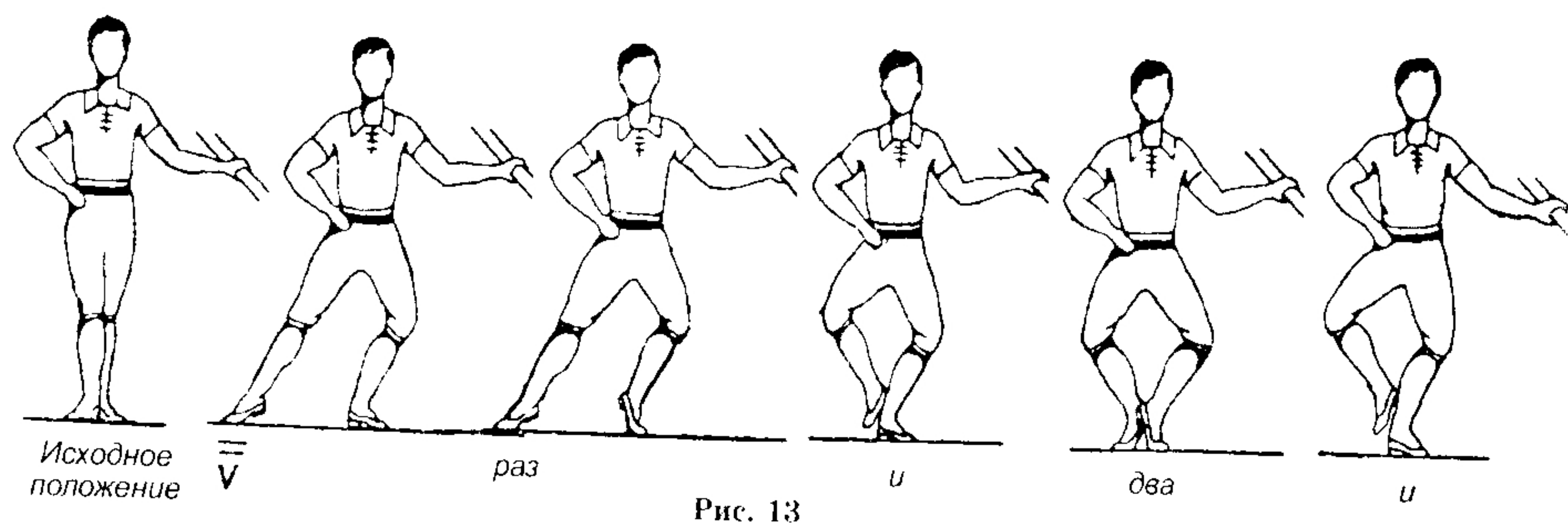


Рис. 13

11. Дубль-флик вперед и назад (№ 2) (рис. 14).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция или нормальное положение.

Затакт — правая нога, сгибаясь в колене, подводится стопой к щиколотке левой, впереди нее.

1-й такт

На «раз» — резко выбросить, как бы встряхнув, правую ногу вперед и, с мазком по полу и легким ударом, опустить ее полупальцами на пол в IV позицию.

На «и» — левая нога слегка сгибается в колене и, отделив пятку от пола, с ударом опускает ее на пол, а правая нога сгибается в колене и возвращается стопой к щиколотке левой рядом с ней.

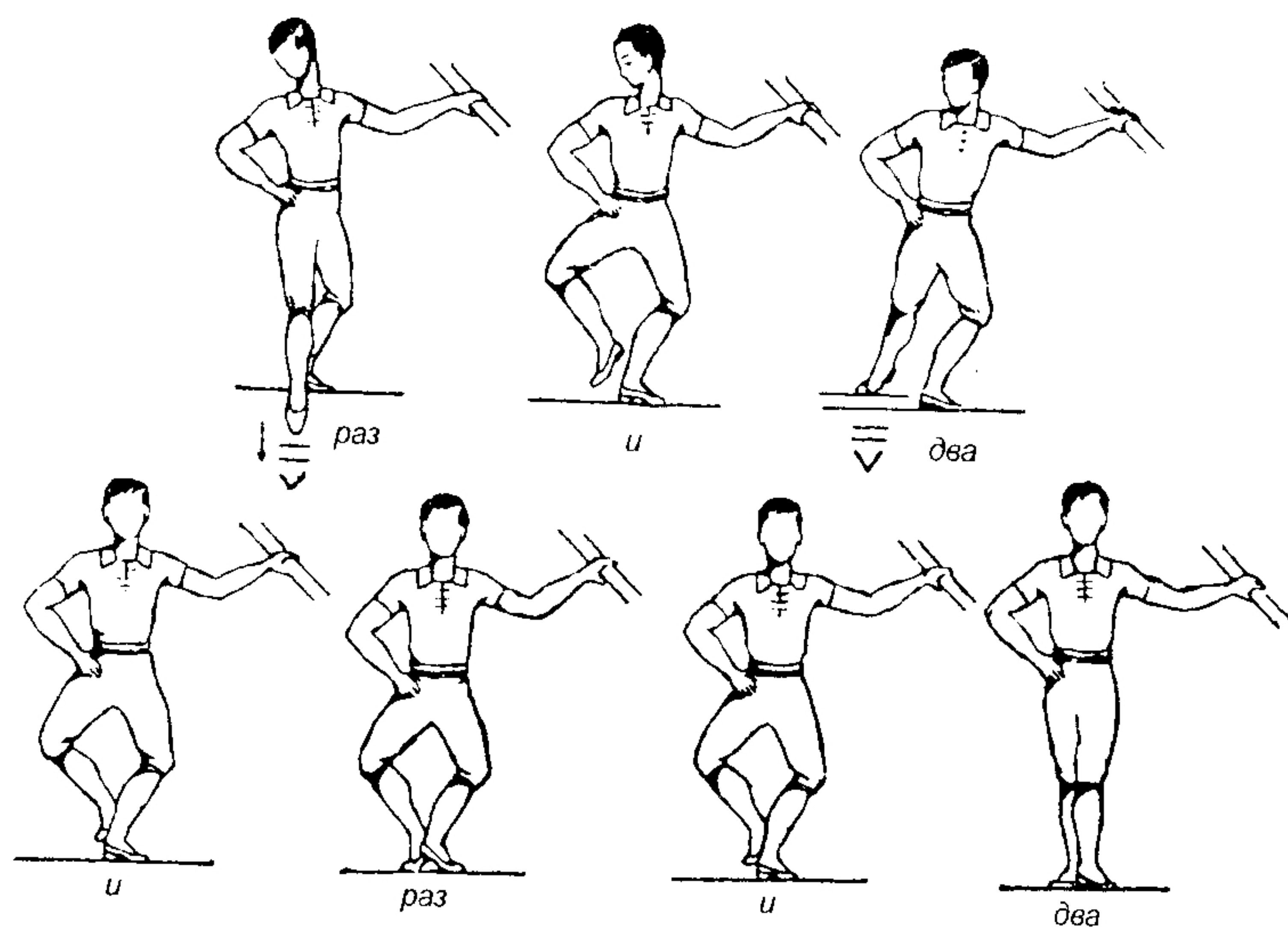


Рис. 14

На «два» — резко выбросить, как бы встряхнув, правую ногу назад и, с мазком по полу и легким ударом, опустить ее полупальцами в пол в IV позицию.

На «и» — то же, что и на предыдущее «и», но стопа правой ноги возвращается к щиколотке левой позади нее.

2-й такт

На «раз» — правая нога с ударом опускается полупальцами в пол позади левой. Колени не разгибаются.

На «и» — левая нога вновь повторяет удар пяткой в пол, правая нога вновь подтягивается стопой к щиколотке левой, позади нее.

На «два» — правая нога, с ударом всей стопой в пол, ставится в III позицию позади левой. Колени вытягиваются.

На «и» — пауза.

Все упражнение делать по 4–8 раз с каждой ноги на 2-м году обучения.

При исполнении упражнения корпус откидывается назад в то время, когда нога делает дубль-флик вперед и, наоборот, слегка наклоняется вперед, когда нога делает дубль-флик назад.

Правая рука либо находится на бедре, либо раскрывается в сторону и слегка отводится назад (когда нога впереди), либо плавным движением подводится почти к левому бедру (когда нога сзади). При ударах правой ногой в пол — правая рука находится на бедре.

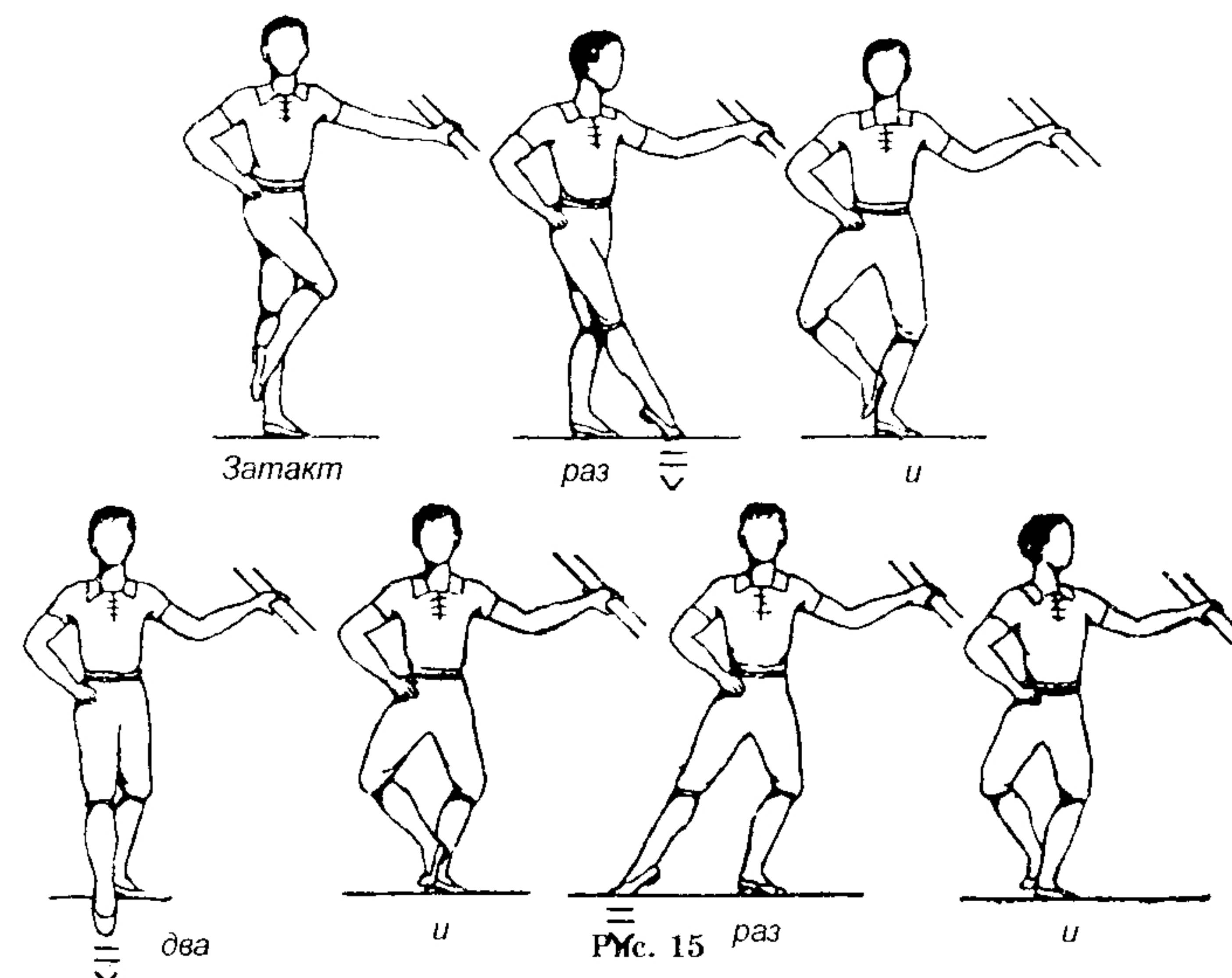


Рис. 15

12. Подготовка к вееру (рис. 15).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — правая нога отделяется от пола и, полусгибаясь, поворачивается внутрь. Стопа ее находится у щиколотки левой.

1-й такт

На «раз» — правая нога делает дубль-флик вперед, на *croisé*. Корпус и голова поворачиваются влево. Колено левой ноги слегка сгибается.

На «и» — правая нога, сгибаясь в колене, подводится стопой к щиколотке левой. Колено ее выворотное. Пятка левой ноги, слегка отделившись от пола, с ударом опускается. Корпус и голова возвращаются в исходное положение.

На «два» — правая нога делает дубль-флик вперед.

На «и» — то же, что и на предыдущее «и».

2-й такт

На «раз» — правая нога делает дубль-флик в сторону.

На «и» — правая нога сгибается в колене и возвращается стопой к щиколотке левой позади нее. В то же время левая нога с ударом опускает приподнятую было пятку на пол. Корпус слегка наклоняется вправо. Голова повернута влево.

Окончание движения выполняется в двух вариантах:

1) На «два» — правая нога, с ударом полупальцами, опускается на пол позади левой. Пятка на пол не ставится. Колени присогнуты.

На «и» — пятка левой ноги, отделившись слегка от пола, с ударом опускается на место. Правая приходит в положение «затакт».

2) На «два» — правая нога, с ударом всей стопой в пол, приходит в исходное положение, но позади левой.

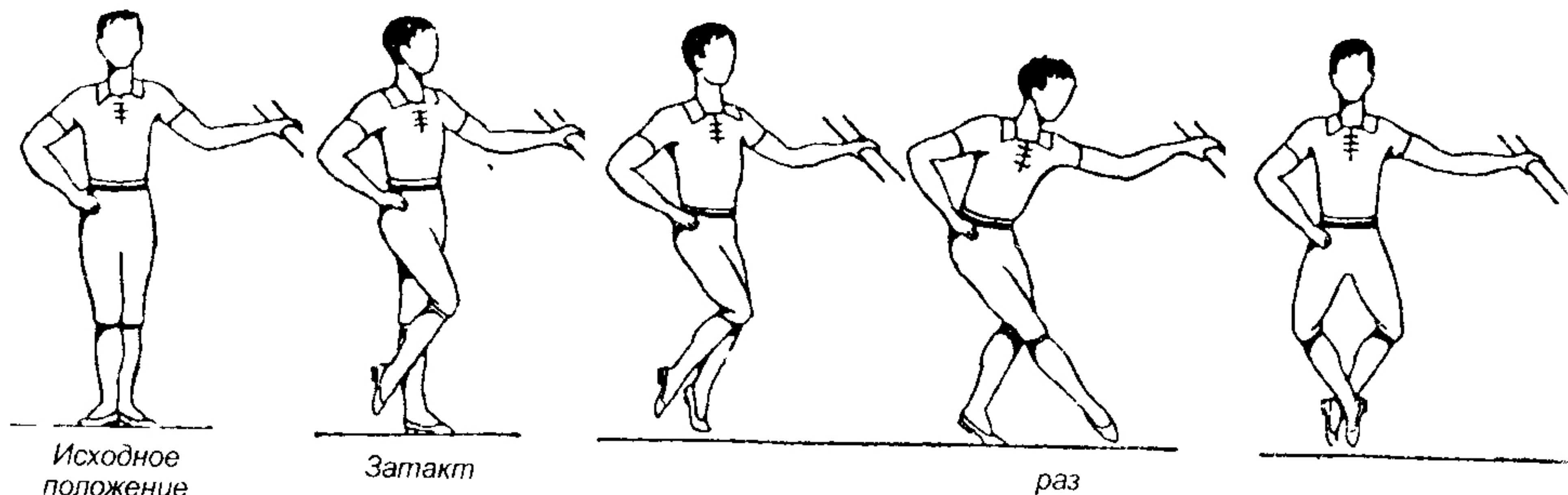


Рис. 16

На «и» — исполнитель возвращается в положение «затакт».

Это упражнение проделывается 8 раз с каждой ноги на 2-м году обучения.

13. Веер (рис. 16).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

Затакт — правая нога отделяется от пола и, полусгибаясь, поворачивается внутрь. Стопа ее находится у щиколотки левой.

1-й такт

На «раз» — левая нога, согнутая в колене, делает скачок на месте и резко опускается на полупальцы. В это время правая нога резко выбрасывается вперед, в воздух, за *croisé*. Колено и подъем вытянуты. Корпус и голова наклоняются и поворачиваются влево.

На «два» — левая нога повторяет движение на «раз». В это время правая, развернув колени, возвращается к щиколотке левой и тотчас же резко выбрасывается вперед. Корпус и голова в нормальном положении.

2-й такт

На «раз» — левая нога вновь повторяет скачок. Правая нога проделывает дубль-флик в сторону.

На «два» — левая нога вновь повторяет скачок. Одновременно правая нога, согнутая в колене, опускается на полупальцы, в III позицию, позади левой. Колени обеих ног присогнуты. Корпус слегка наклонен вправо. Голова повернута влево.

Скачки на левой ноге производятся резко и отрывисто. При опускании на пол левая нога остается полусогнутой.

Это упражнение несколько видоизменяется во второй своей части. На счет «раз» (второй такт) правая нога проделывает не дубль-флик,

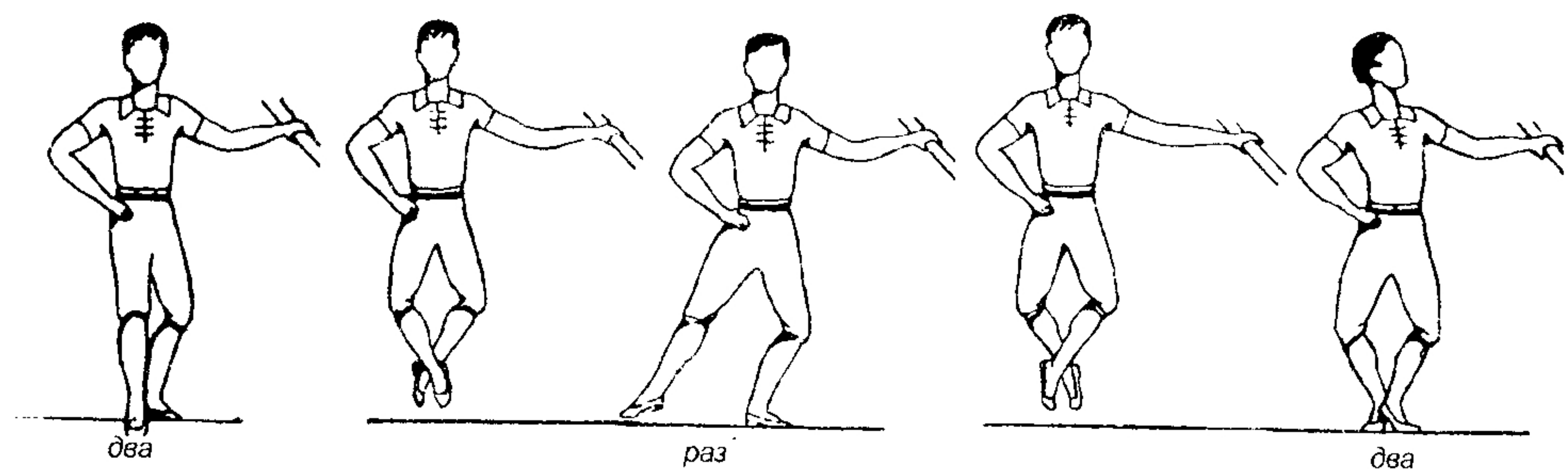


Рис. 16 (продолжение)

а повторяет движение, описанное на «раз» в первом такте, но в сторону. На счет «два» (второй такт) при возвращении со скачком в III позицию она делает мазок полупальцами по полу.

Упражнение выполняется 8 раз на 3-м году обучения. При комбинации его с упражнением 12 делать по 4 раза каждое.

Оно усложняется семикратным выбрасыванием правой ноги (вместо тоекратного), с постепенным приведением ее к II позиции, т. е. создается впечатление постепенно раскрывающегося веера.

14. Флик-флак № 1 (рис. 17).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — согнутая правая нога поднимается к щиколотке левой впереди нее. Стопа ее не напряжена.

На «раз» — правая нога выбрасывается в сторону, по пути задевая полупальцами пол, и тотчас же возвращается, с повторным мазком, к щиколотке левой ноги, позади нее.

На «и» — пауза.

На «два» — то же, что и на «раз», но стопа правой ноги возвращается к щиколотке левой впереди нее.

На «и» — пауза.

К этому упражнению, в особенности в начале проработки, нужно подойти осторожно, отнюдь не злоупотребляя количеством повторений. Практика показала, что злоупотребления флик-флаком приводят к «встряхиванию», как выражаются в быту, связок колена, а в дальнейшем — к их растяжению. Поэтому надо умеренно дозировать это упражнение, чередуя его в уроке с одним из тех, которые «успокаивают» мышцы колена (например, *battement tendu* № 3 и 4, *rond de jambe* и др.). Рекомендуется делать до 8 флик-флаков с каждой ноги на 1-м году обучения, не допуская рядом упражнений с аналогичной работой мышц.

В технике самого флик-флака нужно добиваться, чтобы выброшенная нога, ни на секунду не задерживаясь, шла обратно к щиколотке опорной. В дальнейшем все движение делается безостановочно и, таким образом, паузы на «и» исключаются.

Этот же флик-флак в дальнейшем делается не только в сторону, но и вперед, попеременно. Описанное упражнение стоит уже на грани сценической

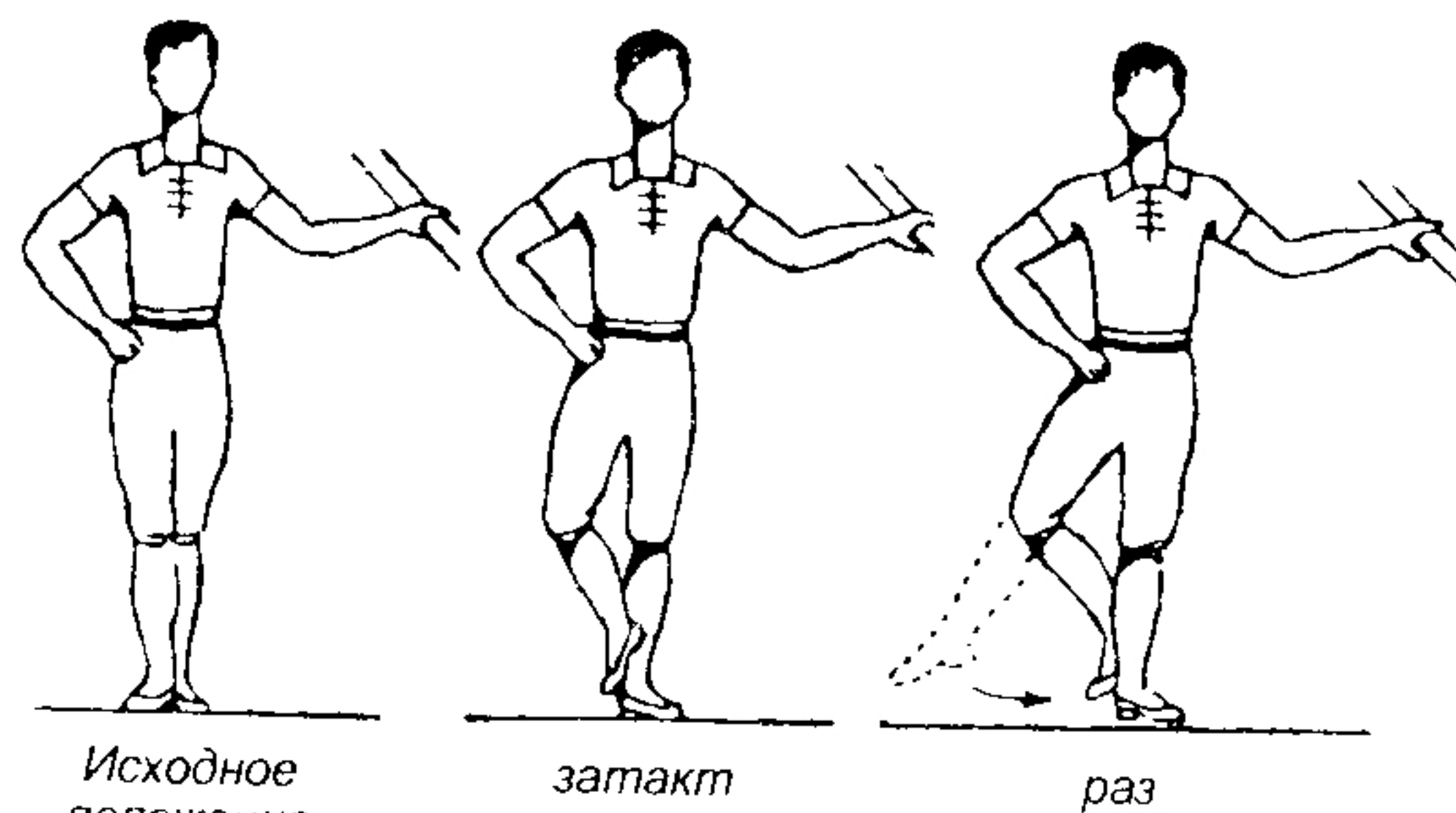


Рис. 17

формы. Будучи сделано на середине обеими ногами поочередно, оно явится основным элементом танца матлот.

15. Флик-флак № 2 (рис. 18). Не ранее 2-го года обучения мы вводим в урок упражнение, которое является уже сценическим видом флик-флака.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — правая нога приставлена сзади к левой в III позиции.

Затакт — правая нога отделяется от пола и, полусогнутая, поворачивается внутрь.

1-й такт

На «раз» — правая нога выбрасывается с мазком полупальцами по полу, вперед на *croisé*.

На «и» — пауза.

На «два» — делая мазок по полу, правая нога, согнутая в колене, возвращается стопой к левой ноге несколько выше ее щиколотки. Колено правой ноги развернуто.

На «и» — пауза.

2-й такт

На «раз» — сделать правой ногой дубль-флик в сторону.

На «и» — левая нога отделяет пятку от пола и тотчас опускается с легким ударом. Правая нога, согнутая в колене, подтягивается стопой к щиколотке левой позади нее.

На «два» — с легким ударом полупальцами в пол правая нога опускается сзади левой (каблук на пол не ставится). Ноги присогнуты. На рис. 18 даны положения ног при окончании движения.

На «и» — восстанавливается либо исходное положение, либо ноги приходят в положение «затакт».

Это упражнение делается от 4 до 8 раз с каждой ноги. Основная задача его — добиться легкости сплетения и расплетения ног, главным

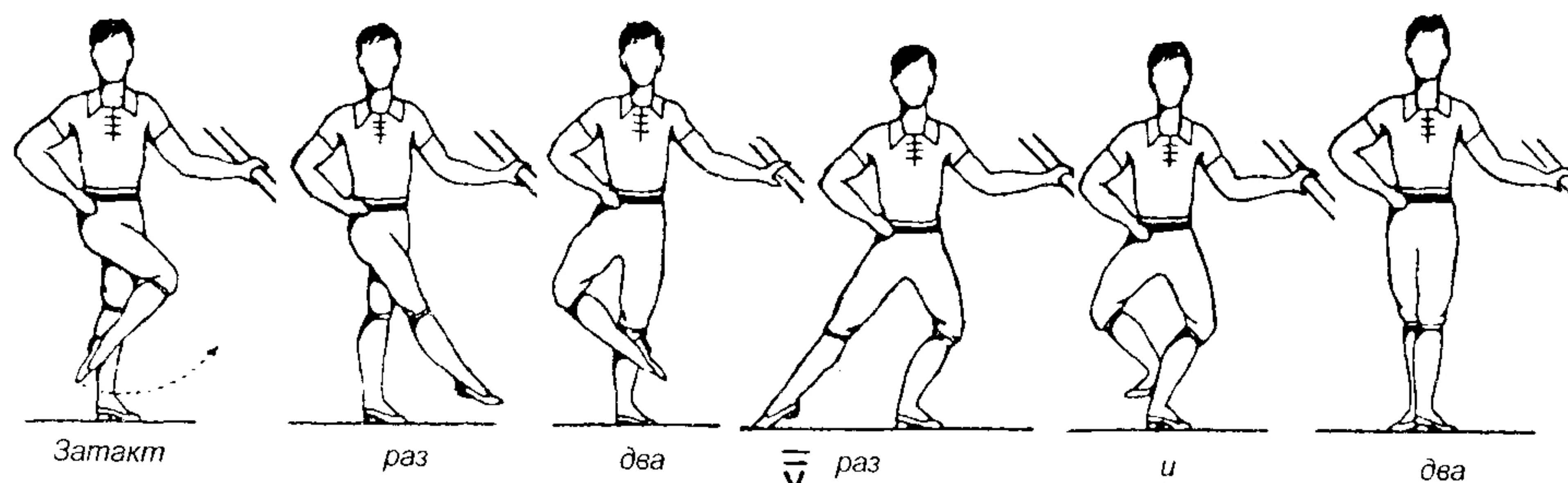


Рис. 18

образом подвижности правой. Здесь уже имеют значение положения корпуса и головы. Обычно в этом упражнении на первую четверть такта левое плечо и голова наклонены и повернуты к левой ноге. На первую четверть второго такта положение не изменяется. На вторую четверть второго такта корпус наклоняется вправо, а голова поворачивается влево.

Для заострения контуров телодвижения целесообразно построить изучение этого движения на принципе противоположения ног корпусу и голове. Тогда все перемещается в смысле порядка: сначала поворот и наклон к работающей ноге (правой), а затем — к опорной (левой). Учащийся должен привыкнуть выполнять это движение непринужденно, даже автоматически.

Рука при изучении упражнения у палки находится, как обычно, на бедре. В этом же году следует проделывать это движение и на середине. В последнем случае применяются различные варианты положений рук. Три из них мы рекомендуем использовать в учебной практике. Для танца матлот традиционно держать руки закинутыми назад, в обычной бытовой манере, охватив одной кистью другую. Не менее распространено скрещивание рук на груди, с локтями, поднятыми несколько ниже уровня плеч, или закладывание рук в брючные карманы.

Упражнение 15 может быть дано в несколько измененном виде, где работа правой ноги (1-й такт) заменяется ударами стопы правой ноги внутрь и наружу. В исходном положении тогда правая нога находится позади левой. В остальном движения не изменяются.

В уроке оба эти упражнения вводятся как единая тренировочная комбинация (рис. 19).

16. Флик-флак № 3 со скачком. На 2-м году обучения (в начале года) мы должны усложнить описанный флик-флак скачком на левой ноге. Момент опускания этой ноги на пол после скачка совпадает с движением работающей. Так как отличительный признак этого скачка состоит в том, что в нем участвует только сгибаемая в колене нога, нужно следить, чтобы плечи и верхняя часть корпуса при отделении ноги от пола оставались неподвижными. Движение левой ноги должно быть резким и отрывистым.

Это упражнение делается не более 4 раз с каждой ноги с тем, что ему предшествует тот же флик-флак, но без скачка.

17. Флик-флак № 4 (рис. 20, первые 4 фиг.).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — правая нога, сгибаясь в колене, из III позиции поднимается к щиколотке левой.

Затакт — правая нога делает флик-флак вперед.

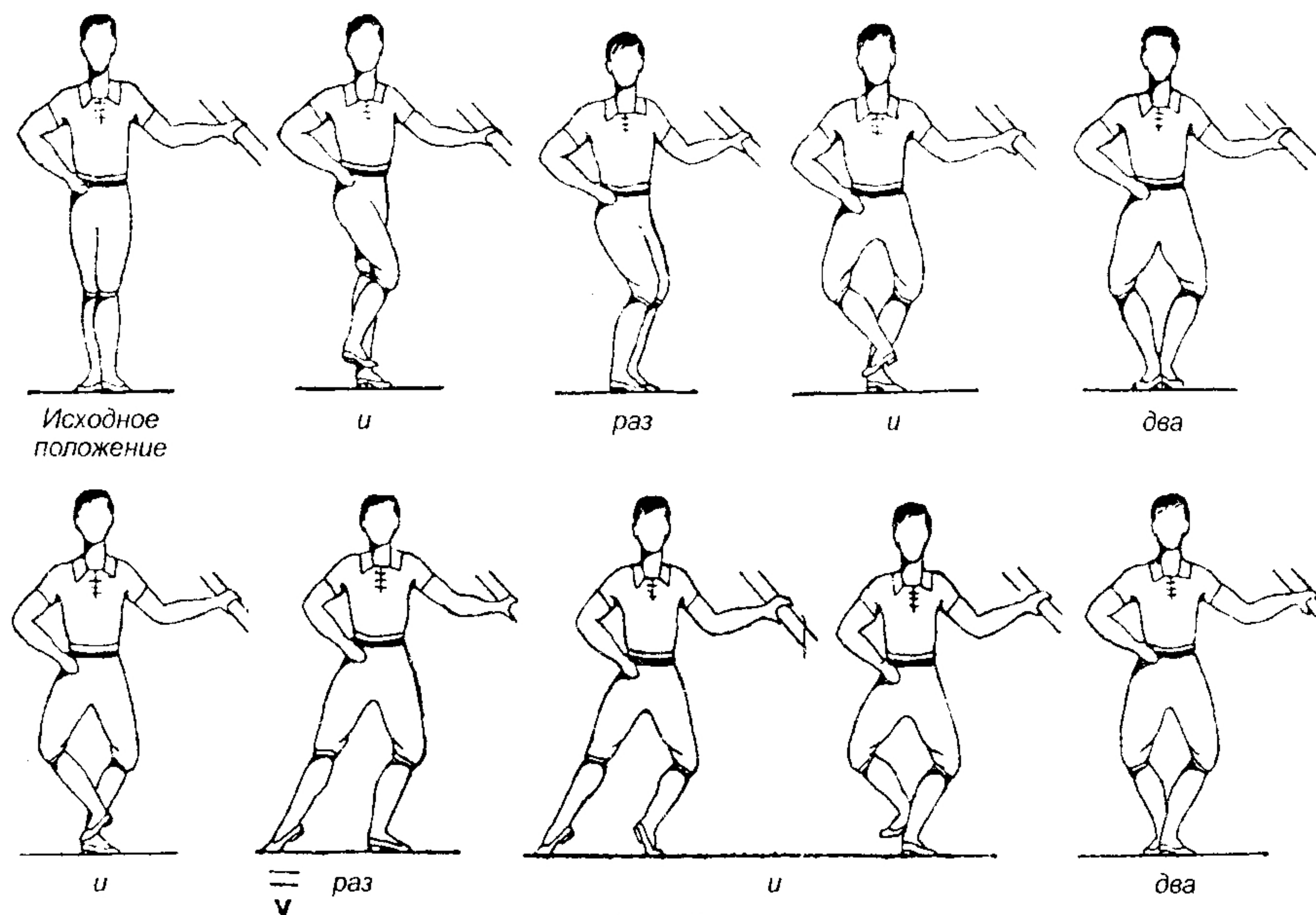


Рис. 19

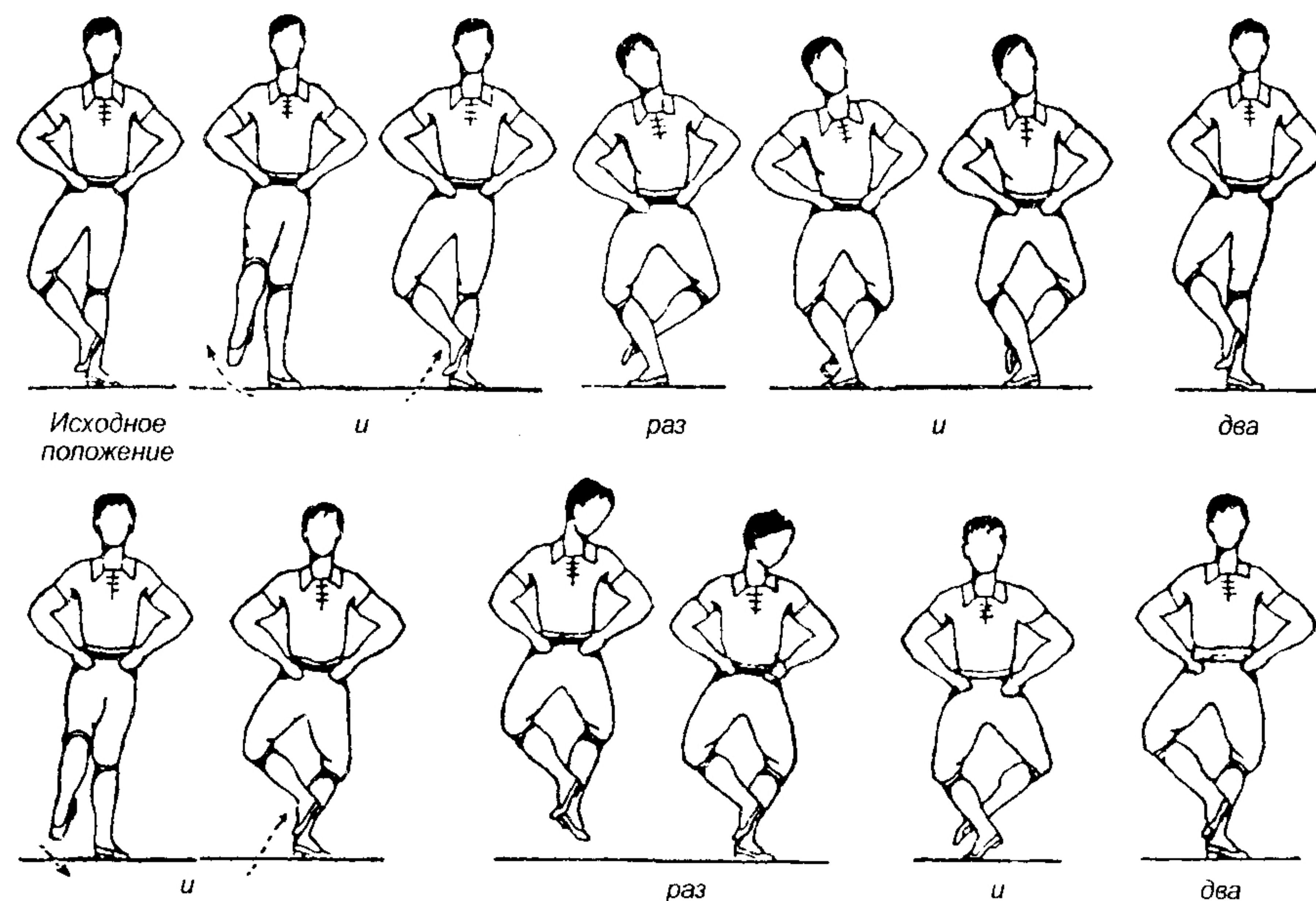


Рис. 20

1-й такт

На «раз» — правая нога, сгибаясь в колене, опускается на всю стопу впереди левой в III позицию. Левая нога, отделяясь от пола, поднимается стопой к щиколотке правой позади нее. Тяжесть корпуса переходит на правую ногу.

На «и» — пауза.

На «два» — левая нога вытягивается и ставится на место. Корпус и правая нога возвращаются в исходное положение.

На «и» — правая нога повторяет флик-флак, но в сторону.

2-й такт

На «раз» — то же, что и на первое «раз».

На «и» — пауза.

На «два» — то же, что и на предыдущее «два».

Это упражнение необходимо делать по 8 раз с каждой ноги на 2-м году обучения. При окончании всего упражнения производится заключительный удар правой ноги в пол в III позицию.

После исполнения флик-флака полуприседание необходимо производить мягко, плавно, качаясь. Происходит и перенос тяжести корпуса с левой ноги на правую. Опускать на пол как правую, так и левую ноги нужно без удара стопой в пол. В дальнейшем все упражнение делается вдвое быстрее.

18. Флик-флак № 5 (рис. 20, первые 7 фиг.). На 3-м году обучения предыдущее упражнение надо усложнить тем, что ставить левую ногу не мягко, а дважды ударять ею в пол: первый удар производится полупальцами, на счет «и», причем колени обеих ног присогнуты, второй удар — повторение левой ногой движения на «два», но более резко сделанного. Перенос тяжести корпуса на левую ногу происходит только при втором ударе.

19. Флик-флак № 6.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — то же, что в упражнении 17.

Затакт — повторение движения, описанного в положении «затакт» в упражнении 17.

На «раз» — скачок. Левая нога отталкивается от пола и, сгибаясь при прыжке в колене, опускается на полупальцы. Правая нога остается на щиколотке левой.

На «и» — правая нога опускается на полупальцы в III позицию впереди левой. Левая нога поднимается стопой к щиколотке правой.

На «два» — левая нога опускается всей стопой на пол. Правая поднимается к щиколотке левой. Таким образом, произошло пересту-

пание с полупальцев левой ноги на полупальцы правой и возвращение в исходное положение.

На «и» — флик-флак, описанный выше, делается в сторону. Затем происходит вновь скачок на левой ноге и переступание с ноги на ногу, как описано выше.

Ноги в течение всего упражнения присогнуты. При переходах с одной ноги на другую корпус не раскачивается.

При скачке на левой ноге верхнюю часть тела не поднимать. Иными словами, скачок производится только за счет сгибания левой ноги.

Это упражнение вводится в урок на 4-м году обучения. В дальнейшем можно объединить упражнения 18 и 19, создав из них танцевальную комбинацию (рис. 20).

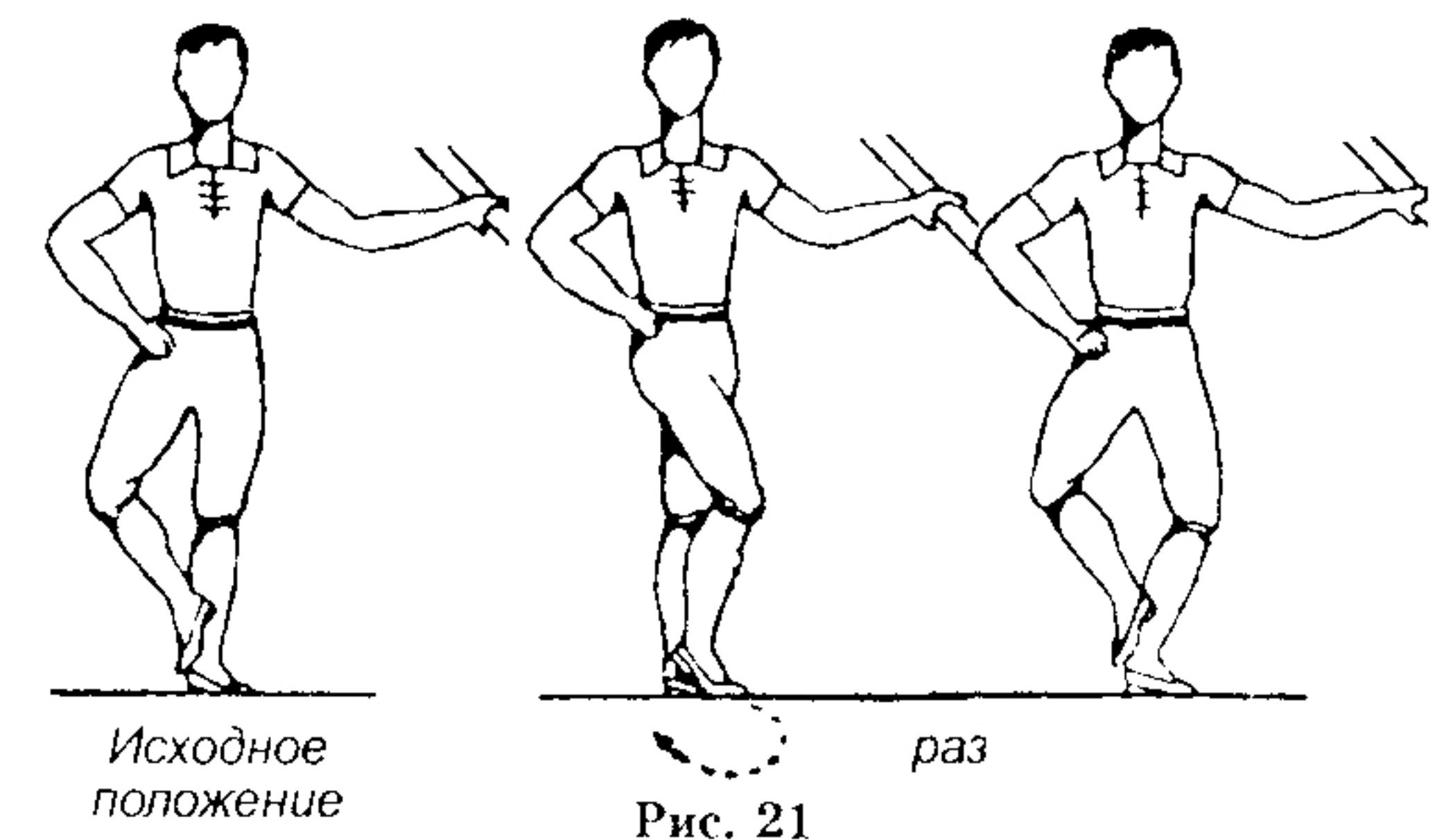
20. Флик-флак с поворотом стопы внутрь (рис. 21). Вышеописанные виды флик-флаков могут быть усилены поворотом внутрь стопы работающей ноги. Этот поворот производится во время выбрасывания правой ноги вперед (флик). При возвращении ноги к исходному положению (флак), она поворачивается стопой и коленом наружу. Таким образом, во время исполнения флик-флака, правая нога проделывает одновременно и вращательное движение, начиная его внутрь.

В остальном вся схема флик-флака остается неизменной.

Этот вид флик-флака можно использовать в упражнениях 17, 18 и 19, проделывая его только вперед. В таком виде эти упражнения делаются не ранее 4–5-го года обучения.

Напоминаем, что целесообразно эти упражнения, как и другие с расслабленной стопой, вводить в урок в чередовании их с упражнениями, тренирующими напряженные ноги (*battement tendu* № 3 и 4), и со всеми упражнениями на выстукивание.

Настоящие упражнения относятся к разряду наиболее трудных. В последнем виде флик-флака содержится новый элемент — поворот стопы внутрь и наружу. Такой вид движений стопы предусмотрен в специальном разделе упражнений. Все вышеописанные упражнения с расслабленной стопой являются основными элементами чечетки. С другой стороны, при построении экзерсиса, они используются как средство переключения с упражнений одного характера на другой.



УПРАЖНЕНИЯ НА ВЫСТУКИВАНИЯ

Выстукивающие движения широко распространены во многих характерных танцах, и число их комбинаций неограниченно.

Выстукивания, характерные для некоторых народных танцев, мы приводим во II разделе книги, хотя некоторые из них и изучаются на уроке в качестве тренировочных упражнений. Здесь же мы коснемся только учебного вида упражнений на выстукивания.

В основе выстукиваний лежат быстрые удары всей стопой и ее частями по полу (то каблук, то полупальцы). Флик-флаки, создающие чечеточную технику, и выстукивания — родственны. Но это сходство только слуховое. В флик-флаках мазки по полу являются проходящими движениями, так как они делаются ненапряженной стопой. В выстукиваниях же работает преимущественно напряженная стопа, удары которой в пол и составляют основу этих движений.

21. Упражнение на выстукивание № 1 (рис. 22).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — правая нога, согнутая в колене, поднимается до щиколотки левой.

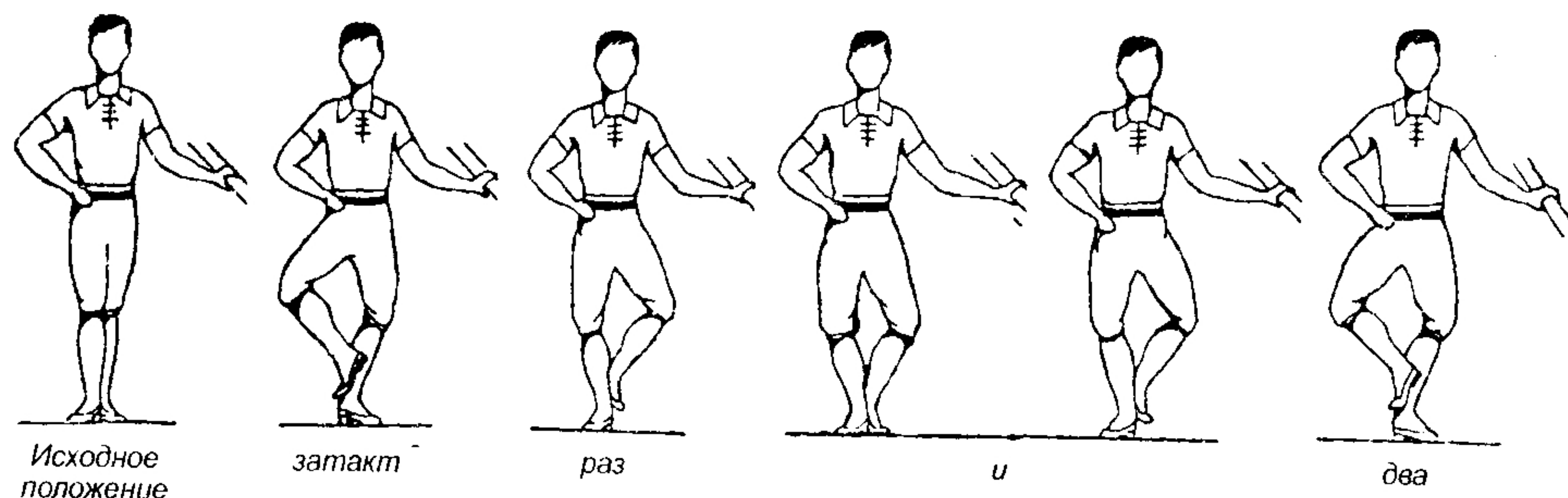


Рис. 22

На «раз» — правая нога ударяет всей стопой в пол, в III позицию, впереди левой. Левая поднимается к щиколотке правой позади нее.

На «и» — левая нога ударяет полупальцами в пол сзади правой и затем вновь поднимается к щиколотке правой.

На «два» — левая нога с ударом всей стопой опускается на свое место. Правая нога поднимается до щиколотки левой.

На «и» — правая нога, не разгибая колена, с ударом опускается полупальцами на пол, находясь впереди левой ноги и т. д.

22. Упражнение на выстукивание № 2.

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — то же, что и в упражнении 21.

На «раз» — то же, что и в упражнении 21.

На «два» — то же, что на «и» в упражнении 21.

На «три» — повторение предыдущего удара.

Затем движение начинается с левой ноги, в обратном порядке.

23. Упражнение на выстукивание № 3.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — то же, что в упражнении 22.

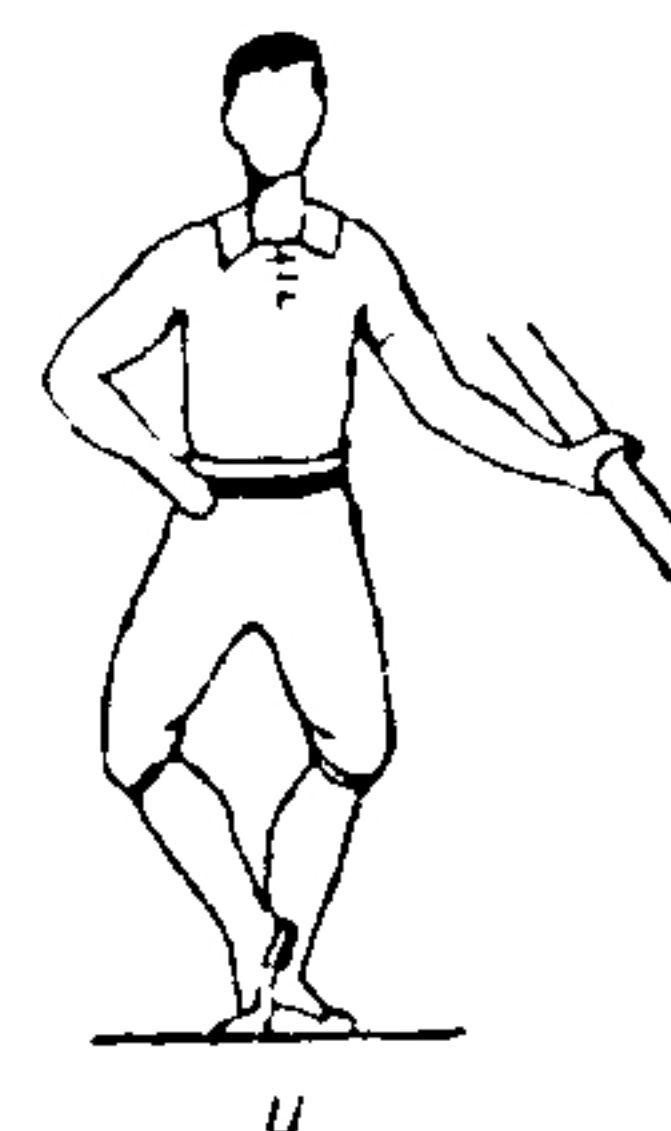
Затакт — то же, что в упражнении 22.

На «раз» — то же, что в упражнении 22.

На «и» — на первую 1/16 — левая нога ударяет полупальцами в пол, сзади правой и тотчас же поднимается к ее щиколотке. На вторую 1/16 — левая нога повторяет удар и вновь поднимается стопой к щиколотке правой.

На «два» — левая нога с ударом всей стопой в пол опускается в исходное положение. Правая нога поднимается стопой до щиколотки левой.

На «и» — то же, что и на первое «и», но движение делается правой ногой, впереди левой.



и

Первое упражнение выполняют на 1-м году обучения, второе — не раньше 2-го, а третье, исполняемое в быстром темпе, требует владения техникой танца и, следовательно, доступно только на 3-4-м году обучения.

При повторении в следующем году обучения упражнений 21, 22, 23 можно придать им сценическую форму, а именно: первый удар правой ногой в пол производится не в III позицию, а с небольшим шагом вперед на *effacé*. При втором ударе нога возвращается в первоначальное положение, т. е. в III позицию.

Во время шага корпус слегка откидывается назад, левое плечо опускается, а при возвращении ноги корпус наклоняется вперед (отнюдь не округляя линии спины), правое плечо опускается.

Все перечисленные упражнения проходятся как у палки, так и на середине (позднее). Естественно, что при исполнении их на середине мы вводим движение рук в той или иной сценической манере (например, испанский танец).

24. Упражнение на выстукивание № 4.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

Затакт — левая нога, сгибаясь в колене, отделяет пятку от пола.

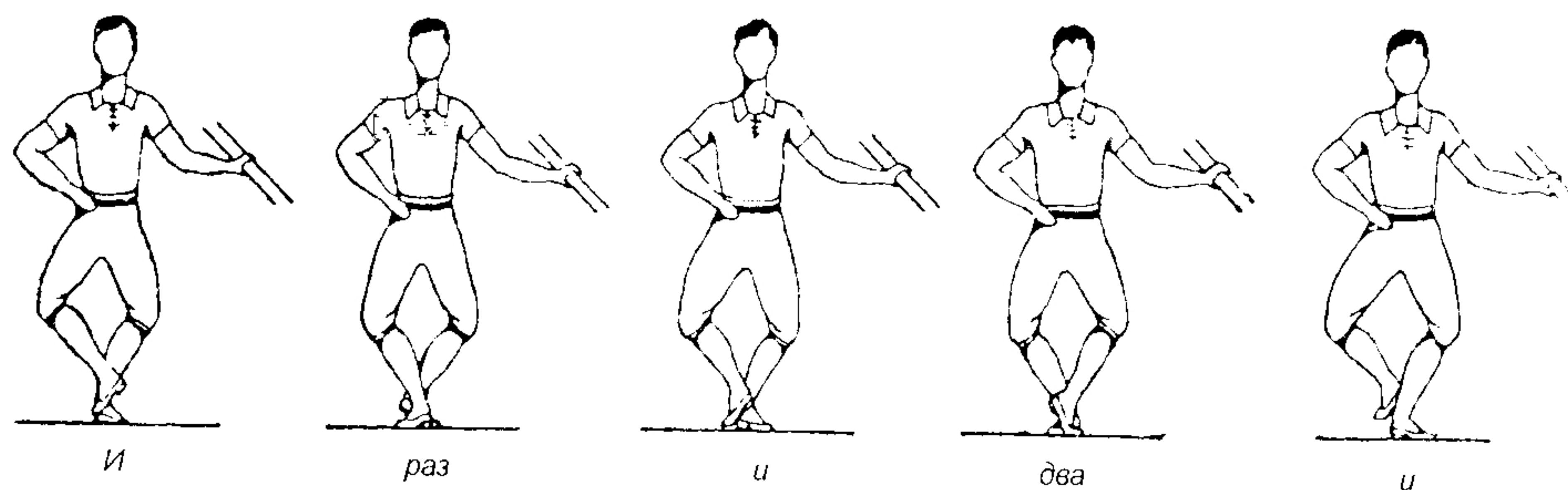


Рис. 23

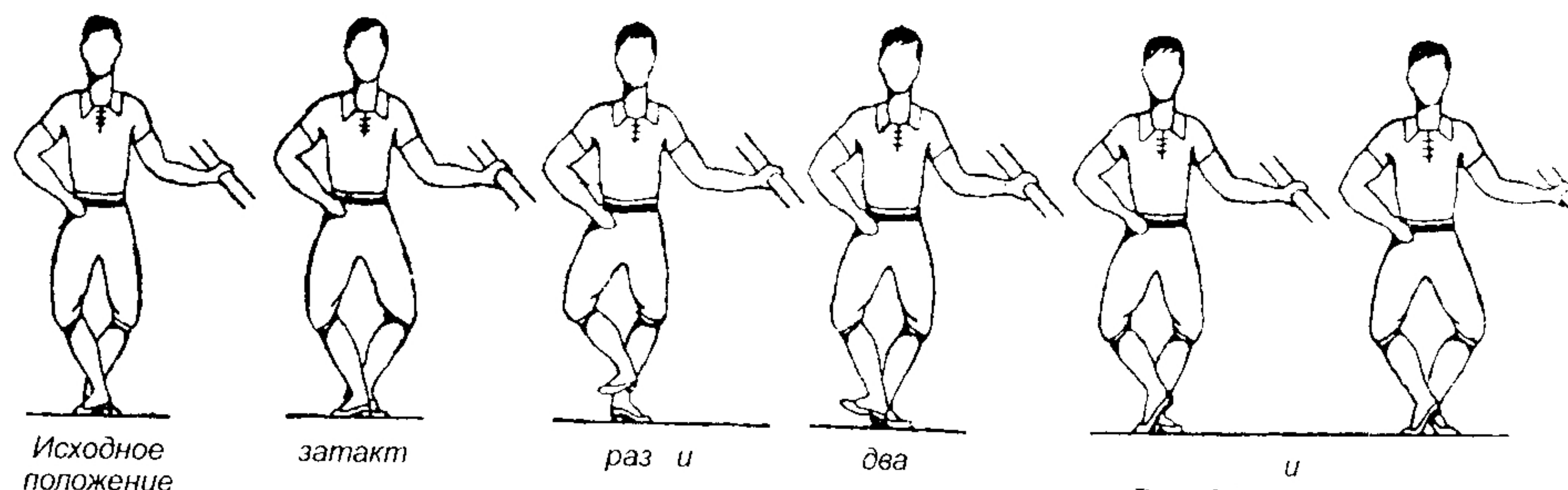


Рис. 24

На «раз» — левая нога с ударом опускает пятку. Правая, согнутая в колене, отделяется от пола, поднимаясь стопой к щиколотке левой.

На «и» — правая нога, с ударом всей стопой в пол, ставится в исходное положение. Левая вновь отделяет пятку от пола.

На «два» — левая нога делает то же, что и на «раз». Правая подтягивается к щиколотке левой, позади нее.

На «и» — правая нога с ударом в пол всей стопой ставится в III позицию сзади левой. В это время левая нога отделяет пятку от пола.

Все упражнение выполняется на слегка присогнутых ногах. Оно проходит на 1-м году обучения и повторяют 8–16 раз.

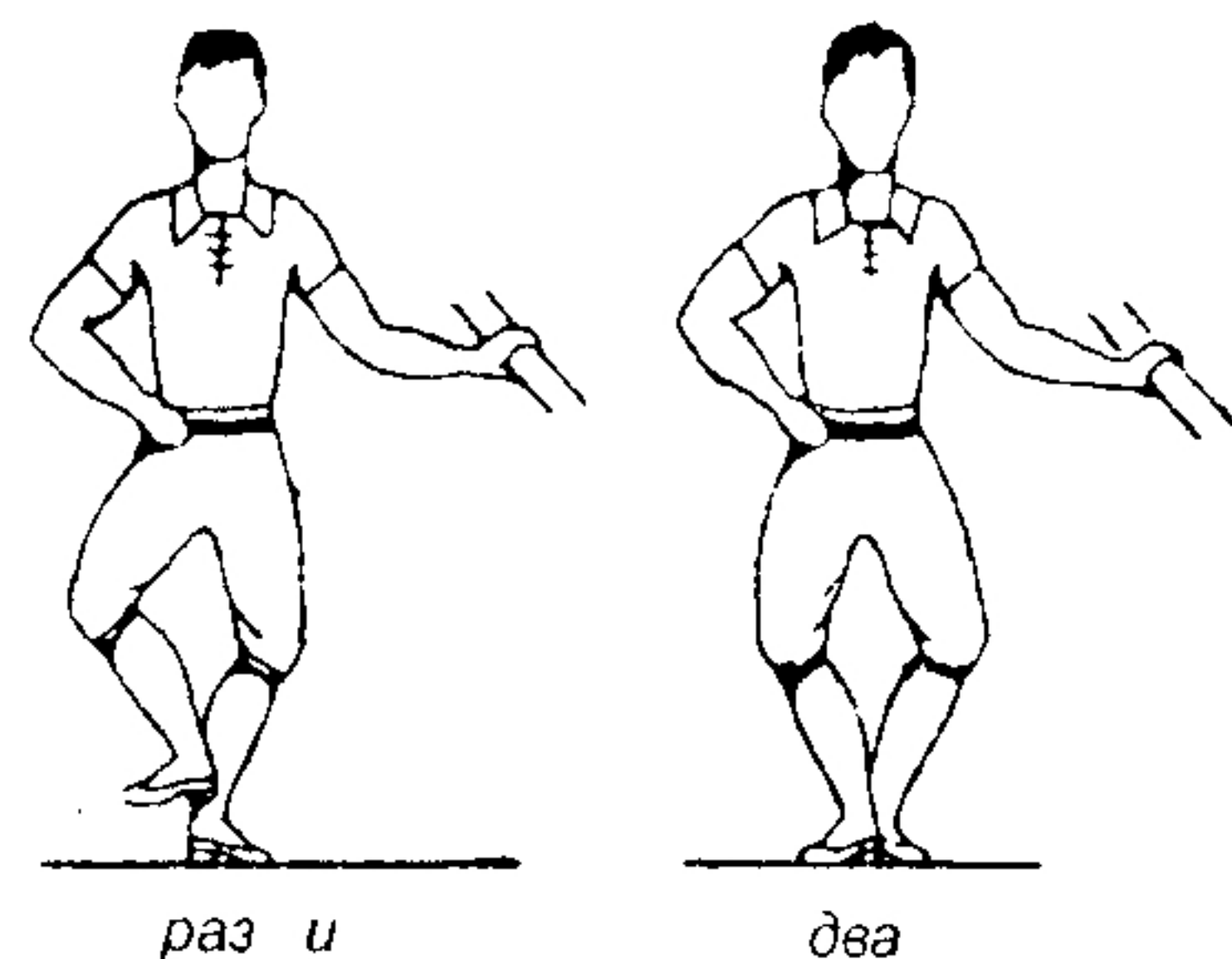
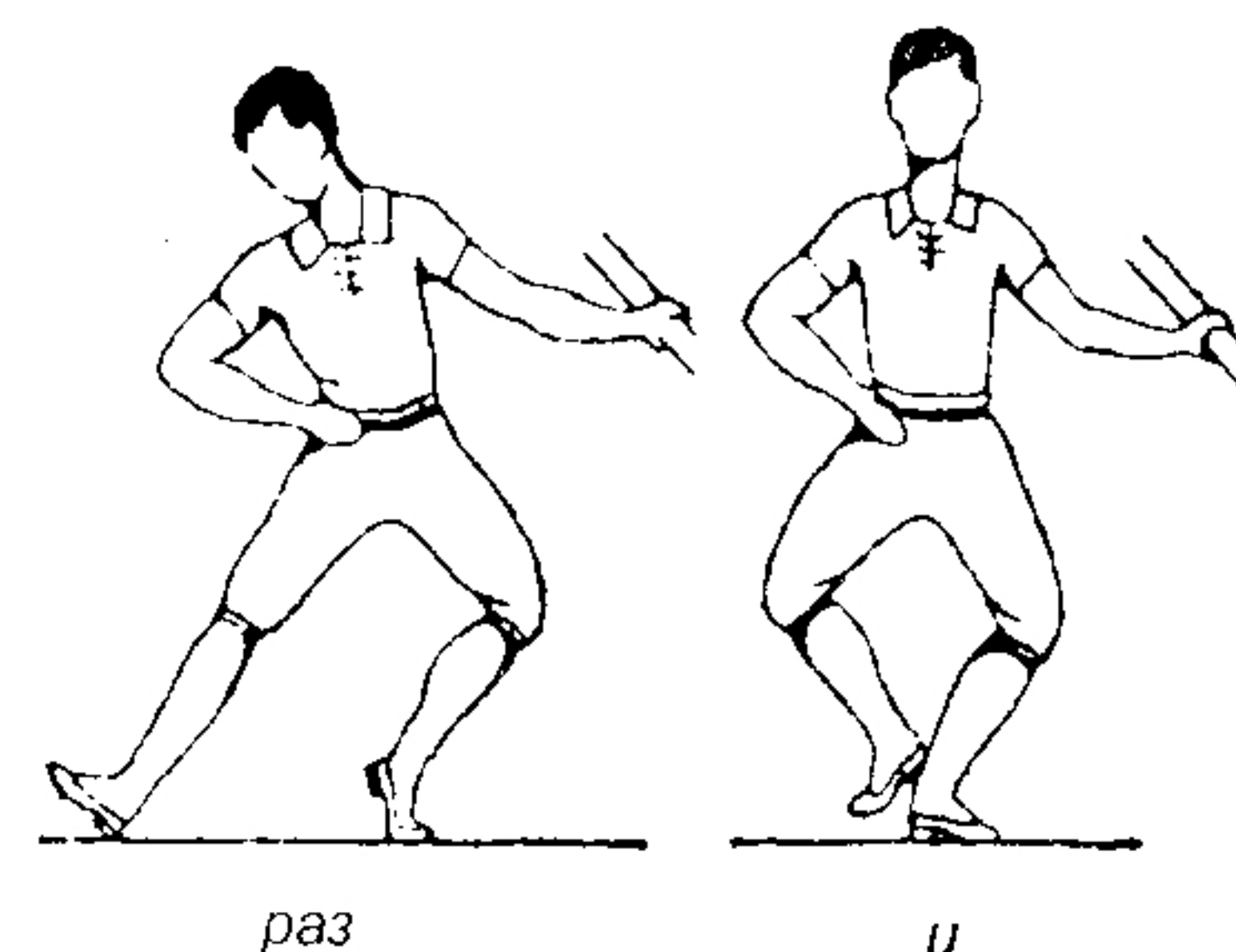
25. Благодаря вводу в описанное выше упражнение поворота ноги внутрь, оно приобретает более сложный рисунок.

Выполнив один раз упражнение 24, продолжим его следующим образом:

На «раз» и на «и» — то же, что в упражнении 24.

На «два» — левая нога делает то же, что и на «раз», в это время правая поднимает стопу на высоту щиколотки левой и поворачивается внутрь.

На «и» — правая нога опускается на пол с ударом всей стопой и ставится рядом с левой в невыворотном положении.



На рис. 19 дано выстукивающее упражнение в комбинации с дубль-фликом в сторону.

Упражнение проходит не раньше конца 1-го года обучения и проделывается 8–16 раз.

Если придать левой ноге небольшое поступательное движение влево (т. е. пристукивание производить не пяткой, а всей стопой с небольшим передвижением влево), то мы получим танцевальное движение, типичное для русской пляски. В последнем случае рукам придается одно из описанных в русском танце положений, а само движение проходит на середине.

26. Упражнение 24, сочетаясь с *battement tendu* № 3, создает новый комбинационный вариант (рис. 23). В этом варианте, после двух ударов стопой в пол сзади и спереди левой (или наоборот),

правая нога выносится в сторону на каблук. Удары правой ноги стопой или каблуком в пол чередуются с ударами пяткой левой ноги. Вынос правой ноги в сторону на каблук может быть заменен таким же выносом ноги вперед или назад.

Делается на 2-м году обучения.

27. Это упражнение состоит из комбинации *battement tendu* № 5 с упражнением 24, в котором количество ударов правой ноги в пол доведено до 4.

Комбинация эта может быть пройдена на 2–3-м году обучения и проделывается 4–8 раз.

При исполнении этого упражнения необходимо следить, чтобы колени не были вытянуты. Эти первичные выстукивающие движения должны в дальнейшем стать основой широко распространенных выстукиваний в самых различных характерных, мы бы даже сказали, народных танцах. Усложняясь, они проходят через весь курс характерного танца.

28. Упражнение на выстукивание № 5 — дробь (рис. 24).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — III позиция, ноги слегка присогнуты.

Затакт — левая нога, сгибаясь в колене, слегка отделяет пятку от пола.

1-й такт

На «раз» — левая нога с ударом опускает пятку на пол. Правая нога, согнутая в колене, слегка отделяется от пола. Стопа ее напряжена.

На «и» — пауза.

На «два» — ударить каблуком правой ноги в пол, на месте.

На «и» — перевести стопу правой ноги с каблука на полупальцы (не разгибая колена). Пятка левой ноги отделяется от пола.

2-й такт

На «раз» — повторяется движение на первое «раз».

На «и» — пауза.

На «два» — поставить правую ногу в исходное положение, с ударом стопой в пол.

Затем все движение повторяется сначала.

Упражнение можно слегка усложнить, если описанный нами заключительный удар правой ногой в пол при повторении чередовать с ударом в пол стопой, повернутой внутрь. Это упражнение можно проделывать 8–16 раз на 4-м году обучения.

Выстукивания этого рода и другие, еще более сложные, составляют элементы русского и башкирского танца. В главе о русском танце мы описываем усложненный вид этого упражнения. Заключительный удар проделывается там только после троекратного перевода стопы с каблука на полупальцы. Оно проходится сначала у палки, на 4–5 году обучения.

29. Более сложный вариант выстукивания — обратная дробь.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — то же, что и в предыдущем упражнении.

1-й такт

На «раз» — то же, что и в предыдущем упражнении.

На «и» — то же, что и в предыдущем упражнении.

На «два» — удар полупальцами правой ноги в пол.

На «и» — перевести, с ударом, стопу правой ноги с полупальцев на каблук. Носок ее поднят вверх. Левая нога отделяет пятку от пола.

2-й такт

На «раз» — опустить пятку левой ноги на пол, с ударом. Правая нога подтягивается стопой к щиколотке левой.

На «и» — пауза.

На «два» — правая нога, с ударом стопой, ставится на пол в исходное положение.

Затем все движение начинается сначала. Исполнять 8–16 раз на 4–5-м году обучения.

Это упражнение, так же как и предыдущее (28), в дальнейшем исполняется вдвое быстрее, уместаясь в пределах одного такта.

30. Оно усложняется, подобно предыдущему, тем, что заключительный удар делается тоже только после троекратного перехода стопы с полупальцев на каблук.

Упражнение исполняется на 5-м году обучения не более 8 раз. Как и предыдущие упражнения (28 и 29), оно варьируется еще тем, что заключительный удар делается с поворотом стопы внутрь.

31. Описывая движения испанского танца, мы приводим (см. упр. 261) один из простейших видов выстукиваний. Здесь мы описываем тот же вид выстукивания вместе с упражнением 28 (рис. 25).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — ноги обращены носками вперед, стопы примкнуты друг к другу. Колени слегка присогнуты.

Затакт — правая нога, слегка отделяясь от пола и согнувшись в колене, подтягивается стопой к щиколотке левой, коленом вперед.

1-й такт

На «раз» — правая нога ударяет полупальцами в пол, не разгибая колена. Левая слегка приподнимается.

На «и» — левая нога ударяет каблуком в пол, слегка выдвигаясь вперед таким образом, чтобы каблук был поставлен рядом с серединой стопы правой ноги. Правая остается на полупальцах. Колени присогнуты. Носок левой ноги поднят вверх.

На «два» — левая нога делает то же, что правая на «раз», но стопа ее возвращается несколько назад, т. е. к исходному положению. Правая слегка приподнимается от пола.

На «и» — правая нога делает то, что делала левая нога на первое «и», левая не изменяет своего положения.

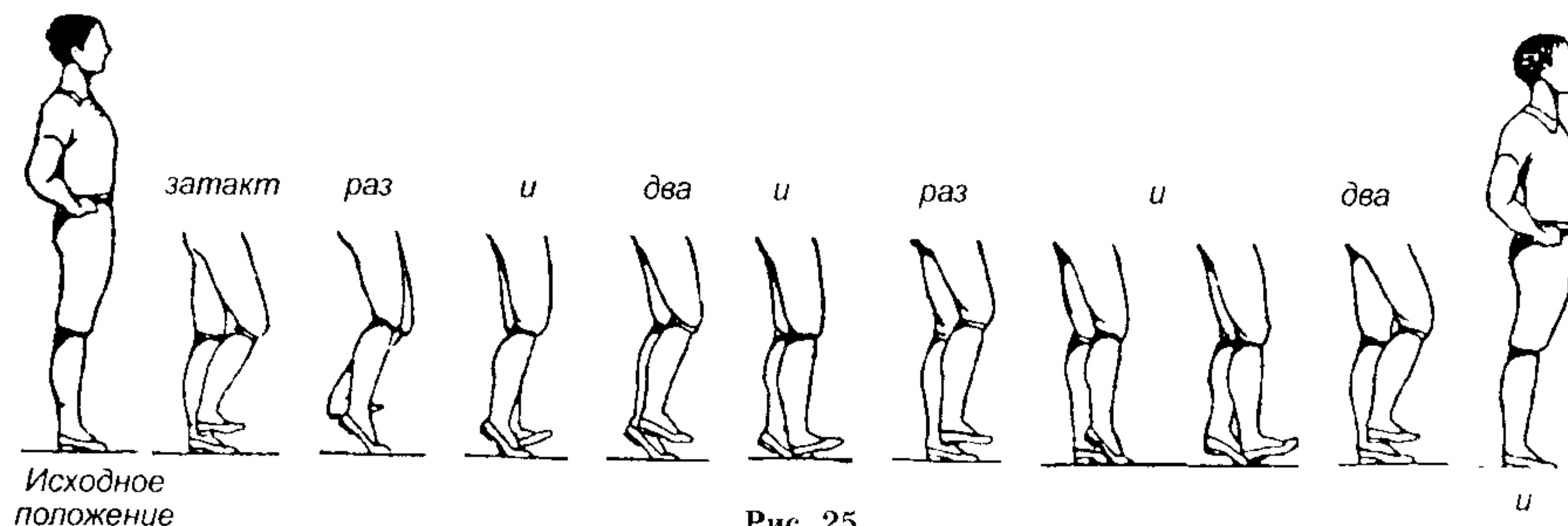


Рис. 25

2-й такт

На «раз» — левая нога с ударом опускает пятку, а правая слегка отделяется от пола. Стопа ее напряжена.

На «и» — на первую 1/16 — правая нога ударяет полупальцами в пол. На вторую 1/16 — она же переходит с полупальцев на каблук, носок ее поднят вверх. Пятка левой ноги поднимается.

На «два» — левая нога с ударом опускает пятку. Правая слегка отделяется от пола.

На «и» — правая нога ударяет всей стопой в пол и приходит в исходное положение, вытянув колено.

Это упражнение представляет собой одну из сценических фигур испанского выстукивания и будет подробно охарактеризовано в разделе «Элементы испанского танца». Оно проходится на ранее 5-го года обучения, как у палки, так и на середине.

Описанные нами упражнения на выстукивание легко принимают сценическую форму, будучи перенесены на середину и окрашены различными положениями корпуса, рук и головы.

ВРАЩАТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ

Начнем серию этих упражнений с группы, историческое название которой — *pas tortillé*. На 1-м году обучения мы проходим простейшие его виды.

32. Pas tortillé № 1 (рис. 26).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — правая нога вынесена в сторону на 15°. Носок ее вытянут.

На «раз» — резко провести правую ногу, в выворотном положении, через V позицию за носок левой. Стопа ее упирается носком в пол. Ноги слегка присогнуты.

На «и» — не смещая носка, повернуть правую ногу внутрь и опустить пятку. Ноги оказываются параллельными.

На «два» — отводить правую ногу, не отрывая пятки от пола, к II позиции до тех пор, пока каблук не будет вынужден подняться. Левая нога слегка увеличивает сгибание в колене.

На «и» — повернуть правую ногу стопой наружу. Обе ноги возвращаются в исходное положение.

Это упражнение в начальной стадии изучения вызывает ряд ошибок учащихся. При выполнении движения на «раз» они теряют выворотность, а при повороте ноги внутрь — стремятся повернуть и корпус. При отведении ноги к II позиции рано отрывают пятку от пола

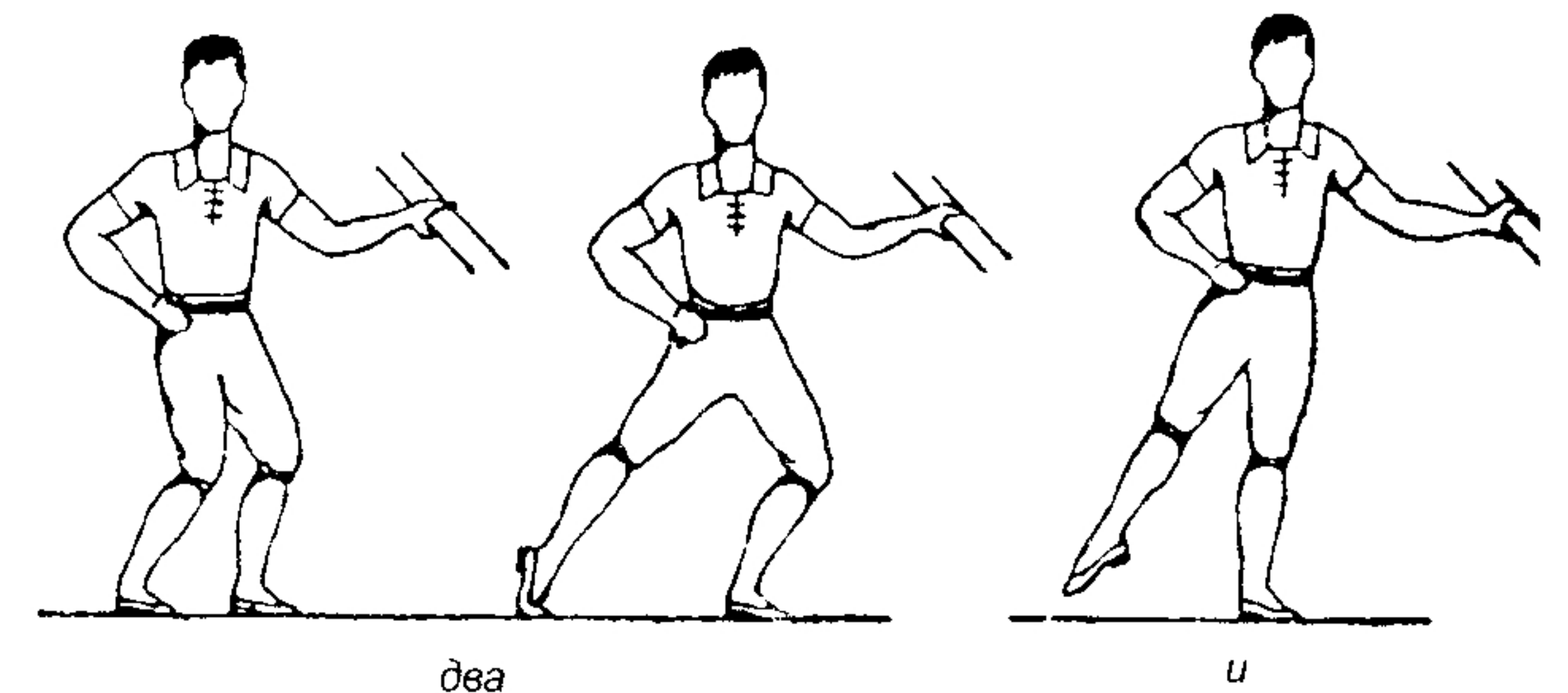
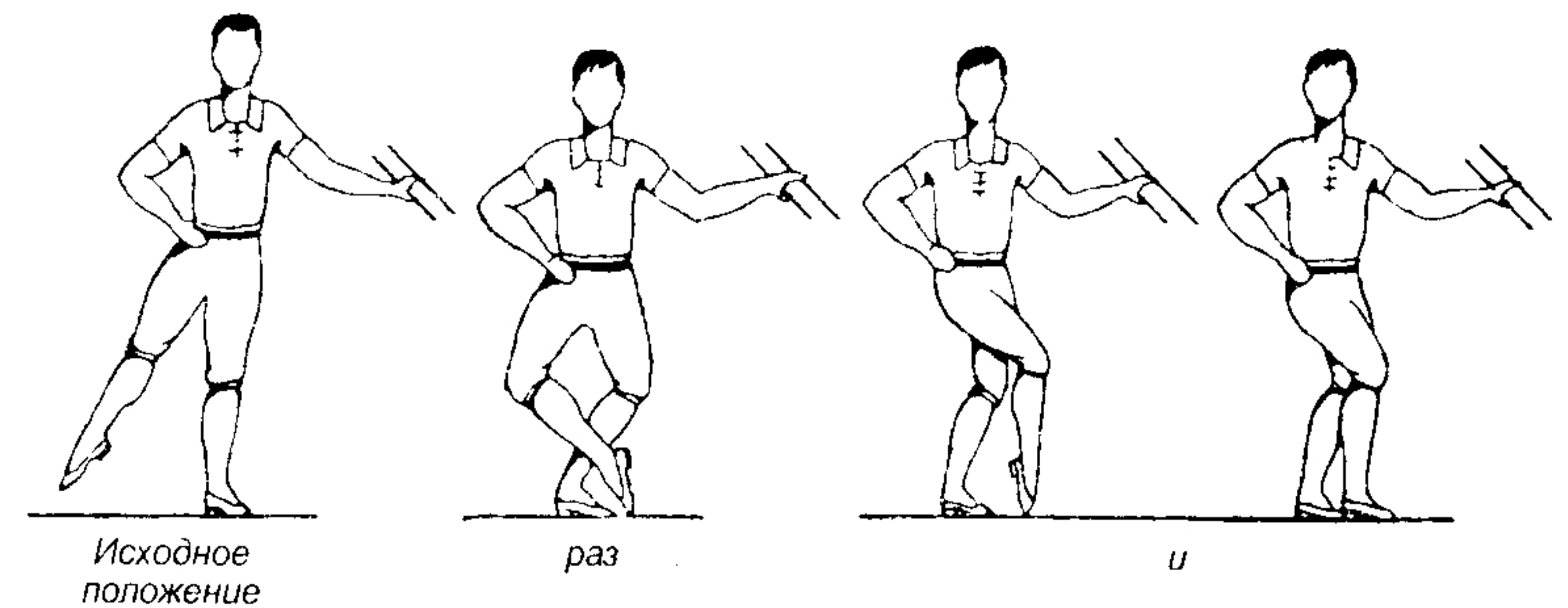


Рис. 26

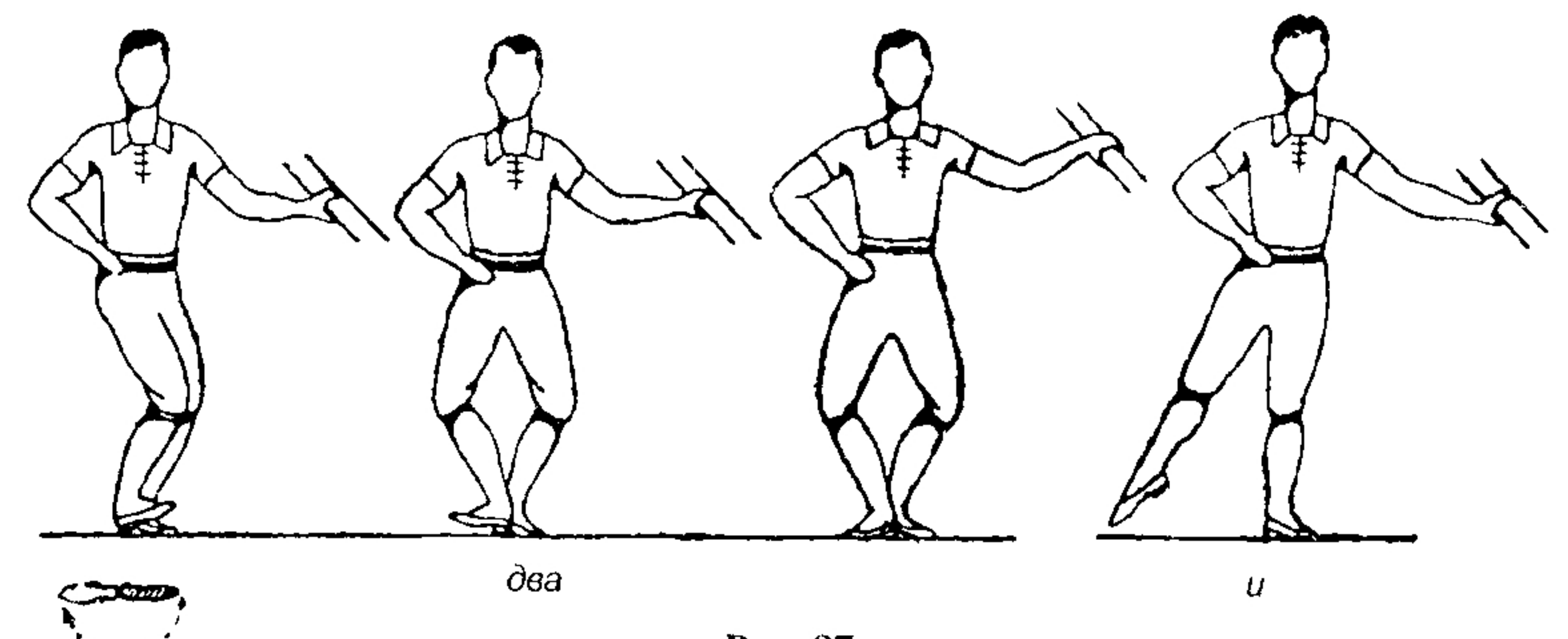
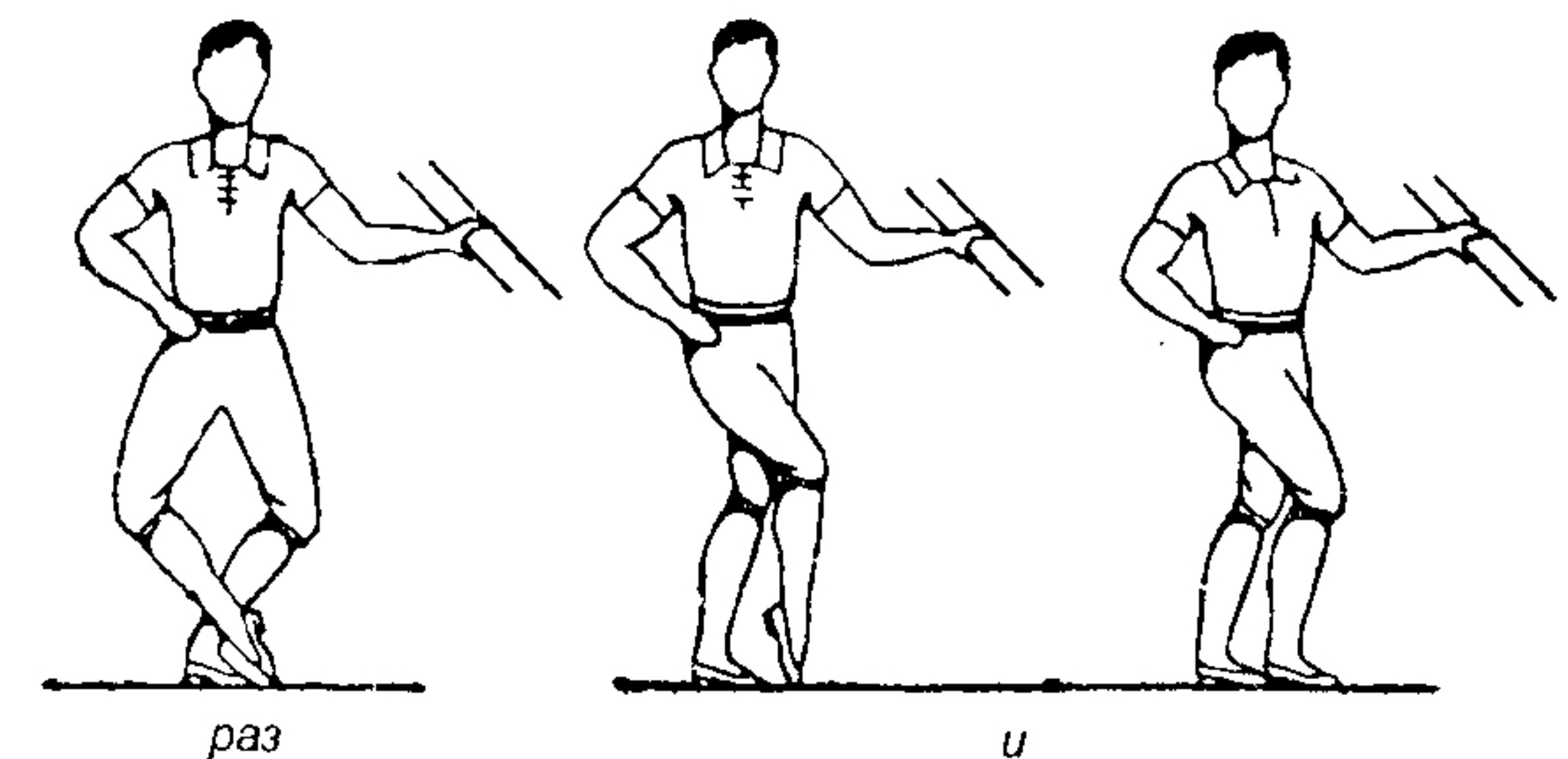


Рис. 27

и отставляют таз. Нужно помнить, что в этом упражнении работает вся нога, а не только стопа.

Упражнение выполняется 8–16 раз с каждой ноги.

Отсюда, по мере усвоения, переходим к усложненному, отрывистому виду упражнения.

33. Pas tortillé № 2 (см. рис. 27 на с. 101).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — аналогично предыдущему.

На «раз» и на «и» — то же, что и в упражнении 32.

На «два» — правая нога, подняв носок вверх, поворачивается на каблук вправо и ставится всей стопой на пол.

На «и» — ноги приходят в исходное положение.

Особенность этого упражнения — в увеличивающейся работе стопы. В *pas tortillé* № 1 переход ее из *en dehors* к *en dedans* и обратно происходил незаметно и длительно, здесь же он моментален. Все доли упражнения должны выполняться четко, несмотря на быстрый темп. Его можно выполнять вместе с первым видом, по 8 раз каждое. Самостоятельно делать 16 раз.

34. Pas tortillé № 3. На 2-м году обучения мы вводим в урок сценические формы этого движения. Прежнее его наименование — маленький венгерский батман — весьма условно, ибо движение это встречается кроме сценических венгерских танцев во французских, английских и других танцах.

Вначале (на «раз», на «и» и на «два») — воспроизводится полностью упражнение 33, кроме возвращения в исходное положение.

Затем на «и» — правая нога, поворачиваясь на полупальцах носком внутрь, отводит пятку наружу и тотчас же поворачивается на каблук, отводя носок вправо.

На «три» — носок опускается на пол (II позиция *demi-plié*).

На «и» — ноги приходят в исходное положение.

В дальнейшем вращение стопы проделывается скорее и все упражнение уместается в пределах одного двухдольного такта.

Исполнять 8–16 раз на 2–3-м году обучения.

Как мы видим, количество вращений стопы увеличивается вдвое, усложняя этим технику исполнения упражнения. В начальной стадии его освоения корпус остается в нормальном положении. В дальнейшем он склоняется, не ломая линии спины, в сторону работающей ноги.

Возможно и иное положение корпуса, а именно — при первом броске работающей ноги к опорной корпус склоняется к опорной, а по мере ухода работающей ноги от опорной корпус движется за ней

в том же направлении. В первом случае голова наклонена так, что глаз исполнителя следит за носком работающей ноги, во втором — голова, в своем движении, следует движению корпуса. Как упражнение 33 комбинировалось с 32, так и описанное 34 — делается вместе с 33, по тому же принципу.

Возвратимся на время к более простому упражнению иного типа — ударно-вращательному. Оно проходится в конце 1-го года обучения или в начале 2-го.

35. Pas tortillé № 4 (рис. 28).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — аналогично предыдущим.

На «раз» — правая нога делает движение, описанное выше на «раз», но, в отличие от предыдущих упражнений, носок ее не ставится на пол, а слегка приподнят. Левая нога остается вытянутой.

На «и» — правая нога, повернутая внутрь, с ударом всей стопой опускается на пол, параллельно левой (сохранить небольшое расстояние между ногами). Ноги слегка сгибаются.

На «два» — правая нога, поднимаясь в воздух (на уровень щиколотки), одновременно поворачивается вправо и ставится с ударом стопой в пол в III позицию. В момент удара приседание несколько увеличивается.

На «и» — ноги возвращаются в исходное положение.

Проделывать это упражнение нужно по 8 раз с каждой ноги, на 2-м году обучения. Движения корпуса и головы аналогичны описанным в предшествующем упражнении. И здесь наблюдаются старые ошибки, т. е. отставление таза. Нужно стараться также не допускать резких движений бедер из стороны в сторону, сделав их движения минимальными. Для этого упражнения типична не плавность, а отрывистость и энергичные ударные акценты. По мере овладения техникой его нужно добиваться, чтобы возвращение ноги в исходное положение

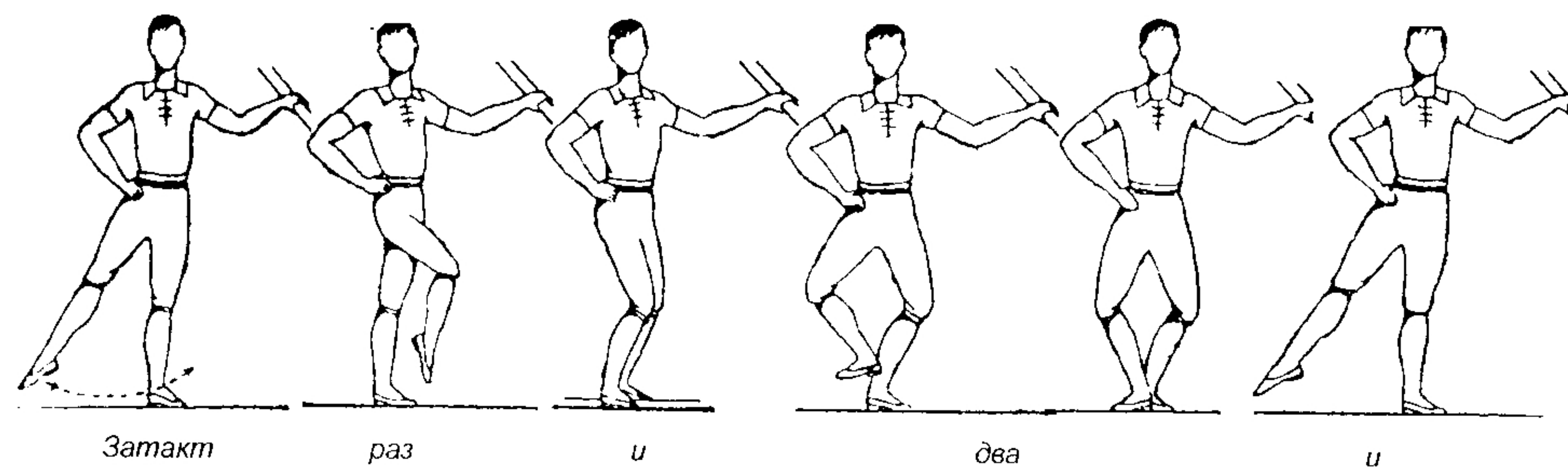


Рис. 28

происходило на счет «два», почти одновременно с ударом правой ногой в пол. На «и» тогда будет пауза.

36. *Pas tortillé* № 5.

Музыкальный размер — $3/4$.

Исходное положение — то же, что и в предыдущем упражнении.

На «раз» — то же, что в упражнении 35.

На «и» — то же, что в упражнении 35.

На «два» — то же, что в упражнении 35.

На «и» — правая нога вновь поднимается в воздух до уровня щиколотки левой, поворачивается внутрь (*en dedans*) и с резким ударом всей стопой в пол ставится рядом с левой, на небольшом расстоянии от нее.

На «три» — то же, что и на «два».

На «и» — возвращение в исходное положение.

Эту форму упражнения можно вводить в урок лишь по овладении более простой и притом в сочетании с ней. При таком количестве переходов из *en dehors* в *en dedans* описанные ошибки увеличиваются. Поэтому рядом с этим упражнением, имеющим целью развитие подвижности стопы и колена, нужно вводить в урок другие, сдерживающие, рассчитанные на участие в работе всей ноги, без вращения (так называемый большой венгерский батман и т. п.). Упражнение проделывается по 8 раз на 3-м году обучения.

Как видно из описания, вначале упражнение делается на счет $3/4$. Задача педагога заключается в том, чтобы по мере усвоения перевести его, за счет быстроты вращений, в двухдольный размер. Поэтому нужно очень серьезно следить за четкостью поворотов. В таком виде упражнение проходит на 5-м году обучения в той же дозировке.

Все перечисленные упражнения вида *tortillé* (за исключением первого, 32) в дальнейшем приобретают добавочные функции. Все они проделываются таким же образом, но в исходном положении (в начале и в конце упражнения) левая нога поднята на высокие полупальцы. Таким образом, левая (опорная) нога, имевшая только движение типа *plié*, приобретает теперь и его противоположность, т. е. *relevé*. Эта же группа движений получает затем еще одну дополнительную функцию — скачок на опорной ноге. К введению его в упражнения нужно относиться осторожно и в зависимости от конкретного упражнения включать его раньше или позже.

Мы бы рекомендовали применить скачки: на 3-м году обучения — для упражнений 33 и 34, на 4-5-м году обучения — для остальных.

Прыжок вводится одновременно с выносом ноги в исходное положение. Левая нога, слегка согнутая перед скачком, во время скачка

вытягивает в воздухе колено и пальцы. Возвращение на пол левой ноги совпадает с первым движением правой ноги (на «раз»).

Чтобы не переутомить опорную ногу, нужно строить комбинационное упражнение из всех трех видов работы опорной ноги (на целой стопе, на полупальцах, со скачком), создавая таким образом нарастание трудности исполнения. Добиваться предельной высоты скачка не следует. Одна из обычных ошибок при исполнении движения со скачком — рывки корпуса, якобы помогающие движению вверх. На самом деле эти рывки только искажают рисунок тела, комкают его, придают движению суетливость, а высоты скачка не увеличивают. Корпус на протяжении всего упражнения должен быть в нормальном положении.

КРУГОВРАЩЕНИЯ НОГ

Разберем теперь группу вращательных упражнений, которую мы, разбив на две части, называем: первую часть — «круговращение стопы» на полу и в воздухе, вторую — «круговращение ноги» тоже на полу и в воздухе.

Начнем с круговращений стопы как имеющих ближайшее родство с категорией всех изученных нами видов *pas tortillé*. Их немного, но они сложны и потому, за исключением упражнения 40, раньше 2-го года обучения вводить их не следует.

37. Круговращение стопы на полу (*rond de pied par terre*) (рис. 29).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — ноги в I позиции.

Затакт — правая нога, слегка согнутая в колене, подводится стопой к щиколотке левой позади нее и поворачивается коленом внутрь.

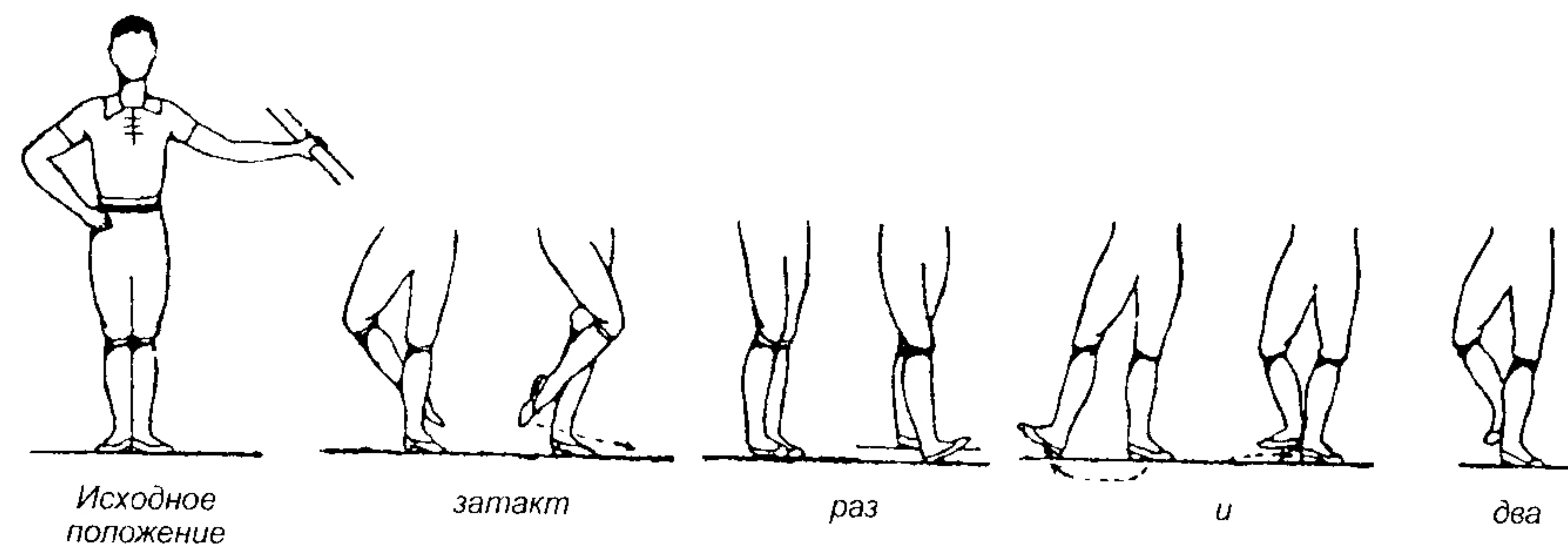


Рис. 29

На «раз» — скосив подъем правой ноги, провести наружным ребром стопы ее вдоль левой (рис. 30, фиг. 3), по полу и вывести правую ногу вперед, на *croisé*. Носок правой ноги поднят вверх, колено почти не разгибается. Стопа прикасается к полу наружным ребром каблука.

На «и» — правая нога, постепенно переходя в выворотное положение, описывает полукруг каблуком и подводится назад, к IV позиции.

На «два» — стопа правой ноги, вытягивая подъем, рывком подтягивается к щиколотке левой, позади нее.

На «и» — правая нога поворачивается коленом внутрь. Стопа ее не отделяется от щиколотки левой ноги. Затем движение повторяется сначала.

Все движения делаются непрерывно, плавно, на неподвижной левой ноге, в умеренном темпе (*moderato*).

Упражнение повторяется по 8–16 раз с каждой ноги.

Оно интересно тем, что, наряду с проделываемым ногой кругообразным движением, стопа сама производит полное вращение. Это последнее вращение является в упражнении основным, натолкнувшим нас на название *rond de pied*. Что же касается описываемого ногой круга, то размер его не велик, так как он проделывается при минимальной работе бедра и очень незначительном разгибании ноги в колене.

38. Круговращение и поворот стопы опорной ноги.

Повторяется все предшествующее упражнение с тем, однако, что левая нога: на первую четверть такта (на «раз») — почти не отделяя пятки от пола, поворачивается на носке внутрь (*en dedans*); на «и» — поворачивается на носке наружу (*en dehors*).

Пятка, таким образом, вначале идет наружу, а затем внутрь.

При исполнении этого упражнения нужно внимательно следить за тем, чтобы перемещения стопы левой ноги производились движением голени, при минимальных движениях бедра. Распространена следующая ошибка учащихся: стремясь к предельному вращению стопы, они «вертят» бедром, что отражается на положении правой ноги, в свою очередь теряющей линию движения. Нужно отметить, что для хорошего исполнения этого упражнения огромную роль играет сохранение устойчивости тела, т. е. состояние спокойного равновесия, не допускающего смещения воображаемой оси тела. Все упражнение проделывается на присогнутой левой ноге.

Это упражнение нужно чередовать с первым (8 раз первое и 8 раз второе). Разумеется, вводить его можно только тогда, когда «круговращение стопы» правой ноги будет освоено настолько, что на нем не

отразятся одновременные повороты стопы левой. Мы относим его к 3-му году обучения (не раньше 2-го полугодия).

39. Круговращение стопы в воздухе (*rond de pied en l'air*).

В дальнейшем мы можем перейти к круговращению стопы в воздухе. Для того, чтобы проделывать это упражнение, нужно разработать автоматичность вращения стопы на полу. В воздухе стопа правой ноги проделывает весь путь, который ранее чертила на полу. Поднимать высоко ногу не надо. Достаточно чуть отделить стопу от пола, чтобы она не задевала его при вращении. Левая нога проделывает вращения стопы, как в упражнении 38. Укажем, что при поворотах стопы левой ноги колено слегка присогнуто. Сценический эффект этого движения, распространенного в танце матлот, очень велик и основан на противоположении ступней, становящихся в самые необычные положения.

Перейдем к круговращениям всей ноги, т. е. к характерному *rond de jambe par terre*. Внешне сходство его с классическим видом большое. Но это сходство делается весьма относительным, если проверить рисунок телодвижений.

Существуют два варианта «круговращения ноги», и оба они должны войти в учебную практику.

40. Характерный *rond de jambe* № 1 (рис. 30).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — I позиция.

Затакт — правая нога, согнутая в колене, подводится к щиколотке левой позади нее и поворачивается коленом внутрь.

На «раз» — стопа правой ноги, скользя наружным ребром по полу, проводится вдоль левой. Зайдя за нее и выдвинувшись предельно вперед, она останавливается на ребре носка. Подъем ее скошен. Колено вытягивается.

На «и» — нога описывает полукруг, по принципу классического *rond de jambe*, через II позицию назад, в IV. Стопа из скошенного положения сейчас же переходит в выворотное.

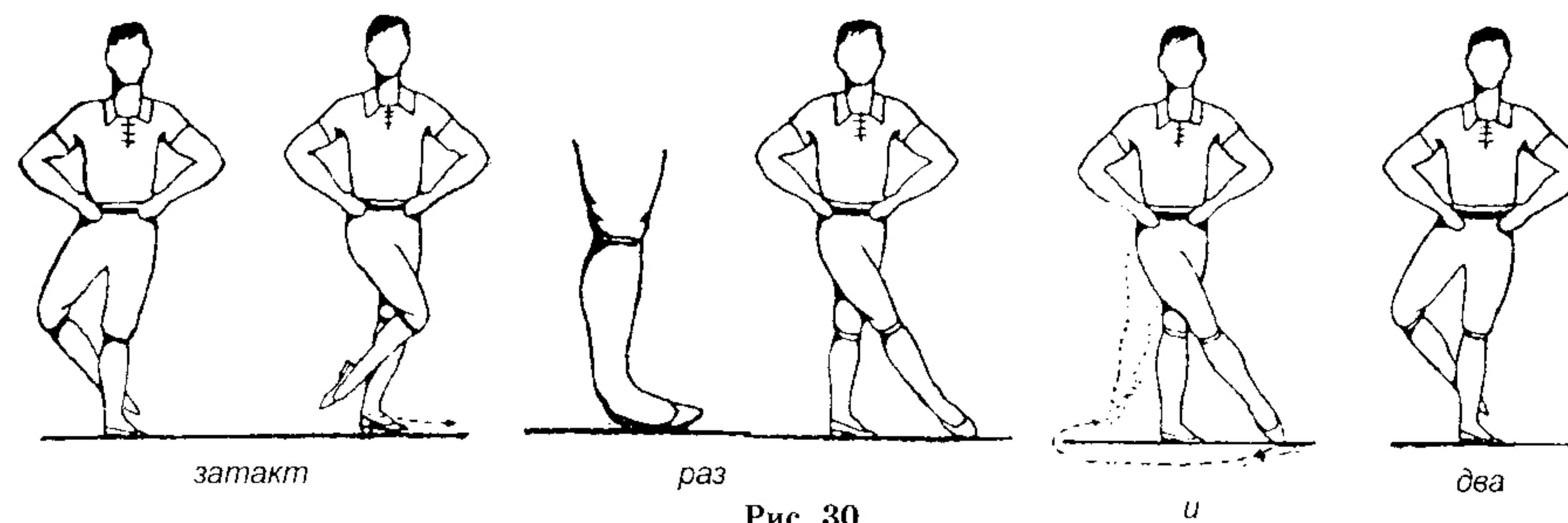


Рис. 30

На «два» — стопа правой ноги рывком подтягивается к щиколотке левой позади нее.

На «и» — правая нога поворачивается коленом внутрь. Стопа ее не отделяется от левой ноги. Таким образом, движение начинается сначала.

Исполнять по 8 раз с каждой ноги. В начале в темпе *moderato*, затем, по мере усвоения, темп ускоряется.

Как и упражнение 37, это круговращение вначале может проделываться на счет 3/4. Большое количество долей музыкального размера облегчит детальное усвоение упражнения.

Основная его задача — научить переходу от плавного, кругового движения к заключительному рывку и движению стопы правой ноги вдоль левой в скошенном положении. Здесь необходимо так слить все разнообразные части движения, чтобы развилась органическая их связь в исполнении. Короче говоря — характер исполнения должен всецело оправдать название упражнения. Оно вводится в урок к концу 1-го года обучения и исполняется 8–16 раз.

41. Характерный *rond de jambe* № 2. Второй вид отходит дальше от классического танца. В предыдущем упражнении при движении ноги вперед стопа переходила постепенно с ребра на носок, поднимая пятку. В этом же виде *rond de jambe* она переходит на пятку, поднимая носок вверх. Скошенность подъема вначале остается.

Дальнейшее продвижение ноги по кругу нужно производить так, как описано выше, но стопа движется не носком, а каблук по полу, причем носок поднят вверх. Поэтому, чтоб вернуться к щиколотке, в конце круга нога, до рывка, вытягивает подъем.

Это упражнение проделывается после усвоения первого вида, по 8 раз с каждой ноги. Здесь, как и в первом виде, нужно вырабатывать слитность всего процесса круговращения ноги. Впоследствии оба упражнения могут быть соединены в одно: 8 раз — вид № 1, 8 раз — вид № 2. Упражнение 41 проходят на 2-м году обучения.

42. Характерный *rond de jambe* № 3, с одновременным вращением стопы опорной ноги. Во 2-м полугодии 3-го года обучения мы можем усложнить *rond de jambe* тем приемом, который мы применяли для *rond de pied* (упр. 38), т. е. ввести в работу левую ногу, стопа которой поворачивается внутрь. Так как при движении правой ноги вперед она сталкивается со стопой левой, которая в этот момент поворачивается внутрь, то нужно, чтобы стопа правой ноги как бы «перелезала» через стопу левой, скользя по ее поверхности у подъема, а не у пальцев.

Как в упражнении *rond de pied*, так и здесь, вращение левой стопы достигает своего завершения на первую и вторую четверть так-

та, т. е. на «раз» и на «два». Фактически движение происходит почти непрерывно. Оно вводится в урок в дозировке предыдущего.

43. На этом же году обучения, несколько позднее, надо вводить в урок *rond de jambe en l'air*. Сначала без вращения стопы левой ноги, впоследствии — с вращением.

Описывать эти упражнения — излишне, так как они во всем соответствуют своему партерному виду. Как в упражнениях *rond de pied*, так и здесь, работающая нога не поднимается высоко от пола. В этом же году обучения в урок вводится большой *rond de jambe* на приседании.

44. До того, как начать его изучение, необходимо проделать следующее упражнение, являющееся подготовкой к нему (рис. 31).

Музыкальный размер — 4/4.

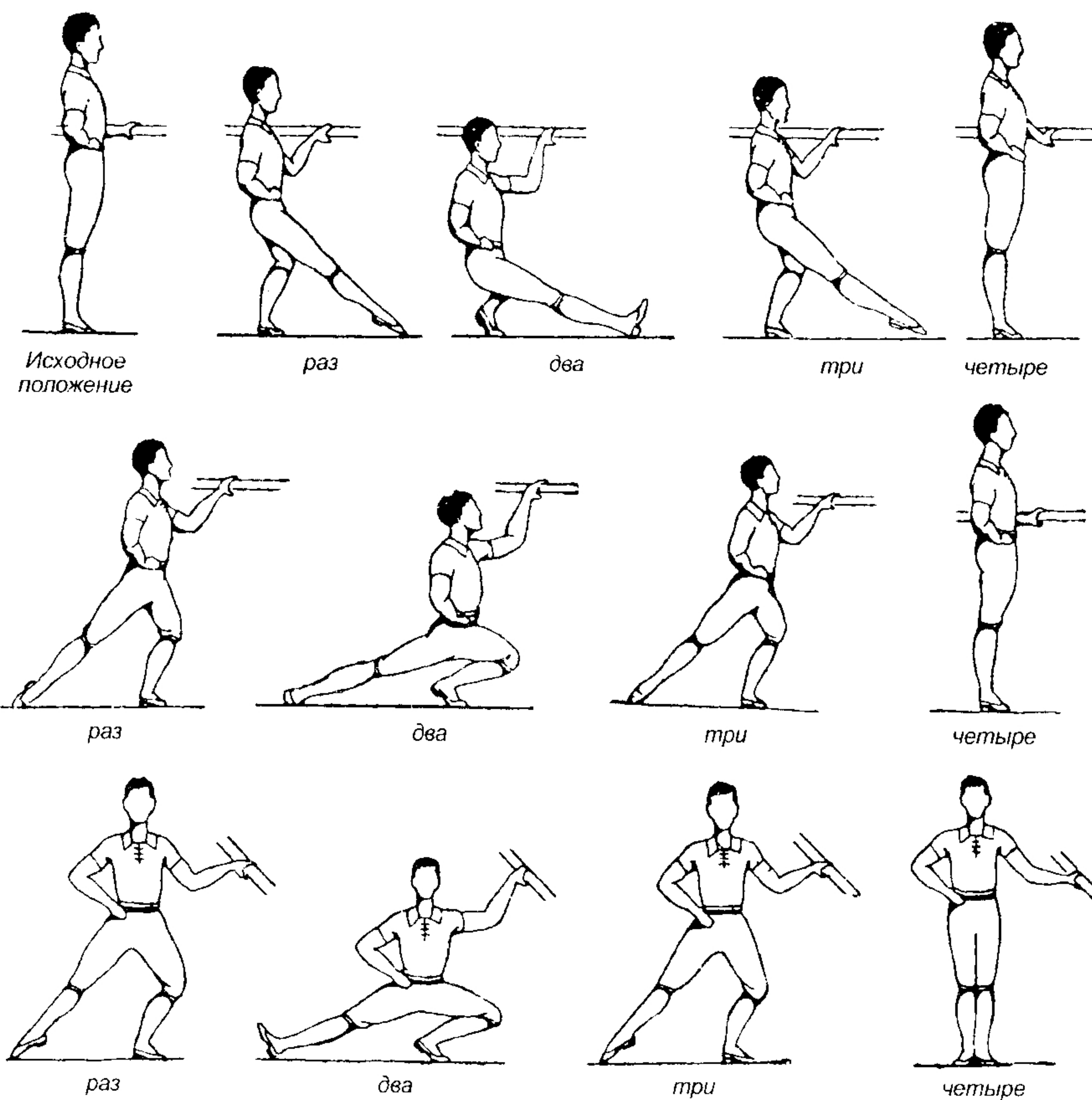


Рис. 31

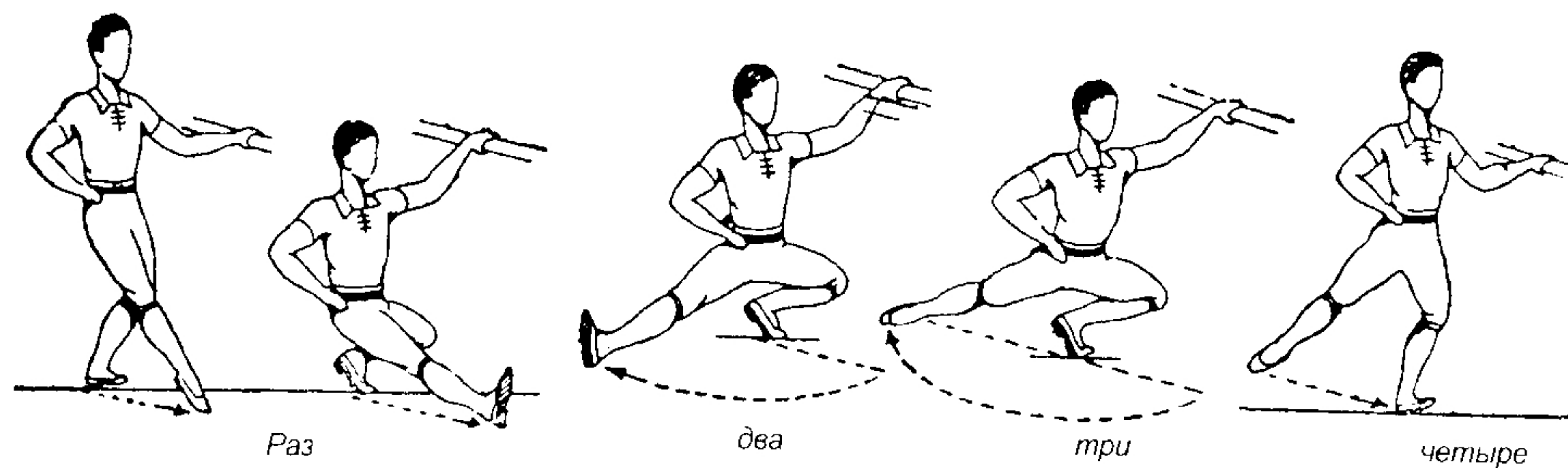


Рис. 32

Исходное положение — нормальное или III позиция.

На «раз» — одновременно с полуприседанием на левой ноге правая нога, не отделяя вытянутого носка от пола, вытягивается вперед.

На «два» — левая нога, опускаясь на полное *plié*, отделяет пятку от пола, правая переходит с носка на каблук.

На «три» — левая нога, вытягиваясь, переходит вновь на *demi-plié*, правая, подтягиваясь, вначале каблуком по полу, к левой, постепенно переходит на носок.

На «четыре» — ноги приходят в исходное положение.

Это упражнение выполняется вперед, в сторону и назад.

45. Большой *rond de jambe* на приседании (рис. 32).

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — нормальное или III позиция.

На «раз» — одновременно с глубоким приседанием на левой ноге правая, не отделяя вытянутого носка от пола, вытягивается вперед до предела, переходя здесь с носка на каблук. Пятка левой ноги приподнята.

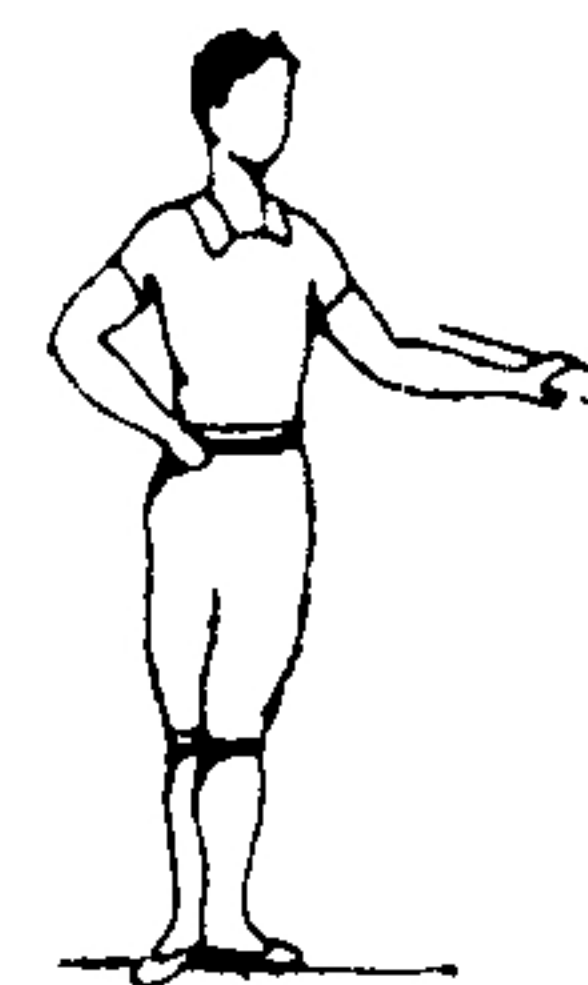
На «два» — правая нога, описывая 1/4 круга, каблуком по полу отводится в сторону, не сгибаясь в колене.

На «три» — правая нога отводится назад. Стопа ее постепенно переходит с каблука на большой палец. Носок ее вытянут.

На «четыре» — ноги медленно возвращаются в исходное положение.

На следующий такт такой же круг проделывается в обратном направлении.

Это сложное упражнение, как и все упражнения на глубоком приседании, относится к разряду наиболее трудных в характерном танце. Основная трудность его состоит в том, что тяжесть тела сосредоточена на присогнутой опорной ноге, испытывающей давление большого груза. Равновесия в этом положении достигнуть очень трудно из-за круговращения другой ноги. Медленный и плавный темп уп-



ражнения, необходимый для правильного его усвоения, усугубляет трудность, создавая повышенное напряжение мышц бедра и колена.

Внешняя функция упражнения рождает внутреннюю — тренировку тела, в особенности спины, для присядочных движений. Поиски равновесия и равномерного распределения веса тела требуют особой заботы учащихся о сохранении правильного положения корпуса. Эту же цель должно преследовать и педагогическое наблюдение.

В этом упражнении совершенно недопустим наклон корпуса вперед, «висячесть» и качание им в поисках равновесия, которое должно быть найдено прямым положением корпуса.

Меньшее зло, но все-таки зло — в стремлении учащихся призвать на помощь левую правую ногу, опираясь на нее, не вытягивая ее до предела и не описывая ею круга, как следует. На эти неправильности надо обратить внимание. Упражнение предназначено для работы у палки; перенести его на середину зала можно, но не обязательно. Рекомендуется время от времени проверять учащихся возгласом: «Руку с палки снять!» Тогда сразу же видно и исполнителю и педагогу, достиг ли учащийся равновесия, или же оно поддерживается только судорожным цеплянием за палку. Надо предупредить учеников с самого начала занятий, чтобы они не рассматривали в подобных случаях палку как опору. Это упражнение можно проделывать не более 4 раз с каждой ноги.

Сказав о круговращениях ноги, мы затронули новую отрасль всевозможных вращательных движений всей ноги. Эта группа подготовлена рядом упражнений, носящих, соответственно своему сценическому виду, название «веревочка».

Простейшие формы ее, являющиеся учебной подготовкой к ней, таковы:

46. Подготовка к веревочке (рис. 33).

Музыкальный размер — 2/4.

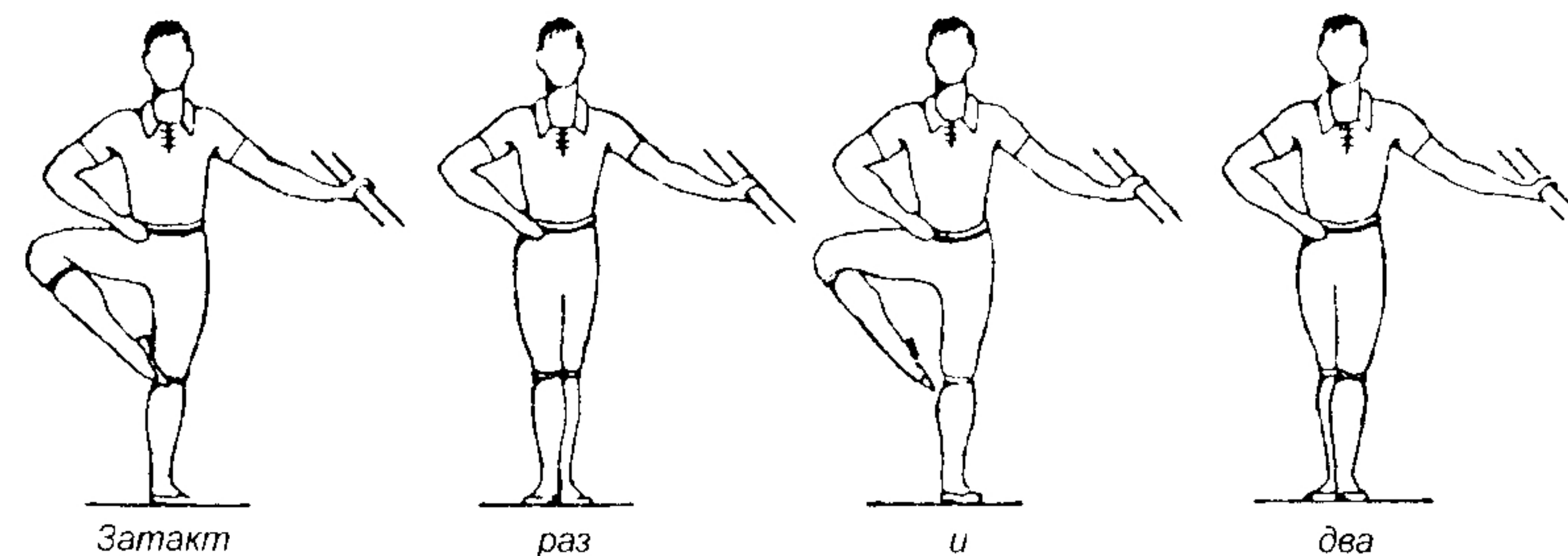


Рис. 33

Исходное положение — III позиция.

Затакт — правая нога, сгибаясь в колене, резко поднимается вверх на 90° так, что вытянутая стопа ее идет вдоль и впереди левой.

На «раз» — правая нога опускается всей стопой на пол в исходное положение.

На «и» — правая нога повторяет движение в положении «затакт».

На «два» — правая нога переводится стопой позади левой и, идя вдоль нее, резко опускается всей стопой на пол, в III позицию.

Это упражнение исполнять от 8 до 16 раз с каждой ноги на 1-м году обучения.

47. Исполняется предыдущее упражнение, но с подниманием на полупальцы левой ноги одновременно с подъемом вверх правой.

Дозировка упражнения та же, вернее, оно проделывается вместе с упражнением 46 поровну, но на 2-м году обучения.

48. Такое же упражнение исполняется и со скачком на левой ноге, в момент подъема вверх правой. Оно проходится на 2–3-м году обучения.

Таким образом, мы создаем постепенное нарастание трудности исполнения в подготовляющих веревочку упражнениях, причем в итоге все три разновидности их соединяются в одно упражнение, где они исполняются в следующей пропорции: 8 раз упражнение 46 и по 4 раза 47 и 48.

В отношении скачка надо вспомнить наши указания относительно скачка при *pas tortillé* (см. с. 104). Кроме того, во время подъема правой ноги не следует допускать распространенной ошибки — отведения стопы ее от левой. Она должна совершать подъем и опускание, почти прикасаясь к левой.

49. На 3-м году обучения мы применяем в этом упражнении новый вид скачка. Левая нога при скачке не вытянута, а согнута в колене.

50. К упражнениям, подготовляющим веревочку, но имеющим и другие функции, относится следующее:

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — правая нога, сгибаясь в колене, одновременно резко поворачивается внутрь и поднимается на 90°. Стопа ее, с вытянутым подъемом, находится рядом с коленом левой ноги.

На «раз» — правая нога, не разворачиваясь наружу, опускается на пол так, что стопа ее примыкает к стопе левой.

На «и» — правая нога в том же положении поднимается снова на 90° и на этой высоте поворачивается наружу. Стопа ее сохраняет свое место.

На «два» — правая нога опускается в исходное положение.

Затем движение повторяется.

51. Описанное упражнение подготавливает учащегося к следующему, в котором движение ноги внутрь и наружу производится без опускания на пол — непрерывно (рис. 34). Таким образом, нога поворачивается внутрь при подъеме вверх, на той же высоте разворачивается наружу и затем только возвращается в исходное положение.

Чтобы развить у учащихся способность равномерно поворачивать ногу внутрь и наружу, можно проделывать это упражнение попеременно, т. е. один раз «внутри» и «наружу», другой — «наружу» и «внутри».

В то время как первые подготовительные упражнения (46–49) тренировали подвижность сгибания ноги, приведенные упражнения (50–54) имеют своей целью вращение ноги в бедре внутрь и наружу.

Упражнение проделывать не более 8 раз с каждой ноги. Наиболее распространенная ошибка при развороте правой ноги — стремление учащихся отвести стопу ее от левой, тогда как она должна сохранять свое место, не отрываясь от левой ноги.

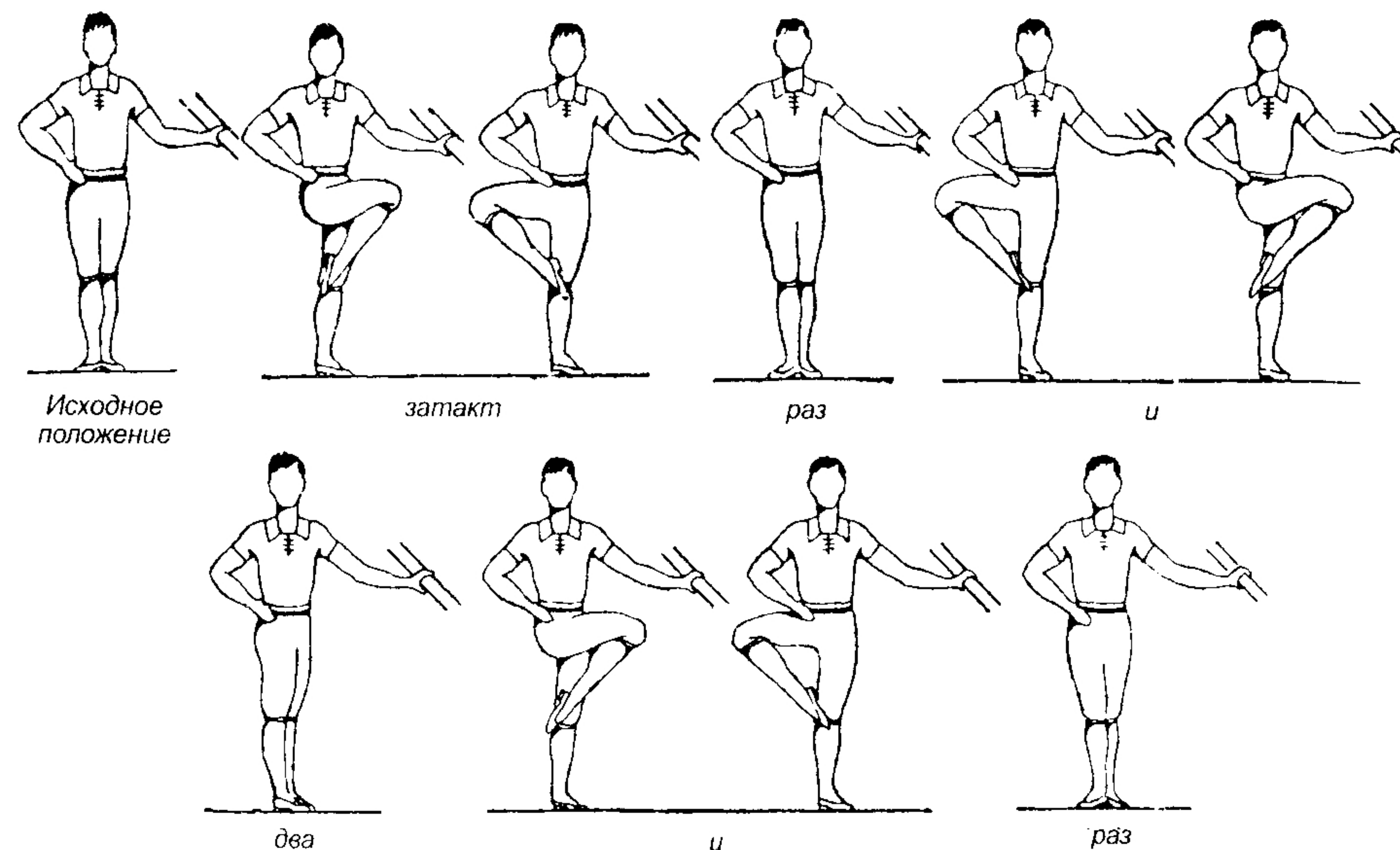


Рис. 34

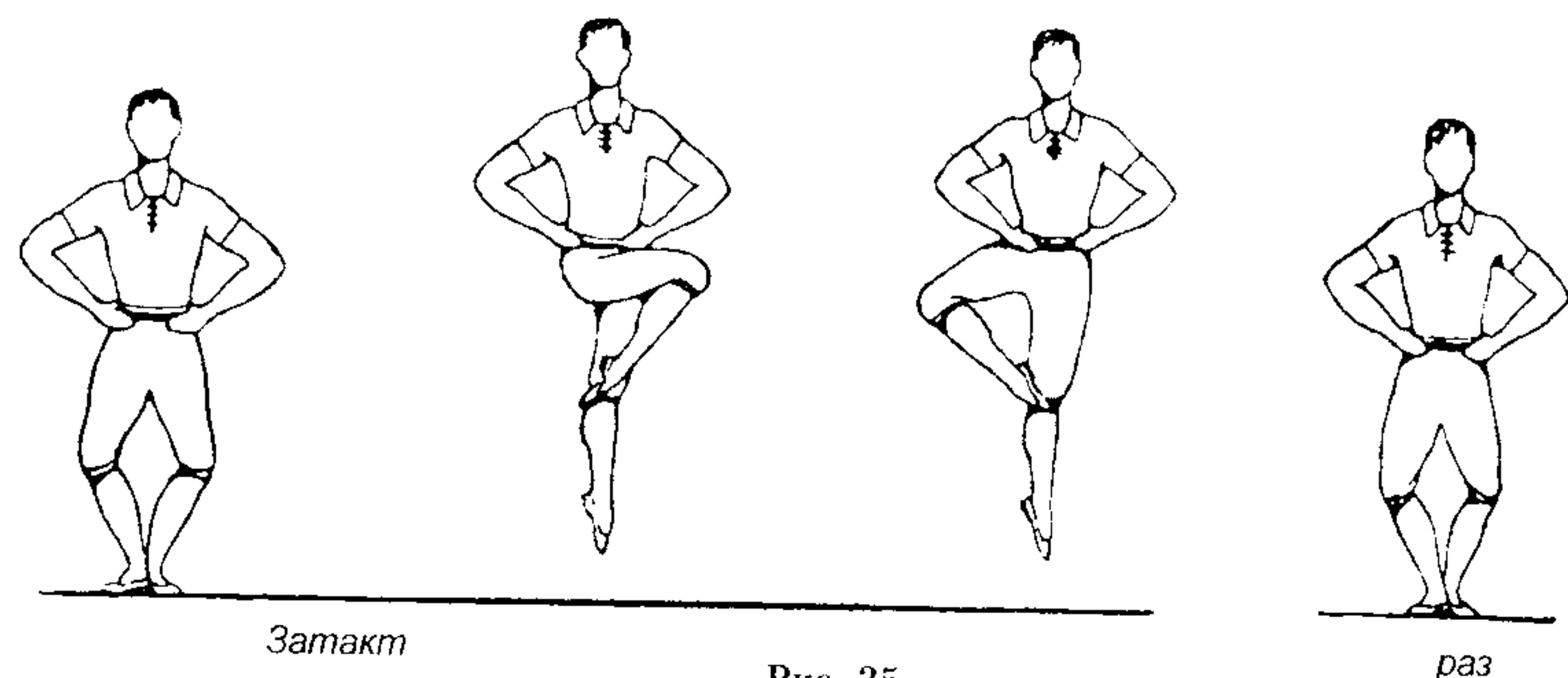


Рис. 35

По этой же причине нужно следить за тем, чтобы поворот ноги совершался на одной высоте, и пресекать инстинктивное желание учащихся производить его одновременно с опусканием ноги. Необходимо учесть, что из числа имеющихся упражнений это одно тренирует максимальный разворот бедра ноги, которого и нужно добиваться. Целесообразно заканчивать упражнение не возвращением ноги в исходное положение, а опусканием ее в III позицию, позади левой. Оба приведенных вида упражнений нужно проходить в 4 вариантах: упражнение 51 — на вытянутой левой ноге, 52 — с подъемом ее на полупальцы, 53 — со скачком на вытянутой ноге (рис. 35), 54 — со скачком на подогнутой ноге.

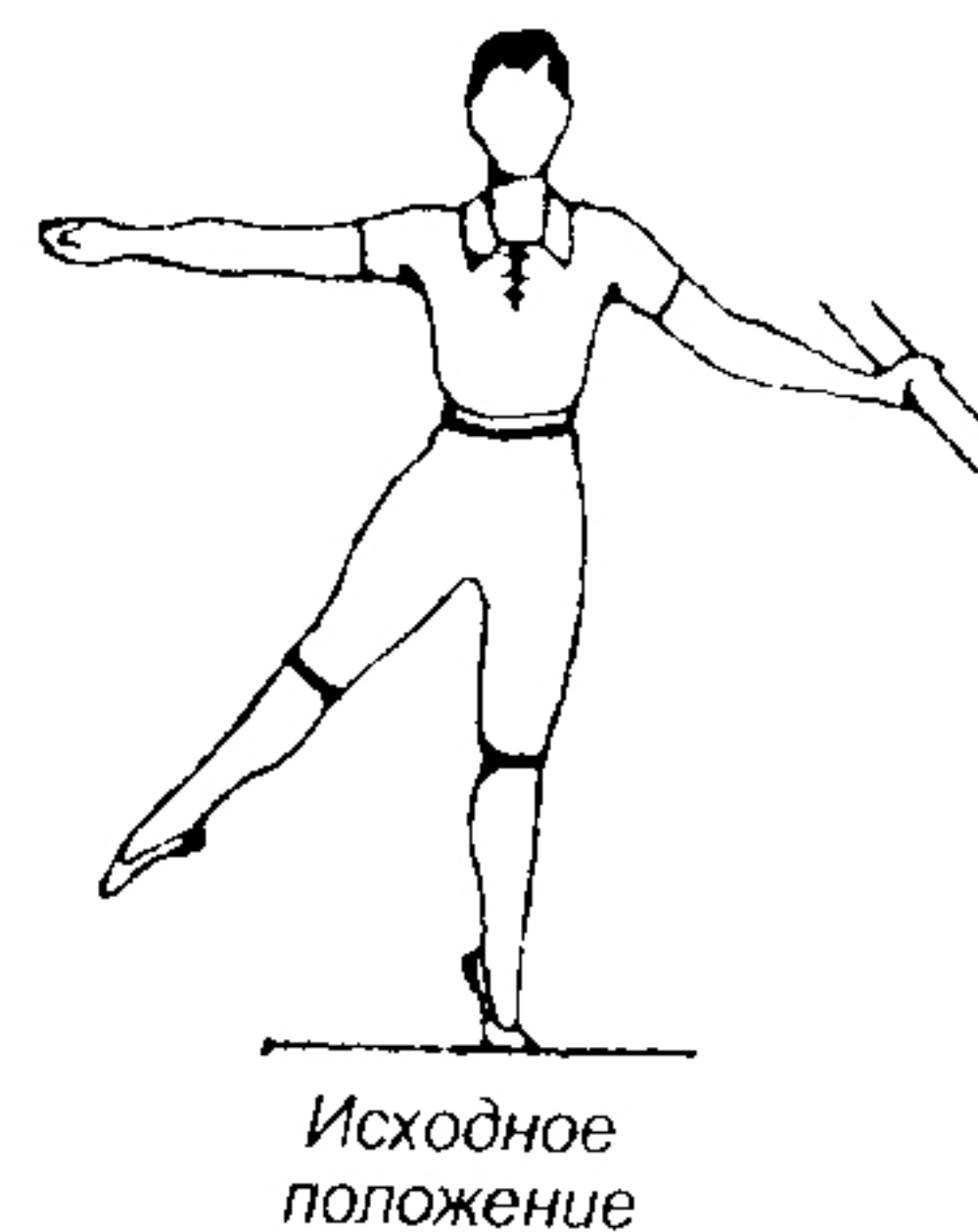
Упражнения 50 и 51 проходят на 2-м году, а 52–54 — на 3-м году обучения. Все описанные виды проделываются по 4 раза, комбинируясь между собой. В прямой связи с этим упражнением находятся усложненные вращательные движения тазобедренного сустава. Они включают в себя сочетание двух элементов — вращения и приседания.

55. Характерный battement fondu.

Музыкальный размер — 3/4.

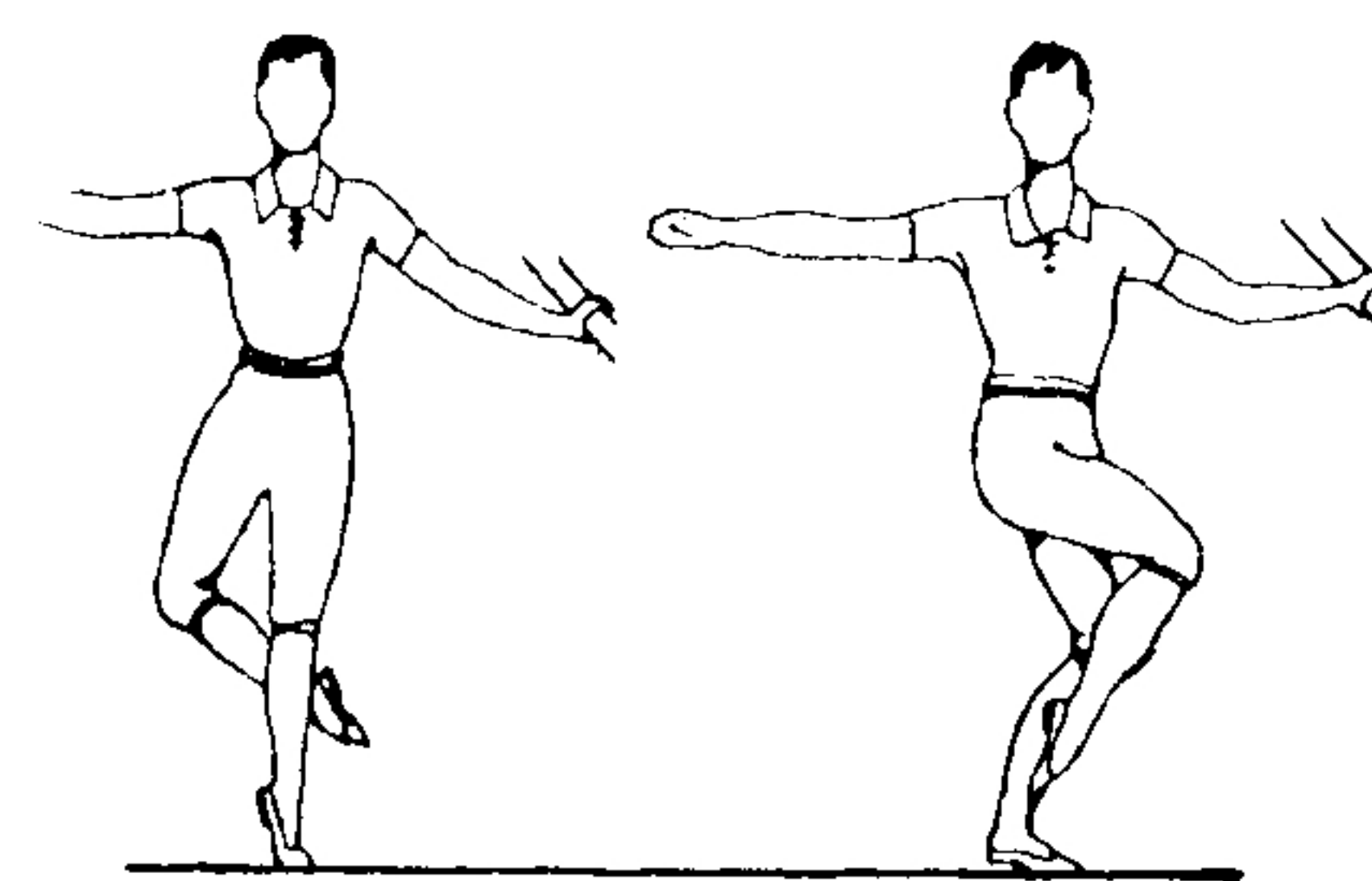
Исходное положение — правая нога вытянута в выворотном положении в сторону на 25°.

Затакт — правая нога, сгибаясь в колене, скользя по полу носком, бросается стопой к щиколотке левой, позади нее. Затем колено правой ноги поворачивается внутрь и тотчас разворачивается наружу; стопа ее, не отделяясь от щиколотки левой, соответственно перемещается и поворачивается, оказываясь у щиколотки левой впереди нее. Левая нога начинает сгибаться. Подъем правой ноги вытянут.



затакт

Рис. 36

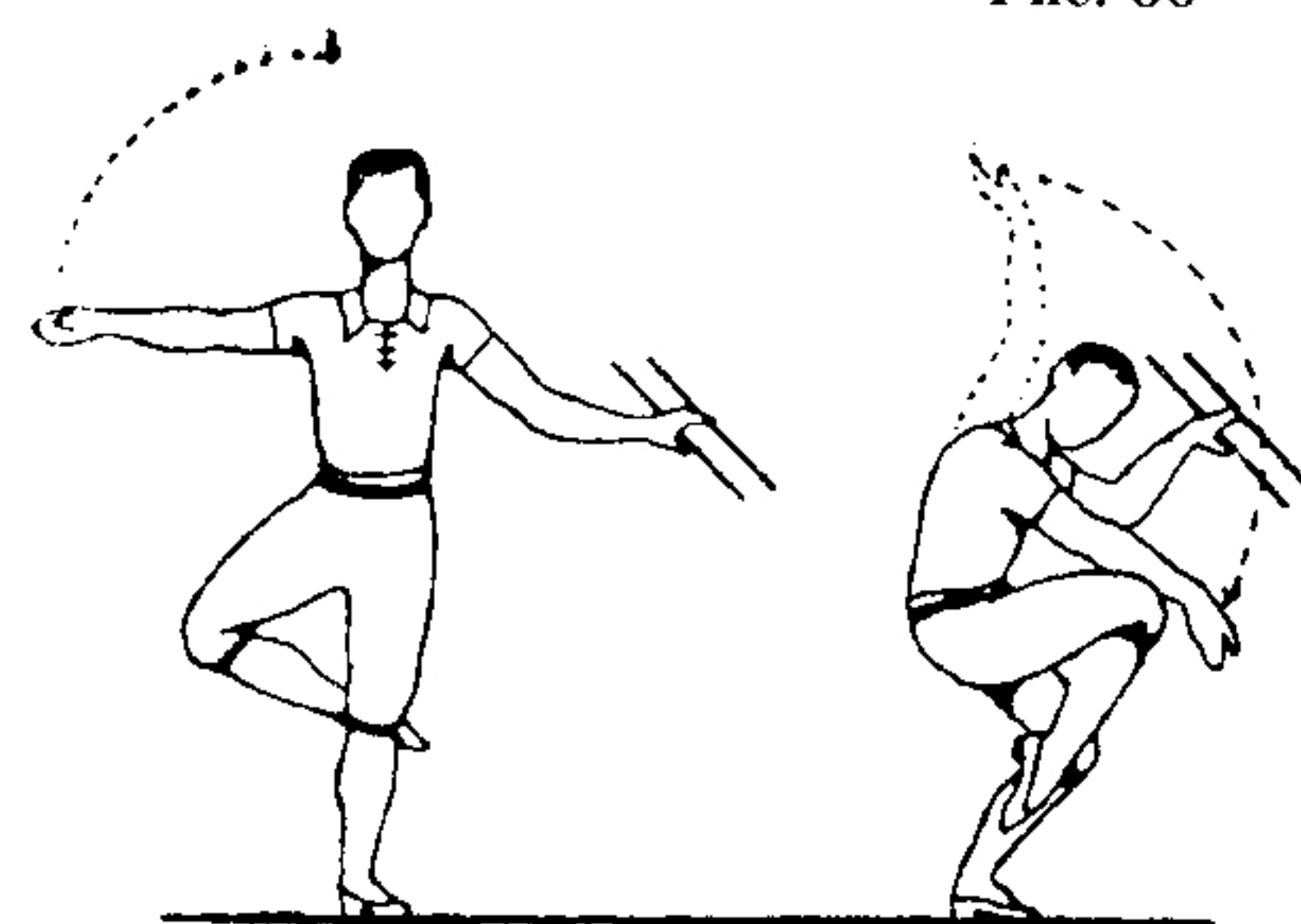


2-й такт



затакт

Рис. 37



2-й такт

На первый такт — левая нога увеличивает сгибание в колене.

На второй такт — левая нога выпрямляется. Правая выносится в исходное положение.

Battement fondu в классическом танце, откуда и заимствовано наше упражнение, давал очень скромную функцию работающей ноге: сгибание и разгибание ее. Здесь вводятся новые приемы — поворот *en dedans* (внутри), а затем разворот тазобедренного сустава (*en dehors*), при сохранении классического принципа — мягкости и медленности приседания. В этом движении мы соблюдаем основной метод характерной тренировки — отдых одних частей мышечного аппарата за счет других, т. е. переключение.

В соответствии с указанными целями мы прибегаем в этом упражнении к вальсовому аккомпанементу, чем подчеркиваем певучесть, связность всех частей движения.

Упражнение исполнять по 8 раз с каждой ноги на 3-м году обучения. Оно может быть усложнено подъемом на полупальцы левой ноги (рис. 36).

56. Если все движение делать на большей высоте (90°) и несколько изменить положения корпуса и рук (рис. 37, фиг. 3), мы получим

характерный *battement fondu* в сочетании с тирбушоном (рис. 37). Это упражнение обычно чередуется с упражнением 55. Проходится на 3–4-м году обучения.

57. В связи с описанным упражнением находится новое, рождающееся из сочетания большого венгерского батмана с тирбушоном.

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — III позиция.

На первую четверть такта сделать *grand battement développé* (как в упражнениях 64 и 65) и, затем, на «два», не опуская правой ноги на пол, согнуть ее в колене на высоте 90°, подведя стопой к вытянутому колену левой. На третью четверть такта правая нога поворачивается коленом внутрь, левая полусгибается (рис. 37, фиг. 3). На четвертую четверть левая нога вытягивается, а правая, не разгибаясь, поворачивает колено наружу, т. е. выворотом.

Все упражнение можно проделывать «крестом». Положение рук — см. рис. 37.

Упражнение проходится на 3-м году обучения. В этой комбинации оно делается 4–8 раз с каждой ноги. Усложняя его, надо проделывать все движения на полупальцах опорной ноги.

Вышеописанные упражнения, при условии сохранения их основного характера (мягкость и плавность), могут проделываться и в ином музыкальном размере.

Теперь займемся движением, названным «штопор». Оно также включает в себя элементы вращения, и этим оправдывается включение его в настоящую главу.

58. Подготовка к штопору (рис. 38).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — пятки и носки сомкнуты.

На «раз» — правая нога, не сводя носка с места, сгибается в колене, поднимает пятку и упирается острием носка в пол.

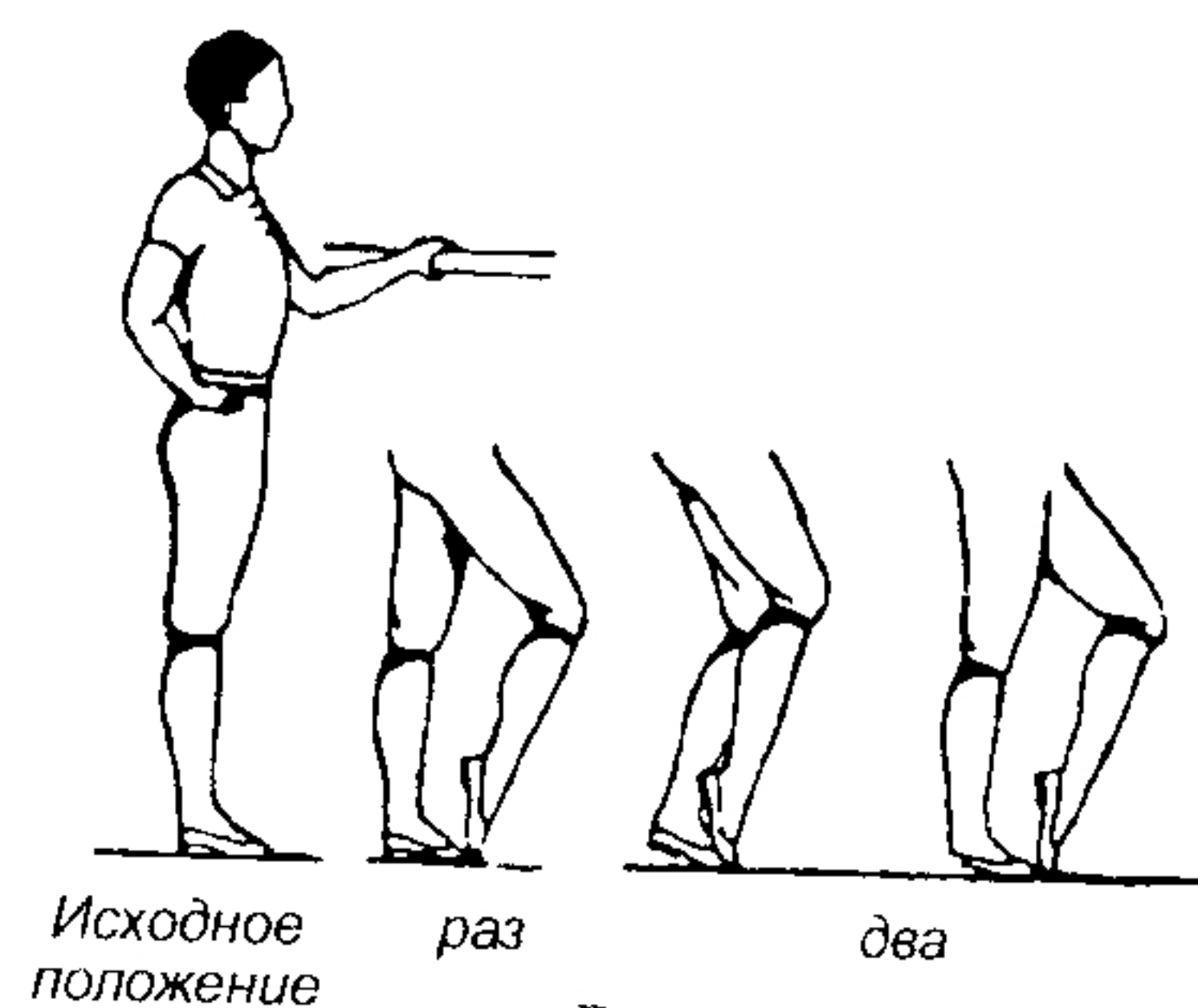


Рис. 38

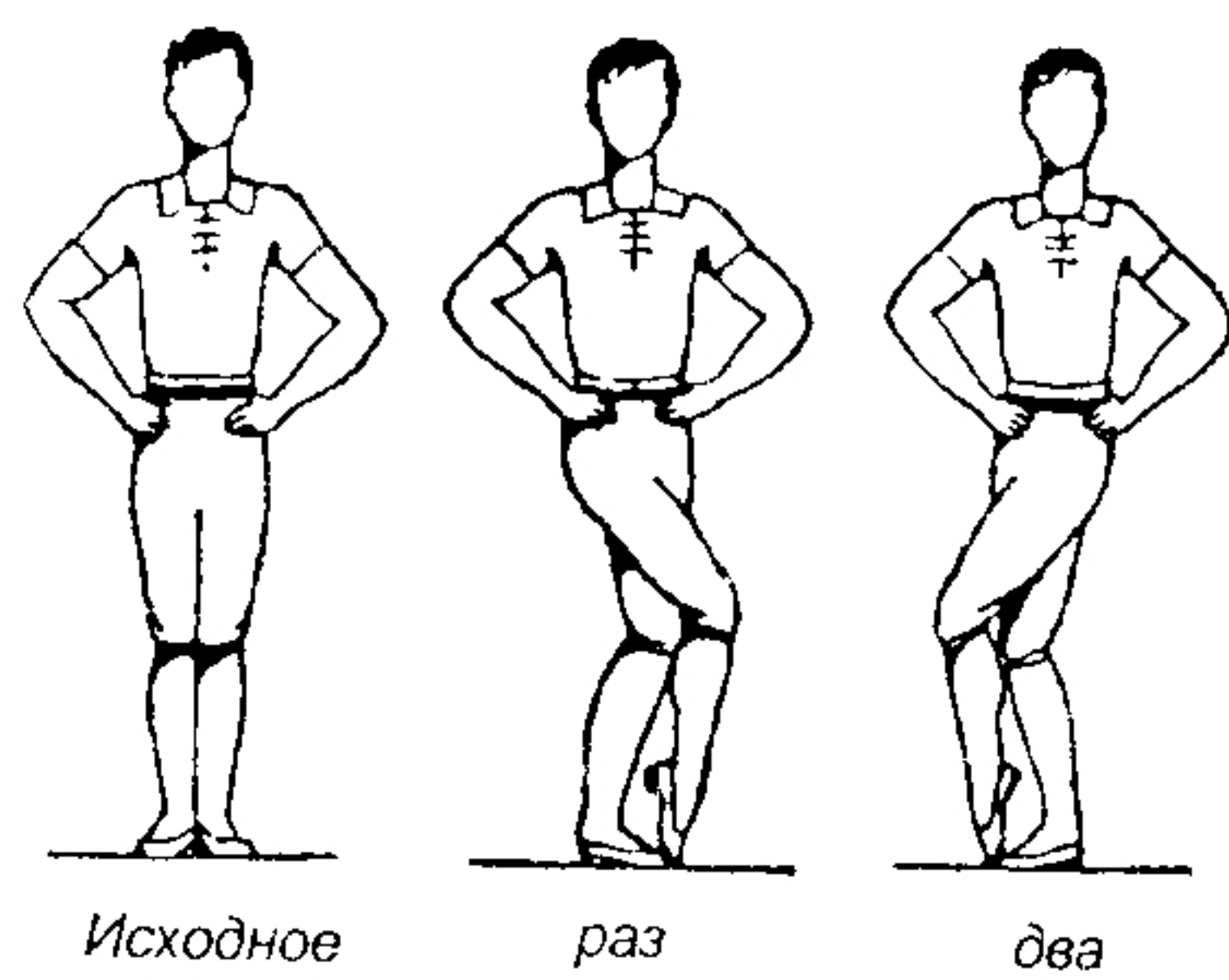


Рис. 39

На «два» — правая нога возвращается в исходное положение, а левая воспроизводит движение правой на «раз».

Упражнение проделывать 8–16 раз, на 1-м году обучения. Задача его — приучить к пружинному переходу с одной ноги на другую. Темп этого упражнения должен быть таков, чтобы учащимся не приходилось задерживаться на острие носка. Через несколько уроков можно перейти к штопору.

59. Штопор (рис. 39).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — правая нога, сгибаясь в колене и повернув его внутрь, поднимает пятку и упирается острием носка в пол. Носок ее прикасается к носку левой. Левая нога слегка сгибается в колене.

На «два» — правая нога возвращается в исходное положение и слегка сгибается в колене, а левая воспроизводит движение правой на «раз» и т. д.

Сценический эффект этого движения, при обычном темпе, таков, что глазам зрителя представляется одна точка опоры, в которую как бы ввинчиваются носки ног. К сожалению, большинство исполнителей совершают две ошибки, лишаящие это движение сценической остроты и оправдания своего названия. Они ставят ступню на полупальцы и не заводят носка за носок. Как только у каждого носка будет своя точка вращения, весь принцип штопора нарушается. Это движение распространено во всевозможных гротесковых танцах и в русской пляске. Если не добиваться единства точки вращения, то можно допустить существование его в некоторых народных танцах. В частности, мы наблюдали подобие такого рода штопора в мужских армянских и калмыцких танцах.

В классе это упражнение проходится либо самостоятельно, 8–16 раз, либо комбинируется с подготовкой (58). На середине зала штопор вводится в танцевальный этюд русского танца.

В некотором родстве с описанным штопором находится распространенное в характерном танце движение «качалка». Основной принцип его — раскачивание (*balancé*).

60. Подготовка к качалке (рис. 40). Проходится на 1-м году обучения.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — правая нога вынесена в сторону на 10°.

На «раз» — правая нога проводится носком по полу к левой; пройдя V позицию впереди левой ноги и оказавшись за носком ее, она опускается на пол с полуприседанием. Левая нога, сгибаясь в колене, поднимает пятку и переходит на носок.

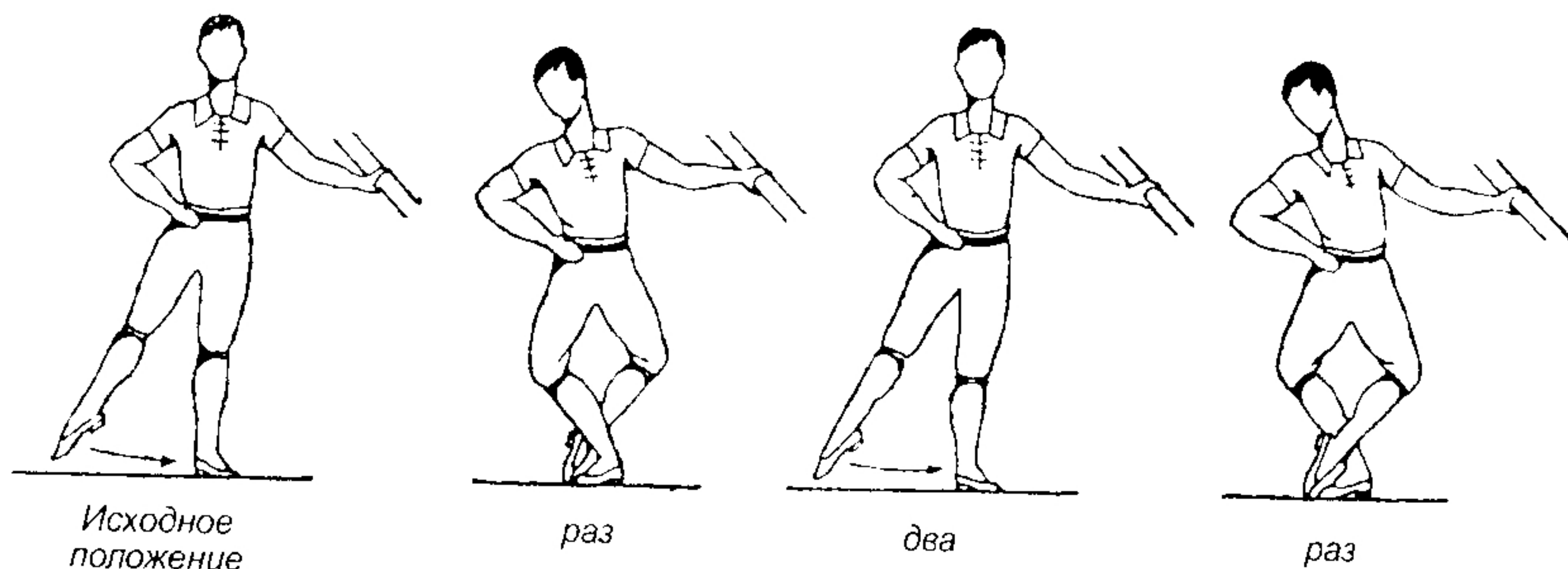


Рис. 40

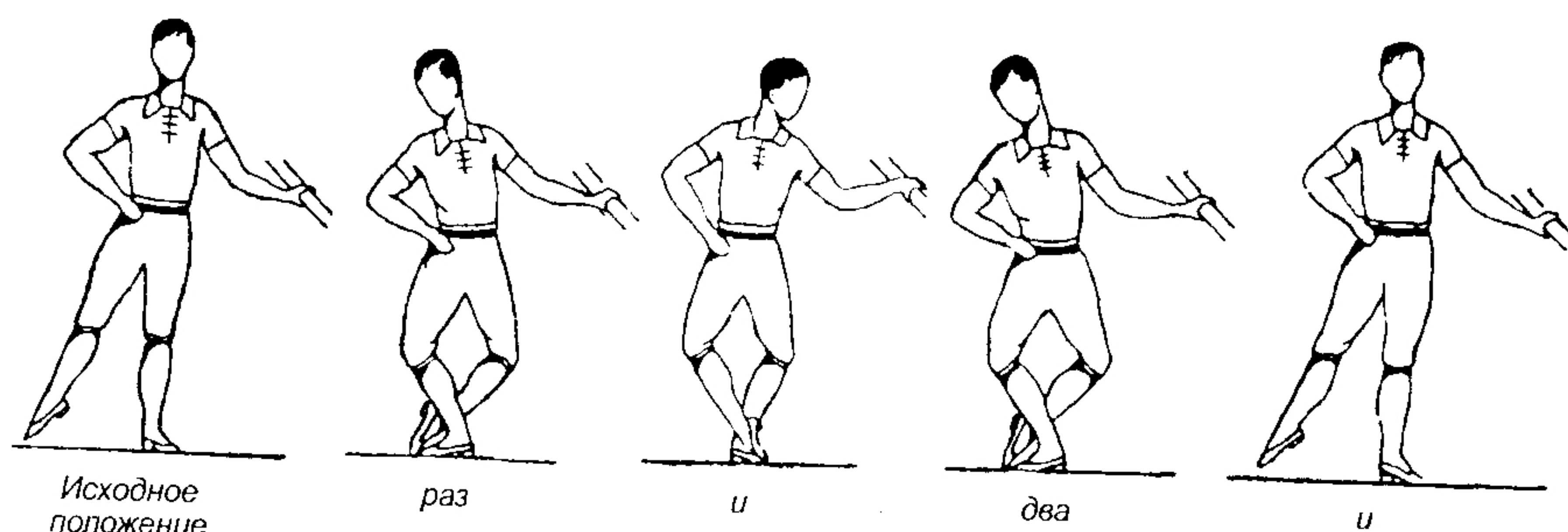


Рис. 41

На «два» — ноги возвращаются в исходное положение.

При повторении движения правая нога (на счет «раз») ставится не впереди левой ноги, а позади нее.

Упражнение делать по 8–16 раз с каждой ноги. После усвоения его можно перейти к самой качалке.

61. Качалка (рис. 41).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — аналогично предыдущему.

На «раз» — то же, что на «раз» в упражнении 60.

На «и» — левая нога приходит в исходное положение. Колено ее не вытянуто до предела. Правая переходит со ступни на носок, не сдвигая его с места. Колено ее выворотно.

На «два» — ноги возвращаются в положение на «раз».

На «и» — ноги возвращаются в исходное положение.

При повторении упражнения правая нога (на счет «раз» и «два») проходит не впереди левой, а позади нее.

Как говорит само название, для этого упражнения типично пружинное, качающее движение. Корпус наклоняется к правой (работающей) ноге во время ее сгибания (на «раз» и на «два»), сохраняя

прямую линию спины. Поэтому не надо допускать, чтобы ученики, хотя бы на момент, горбились.

62. Другой вид качалки.

Исходное положение — то же, что в упражнении 61.

1-й такт

На «раз» — то же, что в упражнении 61.

На «и» — то же, что в упражнении 61.

На «два» — то же, что в упражнении 61.

На «и» — пауза.

2-й такт

На «раз» — то же, что на первое «и».

На «и» — то же, что на первое «два».

На «два» — возвращение ног в исходное положение.

На «и» — пауза.

Этот вариант качалки не меняет общей схемы движения, но иначе его акцентирует.

Упражнения 61 и 62 исполняются 8–16 раз с каждой ноги, самостоятельно или в комбинации с подготовкой, на 2-м году обучения.

63. Развивая свободу движения ноги в воздухе, мы рекомендуем, на 4–5-м году обучения ввести в урок комбинацию, состоящую из упражнения 61 (первый такт, кроме прихода ноги в исходное положение на «и») и скачка на левой ноге (с предварительным *couré*) с двойным классическим *rond de jambe en l'air* (второй такт). Для 3-го года обучения достаточно ординарного *rond de jambe en l'air*.

Можно заканчивать описанную комбинацию, после *rond de jambe en l'air*, качалкой — упражнение 62.

ВЕНГЕРСКИЕ БАТМАНЫ

Мы даем перечень тех батманов, которые нашли применение в характерном танце, главным образом в венгерском. По этому признаку они условно и названы венгерскими. В элементах венгерского танца мы описываем сценический их вид. Здесь же они даны в учебно-тренировочном разрезе.

64. Battement développé (legato) (см. рис. 42).

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — III позиция или нормальное положение.

Затакт — правая нога, сгибаясь в колене, поднимается вверх вдоль левой. Колено ее выворотно.

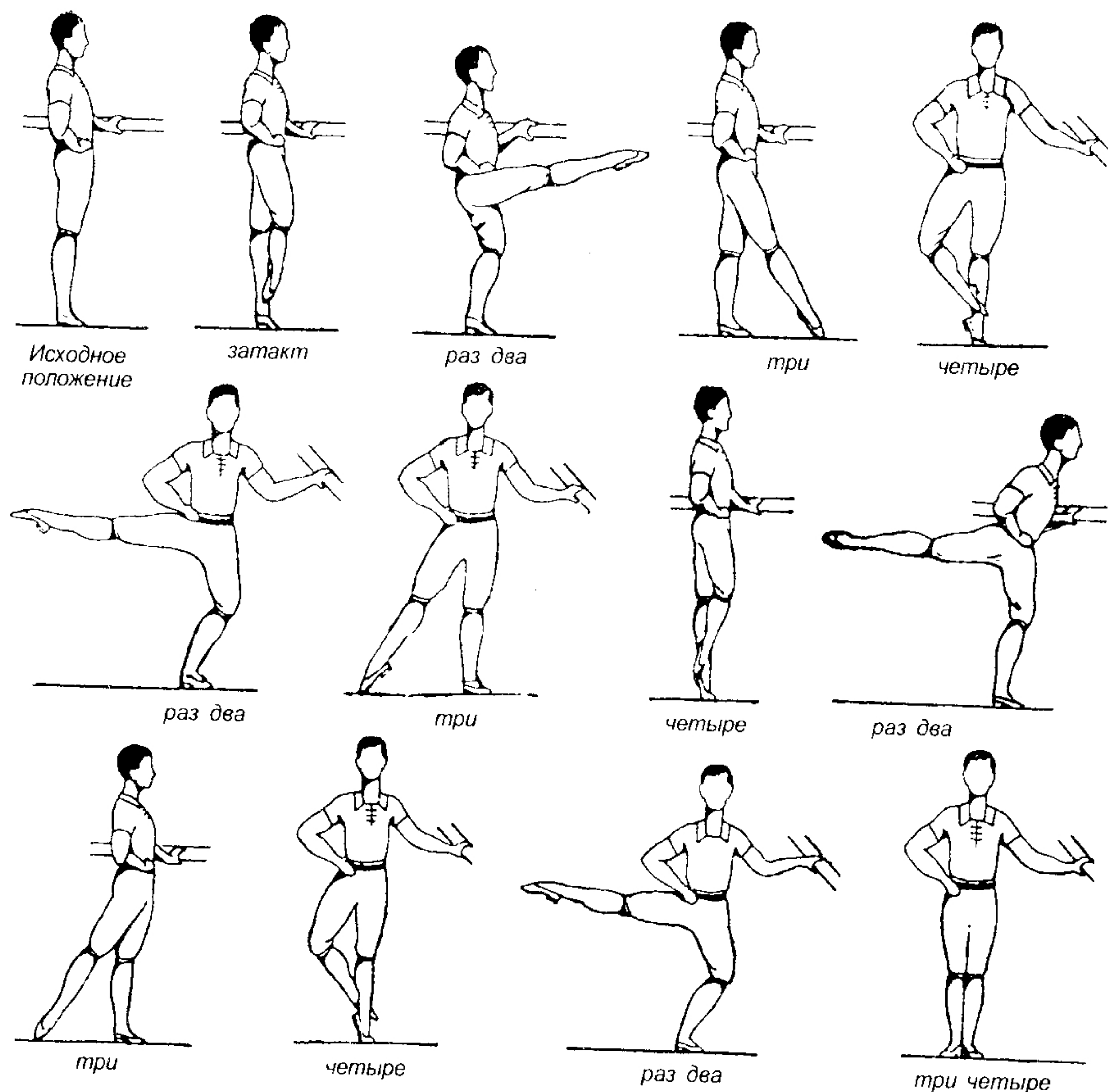


Рис. 42

На «раз» — правая нога вытягивается вперед на 90°, а левая полусгибается. Правая рука поднимается вперед и отводится в сторону.

На «два» — пауза.

На «три» — правая нога вытянутой опускается в IV позицию, а левая вытягивается. Правая рука возвращается на бедро.

На «четыре» — правая нога, подтягиваясь к левой, вновь начинает движение (см. «затакт»). Левая нога приподнимается на полупальцы.

Если движение повторяется несколько раз, то возвращение правой ноги в исходное положение производится только по окончании всей серии движений. После же каждого батмана нога, опускаясь проходящим через исходное положение движением, подтягивается

к щиколотке левой ноги, начиная тем самым движение сначала. Упражнение делается «крестом». Оно проходится на 1-м году обучения и выполняется не более 8 раз с каждой ноги. На рис. 42 это упражнение дано нами с рукой, находящейся на бедре.

65. Battement développé (staccato). Проходится на том же году обучения.

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — III позиция.

Это упражнение отличается от предыдущего отрывистым и резким характером исполнения. Кроме того, в положении «затакт» левая нога приподнимается на полупальцы.

Так же как упражнение 64, это движение развивает квадрицепс феморис и коленный аппарат, но сообщает движениям более резкий характер.

Исполняется оно по 8 раз с каждой ноги. Все замечания к упражнению 64 относятся также и к упражнению 65.

66. На 2-м году обучения упражнение 65 усложняется введением второго удара пяткой левой ноги, который проделывается на счет «два». На рис. 43 все упражнение дано с введением нового усложняющего элемента — подъема левой ноги на полупальцы на счет «три».

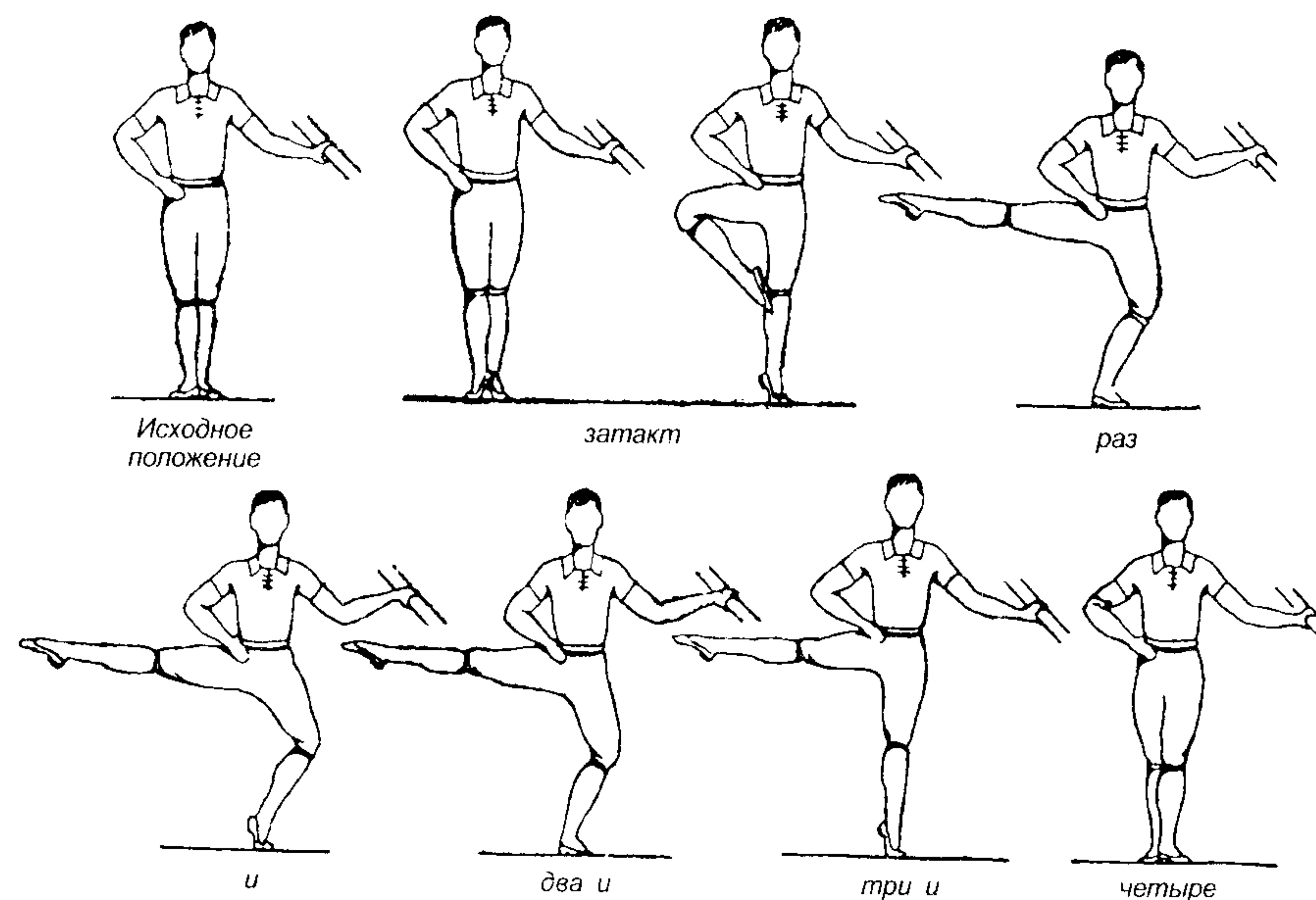


Рис. 43

67. Battement développé с подготовкой к веревочке.

Этот батман выполняется так же, как и предыдущие, но нога не ставится на пол, а проводится через III позицию и тотчас же проделывает подготовку к веревочке (упр. 46).

Упражнение это может проделываться «крестом». Проходится на 1-м или 2-м году обучения. Исполнять 8 раз с каждой ноги. Использование в уроке этого упражнения исключает применение упражнений 64–66.

68. Battement développé на полном приседании (первый вид).

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — правая нога, сгибаясь в колене, поднимается вверх, вдоль левой. Колено ее выворотное.

На «раз» — правая нога вытягивается вперед на 90°, а левая полусгибается. Правая рука поднимается вперед и отводится в сторону.

На «два» — увеличивается приседание на левой ноге.

На «три» — полное приседание на левой ноге (пятка отделяется от пола). Вытянутая правая нога опускается вперед, прикасаясь каблук к полу.

На «четыре» — левая нога вытягивается. Правая, подтягиваясь к левой, сгибается в колене и приходит к рисунку, описанному в положении «затакт».

Затем движение повторяется в том же направлении или проделывается «крестом». Оно вводится в урок на 3–4-м году обучения от 4 до 8 раз. В конце всего упражнения правая нога приходит не в положение «затакт», а в исходное положение.

69. Battement développé на полном приседании (второй вид) (рис. 44).

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — то же, что в упражнении 68.

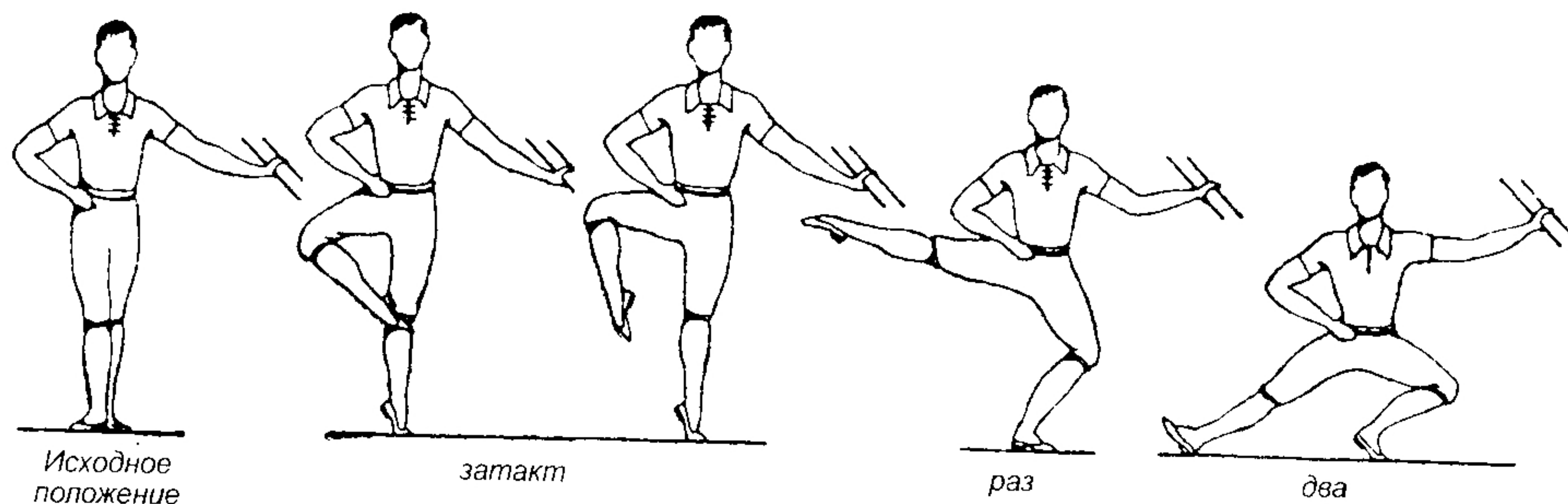


Рис. 44

Затакт — то же, что в упражнении 68.

На «раз» — то же, что в упражнении 68, но правая нога открывается не вперед, а в сторону.

На «два» — полное приседание на левой ноге (пятка отделяется от пола). Вытянутая правая нога опускается на пол, прикасаясь каблук к нему.

На «три» — левая нога вытягивается. Правая нога в вытянутом положении и с вытянутым подъемом поднимается вновь в сторону на 90°.

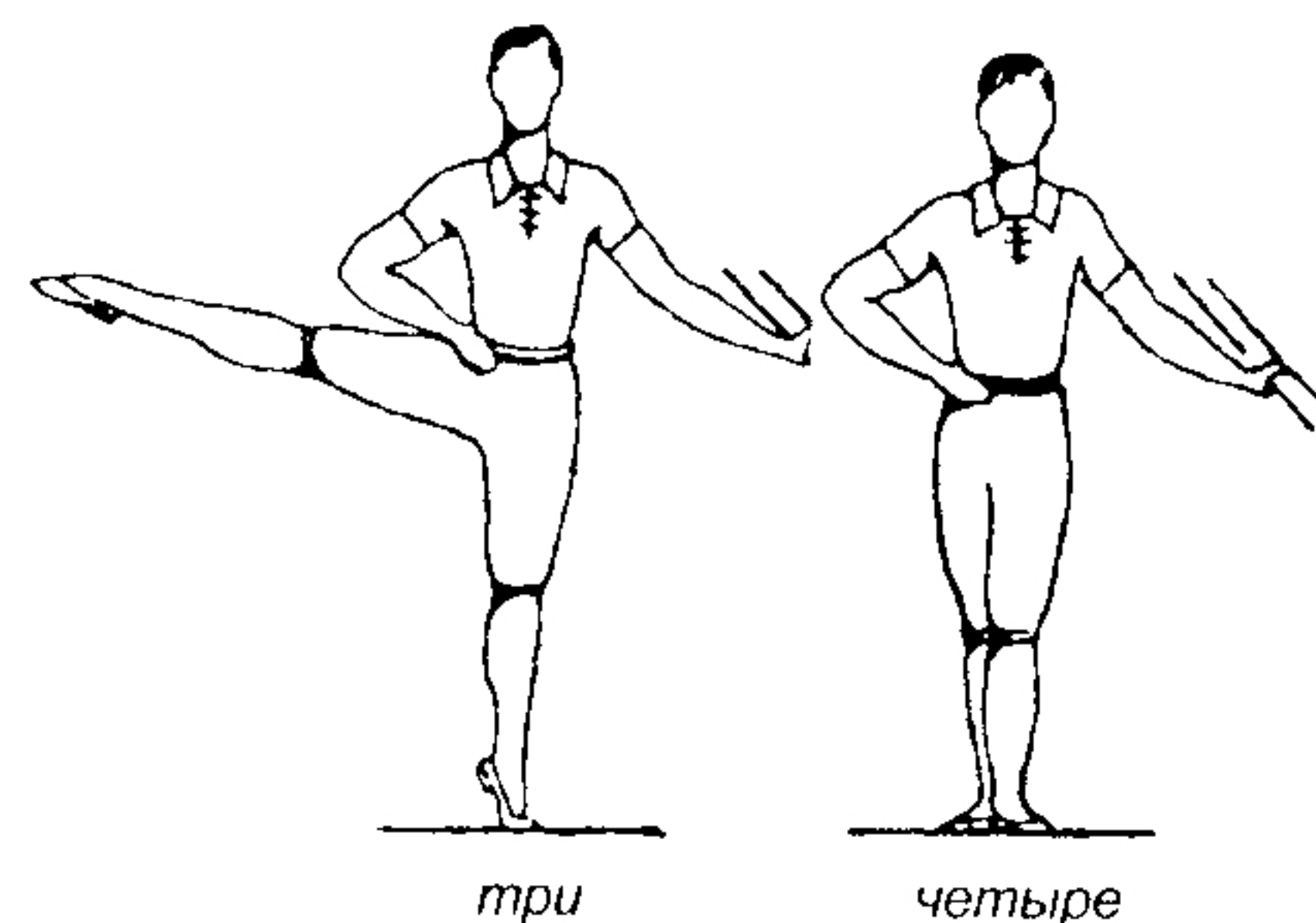
На «четыре» — правая нога, опускаясь, приходит в исходное положение.

Это упражнение проходится на 4–5-м году обучения и может делаться «крестом» от 4 до 8 раз.

В нем, как и в предыдущем, правая нога, опущенная каблук на пол, или вытягивает подъем, или предельно поднимает носок вверх. Оба они сочетают несколько функций. Во-первых, мы развиваем мышцы бедра и колена как рабочей ноги, так и опорной, которая, исполняя глубокое приседание, тренируется к будущим присядкам. Во-вторых — включение в урок этих батманов, наряду с другими движениями, по-иному распределяет нагрузку на мышцы и связки, создавая то переключение, о котором мы говорили выше. В-третьих — приучает учащегося «держаться спину», от чего и зависит успешность исполнения.

При опускании на глубокое приседание нужно сгибать колени максимально мягко и постепенно. Иначе, ослабив и распустив мышцы колена, учащиеся не смогут подняться.

Подъем и опускание производятся не рывком, а плавно и равномерно. Вся тяжесть корпуса сосредоточена на опорной ноге. К обычным ошибкам учащихся относятся: отставление таза, нарушение прямой линии спины и частичное перенесение тяжести корпуса на правую ногу, во время глубокого приседания.



Упражнения 68 и 69, для усложнения проходятся на полупальцах.

70. В целях подготовки к последующим сценическим комбинациям, мы вводим в урок комбинацию battement développé с голубцом.

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — правая нога, согнутая в колене, поднимается вверх вдоль левой. Колени ее выворотные.

На «раз» — правая нога вытягивается вперед на 90°, а левая полусгибается.

На «два» — левая нога вытягивается, правая опускается в исходное положение.

На «три» — ноги одновременно, отделяя пятки от пола, поворачиваются носками внутрь и тотчас же с ударом соединяют пятки.

На «четыре» — повторить движение на «три».

Упражнение делается «крестом». Во время голубца рука находится на бедре. Оно проходится на 2-м году обучения и повторяется 8 раз с каждой ноги.

71. Battement développé с венгерским заключением. В этом упражнении голубец заменяется венгерским заключением (упр. 255).

Упражнение 71 проходится на 2-м году обучения в той же дозе, что и упражнение 70.

БОЛЬШИЕ БАТМАНЫ

Группа больших бросковых батманов широко представлена в характерном экзерсисе. Эти упражнения имеют целью развитие свободы действия всей ноги, а главным образом — подвижности ее в тазобедренном суставе. Развивается также «шаг», амплитуда размаха ноги и т. п.

Мы приводит только некоторые виды больших батманов, не описывая тех из них, которые практикуются в классическом экзерсисе. Последние могут быть также использованы и в характерном танце.

72. Большой батман jeté с опусканием на колено.

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — IV позиция, правая нога сзади, носком упирается в пол. Происходит опускание на колено (упр. 73) и подъем исполнителя. После этого правая нога бросается вперед на 90° и опускается назад в IV позицию, носком в пол. Опускание на колено занимает две первые четверти такта. На вторые две четверти приходится большой батман с возвращением в исходное положение.

Этот же батман делается и назад из того же исходного положения.

Вся комбинация проделывается 4–8 раз на 3-м году обучения. Можно исполнять это упражнение, меняя количественное соотношение между батманами и опусканиями на колено.

73. Опускание на колено. Название это условно, так как в сущности исполнитель опускается не на колено, а на подъем стопы.

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — правая нога отставлена назад в IV позицию носком в пол. Правая рука на бедре (рис. 45, фиг. 1).

На «раз» — правая нога одновременно с поворотом корпуса к палке подводится носком по полу к левой, но не вплотную к ней, слегка сгибается в колене и поворачивает его внутрь. Левая нога начинает приседание. Правая рука на бедре.

На «два» — левая нога опускается на полное приседание, не поднимая пятки от пола, а правая нога, опускаясь одновременно с ней, заходит коленом за колено левой и прикасается подъемом к полу. Колено правой ноги к полу не прикасается, а находится несколько впереди носка левой ноги (рис. 45, фиг. 2).

На «три» — начинается подъем исполнителя и отведение корпуса от палки.

На «четыре» — ноги приходят в исходное положение. Рука открывается в сторону (рис. 45, фиг. 3).

На 1–2-м году обучения рекомендуется делать это упражнение самостоятельно не больше 4 раз. В дальнейшем, по мере усвоения, проделывать до 8 раз, сочетая с другими упражнениями, в частности с большими батманами. В последнем случае упражнение исполняется вдвое быстрее.

При опускании на колено необходимо следить за стройностью линии спины. Подниматься с колена нужно не рывком, а плавно, на рессоре опорной (левой) ноги.

74. Опускание и переход с колена на колено.

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — то же, что в упражнении 73.

На «раз» — то же, что в предыдущем упражнении на счет «раз» и «два».

На «два» — одновременно с поворотом корпуса вправо и без предварительного подъема вверх, совершается переход с левой ноги на правую с чуть заметным скачком на присогнутых ногах. Положения ног аналогичны предыдущим, но с другой ноги.

На «три» — возвращение тем же путем в положение на «раз».

На «четыре» — подъем и возвращение в исходное положение.

Это упражнение проходится на 3–4-м году обучения, сначала так, как оно описано, а затем и с предварительным скачком, с которого производится уже не опускание, а скорее падение на колено. В последнем случае исходное положение будет не IV, а III позиция. При скачке ноги в воздухе вытянуты, корпус выпрямлен. В последний момент

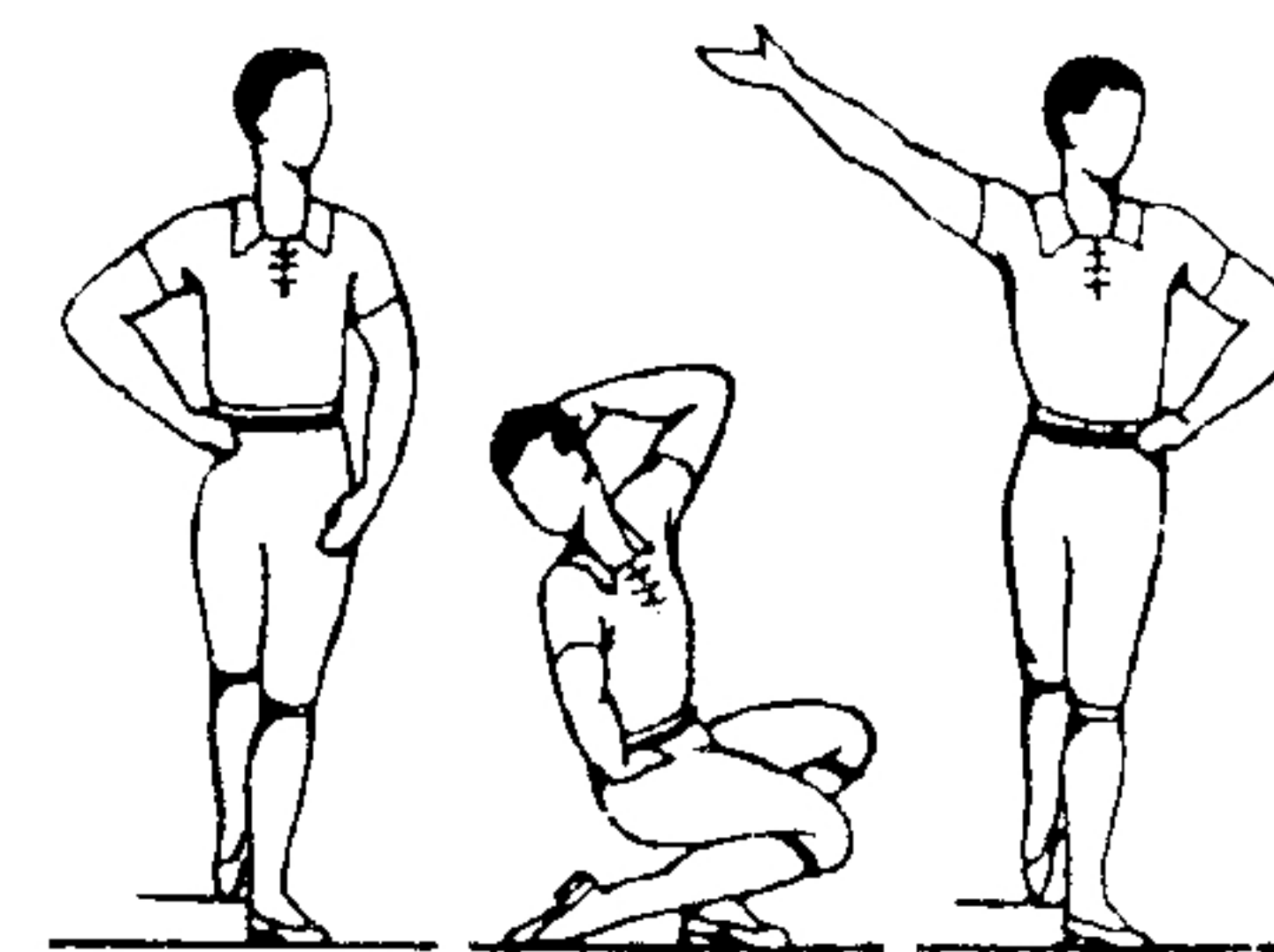


Рис. 45

скачка правая нога присгибается для предстоящего опускания. Первый скачок производится в положении «затакт», а последующие — каждый раз перед переменной положения ног.

Нужно обратить особое внимание на то, чтобы исполнитель не ударялся коленом в пол, т. е. не прикасался к нему. Этот вид опускания на колено применяется в сценических формах различных танцев.

У народов Кавказа мы тоже встречаемся с опусканием на колено, которое делается несколько иначе. Колено к носку другой ноги не подводится, а остается сзади. Исполнитель не садится на колено, а встает на него (см. рис. 142).

Переход с колена на колено производится без скачка, и исполнитель почти не приподнимается от пола. Стопа опущенной на колено ноги прикасается к полу полупальцами. В сценических кавказских танцах мы встречаемся и с вышеописанным видом опускания и перехода с колена на колено.

75. Смежным с предыдущим упражнением является батман с вращением ноги в бедре, опусканием на колено и последующим батманом-балансуар (рис. 46).

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — III позиция, правая нога сзади левой ноги.

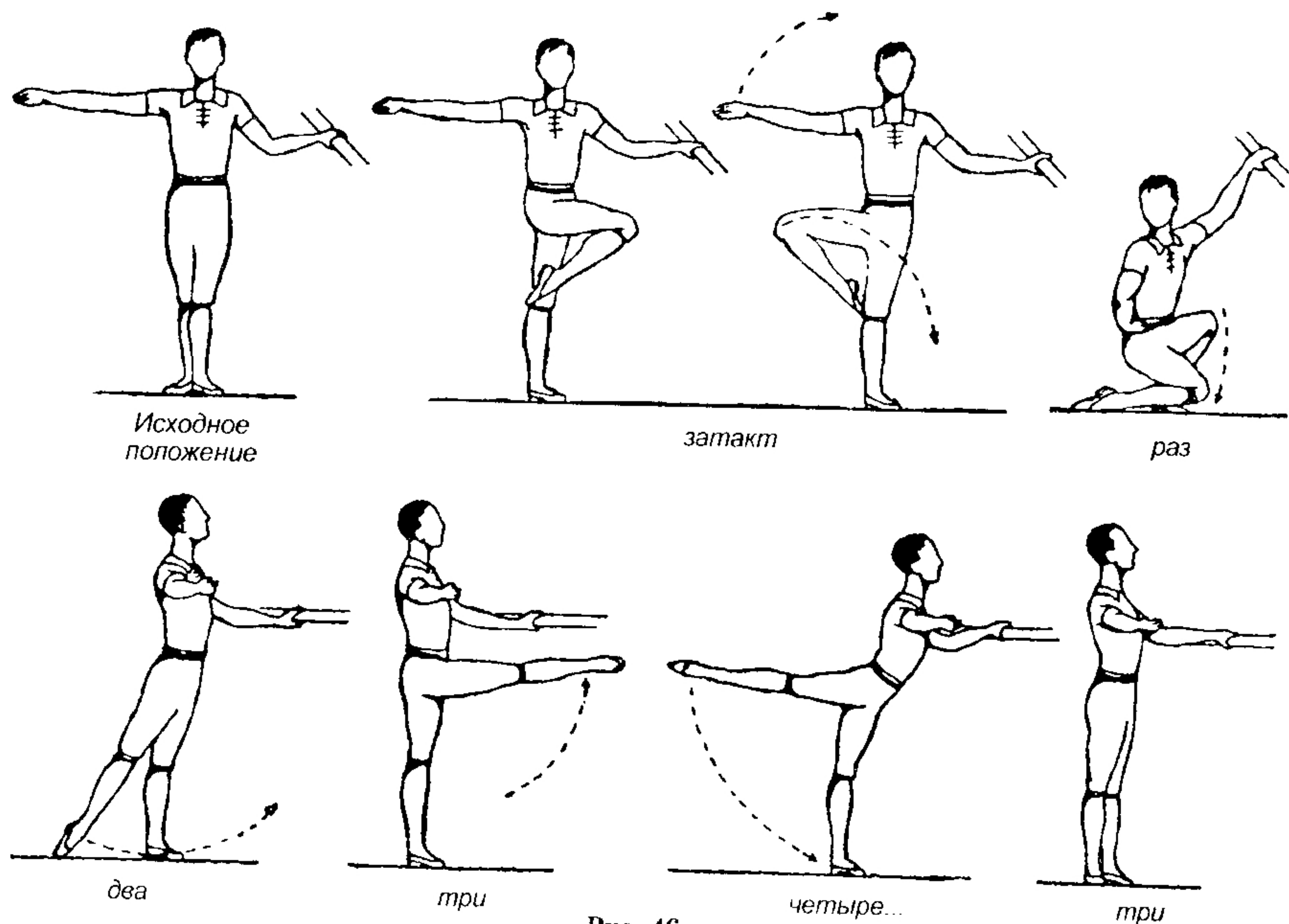


Рис. 46

Затакт — правая нога, сгибаясь в колене, подымается вдоль левой на 90°. Колено ее поворачивается сначала внутрь и, на той же высоте, тотчас же поворачивается наружу.

1-й такт

На «раз» — правая нога, поворачивая колено внутрь, опускается на него.

На «два» — левая нога вытягивается, правая нога отводится назад, в IV позицию, носком в пол.

На «три» и на «четыре» — батман-балансуар вперед и назад.

2-й такт

На «раз» и на «два» — то же, что в первом такте на «три» и на «четыре».

На «три» — опустить ногу в исходное положение.

На «четыре» — повторяется движение в положении «затакт».

Все упражнение рассчитано на два четырехдольных такта. Проходить на 5-м году обучения. Исполнять по 4 раза с каждой ноги.

76. Большой батман *jeté* в сочетании с *coupé tombé* (рис. 47).

Музыкальный размер — 2/4.

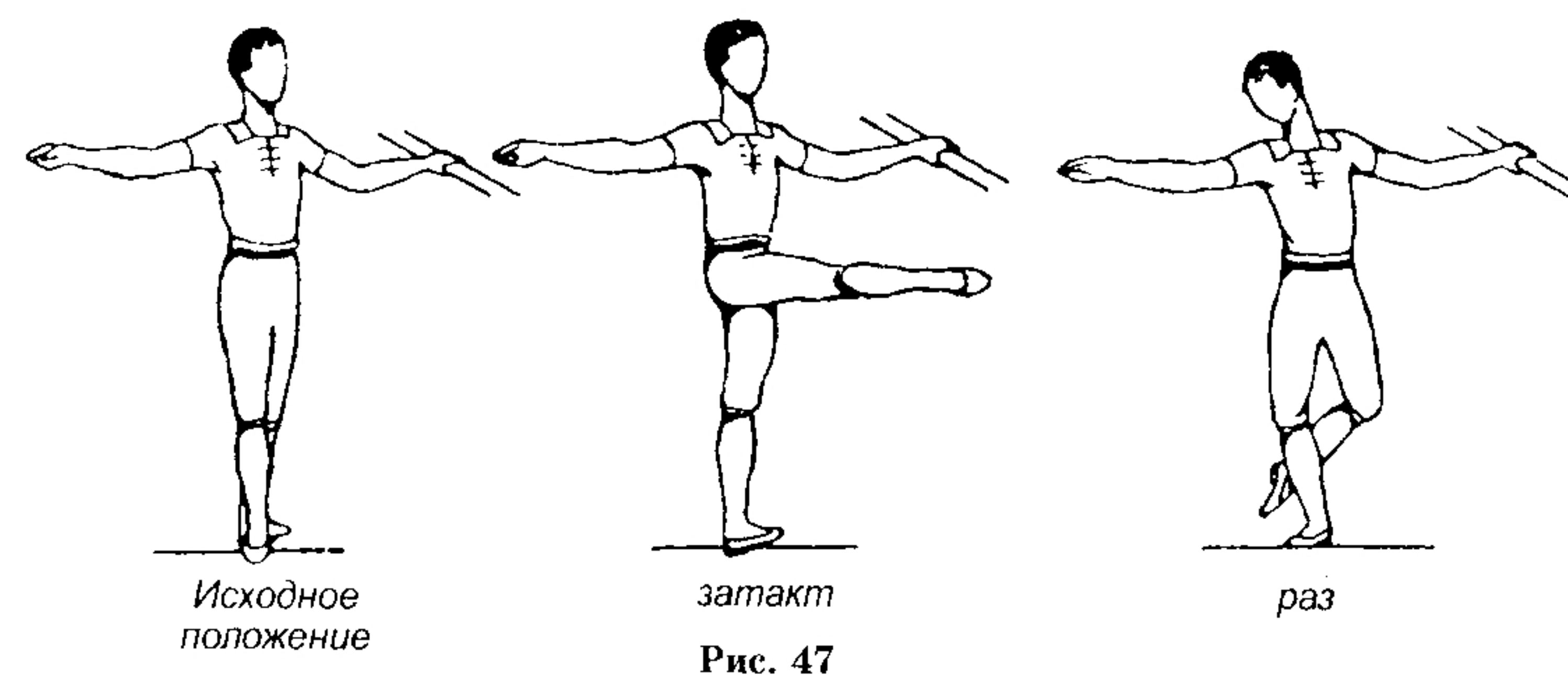


Рис. 47

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

Затакт — правая нога бросается вперед на 90° по классическому образцу.

На «раз» — опускаясь в исходное положение, она присгибается, а левая, слегка отделяясь от пола, подводится стопой к щиколотке правой, позади нее.

На «и» — левая нога с ударом резко опускается в исходное положение, а правая снова выбрасывается вперед, как бы вытолкнутая левой (*coupé*).

Упражнение делается «крестом».

Батман выполняется в классической манере, за исключением *soupiré*, которое должно быть резким и сухим. По мере овладения этим упражнением перед *soupiré* делается удар в пол полупальцами левой ноги. Таким образом, получается двойной удар: первый, не разгибая колена, а второй — в описанной форме. Упражнение 76 включается в урок в первом виде на 2-м году, а в усложненном — на 3-м году обучения. Повторяется оно 8–16 раз с каждой ноги. Применение его рекомендует-ся особенно тогда, когда во время урока недостаточно использовано *plié*.

77. Большой батман *jeté* с увеличением размаха работающей ноги (рис. 48).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — I позиция, рука раскрыта в сторону.

Затакт — вытянутая правая нога бросается вперед, на 90°.

1-й такт

На «раз» — правая нога опускается в IV позицию вперед носком в пол.

На «и» — повторяется описанный в положении «затакт» бросок правой ноги.

На «два» — правая нога опускается в I позицию.

На «и» — снова повторяется бросок правой ноги.

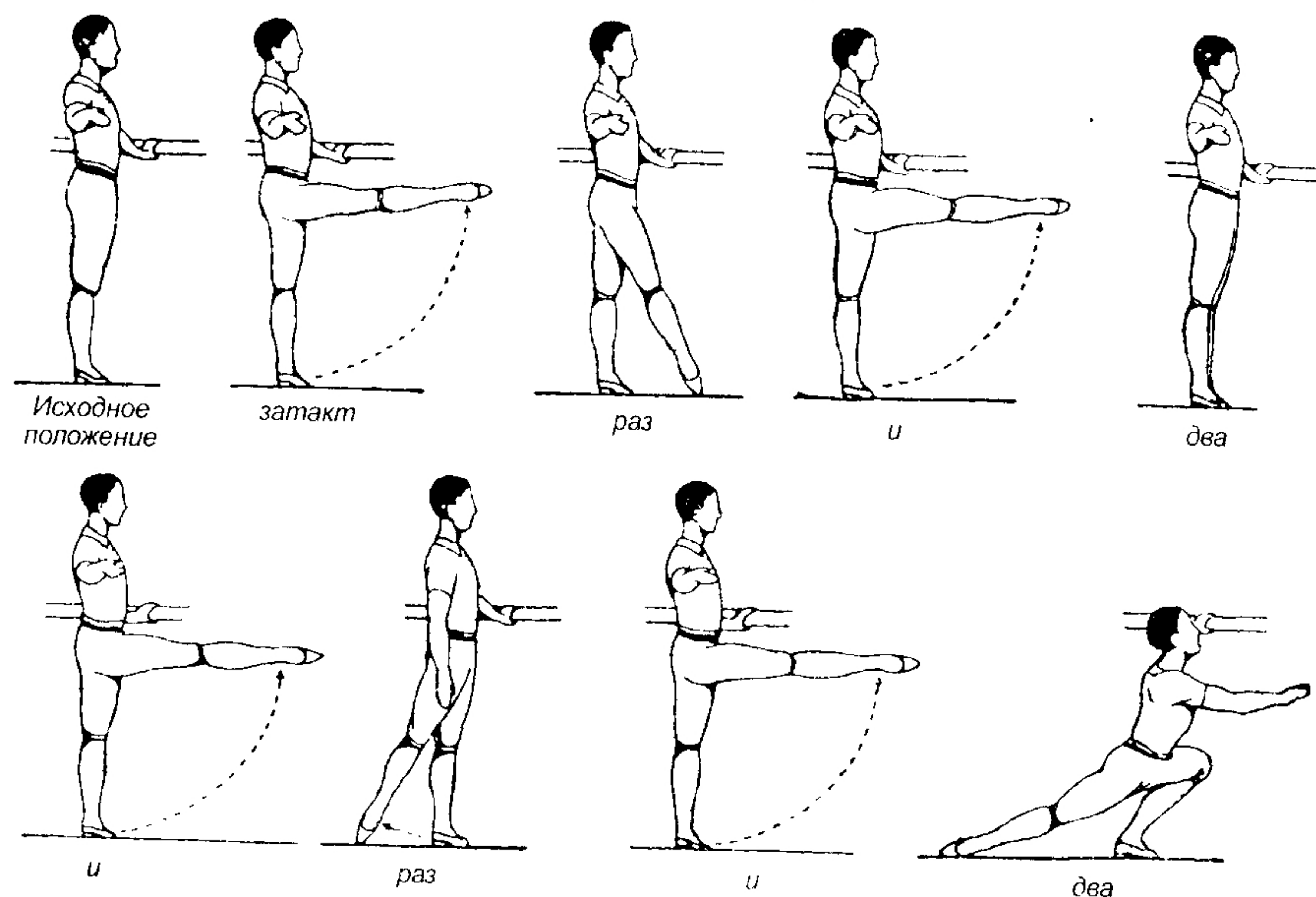


Рис. 48

2-й такт

На «раз» — правая нога опускается, проходя назад через I позицию в IV, носком в пол.

На «и» — вновь повторяется бросок правой ноги вперед.

На «два» — глубокое приседание на левой ноге (не поднимая пятки). Правая нога проводится далеко назад, через I позицию. Правая рука, опускаясь вниз, проходит плавно вперед и приходит в положение при классическом арабеске.

На «и» — движение повторяется сначала.

Упражнение вводится в урок на 3-м году обучения и повторяется 4 раза с каждой ноги. Основная цель его — развить размах ноги, «увеличив шаг». Этот же батман на 4-м году обучения проходится в обратном направлении, т. е. с бросками ног назад. Окончание этого вида батмана следующее: работающая нога проводится вперед каблук в пол с вытянутым подъемом. Опорная опускается на полное приседание.

Учитывая большую трудность последнего положения, мы рекомендуем применять его только в мужском классе. Обычно оно заменяется большим батманом вперед на 90°. В этом случае опорная нога может находиться на *demi-plié* или, наоборот, стоять вытянутой на полупальцах. Корпус слегка откинут назад. Рука раскрыта в сторону или поднята вверх.

78. Батман *jeté* балансуар.

Как говорит сам термин, речь идет о раскачивании ноги в пределах двух крайних положений на высоте 90°.

Не будем описывать обычный классический тип этого батмана, а скажем о своеобразном использовании балансуара в характерном уроке.

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — I позиция.

Затакт — вытянутая правая нога бросается вперед на 90°.

На «раз» — правая нога опускается и тем же рывком бросается назад на 90°, проходя через I позицию.

На «два» — правая нога возвращается в переднее крайнее положение тем же порядком.

На «три» — правая нога, снова опускаясь, проводится глубоко назад, прикасаясь к полу носком (рис. 48, последняя фиг.), в то время как на левой делается глубокое приседание. Левая нога не отделяет пятки от пола.

На «четыре» — пауза.

После паузы (на «раз») правая нога бросается вперед и движение продолжается в обратном порядке с конечной остановкой правой ноги на 90° впереди. Вытянутая левая нога находится на полупальцах.

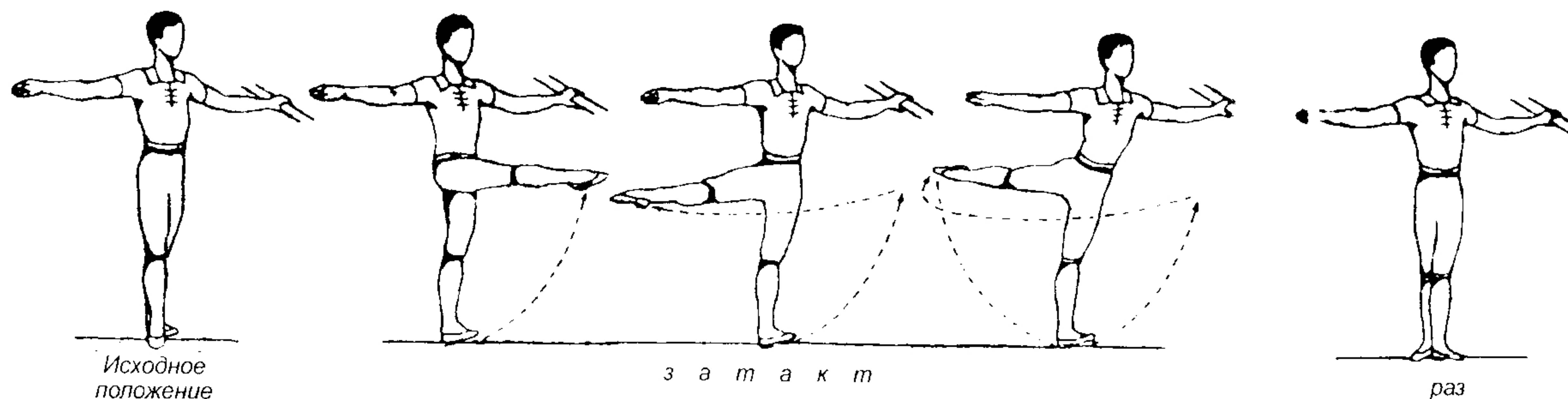


Рис. 49

Корпус необходимо сохранять неподвижным, чтобы батман-балансуар производился только силой броска ноги, без раскачивания корпуса. В конце движения корпус слегка откидывается назад, если нога впереди, и подается вперед, если нога сзади.

Вводить его в урок нужно на 3-4-м году обучения и проделывать всю комбинацию, состоящую из 2 тактов, по 4 раза с каждой ноги.

79. Круговой большой батман — *grand rond de jambe* (рис. 49).

Исходное положение — III позиция.

Все движение делается единым рывком. Правая нога вытянутой бросается вперед на 90° и, не задерживаясь в этом положении, тотчас же проводится в сторону и назад, описывая таким образом своеобразный большой круг.

Упражнение заканчивается в III позиции (правая нога позади левой) и делается затем в обратном порядке.

Проходить на 5-м году обучения. Исполнять от 4 до 8 раз с каждой ноги.

РЕВОЛЬТАДЫ

В нашей практике револьтады обычно комбинируются с фликом. На 1-м году обучения проводятся подготовки к револьтаду у палки.

80. Подготовка к револьтаду с одной ноги.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция, лицом к палке.

Затакт — правая нога открывается во II позицию.

На «раз» — правая нога, сгибаясь в колене и поворачиваясь коленом внутрь, проводится влево за IV позицию, вперед на *croisé*, задевая пол полупальцами, левая нога полусгибается.

На «и» — опереться руками о палку и перенести центр тяжести тела на полупальцы правой ноги. Одновременно левая нога, согнутая

в колене, поднимается вверх на 90° и, не разгибая колена, на той же высоте, переходит за правую ногу.

На «два» — левая нога опускается вправо за правую ногу так, что корпус падает всей тяжестью на полусогнутую левую ногу. Правая нога, согнутая в колене, находится стопой у щиколотки левой, позади нее.

На «и» — левая нога вытягивается, а правая приходит в положение «затакт».

81. Подготовка к револьтаду с двух ног.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — правая нога сзади, в IV позиции, носком в пол, на *croisé*. Левое плечо слегка подано вперед. Исполнитель стоит лицом к палке.

На «раз» — правая нога, сгибаясь в колене, ставится на место левой, как бы выталкивая ее (*couré*). Левая нога, сгибаясь в колене, проводится вправо, за правую ногу (т. е. за IV позицию) вперед на *croisé*, упираясь вытянутым носком в пол.

На «и» — опереться руками о палку и перенести центр тяжести тела на полупальцы левой ноги. Одновременно с поворотом левой ноги влево правая нога, сгибаясь в колене, поднимается вверх на 90° и, не разгибая колена, на той же высоте переходит за левую ногу.

На «два» — правая нога опускается влево, за левую ногу так, что корпус падает всей тяжестью на полусогнутую правую ногу. Левая нога, не смещая стопы с места, прикасается носком к полу. Колено ее почти вытянуто.

На «и» — пауза.

Затем движение повторяется с другой ноги, т. е. левая нога повторяет движение правой на «раз» и т. д.

Строго говоря, здесь нет флика, а есть только простейшая форма револьтада, заключающаяся в переносе одной ноги через другую. Мы намеренно упростили это упражнение для того, чтобы ученик понял без технического усложнения механику револьтада.

Таким образом, центром этого упражнения является перенос согнутой ноги через вытянутую другую. Необходимо следить, чтобы переносимая нога проходила стопой на уровне колена опорной.

Делать 8-16 раз в замедленном темпе.

82. Простейший флик-револьтад (см. рис. 50).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

На «раз» — правая нога делает флик вперед на *croisé*, оставаясь с вытянутым носком в воздухе. Левая нога полусогнута.

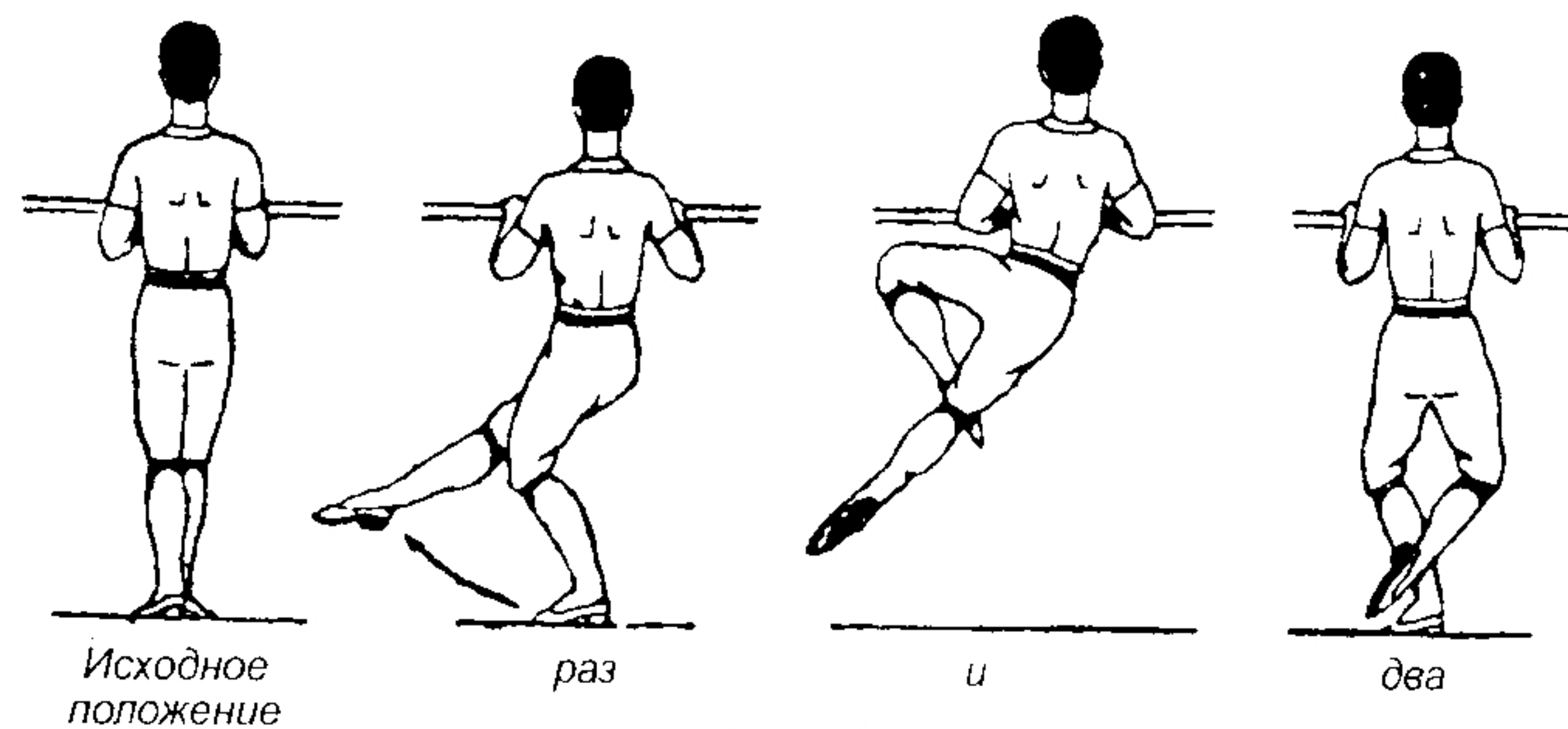


Рис. 50

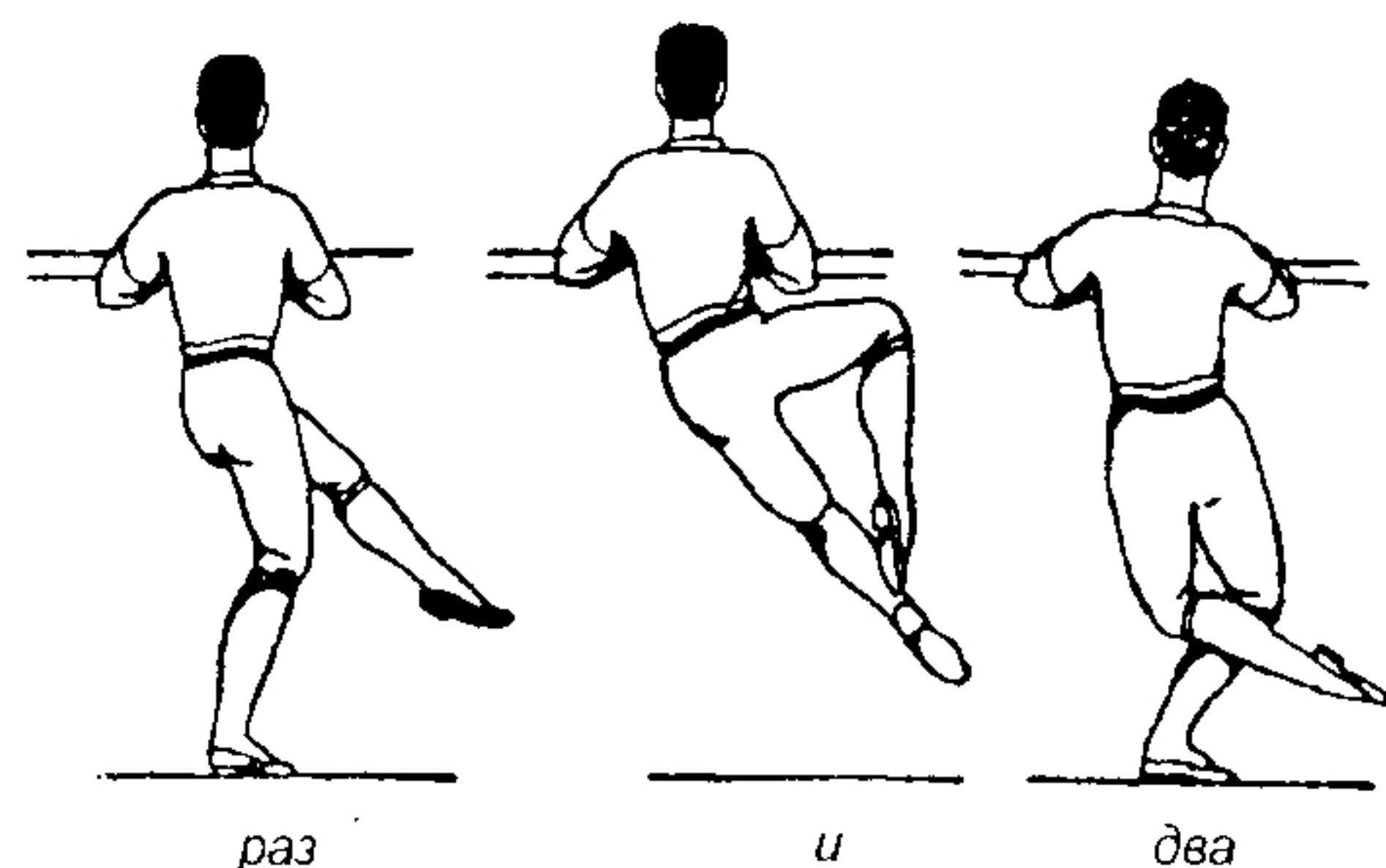
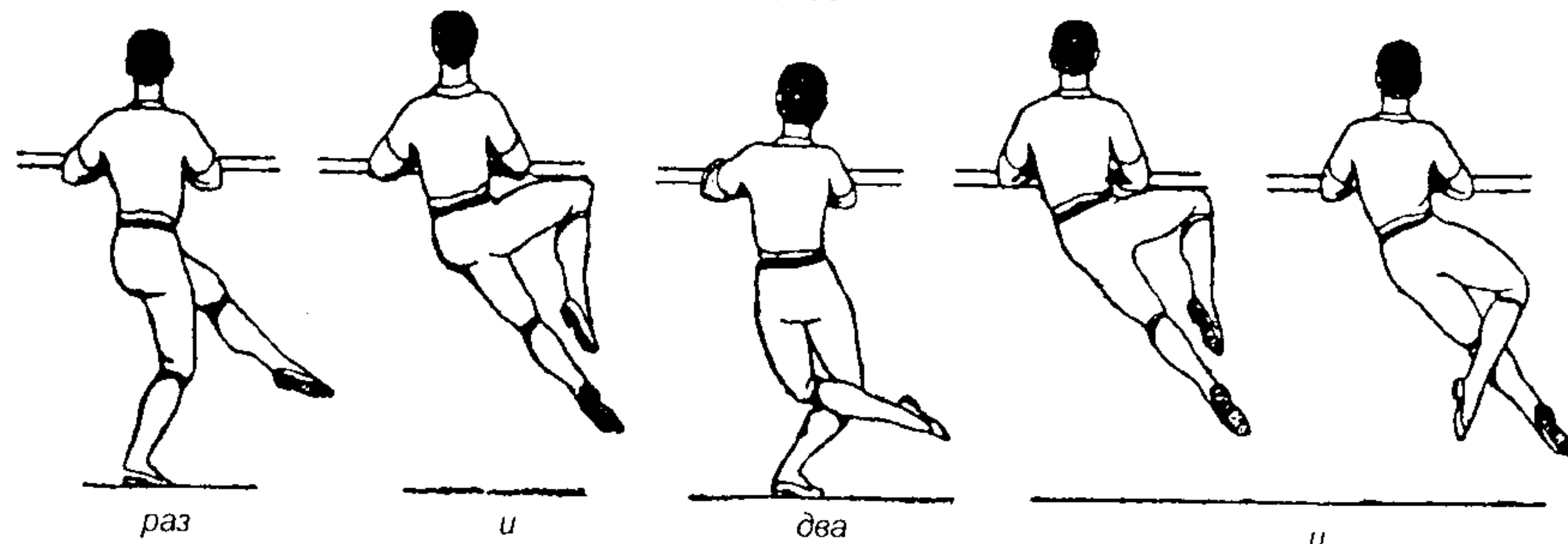


Рис. 51

На «и» — скачок, во время которого левая нога проделывает револьтад, а правая нога, повернувшись в воздухе вправо, не меняя места, остается почти вытянутой.

На «два» — исполнитель опускается на присогнутую левую ногу. Правая нога подводится стопой к щиколотке левой позади нее.

На «и» — пауза.

Затем упражнение повторяется с другой ноги.

Оно довольно трудно технически, так как перенос ноги делается на скачке и тело лишено поддержки левой ноги. В начале изучения можно допустить единственную помощь — упор на палку.

Упражнение это вводится в урок на 2-м году обучения. Делать 8 раз (вначале замедленно, затем постепенно ускоряя).

В дальнейшем при исполнении флика проделывается скачок на опорной ноге.

Здесь, как и при исполнении любого прыжкового движения, важно воспитать прямую ось спины. От нее зависит, в первую очередь, возможность оставления палки и перехода на середину. Поэтому педагог должен быть максимально внимателен к положению спины учащегося во время скачка, трамплином для которого служит *plié* на той же ноге, которая затем производит револьтад. Поэтому отталкивание для скачка должно производиться коротким рывком, помогающим скачку и характеризующим все движение.

83. Усложненная форма флик-револьтада (тройной флик-револьтад) (рис. 51). Это тот же флик-револьтад со скачком, который мы описывали, но вместо того, чтобы закончить его, мы заставляем учеников сделать его в обратном направлении и затем повторить первый револьтад.

Все движение состоит из одного флика и трех револьтадов.

Типичная для револьтадов ошибка заключается в подгибании или убирании ноги, через которую надо перескочить. Об этом и необходимо помнить и исполнителю, и педагогу.

Эффект этого движения тем больше, чем выше поднимается нога, через которую происходит перескок. Этого постепенно и надо добиваться.

Упражнение проходится у палки на 4-м году обучения, а на середине — на 5-м.

ГОЛУБЦЫ

Под голубцами имеются в виду различные удары стопой одной ноги о стопу другой, проделываемые как на полу, так и в воздухе.

84. Голубец одной ногой (см. рис. 52).

Музыкальный размер — $3/4$.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — левая нога, согнутая в колене, подтягивается стопой к щиколотке правой, рядом с ней.

На «раз» — левая нога с ударом всей стопой опускается на пол. Правая нога, не отрывая полупальцев от пола, поворачивается каблук наружу.

На «два» — правая нога возвращается в исходное положение с ударом пяткой о пятку левой.

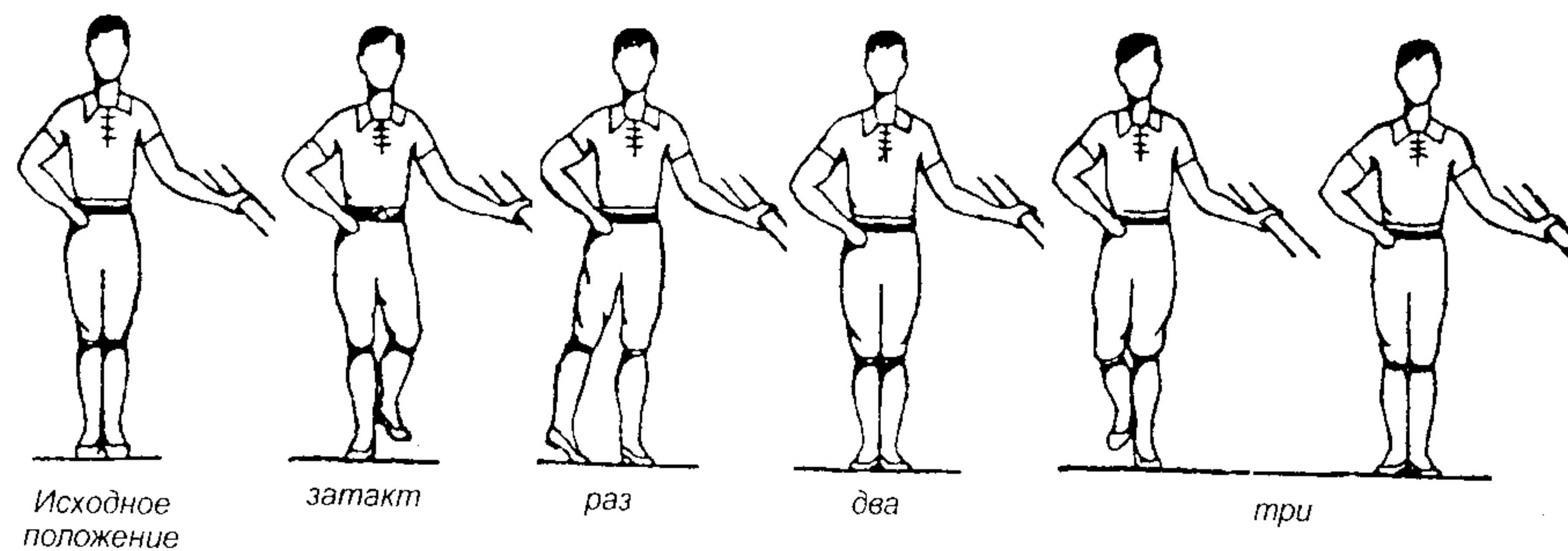


Рис. 52

На «три» — правая нога отделяет стопу от пола, ставит ее обратно с ударом и таким образом приходит в исходное положение.

Упражнение проделывается на 1-м году обучения, по 8 раз с каждой ноги. Нужно твердо помнить, что удар стопой о стопу производится при минимальной работе бедра.

85. Двойной голубец одной ногой. Усвоив предыдущее упражнение, усложним его двойным ударом пяткой о пятку.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — левая нога, слегка отделившись от пола, ударяет всей стопой в пол. Правая нога, не отрывая полупальцев от пола, поворачивается каблук наружу.

На «два» — то же, что и на «два» в упражнении 84.

На «раз» — правая нога вновь поворачивается каблук наружу и возвращается в исходное положение с ударом пяткой о пятку.

На «два» — удар правой стопой в пол.

Все упражнение рассчитано на два двухдольных такта. Все указания об исполнении остаются прежними.

Оба вида упражнений делаются при развороте каблуков не на высоких полупальцах, а при слегка отделенных от пола пятках.

Последнее упражнение исполняется на 1–2-м году обучения и делается 8 раз. После усвоения его изменяется размер музыкального аккомпанемента — из двухдольного он переходит в трехдольный. Это влечет за собой двойной удар пяткой о пятку на одну долю, иными словами, движения, проделываемые на счет «раз» и «два», теперь проделываются на «два».

86. Голубец двумя ногами.

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» и на «два» — то же, что в упражнении 85.

На «три» — ноги поворачиваются каблуками наружу и соединяются с ударом пяткой о пятку.

Упражнение проделывается на 2-м году обучения по 8 раз с каждой ноги. В следующем году оно проделывается с двойным ударом пяткой правой ноги о пятку левой, на счет «два».

87. В дальнейшем возможно заменить ординарный удар пятками обеих ног (на «три») двойным, причем этот вид голубца следует отнести на 3–4-й год обучения.

ПИРУЭТЫ

Вращение исполнителя на одной ноге вокруг своей оси встречается почти во всех народных танцах.

Богатство уже существующих форм танца и личная импровизация исполнителей порождают большое разнообразие поз, в которых совершается вращение.

Любопытно, что в народном танце подавляющее большинство вращений производятся *en dedans*. Пируэта *en dehors*, распространенного в классике, в характерном и народном танце мы почти не встречаем.

Вращение с высоко поднятой ногой (большой пируэт) встречается в народных танцах как исключение.

Таким образом, в народном танце преобладает малый пируэт *en dedans*, но поза *sur le cou-de-pied* в классической форме там почти не встречается.

Чем дальше от наших дней постановка характерного танца, тем пируэт ближе к классическому своему канону.

В народных, да и в характерных танцах, рядом с пируэтом, т. е. длительным вращением на запасе форса, мы встречаемся также с кручением, когда за каждым вращением идет толчок, способствующий дальнейшему вращению. Как в народных танцах, так и в сценических репродукциях их — характерных танцах, принцип вращения общий с классикой. Отличие главным образом в позе, которую принимает во время пируэта исполнитель. То он вертится в положении тирбушона, то на согнутых ногах (украинский танец, см. рис. 53), то в оригинальном положении тарантеллы (см. рис. 54). В горских кавказских танцах исполнитель вертится на пальцах одной ноги с сильно поднятой другой (см. рис. 146).

Описывая отдельные танцевальные элементы, мы, где возможно, остановимся на позах при совершении пируэтов, типичных для каждого вида национальных танцев. Здесь же скажем несколько слов о специфике исполнения характерного пируэта.



Рис. 53

Рис. 54

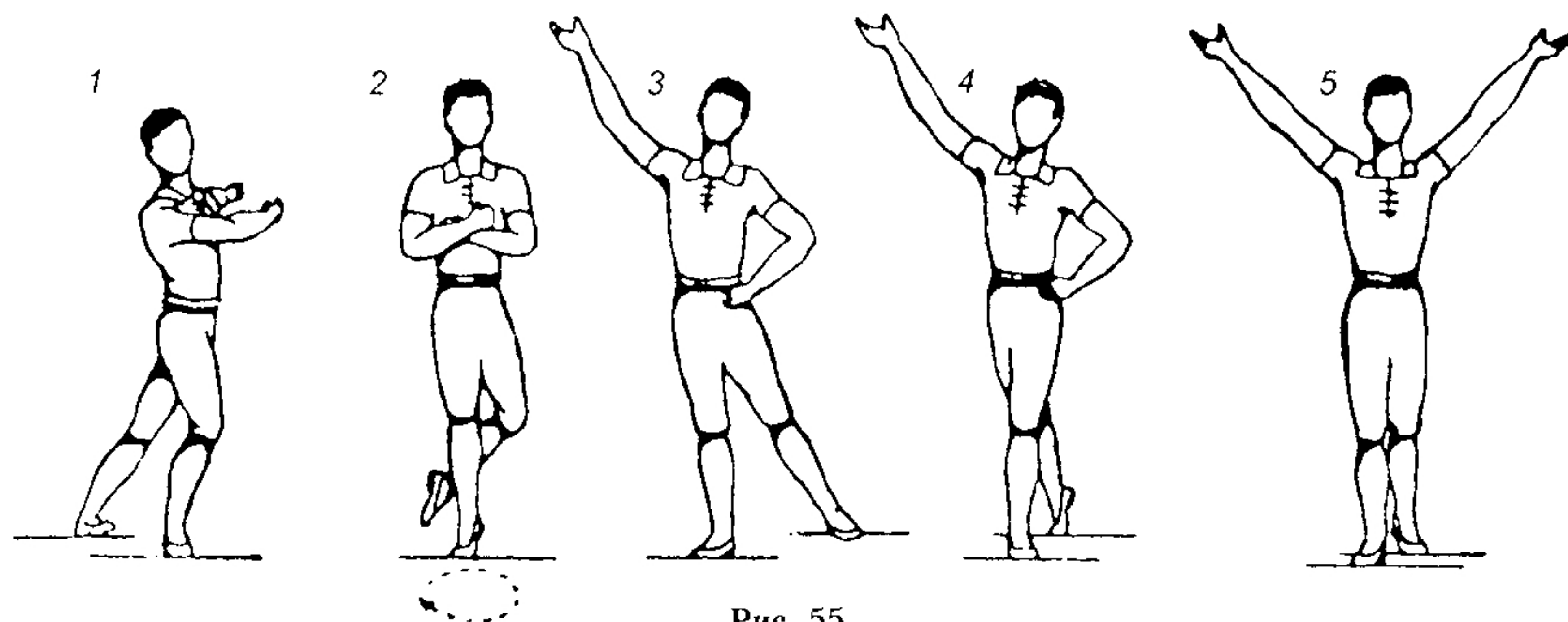


Рис. 55

Наиболее удобное исходное положение для его совершения — IV и II позиции, лишенные, конечно, выворотности.

В то время как в характерном классе мы делаем *preparation pour la pirouette*, на сцене, разумеется, такая подготовка недопустима. Она сразу же остановила бы непрерывное танцевальное движение. Подготовка к пируэту там делается с хода, в котором исполнитель намечает себе II и IV позицию для приобретения форса. Обычно он коротким и быстрым движением ставит ноги в IV или II позицию и начинает вращение (рис. 55, фиг. 1).

При исполнении характерных пируэтов открывание ноги в сторону, как в классическом танце, не практикуется. Таким образом, рассчитывать на помощь ноги при вращении уже не приходится, форс берется только руками. Поэтому надо поступать так. Из II или IV позиции, взяв резко и отрывисто форс левой рукой, оттолкнуться от пола левой ногой и передать тяжесть тела на правую ногу, пятка которой тотчас же резким толчком отделяется от пола. Левая нога прижимается к щиколотке правой позади нее, колено левой ноги обращено вперед, т. е. исполнитель принимает позу, напоминающую

sur le cou-de-pied (классическое) (рис. 55, фиг. 2). Взмах левой рукой сообщает телу его вращательную силу, и начинается пируэт.

Сделав круг, исполнитель заканчивает его в позе *effacé*, отставив левую ногу назад, и ударяет полупальцами ее в пол. Тяжесть корпуса тогда равномерно распределится между обеими ногами (рис. 55, фиг. 3). Другое завершение пируэта несколько сложнее: левая нога приводится в IV позицию, впереди правой, в позе *croisé*, вытягивается и останавливается на всей стопе. Правая нога в этом случае переходит на полупальцы (рис. 55, фиг. 4). Если после пируэта на правой ноге приставить левую ногу позади правой и тотчас же переступить вновь на правую с ударом всей стопой в пол, то мы получим наиболее легкий вид остановки после пируэта (рис. 55, фиг. 5).

Чтоб не колебаться и не шататься во время вращения, нужно сохранить единство оси тела — прямой корпус. Исполнитель часто бессознательно нарушает это условие. Рука его, берущая форс, идет либо снизу, либо сверху, а это смещает уровень плеч и нарушает равновесие. Чтобы руки не мешали, а помогали вращению, нужно требовать от начинающих учеников скрещивания их на груди, у диафрагмы.

Количество кругов зависит всецело от рывка, энергичного размаха руки и сохранения единства оси тела исполнителя.

Уже с момента подготовки к пируэту глаз фиксирует точку, сохраняемую на всем протяжении вращения. Голова — неотъемлемая часть оси тела — не должна изменять своего положения и смещаться в стороны.

Найти простой способ торможения и простейший сценический вид концовки пируэта чрезвычайно легко — нужно только широко раскрыть руки в стороны.





ПОСТРОЕНИЕ КУРСА И УРОКА ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ КУРСА И УРОКА

Расчет учебного времени при прохождении курса характерного танца зависит от одаренности и предварительной подготовки учащихся, от их общей танцевальной натренированности и от той задачи, какую педагог ставит перед собой.

В настоящей книге мы вынуждены опустить очень важный вопрос — о практике самодеятельных кружков и студий, изучающих характерный танец. Останавливаться на этой отрасли работы мимоходом — недопустимо. Это значило бы игнорировать важнейшее художественное мероприятие, проводимое домами художественного воспитания и прочими учреждениями. Система занятий в них должна быть совершенно иная. Наша книга посвящена вопросам воспитания профессиональных кадров. Для непрофессионалов описываемые упражнения и танцевальные движения будут безусловно полезны. Но как, когда и каким способом внедрять их в практику самодеятельных кружков — об этом необходимо говорить отдельно, предоставив слово опытным педагогам, имеющим практику работы в хореографической самодеятельности.

Из основной задачи — учить будущих профессионалов танцовщиц и танцовщиков — исходит вся направленность книги. Поэтому в первой главе мы и останавливались на роли классического принципа выворотности в характерном танце. Как правило, нужно начинать изучение характерного танца после того, как учащиеся освоили основы классики. В Ленинградском государственном хореографическом училище изучение характерного танца начинается на 5-м году занятий классикой.

Считаем, что в исключительных случаях (необходимость ускоренной подготовки) в условиях профессионального обучения, при осторожном подходе, можно допустить начало занятий характерным танцем с 3-го года обучения.

Начинать изучение характерного танца чуть ли не одновременно с классическим допустимо как исключение только для взрослых. Для учащихся же 9–10-летнего возраста вводить класс характерного танца с 1-го года нельзя. В некоторых частях характерный танец, так сказать, противопоказан классическому, и следствием раннего начала занятий будет плохое усвоение как того, так и другого. Во-вторых, это несомненно замедлило бы темпы прохождения обоих курсов и, таким образом, курс характерного танца растянулся бы на более длительный срок.

В условиях профессионального образования достаточно трех-четырех уроков характерного танца в декаду. Увеличивать количество занятий сверх этой нормы вряд ли целесообразно, так как общая физическая нагрузка учащихся будет слишком велика и приведет к отрицательным результатам.

Длительность нормального урока в профессиональной балетной школе не должна превышать 60 минут. Только в последние годы обучения, если учащиеся специализируются в характерном танце, можно допустить длительность урока в 90 минут и увеличение количества уроков в декаду до четырех-пяти.

ПРИНЦИП СОВМЕСТНОГО ОБУЧЕНИЯ

Нужно ли в характерном танце дифференцировать обучение мужчин и женщин, как это делается в классике? Конечно, в идеале, этого добиваться нужно. Рассматривая же движения характерного танца только с их технологической стороны, мы видим, что мужские и женские движения в большинстве случаев одинаковы и отличаются друг от друга только окраской и манерой исполнения. Лишь одна группа движений является бесспорной принадлежностью мужского танца — это присядка. Поэтому мы не требуем от танцовщиц овладения техникой присядочных движений и считаем присядку обязательной только для мужчин. Наряду с этим мы поощряем занятия присядкой со стороны тех учениц, которые по свойствам своей конституции легко, свободно и без вреда для усвоения классического танца преодолевают трудности присядки. С другой стороны, мы считаем, что и мужчинам полезно знать все упражнения и движения, вплоть до женских по преимуществу, пластических вращений рук. Им —

будущим педагогам, постановщикам и артистам — все это может пригодиться.

Последние два года обучения, когда идет главным образом сценическая отделка исполнения характерных танцев, разделение классов на мужской и женский имеет ряд достоинств. Стилистика мужского и женского характерного танца имеет свои отличия, а практика доказывает, что процесс усвоения движений и отделки их протекает у мужчин и женщин различно даже в темпах (к чести женщин, они обычно быстрее овладевают деталями заданий).

Если при правильном построении занятий раздельная проработка этюдов на середине полезна, то все же вести совместный класс, учитывая обязательность прохождения парных танцев, необходимо и технически удобно.

ОБУВЬ ДЛЯ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА

Несколько слов по поводу одной кажущейся «мелочи» — обуви учащихся. Сплошь и рядом они носят на уроке характерного танца мягкую балетную обувь, «спортсменки» и т. п., без каблучков. Существует даже точка зрения, будто бы в первые годы занятий характерным танцем каблучная обувь совсем не нужна, а вопрос о ее необходимости может встать лишь в старших классах, где «танцуют номер». Нужно покончить с этим в корне неверным взглядом.

Каблучная обувь нужна с первого же дня обучения, и притом вначале даже больше, чем впоследствии. Отсутствие каблучков дает учащимся совершенно иное ощущение движения, искажает его рисунок настолько быстро, что они свыкаются с неправильным исполнением и расценивают его как должное. Всевозможные выстукивающие движения, пяточные удары и т. п. теряют в мягкой обуви всю свою характерность, рельефность стуков, мазков и «шарканья» ногой по полу и этим дезориентируют учащихся. Поэтому мы настаиваем на проведении всех занятий в обуви с каблучками.

ПОСТРОЕНИЕ УРОКА

Сопоставим прежде всего основы характерного урока с классическим и тем самым проведем между ними разграничительную черту.

Урок классического танца, начиная с первого приседания в экзерсисе и кончая большими широкими движениями на середине в «*allegro*», построен в основном на одних и тех же требованиях. Все время педагог следит за выворотностью, предельной напряженностью

ног, вытянутостью подъема, сохранением «спины» и т. д. и т. п. Все упражнения направлены на выработку этих качеств классической танцовщицы (танцовщика), вся работа тела исполнителя на протяжении урока мобилизует одни и те же мышцы, тренируемые и развиваемые непрерывными вариациями и комбинациями движений.

Основа построения нашего урока — использование многообразия танцевальных движений и их характеров в правильном чередовании и переключении работы с одних мышц и связок на другие. Мы хотим давать урок, на протяжении которого были бы правильно распределены силы учащихся и минимально растрачивалась бы их энергия. Для этого нужно постепенно включать в работу весь мышечный аппарат исполнителя, не перегружая одну категорию мышц за счет другой и не утомляя их однообразием характера движений.

Средств для чередования движений у нас значительно больше, чем в классике. Там многого не позволит сделать выворотная нога с вытянутым подъемом, а отступать от этих принципов нельзя ни на минуту. У нас же есть работа и расслабленной и напряженной ногой. Мы можем и искривить ногу и сделать ее выворотной. Есть у нас короткие выстукивающие движения и, наряду с ними, плавные и мягкие. У нас есть широкие размашистые движения рук и корпуса, и обширная группа присядочных движений. Лезгинка, русский танец, матлот, мазурка — это не только танцы, построенные на различной в каждом случае технике, но совершенно различные и по характеру.

Думаем, что, обладая такими широкими средствами, мы имеем возможность претворить в жизнь и описанные выше принципы построения урока. Поэтому, составляя план конкретного занятия, нужно всегда иметь в виду указанные выше соображения. Необходимо обеспечить в каждом уроке переход от мелких сухих движений, в которых занят преимущественно низ ноги, к спокойным, плавным, широким, в которых участвует вся нога: нужно уметь вовремя переключить учащихся на прыжки, либо заняться отработкой корпуса, рук или головы. В экзерсисе, например, из нашего принципа построения урока рождается такая последовательность упражнений: *battement tendu — flic-flac; rond de pied* — веревочка; *battement fondu* — обратная дробь и т. д.

Кроме этого, нужно не забывать о выборе времени, когда учащимся в процессе урока следует давать новые задания. Для этого удобнее всего относительно спокойное начало урока, либо использование отдыха после утомительного упражнения, когда потребуется передышка. В последнем случае не надо позволять учащимся оставаться в роли пассивных наблюдателей: резкий обрыв движения с полной

остановкой вреден. Лучше пусть они, не спеша, воспроизводят движения, показываемые педагогом.

При составлении урока нужно помнить об одной особенности классического экзерсиса: он недостаточно тренирует ряд мышц. Так, сгибание и разгибание стопы, вращение ею в классическом экзерсисе случайные явления, а отведение и приведение стопы вовсе отсутствуют. В характерном уроке нужно особое внимание уделять развитию и укреплению мышц, участвующих в таких движениях.

СТРУКТУРА УРОКА

По аналогии с классическим урок характерного танца сохраняет деление на две части. Но в занятиях на середине у нас нет четкой границы между *adagio* и *allegro*. Принцип чередования, о котором мы говорили, заставляет нас строить занятия на середине иначе. Наша середина отличается от классики. Классический танец проходится в уроке вообще, оторванным от его сценического осмысления. Между учебным и сценическим назначением характерного танца существуют совершенно иные соотношения. За исключением незначительной части упражнений у палки, весь урок стоит как бы на пороге сцены. Руки, голова, корпус, рисунок телодвижения, характер движения ног, все это функционально направлено. Этому служит главным образом постепенно расширяющийся этюдный элемент. В этой части урока ярко выражено сценическое назначение танцевальных движений. Не следует только и здесь забывать о главной обязанности педагога — чередовании движений и их переключении. Этот принцип должен быть сохранен в каждом этюде, в каждой подготовке к нему.

Соотношения во времени у палки и на середине могут быть различными — средние пропорции таковы:

		У палки	На середине
В младших классах	1-й год	2/3 урока	1/3 урока
	2-й год	1/2 урока	1/2 урока
В средних классах	3-й год	2/5 урока	3/5 урока
	4-й год	1/3 урока	2/3 урока
В старших классах	5-й год	1/4 урока	3/4 урока

При всех условиях меньше 12–15 минут на упражнения у палки тратить нельзя.

Приведенные цифры, конечно, не абсолютны; они дают лишь ориентировочную схему, которая соответственно будет меняться в зависимости от состояния класса, общей натренированности, способностей, успешности прохождения курса и т. д.

Начало урока у палки имеет сходство с классическим экзерсисом: традиционные разновидности *plié*. В характерном танце нужно твердо придерживаться сочетания мягкого и жесткого *plié*, комбинации которых сравнительно быстро приводят учащихся к готовности выполнять более сложные упражнения. Затем нужно сказать несколько слов о дозировке приседаний и полуприседаний. Памятуя, что в характерном танце широко развиты движения на присогнутых ногах, не надо злоупотреблять *plié*. Достаточно не больше 2 приседаний на каждой позиции (I, II, III). При прохождении экзерсиса не следует забывать об опасностях, связанных с чрезмерной нагрузкой на присогнутые ноги. Педагог, вводя в урок несколько упражнений, не должен забывать о пользе чередования движения на вытянутых и присогнутых ногах.

Переходя к занятиям «на середине», нужно бегло повторить упражнения, пройденные «у палки». В младших классах это повторение по объему значительно, в старших оно сведено к минимуму. Движения на середине даются в сценической форме. Затем проделываются комбинации танцевальных движений (*pas de basque, pas de bourrée, balancé* и т. д. и т. п.), которым придается тот или иной сценический характер.

По схеме урока классики «середина» должна была бы начинаться с *adagio*. Есть, правда, своеобразное *adagio* и в характерном уроке. Не только первые части многих танцев (венгерский, испанский, цыганский) приближаются по теме к форме *adagio*, но на нем построены целые танцы. Характерное *adagio* на середине, сравнительно с классическим, невелико, но оно теряет признак беспредметной тренировки. Характерный урок на середине содержит в себе главным образом так называемые этюды. Подробному описанию их посвящен раздел книги, озаглавленный «Этюды на середине», методологические же указания изложены в специальной главе (с. 145).

Мы расходимся с педагогикой классического танца и по вопросу о конце урока. Обычно в классике для окончания урока педагоги после трудных движений задают *port de bras*. Такая практика существует и в характерном танце, но мы считаем ее неверной. Нужно прислушиваться, в данном случае, к мнению врачей. Они резонно говорят, что после быстрых, сильных и резких движений, приведших к усиленной деятельности сердца и расширению грудной клетки, возвращаться к *port de bras* с наклонами корпуса — значит сжимать грудную клетку. Это вредно. Можно пользоваться для конца урока движениями рук, но без сильных перегибов и желательно на ходу. В этом случае мы рекомендуем использовать обыкновенный шаг, как это принято

в гимнастике. Если пользоваться движением рук на ходу, нужно подбирать такие, которые бы раскрывали, разворачивали корпус, расширяли грудную клетку, а не наоборот. Перед концом характерного урока практикуется исполнение движений переходного к отдыху характера (например, веревочка и т. д.) в различных вариантах. В качестве перехода от сильных движений с участием всего тела к более легким это вполне приемлемо.

Наш урок заканчивается упражнением, которое имеется в разделе «Упражнения у палки». Это подобие классического *relevé*. Одна нога, согнутая в колене, своей стопой находится сзади другой на ее щиколотке, не меняя положения. Другая полусгибается, затем выпрямляется и поднимается высоко на полупальцы. Это упражнение проделывается с обеих ног.

В конце урока можно, кроме того, для перехода к отдыху, не делая перерыва, заняться разучиванием очередного нового этюда для следующих занятий. Однако это целесообразно делать при том условии, если процесс разучивания сразу вовлечет учащихся в работу, а не заставит их ждать несколько минут, пока педагог вспомнит этюд или будет его импровизировать тут же в классе. Итак, задача педагога в конце урока состоит в том, чтобы рационально подобрать упражнения и движения для отдыха, т. е. для восстановления нарушенной деятельности сердца и дыхания. Это нужно твердо запомнить.



ЭТЮДЫ НА СЕРЕДИНЕ

Этот раздел посвящен описанию элементов различных танцев, проходимых нами в уроке, в разделе этюдов на середине.

Мы разбили его по главам с таким расчетом, что каждая из них включает в себя движения конкретного национального сценического танца (кавказского, венгерского, испанского, польского и т. д.). В особой главе мы приводим виды сценического бега, которые не могут быть отнесены специально ни к одной из групп описываемых национальных танцев.

В каждой главе читатель встретит: элементы подлинно народных танцев, еще не освоенных балетом; характерные танцы, имеющие ясно выраженные национальные черты и происходящие из народных танцев; все остальные разновидности сценического характерного танца.

В некоторых главах мы достигли воплощения этого принципа полностью, а в некоторых отсутствует та или другая группа.

Такая композиция книги кажется нам наилучшей в смысле практического пользования ею. Нарушенная этим принципом установка о расположении материала в порядке постепенного нарастания трудности упражнений восстанавливается в прилагаемой схематической программе.

Приведенные ниже виды *pas de basque*, *pas de bourrée*, *saut de basque* и *balancé* не могут быть отнесены ни к одной из групп национальных танцев и поэтому помещены здесь.

PAS DE BASQUE

Мы встречаемся с этим названием начиная с XIX века, но это обстоятельство несколько не препятствует нам с уверенностью говорить о его происхождении из народного танца более отдаленных столетий.

В классический танец *pas de basque* вошел на рубеже двух веков, когда арсенал придворно-аристократической, любительской хореографии энергично пополнялся народными и актерско-профессиональными танцевальными элементами.

Судя по слову *basque*, многие думают, что это движение заимствовано из танца басков. Но приписывать его только танцам басков было бы ошибкой. Мы видим богатое применение *pas de basque* в испанских, французских, русских, украинских, польских и кавказских танцах (рис. 56). Наш перечень далеко не исчерпан. Даже будучи осторожным, можно заявить, что почти в любом национальном танце мы встретимся с *pas de basque*. Только не надо смешивать характерный его вид с классическим. В то время как последний завершен по форме и всегда однообразен, в характерном танце мы имеем ряд его разновидностей, форма и рисунок которых находятся в прямой связи с национальными элементами танца и со степенью



Рис. 56

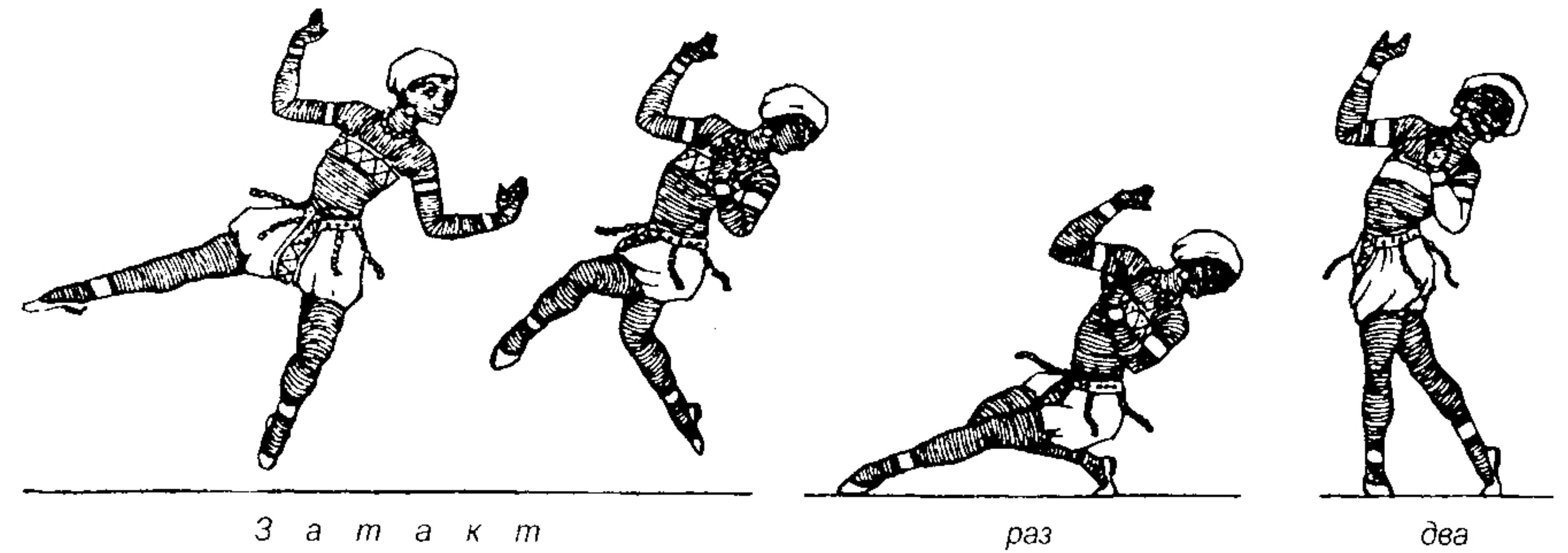


Рис. 57

его фольклорной достоверности. Можно определенно сказать, что чем ближе к классике будет рисунок, тем меньше в нем подлинно народных элементов.

Напомним, кстати, что балет XIX столетия чрезвычайно широко пользовался *grand pas de basque* для всевозможных восточных и южных характерных танцев, совершенно не видоизменяя классического его характера, за исключением какой-либо детали движения рук.

Примеров тому много. В балете «Царь Кандавл», постановка Петипа, на *grand pas de basque* построен танец мулата и баядерки. В балете «Дочь Фараона», постановка Петипа — танец с кроталами, в балете «Баядерка», постановка Петипа — танец арапчат и др.

88. В восточных танцах балетов Петипа, в частности в танце «Мулат и баядерка» («Царь Кандавл»), мы встречаем сочетание *grand pas de basque* с большим *plié* (рис. 57).

Музыкальный размер — $3/4$.

Исходное положение — III позиция. Полуприседание.

Затакт — правая нога выбрасывается полусогнутой на 45° вперед и тотчас же, на той же высоте, выпрямляясь, отводится в сторону. Скачок, во время которого левая нога подгибаясь, проводится вперед.

На «раз» — исполнитель опускается на полное приседание на правую ногу, левая нога, проходя вдоль правой полупальцами по полу, вытягивается вперед.

На «два» — происходит подъем исполнителя и переход тяжести корпуса на левую ногу. Правая нога остается сзади, в IV позиции, прикасаясь носком к полу.

На «три» — правая нога подтягивается к левой, в III позицию.

Это же движение несколько видоизменяется. Тогда на счет «раз» левая нога скользит по полу не полупальцами, а подъемом (как продвигается опускание на колено в венгерских танцах).

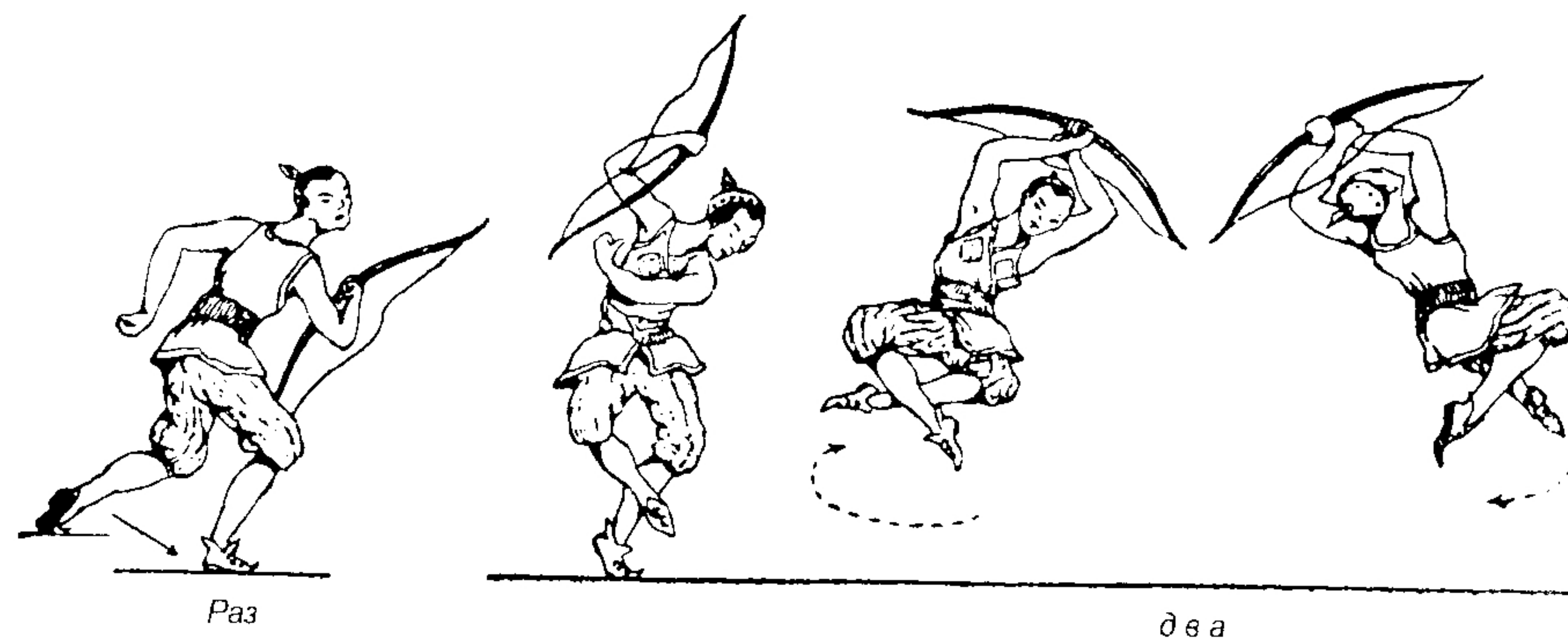


Рис. 58

два

Рекомендуем использовать большой *pas de basque* описанного вида как тренировочное упражнение: во втором варианте — на 3-м году, а в первом — в конце 4-го года обучения.

Исполнять 4–8 раз.

Руки проделывают следующее: в исходном положении они раскрыты в стороны и слегка сгибаются, локти опущены, ладони обращены вперед.

На «затакт» правая рука, не разгибаясь, проводится вперед, на уровень лица. В дальнейшем руки, сопровождая движения ног, проделывают кругообразные движения. Направление ладоней не изменяется. Локти несколько присогнуты.

Движения корпуса и головы:

На «раз» — корпус прямой, голова слегка повернута и наклонена влево.

На «два» — левое плечо опускается, корпус сохраняет устойчивость, голова остается в том же положении.

На «три» — возвращение в исходное положение.

89. Pas de basque с поворотом в воздухе (рис. 58).

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — нормальное.

1-й такт

На «раз» — правая нога, одновременно с наклоном и поворотом вперед правого плеча, полусгибаясь, ставится с ударом всей стопой в пол вперед, в IV позицию, на *croisé*. Левая нога, сгибаясь в колене, слегка отделяется от пола.

Правая рука согнута впереди груди, левая — сгибаясь, слегка заходит назад.

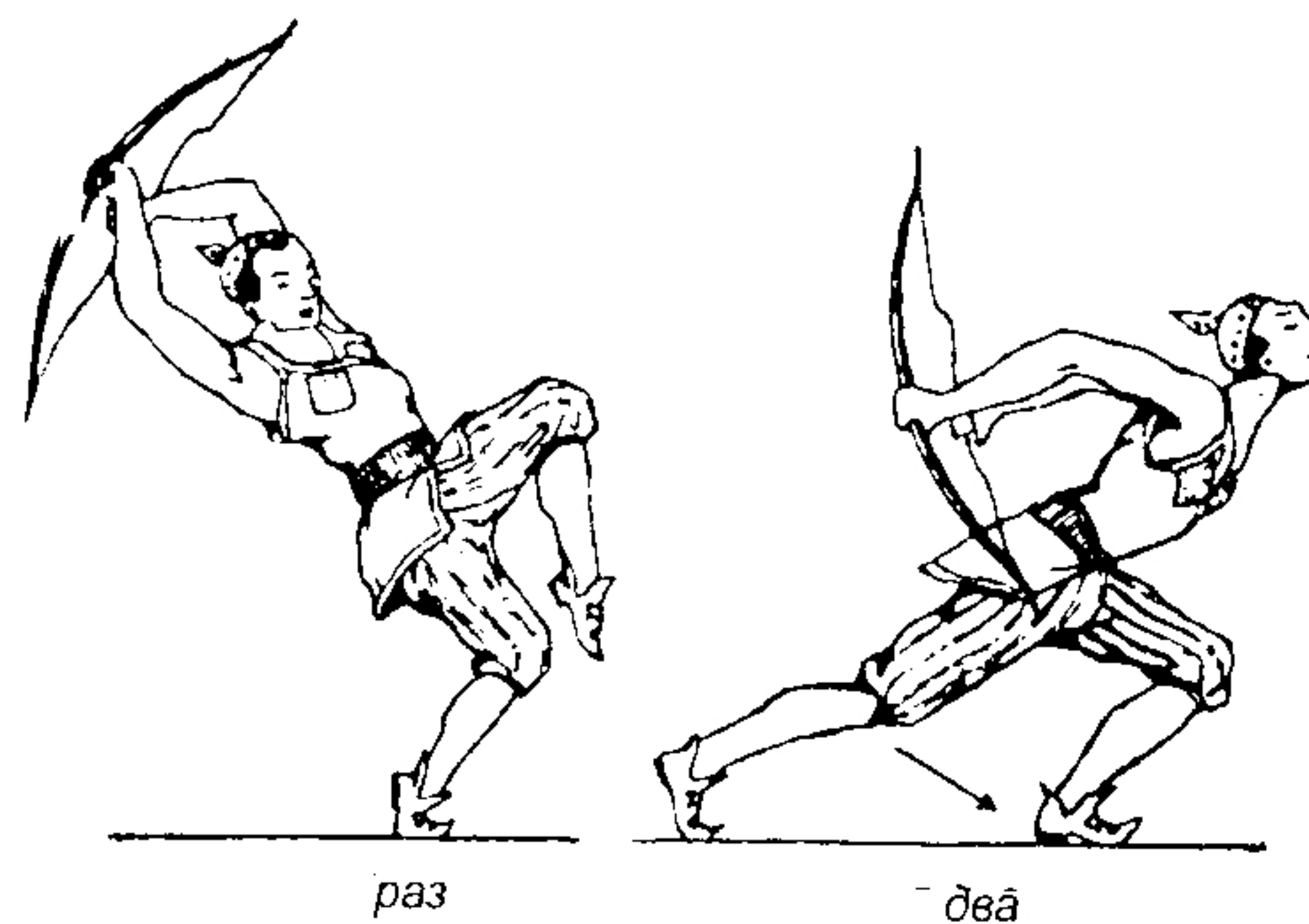


Рис. 58 (продолжение)

левой, а носок левой ноги находится над коленом правой. В этот момент происходит поворот исполнителя вправо. Этому повороту способствует резкий рывок левого плеча вперед, а левой руки вперед и вверх. Правая рука тоже вскинута вверх.

2-й такт

На «раз» — после скачка, во время которого исполнитель совершил полный поворот, правая нога опускается на пол и сгибается в колене. Левая нога не изменяет своего положения.

На «два» — левая нога опускается вперед на пол. Корпус всей тяжестью падает на нее.

Все внимание исполнителя нужно обратить на скачок. Он не будет замечен, если не подогнуть ног в воздухе. Это нужно сделать сразу же после удара (*coupé*) левой ногой в пол (на «раз») и не разгибать ног во время поворота в воздухе. Упражнение проходится на 4-м году обучения.

Такого рода большой *pas de basque* представляет собой один из ярких моментов в «Половецких плясках», постановка Фокина.

Этот же большой *pas de basque* приобретает очень своеобразный рисунок в танце буффонов в балете «Щелкунчик», постановка А. В. Ширяева, благодаря усложнению его исполнением в кольце.

Большой *pas de basque*, с поворотом и без последнего, часто применялся в старых балетах в негритянских танцах. Единственным элементом, слегка изменявшим его обычный рисунок, были руки, раскрытые по сторонам, с ладонями, направленными на зрителя.

В тексте книги читатель найдет описания других видов *pas de basque*, встречающихся в различных национальных танцах, сценической и народной их интерпретации.

PAS DE BOURRÉE

Pas de bourrée в характерном танце встречается во многих разновидностях. Это не только переходное связующее движение, каким мы видим его в классике. Во многих случаях это па имеет самостоятельное значение — на нем строится танец. Вот почему характерное *pas de bourrée* очень часто не ограничивается только переступанием с ноги на ногу.

Pas de bourrée распространено в народных танцах почти всех стран мира и заимствовано классическим танцем.

Основной признак *pas de bourrée* — переступание с ноги на ногу.

Ритмически *pas de bourrée* строится на двудольном или трехдольном музыкальном размере. Переступания в основном тоекратные, но количество их может быть и увеличено. Характер *pas de bourrée* меняется в зависимости от национального танца, в котором мы его наблюдаем. Одно типично для всех разновидностей характерного *pas de bourrée* — выворотности нет и в помине. Это, конечно, не исключает наличия выворотности при исполнении *pas de bourrée* в характерных танцах XIX века.

Вариантов *pas de bourrée*, благодаря простоте и распространённости его в характерном танце, бесконечное множество. Маленькое изменение уже делает *pas de bourrée* новым; выполняется оно то на полупальцах, мягко, то на всей стопе, выворотной или носком, повернутым внутрь.

Поза исполнителя и заключительный удар ногой в пол создают оригинальный рисунок *pas de bourrée*, одним этим подчеркивая его отличие от, казалось бы, схожего с ним по характеру перебора ног *pas de bourrée* другого вида.

Рассматривая французские танцы в балетах XIX столетия, поставленные балетмейстерами Сен-Леоном и Петипа, мы можем уловить в них некоторые типичные черты *pas de bourrée*.



Рис. 59

90. Danse sabotière из балета «Тщетная предосторожность» (рис. 59). Здесь *pas de bourrée* делается без перемены ног.

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — III позиция.

Правая нога, невысоко поднятая, ударяет всей стопой в пол, впереди левой. Затем это же движение повторяет левая, за ней правая, затем снова левая, снова правая, в то время как левая приподнимается к щиколотке правой. В этой позе движение и заканчивается. Этот вид *pas de bourrée* ис-

полняется с небольшим продвижением вправо или влево. Характерной особенностью его являются удары стопой в пол.

Танец выполняется в специальной обуви, снабженной деревянными подошвами (*sabots*). При соприкосновении ног с полом, а также и между собой, слышится характерный стук. Проходится *sabotière* на 2-м году обучения.

Хотелось бы напомнить читателю о том, что мы встречаемся с использованием этого вида *pas de bourrée* в партии солистов из *pas de forbans* в балете «Корсар», пост. Ж. Перро и М. Петипа. Это несомненно один из ярких отрицательных примеров механического использования танцевальных движений.

SAUT DE BASQUE

Это танцевальное движение широко распространено в сценических формах венгерских, испанских, цыганских и украинских национальных танцев.

Характерный *saut de basque* близок к классическому. Только основной акцент движения перемещен с прыжка на быстроту вращения, да изменены начальная и заключительная позы, подчиненные общему рисунку и стилю танца. Единственный характерный *saut de basque*, заслуживающий отдельного упоминания, — это виртуозный сценический украинский, который мы описываем в разделе украинского танца (см. упр. 177).

Из сказанного отнюдь не следует, что *saut de basque* должен остаться неизменным и в современных характерных танцах.

Пример трансформированного *saut de basque* мы считаем необходимым привести.

91. Saut de basque, с которого начинается танец солиста-половчанина в «Половецких плясках», пост. М. Фокина (рис. 60).

После шага одной ногой, другая выбрасывается в воздух сильно согнутой. Происходит вращение исполнителя в воздухе. Фигура танцовщика с согнутыми ногами и с поднятым над головой луком вращается в воздухе (делается двойной *saut de basque*) и создает яркое сценическое зрелище, в котором не узнать классического *saut de basque*. Следовательно, не надо бояться отхода от штампа, надо искать в известных нам движениях новых красок, новых положений. Проходится это упражнение на 5-м году обучения.



Рис. 60

BALANCÉ

Перейдем к одному из простейших танцевальных движений — *balancé*, являющемуся основой сценического и жанрово-бытового вальса. Отметим прежде всего, что наиболее ярко *balancé* выражено в танцах германских народностей.

Прародителем *balancé* мы считаем народный танец, из которого вырастает в конце XVIII века салонно-бытовой вальс. В вальсе же мы встречаемся и с другим искаженным рисунком народного па — *pas de basque*. Изучение вальса позволяет нам предполагать родство *pas de basque* и *balancé* (особенно если последнее исполняется с продвижением вперед) в их народно-танцевальной первооснове.

Традиционная форма *balancé*, известная нам по классике, в более элементарном виде встречается во всех трехдольных танцах народов Западной Европы.

Отмечаем два вида *balancé*, имеющих несколько разный характер.

92. *Balancé* № 1 (рис. 61).

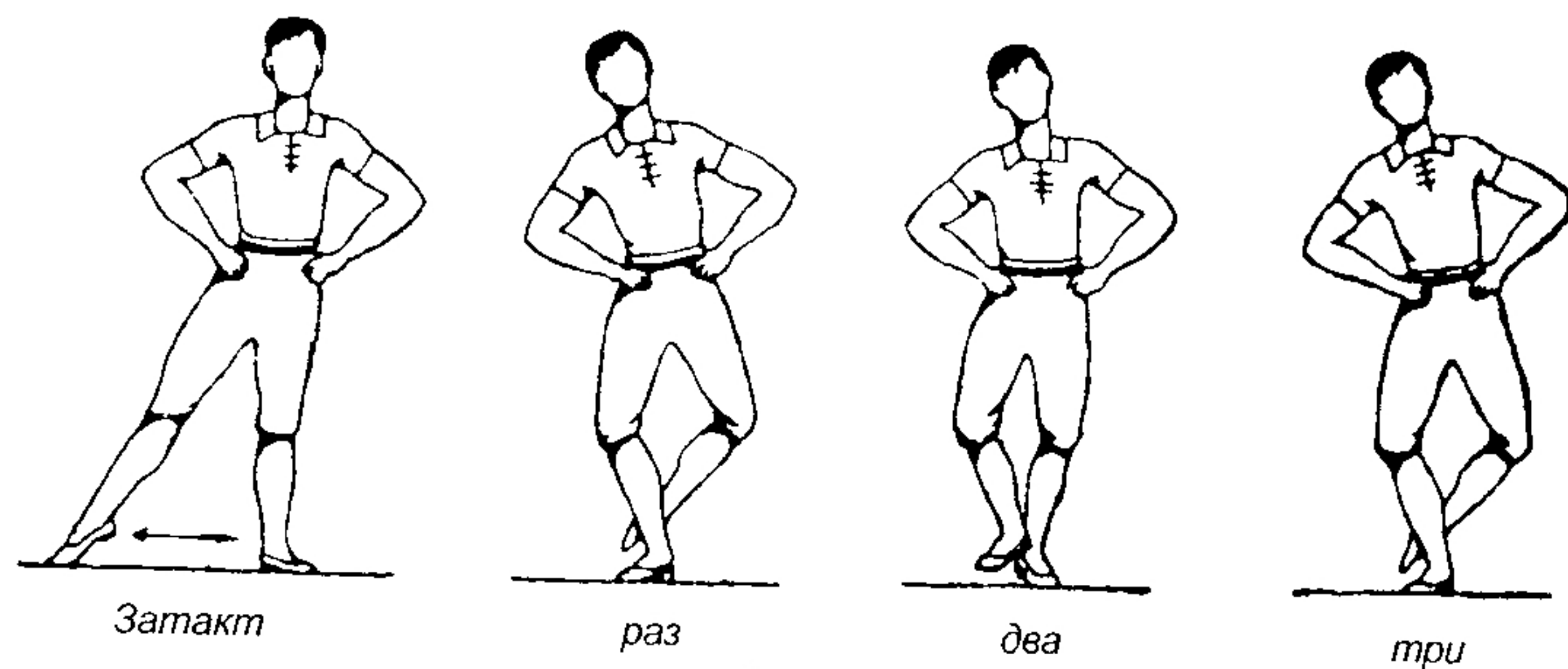


Рис. 61

Музыкальный размер — $3/4$.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — правая нога вытягивается в сторону.

На «раз» — правая нога энергично опускается всей стопой на пол и сгибается в колене. Левая нога, отделенная от пола и согнутая в колене, подтягивается стопой к щиколотке правой позади нее.

На «два» — левая нога на месте опускается полупальцами на пол. Правая нога слегка отделяется от пола. В этот момент происходит незаметный перенос тяжести корпуса на левую ногу.

На «три» — правая нога вновь опускается всей стопой на пол и полусгибается. Тяжесть корпуса переходит на нее. Левая снова отделяется от пола (как на «раз»).

Упражнение затем повторяется с другой ноги. Проходится на 1-м году обучения. Для этого вида *balancé* характерно раскачивание кор-

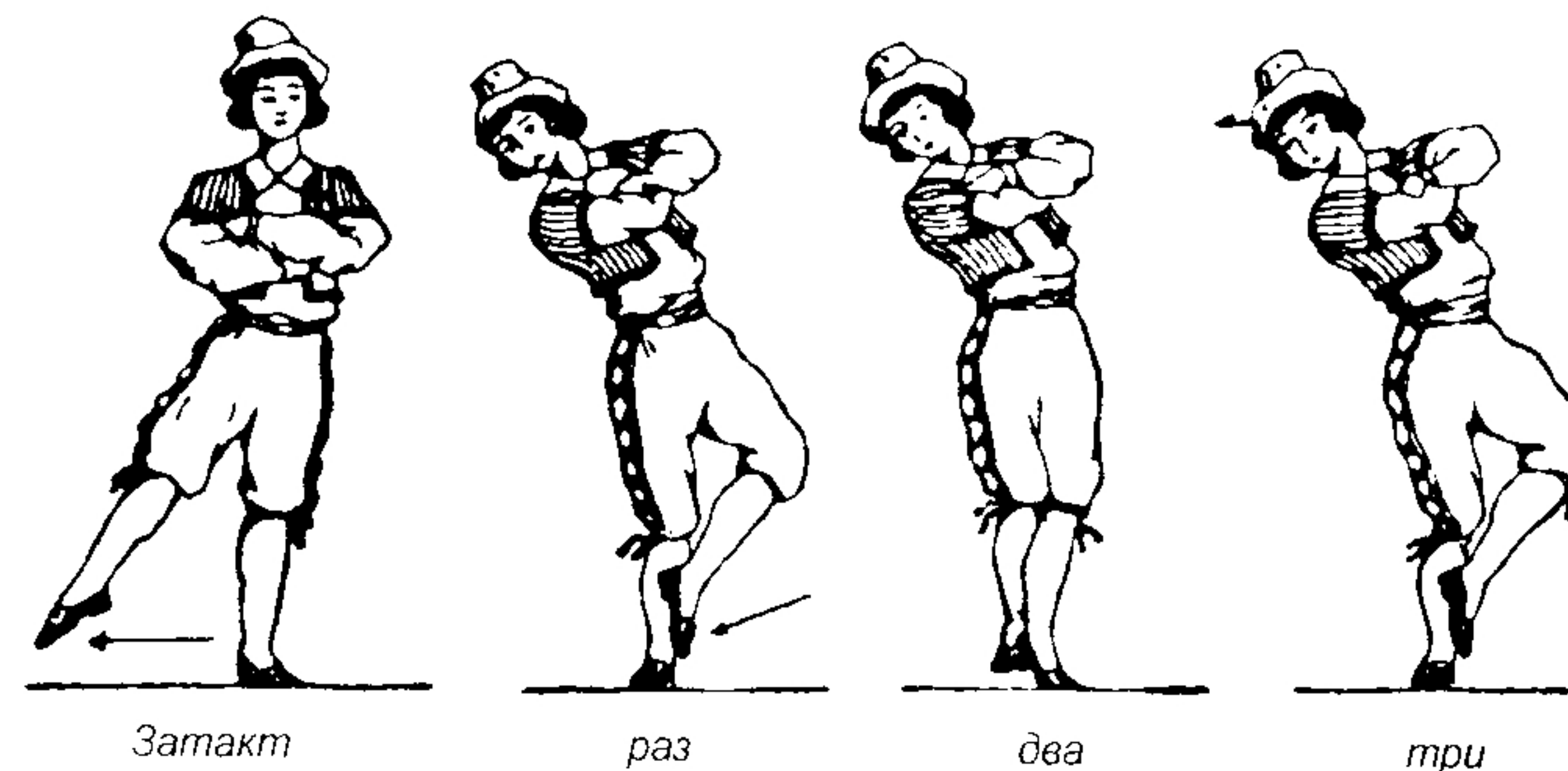


Рис. 62

пуса (на «раз») из стороны в сторону. Руки либо скрещены, либо упираются кулаками в бедра.

93. *Balancé* № 2 (рис. 62).

Музыкальный размер — $3/4$.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — правая нога вытягивается в сторону на 25° .

На «раз» — правая нога, сгибаясь в колене, энергично ступает вправо. Левая, отделенная от пола и согнутая в колене, подтягивается стопой к щиколотке правой впереди нее.

На «два» — левая нога опускается на пол полупальцами впереди правой. Колени не разгибаются. Стопа правой ноги слегка отделяется от пола.

На «три» — правая нога, как бы сбивая левую, ставится на ее место. Левая, согнутая в колене, поднимается вверх, впереди правой, выше щиколотки ее, но к ней не прикасается. Подъем не вытянут.

Затем упражнение повторяется с другой ноги. Проходится оно на 1-м году обучения.

Для этого танцевального движения характерно положение *effacé*. Поэтому на «раз» корпус поворачивается вправо, откидывается назад и в этом положении остается на протяжении всего такта. При перемене ноги положение корпуса соответственно меняется.

ВИДЫ СЦЕНИЧЕСКОГО БЕГА

Практика характерного танца знает много видов бега, меньшая часть которых типична для различных народных танцев, а большая — представляет собой стилизованные формы естественного бега.

Разновидности его, имеющие прямое отношение к народным танцам и отклоняющиеся от обычного бытового бега, мы приводим

в соответствующих главах. Здесь же коснемся только тех форм бега, которые распространены в сценическом характерном танце прошлого. Им должно быть уделено внимание в учебной работе. Разумеется, педагог обязан пространно объяснить учащимся относительную условность этих форм и отсутствие в них ярко выраженных народных черт. Дабы не сбивать учащихся с толку и воспитывать в них умение разбираться в стиле движений, нужно вводить разновидности бега только в стилистически сходные с ними этюды.

94. Сценический бег (первый вид) применяется чаще всего в так называемых танцах *demi-caractère*. Он несколько напоминает па классического танца (среднее между *jeté* и *emboite* назад), отличаясь более резким рисунком и большей стремительностью в продвижении вперед (рис. 63).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — после небольшого *plié* правая нога слегка согнутая, выбрасывается вперед. Происходит небольшой прыжок и опускание на пол на присогнутую правую ногу. Левая нога полусогнута и находится в положении низкого аттитюда. Корпус наклонен вправо и вперед, правое плечо слегка опущено. Правая рука невысоко раскрыта в сторону, левая свободно согнута впереди корпуса. Кисть ее находится на линии правого бедра, но не прикасается к нему. Голова чуть повернута вправо и наклонена к правому плечу.



Рис. 63

На «два» — движение выполняется с другой ноги, т. е. левая нога подтягивается к правой и выбрасывается вперед. Происходит перескок с правой ноги на левую и опускание на пол на полусогнутую левую ногу. Руки, свободно брошенные сначала вниз, сейчас же приходят в положение, обратное описанному на «раз». Корпус и голова соответственно меняют направление и наклон. Кисти рук не напряжены и ладони их не обращены к полу.

Чередование этих движений и составляет первый вид сценического бега. Положение рук, корпуса и головы в этом беге должно строго сочетаться со стилем и характером танца, в который он включается.

95. Сценический бег (второй вид). Основные положения корпуса и рук в этом виде бега очень близки к одному из видов классического арабеска. Уточним это определение.

Встать лицом к левому (от зрителя) переднему углу и раскрыть обе руки в стороны. Кисти рук не опущены. Ладони их обращены

вниз. Повернуть правое плечо, вместе с рукой, по направлению к этому же углу, а левое несколько отвести назад. Поднять правую руку несколько выше уровня плеча, а левую ниже его. Корпус слегка откинуть назад, а голову повернуть к правому плечу. Взгляд исполнителя обращен вперед, в направлении кисти правой руки. Левая нога всей стопой стоит на полу. Правая, слегка согнутая в колене, отнесена назад от левой на расстояние стопы и упирается полупальцами в пол. Эта поза является исходным положением и ее нужно принять сразу.

Музыкальный размер — 2/4.

Затакт — слегка приседая на левой ноге, отделить правую от пола и протянуть вперед (по указанному выше направлению), как бы совершая крадущийся мягкий «кошачий» шаг. Затем нужно сделать небольшой прыжок, но не вверх, а только вперед (в длину), с вытянутым коленом и носком. Исполнитель находится в воздухе.

На «раз» — исполнитель опускает правую ногу на пол и приседает на ней. Левая нога его остается сзади невысоко в воздухе. Рисунок этого движения напоминает положение низкого арабеска, где протянутая вперед рука противоположна оставшейся сзади ноге.

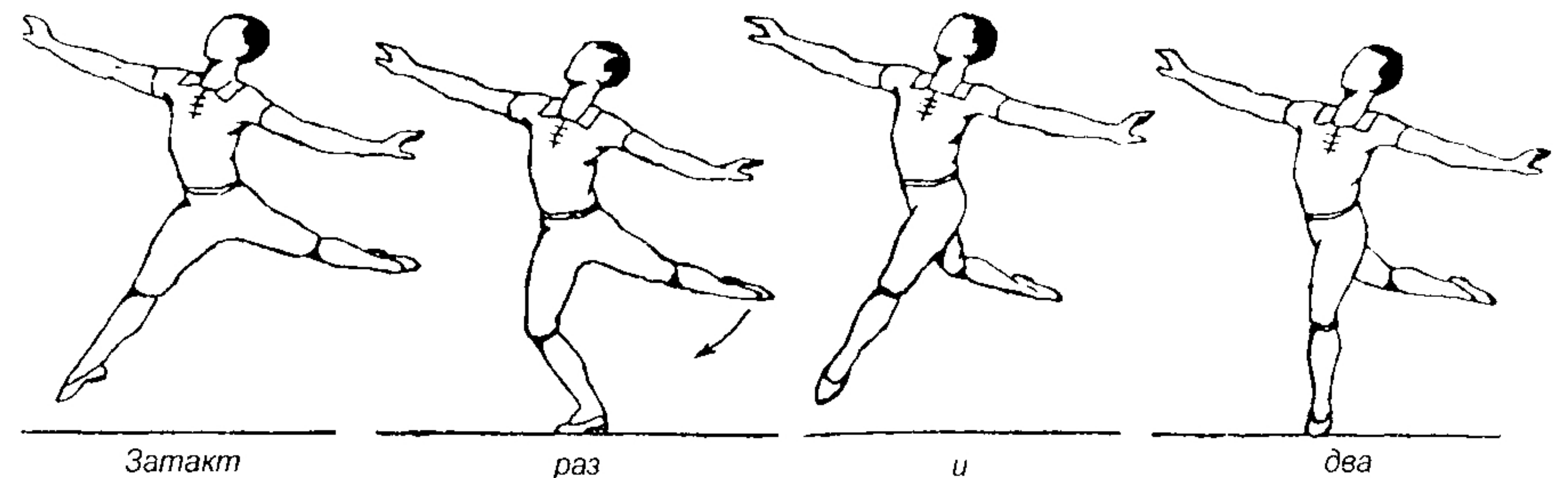


Рис. 64

Движение с правой ноги закончено.

На счет «и» и «два» — левая нога выполняет полностью весь описанный выше путь правой. Корпус, руки и голова не изменили своего рисунка. Положение это также напоминает арабеск, но другого вида, здесь протянутая вперед рука соответствует поднятой сзади ноге. Многократные чередования движений обеих ног и составляют этот вид сценического бега (рис. 64).

При исполнении его изменению может подвергнуться лишь размер прыжка в длину, который можно увеличивать или уменьшать, в зависимости от требования постановщика.

Это же движение можно совершенно лишить прыжка. Исполнитель, плавно поднимая ноги, переступает с ноги на ногу длинными,

мягкими шагами. Ставить ногу на пол нужно сначала полупальцами, а затем всей стопой. Ступая на пол, не нужно опускаться всем корпусом вниз. Этим нарушается линия плеч и рук. Плавность, грациозность, пластичность, полное отсутствие «рывков» — вот характерные черты этого хода-бега. Он может проводиться с продвижением в любом направлении, а также и по кругу.

Иногда в этом виде бега применяется и иное положение корпуса. Он не откидывается назад, а наоборот, подается вперед, к правой руке и как бы склоняется вправо. Правое плечо слегка опущено. При перемене ног положения рук и корпуса не изменяются (рис. 65).

Если восстановить первоначальное положение корпуса, то рукам можно придать другой рисунок. Они могут быть раскрыты в стороны и слегка отведены назад (рис. 66). Иногда они волнисто, плавно изгибаются. Для достижения такого впечатления нужно при легком сгибании рук в локтях опускать слегка кисти, а при вытягивании рук поднимать кисти вверх, вытягивая пальцы. Заметим, кстати, что, когда мы говорим, что рука (или пальцы) протянуты или вытянуты, этого никогда не нужно понимать в смысле предельного вытяжения.

Установить точно, откуда заимствованы эти виды сценического бега, чрезвычайно трудно. Составные части его взяты, очевидно, из различных источников и смешаны воедино. Эти виды бега мы встречаем в балетах XIX века в так называемых «восточных» танцах, под которыми разумели тогда различные элементы танцев народов Востока, стилизованные и измененные классическим танцем. Так или иначе, фольклорно они недостоверны.

96. Тот же вид беспрыжкового плавного, широкого переступания с ноги на ногу (кошачий шаг) при измененном положении рук, корпуса и головы, мы часто видим на сцене в испанских танцах. Поднятая наверх впереди головы и согнутая в локте правая рука с сомкнутой

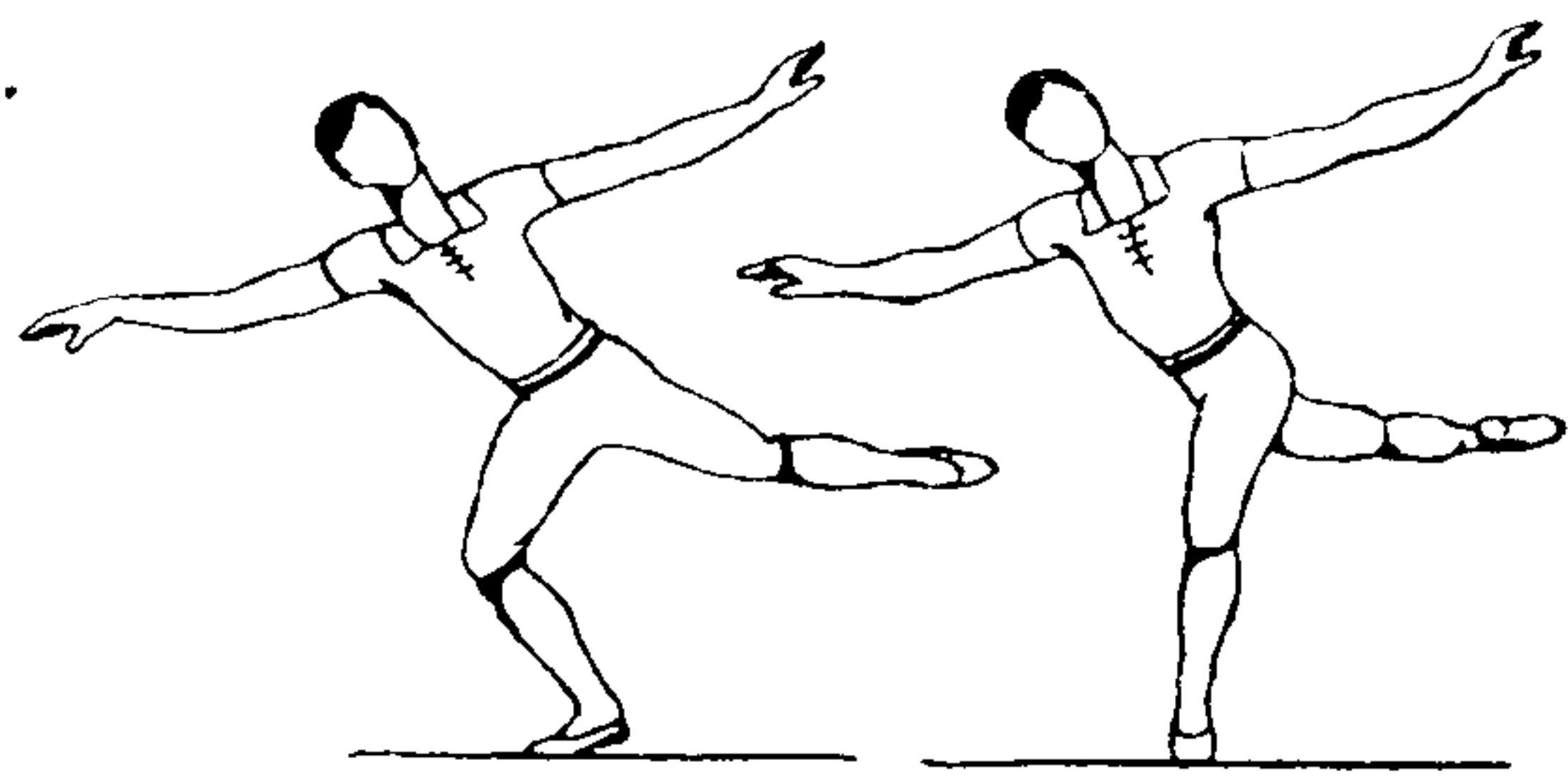


Рис. 65

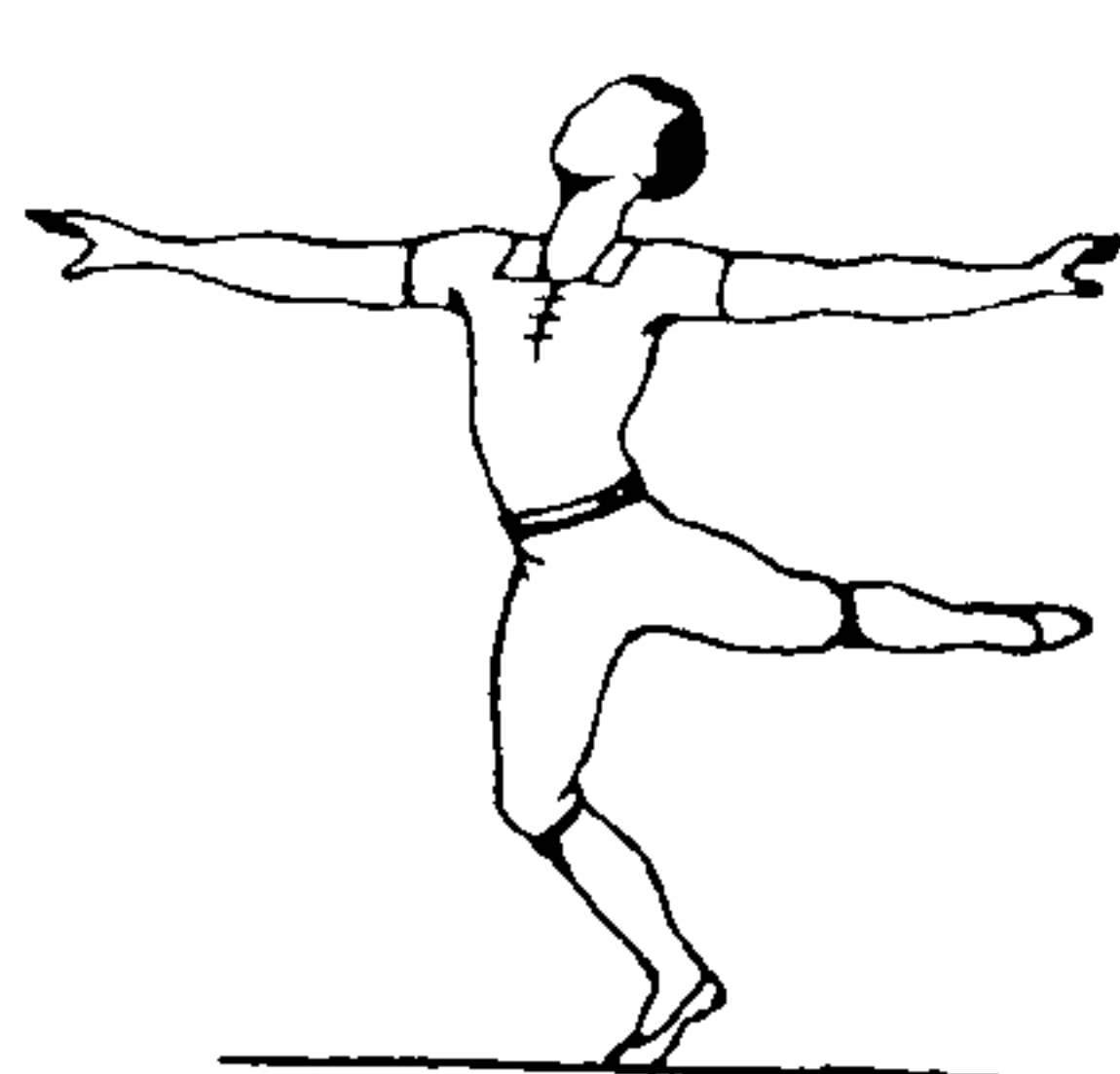


Рис. 66

кистью и согнутая сзади левая рука — создают рисунок хода, применяемого в испанских танцах.

97. В народных испанских танцах, исполняемых женщинами, практикуется и другой вариант хода. Шаг будет несколько укорочен, но не теряет плавности. Положение рук не изменяется, но кисти их свободно опущены (рис. 67). Руки могут быть также раскрыты в стороны и слегка отведены назад. Легкое их колыхание и периодическое плавное опускание и поднимание создают положение, характерное для испанских танцев.



Рис. 67

Рис. 68

Если исполнитель движется описанным ходом по горизонтали (вдоль рамп) в профиль к зрителю, то плечо, обращенное к зрителю, будет опущено. Стоит только исполнителю повернуться для того, чтобы пойти в обратном направлении этим же ходом, как опустятся другая рука и плечо.

Опускание обращенных к зрителю плеч при профильном ходе встречается не только в испанском танце. Это одно из неписаных правил сценического поведения балетного актера.

98. Сценический бег (третий вид).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — правая нога, согнутая в колене, поднимается вдоль левой на 90°, с вытянутым носком (тирбушон). Согнутое колено правой ноги направлено прямо вперед (не выворотню). Левая нога полусгибается. Затем происходит скачок, при котором левая нога, сгибаясь в воздухе, приходит в положение правой, а правая, вытягиваясь, начинает опускаться.

На «раз» — исполнитель мягко опускается на правую ногу. Таким образом, произошел перескок с левой ноги на правую. Чередование этих скачков с одной ноги на другую, совершаемое с небольшим продвижением вперед, и составляет третий вид бега.

В танцах школы Дункан этот вид бега получил название конского шага. Этот же бег в фокинских постановках совершается, как правило, не фасом, а профилно, тем или иным плечом вперед, со слегка откинутым корпусом и выгнутой линией спины (рис. 68).

Руки находятся на линии бедер, но не прикасаются к ним, а слегка отставлены. При повороте плеча соответствующая рука будет

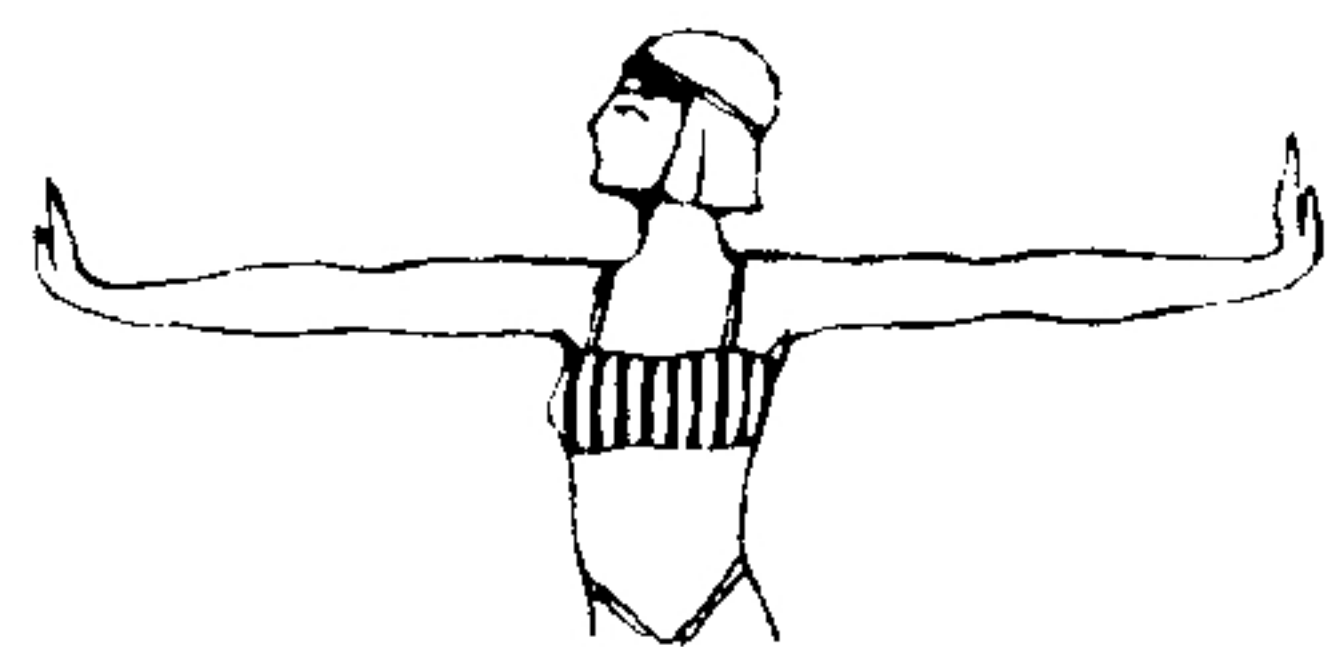


Рис. 69

находиться несколько впереди корпуса, а другая сзади него. Кисти рук насколько возможно подняты вверх. Пальцы одной руки вытянуты по направлению движения; пальцы другой — в обратном. Руки могут быть подняты до линии плеч (рис. 69).

Колено поднимаемой вверх ноги доходит почти до уровня кисти протянутой несколько вперед руки. Этот вид бега чаще всего применяется в так называемых восточных и египетских танцах. Руки в нем принимают соответствующий рисунок, заимствованный из древнеегипетского искусства. Принцип построения его следующий: рука при сгибании не округлена, а образует угол в каждом из сочленений. Пальцы вытянуты и сомкнуты.

99. Примеры «египетского» рисунка рук (см. соответствующие фигуры, рис. 70).

Исполнитель стоит в полуоборот к зрителю (вправо). Ступни ног его примкнуты друг к другу. Правое плечо повернуто вперед.

1. Правая рука резко сгибается в локте. Кисть ее, с примкнутыми и вытянутыми пальцами, поднята и направлена внутрь, к корпусу. Пальцы почти упираются в талию. Левая рука принимает аналогичный рисунок.

2. Левая рука в том же рисунке. Правая резко согнута в локте. Локоть ее почти примыкает к правому боку исполнителя. Кисть руки повернута ладонью вверх и опущена, насколько возможно, вниз.

3. Правая рука в том же положении. Левая согнута в локте. Вытянутая кисть ее повернута ладонью вверх и находится в положении параллельном к правой. Обе кисти направлены вперед.

4. Обе руки согнуты и подняты над головой. Кисти рук повернуты ладонями вверх так, что кончики пальцев соприкасаются.

5. При этом же положении рук ладони их обращены вперед. Их можно опустить до уровня лба.

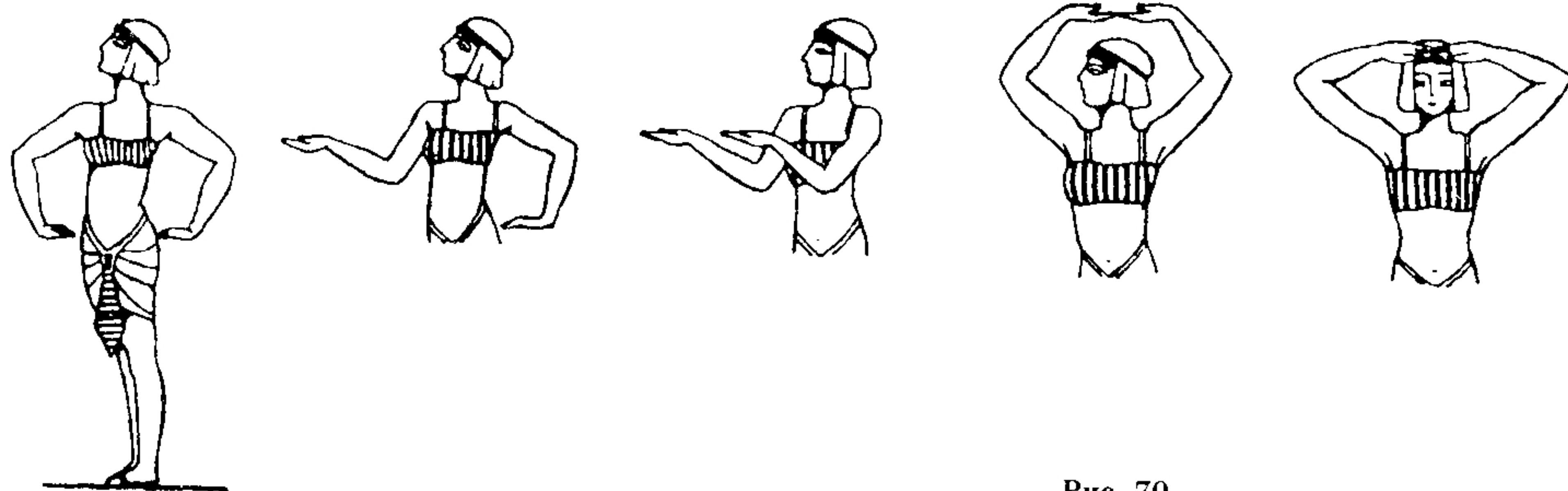


Рис. 70



Рис. 71

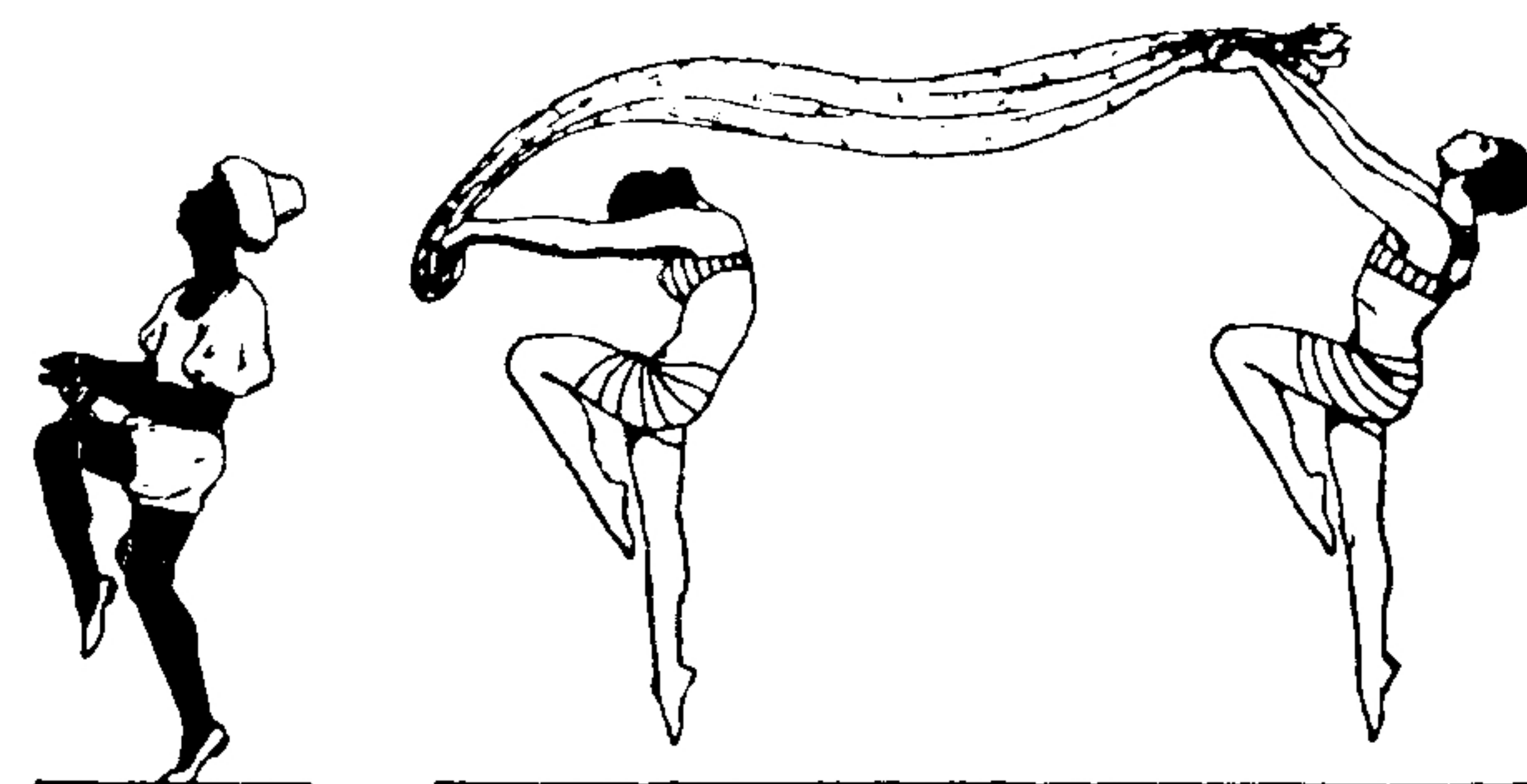


Рис. 72

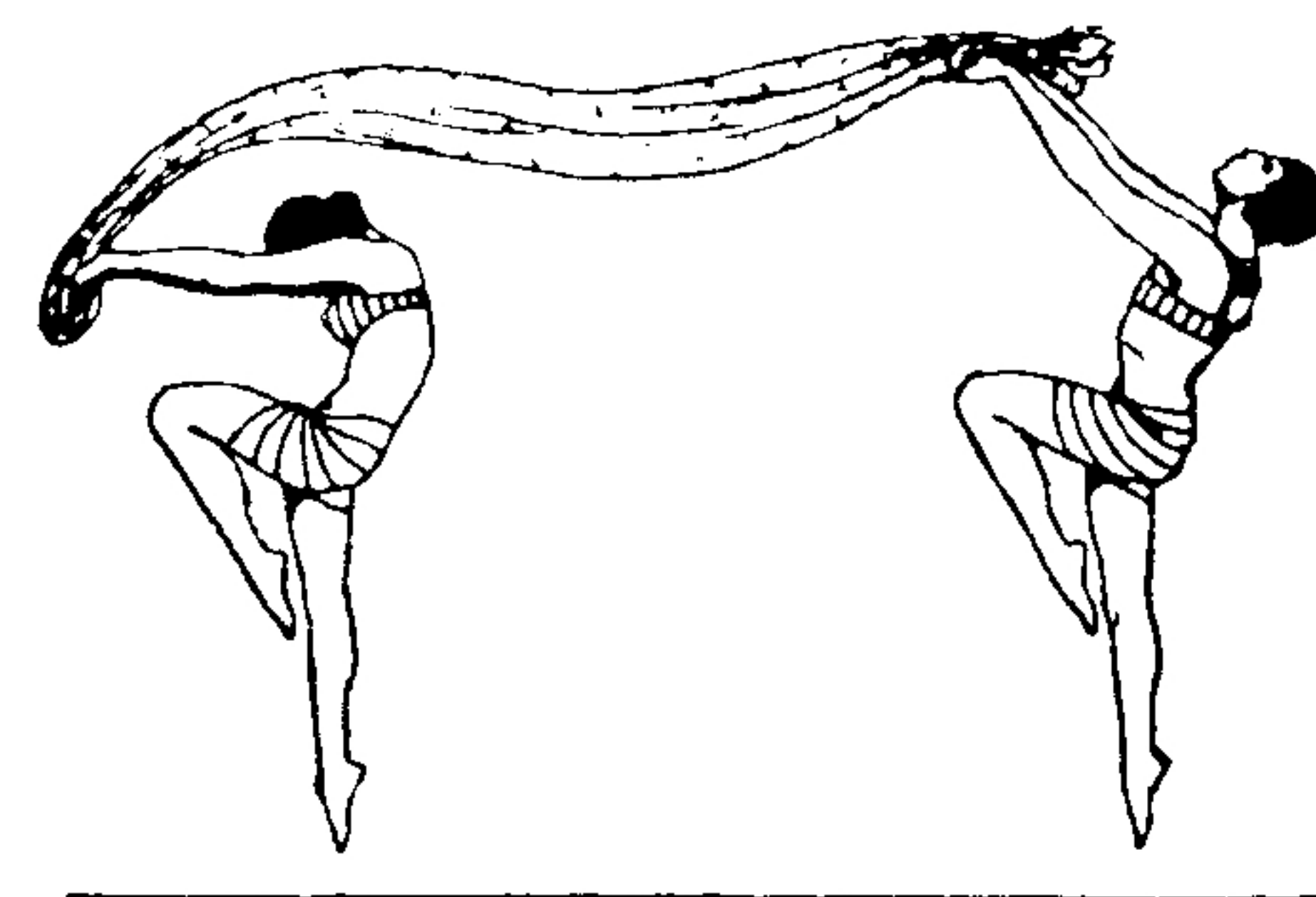


Рис. 73

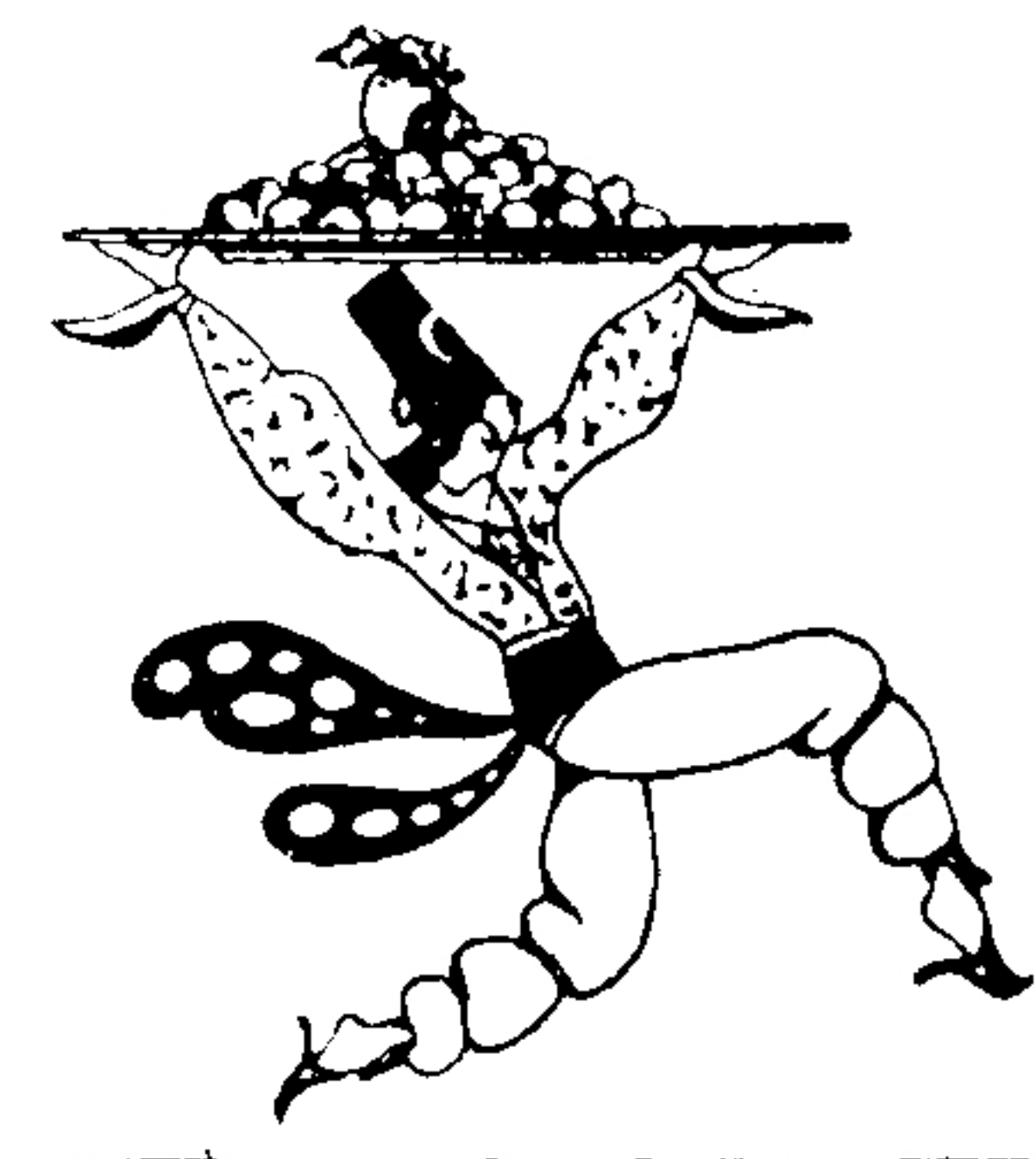


Рис. 74

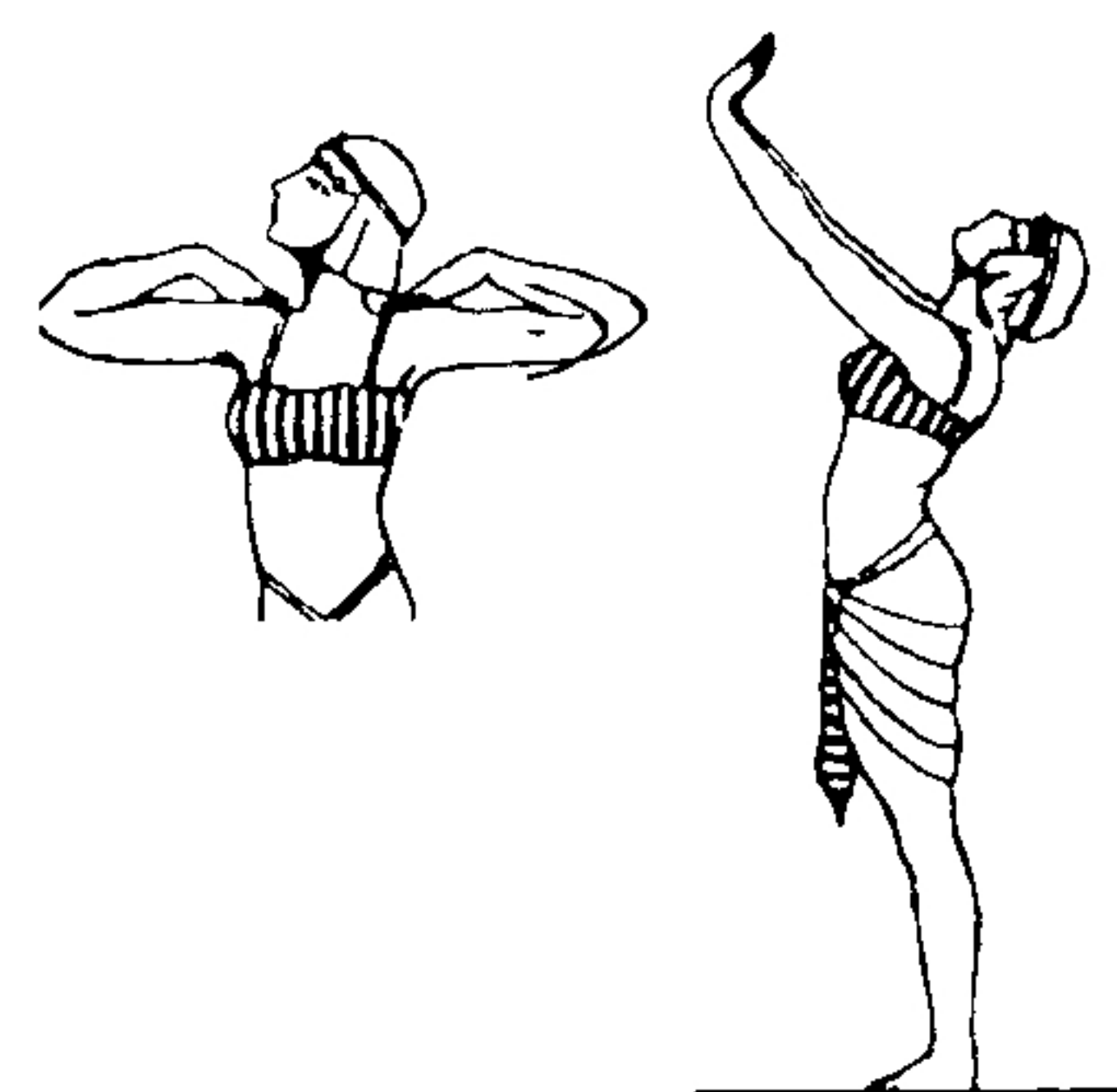
6. Правая рука, согнутая в локте, касается правого плеча кончиками пальцев вытянутой кисти, левая повторяет рисунок правой.

7. Руки вытянуты вперед. Кисти их почти соприкасаются и подняты вверх. Ладони обращены вперед.

100. Предыдущий (третий) вид сценического бега был использован балетмейстером Петипа в Сарацинском танце, в балете «Раймонда».

Мальчики-сарацины, прикрепив к ладоням половинки кокосовых орехов, а другие половинки к коленям, проделывают этот бег при совершенно прямом положении корпуса (рис. 72).

В этом примере рисунок описанного нами бега упрощен. Руки, слегка согнутые в локтях и вытянутые вперед, находятся на уровне живота. Ноги при беге резко сгибаются и поочередно поднимаются. Привязанные к коленям кокосы ударяются о кокосы на кистях.



Необходимо отметить, что кокосы, находящиеся на коленях, ударяют по кокосам, находящимся на кистях. Плечи спокойны. Несмотря на скачки с ноги на ногу (в положении тирбушона), корпус напряжен, а не расхлябан.

101. Сценический бег (четвертый вид).

Музыкальный размер — 4/4.

На «раз» — правая нога, делая небольшой шаг вперед, с силой ступает на пол, сгибается и сейчас же отталкивается от пола. Происходит скачок вверх. Правая нога вытягивается в воздухе, а левая резко сгибается и поднимается вдоль правой, коленом вперед. Носок ее вытянут.

На «два» — после скачка вверх исполнитель, приседая, опускается на правую ногу. Левая нога не изменяет своего положения.



Рис. 75

На «три» и «четыре» — проделываются два шага бегом, начиная с левой ноги. Остающаяся сзади нога слегка согнута. Носок ее вытянут.

Затем движение начинается с левой ноги.

Оно может быть названо скачком на тирбушон и было широко использовано Фокиным.

Во время скачка правая рука поднята вверх и вправо, а левая раскрыта в сторону. Если правую руку держать не просто поднятой вверх, а заставить ее как бы сжимать кнут, лук или палку, то это заставит исполнителя напрячь и левую руку, и всему корпусу и выражению лица придаст воинственный характер. Благодаря этим незначительным изменениям движение приобретает совершенно другой стилистический рисунок. Исполнитель должен, как в данном случае, так и всегда, выполнять то или иное танцевальное движение не только технически верно, но и выразительно.

Во время бега на счет «три» и «четыре» корпус устремляется вперед, а руки брошены назад.

Если движением нужно передать шаг настороженного человека, то первый скачок делается не вверх, а только вперед — рывком. Тогда и бег должен соответствовать характеру этого скачка.

Несколько варьируя характер движения, можно найти и иные рисунки этого вида бега. Подтвердим это примерами.

В «Половецких плясках» мы видим бег описанного характера (см. рис. 71).

В «Египетских ночах», в вальсе, Фокиным использованы из описанного бега только тирбушоны (см. рис. 73), а в танце евреек прыжки на тирбушон комбинируются с *pas de basque*. Танцевальным лейтмотивом Коломбины и Арлекина («Карнавал») является тот же тирбушон.

Характер движения, его стилистические особенности и манера могут изменяться в соответствии с замыслом балетмейстера и педагога (см. рис. 74, 75).





ЭЛЕМЕНТЫ РУССКОГО ТАНЦА

Национальный русский танец, отражающий характер русского народа, мы можем наблюдать в различных местностях нашей республики.

Русские танцы являются настоящей жемчужиной народного творчества. Нет писателя или поэта, который прошел бы мимо этого художественного явления. Державин, Карамзин, Жуковский, Лев Толстой, М. Горький посвятили описанию русских танцев яркие страницы своих произведений. Среди фольклорных плясок других народов русский танец всегда выделялся богатством пластических форм и разнообразием содержания.

Чудесные зимние танцевальные игры, весенние пляски, лирические и орнаментальные хороводы, бесчисленные танцы на тему посева, уборки урожая, юмористические танцы и шутки вроде молодежного танца «Бычок», замысловатые кадрили, сатирические пляски типа барыня и другие создают редкое многообразие форм. Русские танцы проникнуты юмором, лукавством, широтой, простотой, нежностью, удалью, глубоким любовным чувством и безудержным весельем.

В русских танцах, чаще всего массовых, сильны элементы соревнования. Из пляшущей группы выделяется танцор «запевала», к которому постепенно присоединяются другие, или два солиста — парень и девушка — пляшут под «припев» — аккомпанемент окружающих.

Девические русские хороводы — образец лирической поэзии в танце. По грации, целомудренности и красоте плавных группировок и переходов с этими танцами могут сравниться лишь женские движения грузинской Лекури.

Русский народный танец был в пренебрежении у дореволюционного балета и его деятелей. Этим и объясняется то, что он был мало использован на дореволюционной балетной сцене. В течение полувека создано всего три спектакля на русскую тему, из которых лишь один удержался в репертуаре — «Конек-Горбунок» Сен-Леона — М. Петина — А. Горского. Но русские танцы и этого балета совершенно не могут удовлетворить нас в смысле фольклорной достоверности.

Пренебрежение к русскому народному танцу в прошлом привело к тому, что в практике мы чаще всего встречаемся с использованием всевозможных привычных танцевальных штампов, искажающих русский танец. Мы встречаемся с манерностью, слащавостью и вычурностью балетной сцены, либо с лубочностью или эстрадной чечеточностью, чуждыми русскому танцу. В результате мы должны констатировать значительное засорение городского русского танца отрицательными влияниями дурных эстрадных штампов и псевдоруссизмом балетной сцены. Современность неисчерпаемо богата тем новым свежим содержанием, которым должен быть проникнут наш советский танец. Но только при сохранении и точном воспроизведении русской национальной формы мы сможем добиться образцов подлинно русского танца.

Чтоб очистить русский танец от этих чуждых примесей, необходима большая работа, которая только что началась.

Хореографическое искусство и его представители — балетмейстеры, артисты, педагоги, теоретики — в долгу перед русским народным танцем.

Мы мало культивируем его в наших постановках, на наших уроках, мало изучаем его и, откровенно говоря, недостаточно его знаем.

Особенностью русского танца являются не столько отдельные па, сколько замысловатые, живописные ходы и группировки. Воспроизвести их на страницах нашей книги не представляется возможным по техническим причинам, так как это сильно расширило бы объем книги и в особенности количество рисунков.

Перед всеми работающими в области танца стоит задача — собрать все данные о русском танце, отменить все искусственные наслоения, искажающие его, зафиксировать русский танец и ввести в сценическую и учебную практику.

Приводя в дальнейшем движения русского танца в народном и сценическом их виде, мы с сожалением должны констатировать их количественную недостаточность.

102. Елочка (см. рис. 76).

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — нормальное. Колени слегка присогнуты.



Рис. 76



Рис. 77

На «раз» — стопы ног поворачиваются носками внутрь: правая нога, не смещая носка с места, отводит пятку вправо, левая, не смещая пятки с места, поворачивает носок вправо, т. е. внутрь.

На «два» — ноги приходят в исходное положение. Правая, не сдвигая пятки, отводит носок вправо, левая нога, не сдвигая носка, подтягивает пятку к пятке правой ноги. Все движение проделывается на всей стопе.

Ровная линия плеч во время всего движения не нарушается. Оно может быть проделываемо с продвижением и в другую сторону. Движение это часто встречается в русском народном танце.

103. Продвижение в стороны поворотами стоп.

Исходное положение — стопы ног сомкнуты, носки направлены вперед.

На «раз» — стопы, слегка отделив пятки от пола, поворачиваются каблуками вправо, до предела.

На «два» — они повторяют поворот в ту же сторону, но уже на каблуках, отводя носки вправо и т. д.

Это движение делается непрерывно. В результате, при сохранении полной неподвижности корпуса, создается впечатление, будто исполнитель, ничего не делая, движется в сторону. Задача его в том, чтобы стопы ног во время исполнения ни на секунду не разъединялись. Продвижение в сторону, как и предыдущее танцевальное движение, часто встречается в русском народном танце.

104. Дробный ход (первый вид).

Простейший вид дробы — мелкие шаги с пристукиваниями на полу сначала каблуками, а затем всей стопой той же ноги.

Ход выполняется так: ударить в пол каблуком одной ноги, сейчас же повторить удар всей стопой, переводя на эту ногу тяжесть корпуса. Затем сделать то же другой ногой. После удара каблуком стопу необходимо отделить от пола, а затем с ударом поставить на пол. При-

соединении производятся присогнутыми ногами, с небольшим продвижением вперед.

Обычно ход выполняется в медленном темпе. При ускорении темпа, переходящего в *allegro* и даже быстрее, после удара каблуком необходимо сделать чуть заметный подскок и опуститься на стопу той же ноги.

Ход технически несложен и распространен, кроме русского, в ряде народных танцев — украинском, цыганском, башкирском и др. Завершать его можно ударом всей стопой в пол.

Общий характер хода, несмотря на его дробность, должен быть плавным и спокойным, плечами не шевелить и не отвечать движениями на удары ног. Эти указания действительны только по отношению к классическим русским танцам.

В народном русском танце, наоборот, инициатива исполнения позволяет широко пользоваться резкими движениями корпуса и плеч. В этом ходе дается образец «похаживания и погуливания молодца». Поэтому мы часто видим, как исполнитель водит плечом, то опуская его вперед, то плавно поворачивая, то «ныряя» плечом и головой. Руками он либо помахивает, либо скрещивает их на груди, либо выпрастывает кулаками в бока, либо, поднимая одну руку, сгибает ее у груди, в то время как другая открыта в сторону. Для описанного хода характерно хождение восьмеркой, т. е. описывание ногами по полу чертания цифры 8 (рис. 77).

105. Дробный ход (второй вид).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — правая нога, сгибаясь в колене, поднимается до щиколотки левой. Колено правой ноги направлено вперед (ступня параллельно полу). Исполнитель, толчком, продвигается несколько вперед на присогнутой левой ноге.

На «и» — правая нога опускается на пол, с ударом стопой, несколько впереди левой. Левая нога слегка отделяется от пола.

На «два» — левая нога ударяет стопой в пол, несколько впереди правой. В то же время правая нога слегка отделяется от пола.

На «и» — правая нога, с ударом стопой, приставляется к левой.

Каждому рывку и продвижению вперед (на «раз») предшествует движение приседания на обеих ногах, являющееся как бы трамплином для толчка.

Ход в подобной позе, соответственной русскому танцу (см. упр. 104).

Этот ход может быть исполнен на месте, но особенно типичен при движении восьмеркой.

106. Дробь.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — левая нога пристукивает стопой, правая, согнутая в колене, слегка отделяется от пола (ступня ее параллельна полу).

На «и» — правая нога ударяет на месте каблуком в пол и тотчас же, с легким ударом, переходит на полупальцы. Каблук ее отделяется от пола.

На «два» — то же, что на «раз».

На «и» — правая нога ударяет всей стопой в пол.

107. Более сложный вариант безостановочной дроби.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

1-й такт

На «раз», на «и» и на «два» — то же, что в упражнении 106.

На «и» — то же, что на первое «и».

2-й такт

На «раз» — то же, что на первое «раз».

На «и» — то же, что на первое «и».

На «два» — то же, что на первое «раз».

На «и» — правая нога, с ударом всей стопой в пол, ставится рядом с левой.

При исполнении дроби мы должны требовать всех признаков технического совершенства, а именно: темпа *allegro*, четкой дроби выстукиваний, резкого заключительного удара правой ногой. При переходе стопы с каблука на носок нужно стараться не допускать скольжения ее, добиваясь тем самым равномерно отчетливых дробных ударов, а не шарканья по полу. Для этого необходимо слегка усилить сгибание



Рис. 78

левой ноги. Тяжесть корпуса пребывает все время на левой ноге. Дробь проделывается на месте или с легким продвижением в сторону. Заключительный удар правой ногой можно проделывать носком внутрь.

108. Традиционный ход русского сценического танца (рис. 78).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — одновременно с небольшим приседанием на левой ноге, правая вытягивается вперед и несколько отделяет носок от пола.

На «раз» — правая нога, слегка удлиняя шаг, опускается на пол низкими полупальцами. Тяжесть корпуса переходит на нее. Левая нога вытягивается в колене и начинает подтягиваться носком к правой.

На «и» — приставить левую ногу к правой позади нее, не опуская пятки.

На «два» — небольшой шаг вперед правой ногой, с ударом стопой в пол и последующим приседанием на правой ноге. Левая нога, сгибаясь, начинает подтягиваться к правой.

На «и» — левая нога, проходя мимо правой, вытягивается вперед. Таким образом, мы приходим к положению «затакт», но с другой ноги. Затем все движение повторяется с левой ноги.

109. Русский ход в народном танце окончательно теряет признаки балетного шага. Это уже обыкновенный бытовой шаг на всей стопе, волочащейся по земле. На подобного рода шаге обычно построен весь танец хороводного характера. Этим же ходом в парном танце, повернувшись друг к другу лицом и соединившись согнутыми в локтях правыми или левыми руками («кренделем»), исполнители поворачиваются на месте то в одну, то в другую сторону, соответственно меняя руки (рис. 79). Вращение может производиться и в другой позе. Правая рука охватывает талию партнера, а левая на плече у него. При перемене направления меняются и положения рук. Головы исполнителей слегка наклонены друг к другу. Вращение является, как правило, заключительной фигурой танца.



Рис. 79

110. Следующий вид хода по характеру исполнения тесно связан с ходом, только что описанным.

На «раз» — небольшой шаг правой ногой вперед, волоча стопу по полу.

На «и» — такой же шаг левой ногой.

На «два» — снова шаг вперед правой ногой,

левая сгибается в колене и подтягивается стопой к щиколотке правой.

На «и» — маленький подскок (проскальзывание) на правой ноге вперед, на всей стопе. Левая нога не изменяет своего положения.

Затем ход продолжается с левой ноги.

В описанном виде хода подскок производится на 4-ю долю такта. В танце же исполнитель, варьируя чередование движений хода, пользуется подскоком по усмотрению и на другие доли.

Руки болтаются, как плети, или неожиданно принимают самые вольные положения (исполнитель хватается рукой за шапку, ударяет рукой по ноге и т. п.). Корпус держится просто, свободно и отражает толчки ног.

В этот ход включается и веревочка, но она резко отличается от сценической своей формы (см. № 249). Здесь нет подъема ноги на 90°, захода одной ногой за другую, нет, разумеется, и выворотности, а есть лишь переступание с ноги на ногу, с шаркающим звуком.

111. Боковой ход.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — левая нога открывается в сторону, слегка отделившись от пола.

На «раз» — левая нога проделывает маленький шаг влево и, опускаясь на пол всей стопой, сгибается в колене. Тяжесть корпуса на момент переходит на нее. Правая нога отделяется от пола и подтягивается стопой к щиколотке левой позади нее (рис. 80).

На «и» — правая нога, не вытягиваясь до конца в колене, опускается на пол полупальцами сзади левой. Тяжесть корпуса переходит на правую ногу. Левая нога слегка отделяется от пола.

На «два» — то же, что на «раз».

На «и» — то же, что на первое «и».

Таким образом, происходит продвижение в сторону, соответствующую начинающей движение ноге.

Простейшая форма движения предусматривает неподвижность подбоченившихся рук и раскачивание корпуса из стороны (на «раз») в сторону (на «два»). В процессе усложнения рисунка движения и преобразования его в сценическую форму, руки могут двигаться различно. Вот несколько примеров: одна рука на бедре, другая медленно раскрывается, подымается вверх и переходит на затылок; одна рука поддерживает локоть согнутой другой, кисть которой находится под подбородком; перед началом движения руки всплескиваются и постепенно раскрываются в стороны; руки скрещены на груди; повороты внутрь и наружу кистей раскрытых или раскрывающихся в стороны рук; одна рука на бедре, другая над головой, помахивает платком

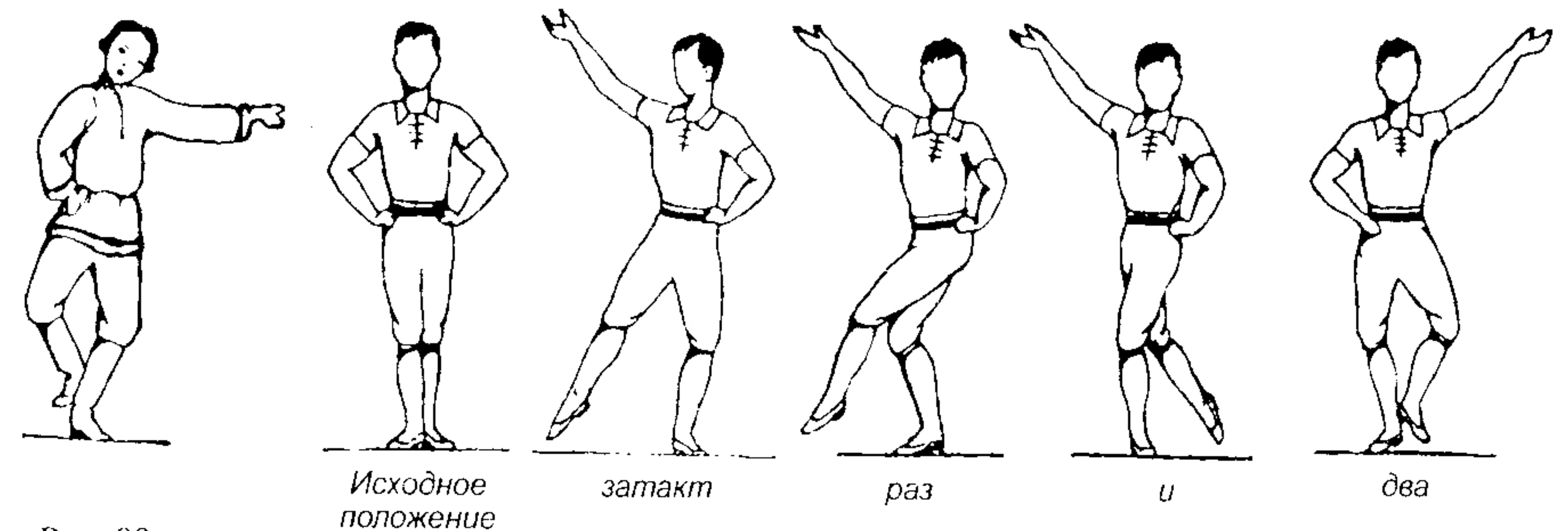


Рис. 80

Рис. 81

и др. Описанные положения рук включаются и в другие движения сценического русского танца.

В народном русском танце такого рода ход состоит из ровных мелких шажков всей стопой, без всяких приседаний или подниманий на полупальцах. Нога, начинающая движение, находится несколько впереди другой.

Народный русский ход плавен, экономен в смысле колыханий корпуса и протяженности движений. Как народный, так и сценический вид этого хода делается с продвижением в ту или другую сторону, или поворачиваясь вокруг себя. Последнее танцевальное движение часто является завершением русского танца (вращение и поклон зрителю).

112. Сценическая форма pas de basque (рис. 81).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — правая нога, вытягиваясь вперед в воздух на 20–25°, тотчас проводится на той же высоте в сторону, к II позиции. Таким образом, правая нога описывает 1/4 круга в воздухе. В этот момент левая нога слегка сгибается в колене.

На «раз» — выпрямив левую ногу, перескочить с нее на правую, которая ставится стопой в пол позади левой и полусгибается. В это время левая нога, сгибаясь в колене, отделяется от пола, находясь стопой на небольшом расстоянии от щиколотки правой и впереди нее. Корпус поворачивается левым (опущенным) плечом вперед.

На «и» — левая нога опускается всей стопой на пол в положение IV позиции вперед на *croisé*, а правая, не сдвигаясь с места, отделяет пятку от пола. Обе ноги присогнуты в коленях, но тяжесть корпуса находится на левой ноге.

На «два» — правая нога с ударом полупальцами в пол полусогнутой приставляется к левой позади нее и как бы выбивает последнюю вперед, в воздух на 20–25°.

На «и» — левая нога, не сгибаясь, проводится в сторону, повторяя, таким образом, движение правой в положении «затакт». Правая нога несколько согнута в колене, а пятка ее отделена от пола.

Затем движение повторяется с другой ноги и положение корпуса соответственно меняется.

Руки чаще всего находятся на бедрах, упираясь в них кистями. Иногда руки раскрываются в стороны во время исполнения *pas de basque* с правой ноги и снова возвращаются на бедра при движении с левой ноги. Иногда это раскрывание и возвращение на бедра производится одной рукой, в то время как другая находится все время на бедре. Иногда руки по очереди раскрываются в стороны, правая подводится к затылку, левая в это время — на бедре; иногда руки скрещиваются на груди.

113. Чем ближе к нашим дням дата постановки русского танца, тем больше *pas de basque* отличается не только от классического, но и от описанного выше. Перескоки делаются на всю стопу с энергичным пристукиванием. Вращательное движение ноги («затакт») сходит на нет. Весь *pas de basque* несколько мельчится, приобретая более резкий, контрастный характер.

Корпус может быть и откинут назад, он может и не следовать в направлении выносимой ноги. Отметим, что очень ярко выраженный принцип *croisé* не соответствует народному русскому танцу, а встречается только в сценическом его виде.

В современных постановках кисти, лежащие на бедрах, уже свободны в выборе положения, в частности возможны: охват бедра кистью, причем большой палец может быть впереди или позади корпуса, упор в бедра кулаками и т. п. В народном русском танце руки чаще всего упираются в бедра тыльной частью кисти.

114. Скачки с одной ноги на другую с ударами рукой по стопе (рис. 82).

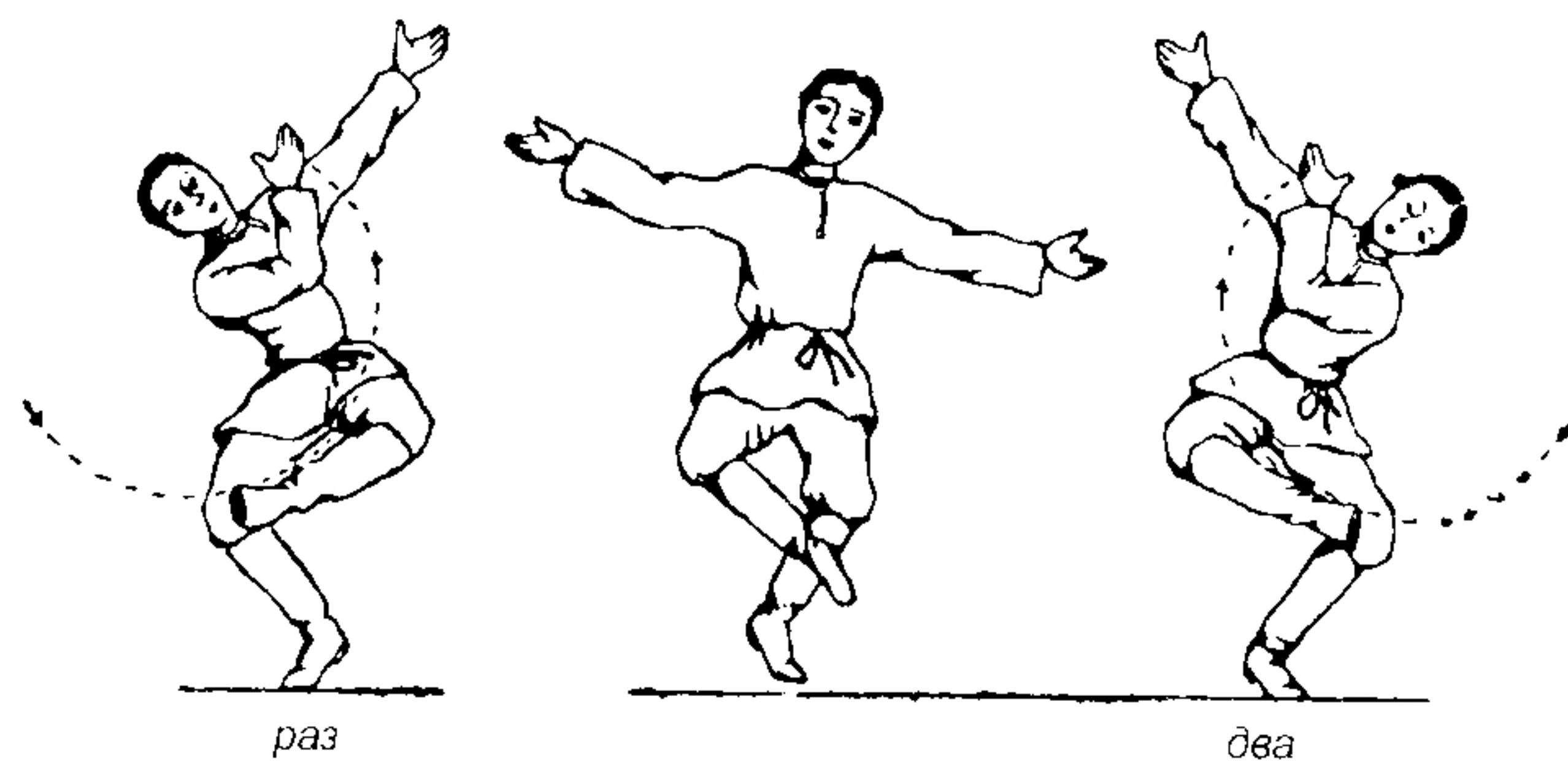


Рис. 82

Исходное положение — нормальное. Руки раскрыты в стороны.

Затакт — правая нога, слегка отделившись от пола, выносится несколько в сторону. Одновременно совершается полуприседание на левой ноге.

На «раз» — перескочить с левой ноги на правую, последняя возвращается в исходное положение и сгибается в колене. Левая нога, сильно согнутая в колене, поднимается вверх на 90° и находится стопой выше колена правой. Левая нога развернута и ее стопа повернута, насколько возможно, подошвой вверх. Правая рука, проделывая взмах по направлению к левому плечу, на пути с ударом задевает подошву левой ноги. Правое плечо опущено. Левая рука поднимается вверх и отходит вместе с плечом несколько назад. Голова наклоняется к правому плечу. Взгляд исполнителя направлен на подошву.

Из этого положения нужно на счет «два» перескочить в обратное ему, т. е. повторить движение с другой ноги. Правая рука раскрывается, приходя в положение левой на «раз», а левая повторяет вышеописанное движение правой, т. е. ударяет по правой стопе. Нужно стремиться к максимальной скорости выполнения движений и к коротким и резким переходам из положения в положение.

Корпус не склоняется к поднятой ноге, а скорее несколько откинут. Взмахи рук широки и свободны. Удаль, молодечество характерны для этого многократно повторяемого движения. Обычно оно исполняется в комбинации с какой-либо присядкой.





ПРИСЯДКА

Многочисленные виды присядки мы соединили в одну главу, хотя присядка и имеет место в различных народных танцах. Это соединение вызвано тем, что присядка типична главным образом для русских и украинских танцев и составляет их неотъемлемую часть. Соединение оправдано еще и тем, что вследствие сближения танцевальных движений, которое происходило и происходит в танцах этих народов, невозможно указать конкретно, что такая-то присядка русская, а такая-то исключительно украинская.

Нужно только предупредить педагогов и читателей, что присядка отнюдь не является монополией названных двух народов. Менее богато представленная, она встречается в танцах самых различных национальностей. Повторяем, однако, что ни в одном танце, кроме русского и украинского, присядка не имеет самодовлеющего значения.

В отступление от правил, установленных в нашей книге, мы включаем в эту главу как движения присядки из различных танцев, так и тренировочные упражнения у палки, подготовляющие учащихся к исполнению присядки. Поступая так, мы исходим из того, что, по существу, в большинстве приводимых нами тренировочных упражнений содержатся элементы и сценического порядка и потому перенос их в I раздел книги привел бы лишь к повторению в данной главе того же самого, почти без изменений.

По структуре движений присядку следует разделить на два типа. Полная присядка имеет в виду непрерывное пребывание исполнителя в положении полного приседания. Между тем имеется ряд движений, в которых исполнитель чередует положение на полном приседании с

полным (иногда частичным) выпрямлением ног, а следовательно, и с общим подъемом или скачками вверх. Такой тип движений мы группируем в особый отдел под названием «полуприсядка».

Как полной присядке, так и полуприсядке мы предпосылаем тренировочные упражнения.

Практика присядочных движений в характерном танце очень велика. Техника присядки требует длительной тренировки и подвижности мышц верхних частей ног и коленей.

Пользуясь тем, что присядочные движения сконцентрированы у нас в одном месте, мы даем их, по возможности, в последовательности нарастания трудностей исполнения.

ПОЛУПРИСЯДОЧНЫЕ ДВИЖЕНИЯ

Прежде чем перейти к описанию этого рода движений, мы рекомендуем пройти ряд подготовительных упражнений, способствующих преодолению трудностей, встречаемых в полуприсядке.

115. Подготовительное упражнение № 1 (рис. 83).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция, левая нога впереди. Исполнитель стоит лицом к палке.

Затакт — после небольшого полуприседания происходит маленький скачок вверх. Правая нога, сгибаясь, поднимается вдоль левой, с вытянутым подъемом и выворотным коленом. Она подводится стопой вначале к щиколотке левой ноги позади нее, а затем до ее колена и раскрывается в сторону. Левая нога во время скачка вытягивается, а опускаясь на пол, снова сгибается.

На «раз» — правая нога ставится на пол, тотчас же вслед за левой, в широкую II позицию, на каблук, подняв носок вверх. Колени вытянуто.

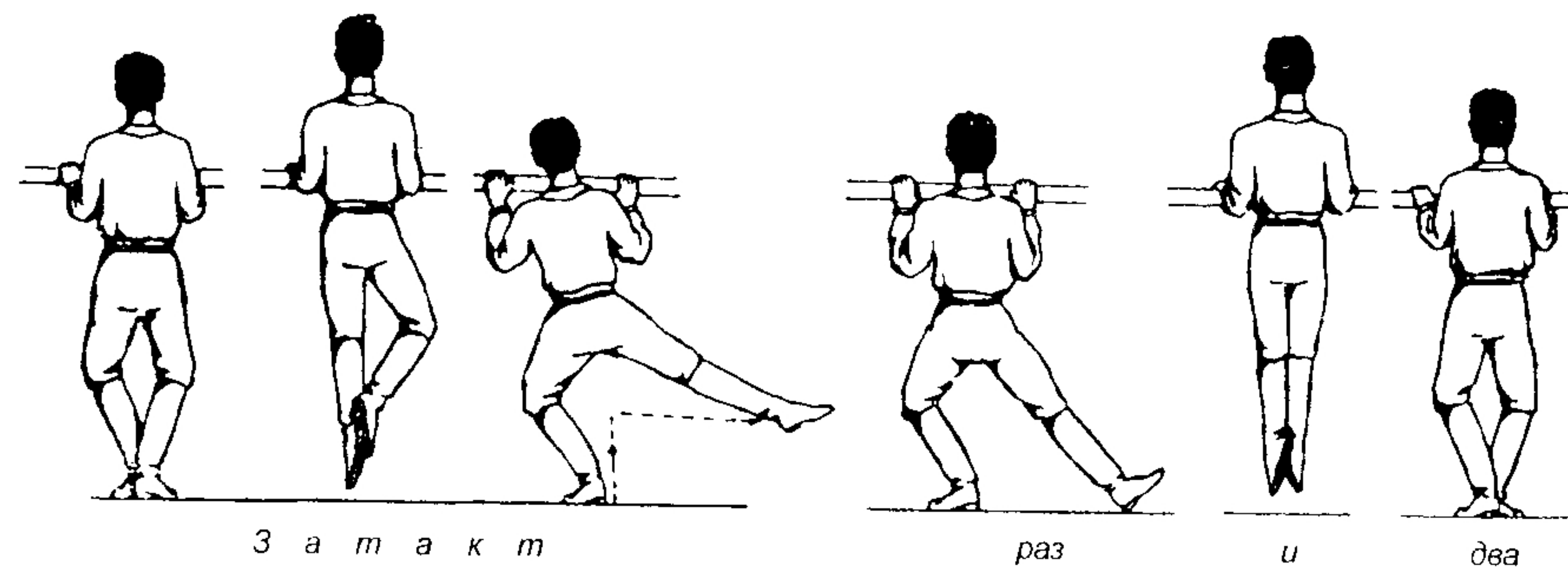


Рис. 83

На «и» — снова скачок, во время которого ноги в воздухе соединяются в подобие III позиции, но правая нога подводится к левой впереди нее.

На «два» — опускание в исходное положение с полуприседанием на обеих ногах. Правая нога впереди.

На «и» — повторение движения «затакт», но с другой ноги.

Упражнение проделывается у палки 8 раз.

Трамплином для скачка служит только сгибание ног в коленях. Скачок должен быть проделан без упора на палку. Это непереносимое правило исполнения всех прыжковых движений у палки. Взгляд исполнителя направлен прямо вперед и ни в коем случае — вниз.

116. Подготовительное упражнение № 2.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция, левая нога впереди. Исполнитель стоит лицом к палке.

Затакт — то же, что в упражнении 115.

На «раз» — то же, что в упражнении 115.

На «и» — снова скачок, во время которого правая нога, не сгибаясь, возвращается к исходному положению впереди левой и опускается на пол, полусгибаясь. В это время левая нога, сгибаясь, поднимается вдоль правой, вверх, повторяя ее движение в положении «затакт».

На «два» — левая нога ставится на пол тотчас же вслед за правой в широкую II позицию, подняв носок вверх; колено ее вытянуто. Таким образом, воспроизводится движение правой ноги на «раз».

На «и» — все движение повторяется сначала.

Упражнение проделывать 8 раз у палки, закончив его скачком в исходное положение.

117. Подготовительное упражнение № 3. Если предыдущее упражнение начать не с III позиции, а с I, то все движение несколько изменится.

Музыкальный размер — 2/4.

Затакт — правая нога, сгибаясь, пройдет не позади щиколотки левой, а вдоль и рядом с ней.

На «раз» — то же, что на «раз» в упражнении 116.

На «и» — то же, что на «и» в упражнении 116, но при возвращении правой ноги к исходному положению она слегка подгибается, соединяясь, таким образом, в воздухе каблуком с каблуком подогнутой левой ноги.

118. Впоследствии упражнения 115–117 усложняются тем, что при выносе одной ноги в сторону на каблук, другая делает полное приседание. В таком виде эти упражнения представляют самостоятельную ценность и являются уже видами полуприсядки (рис. 84).

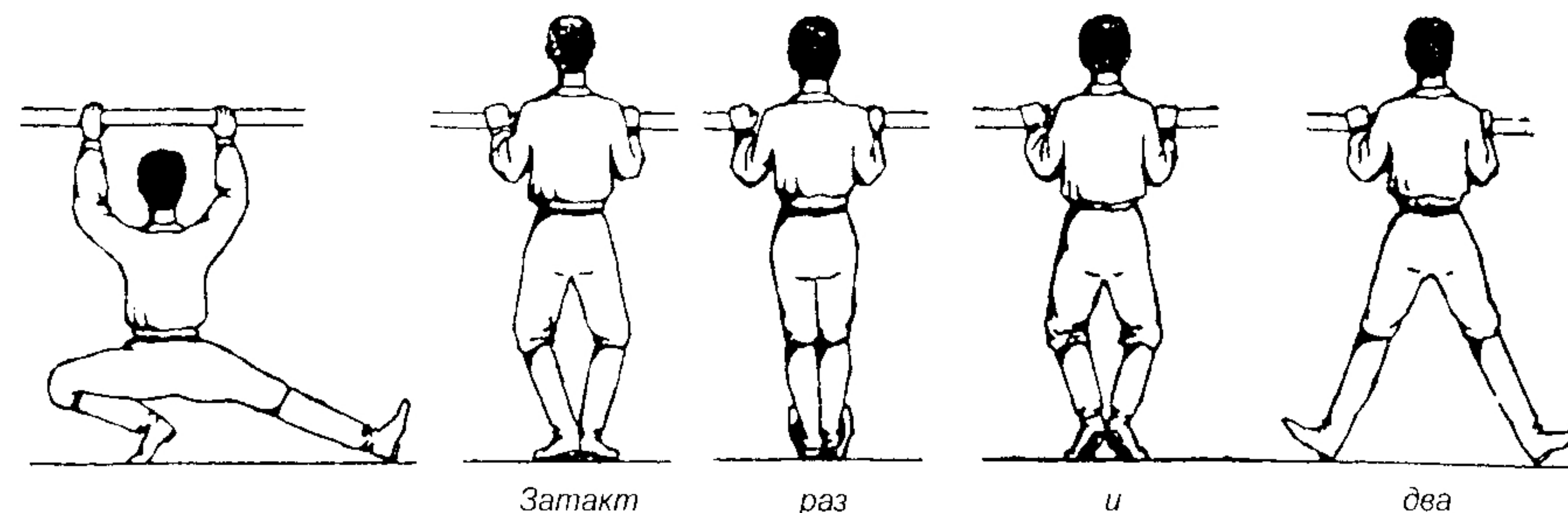


Рис. 84

Рис. 85

Трудность исполнения может быть увеличена тем, что при скачке обе ноги сильно подгибаются. В таком виде эти упражнения могут быть введены в урок только после длительной тренировки, так как они требуют большой силы ног и правильного (устойчивого) положения спины.

119. Подготовительное упражнение № 4 (рис. 85).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Исполнитель стоит лицом к палке, держась за нее руками.

Затакт — полуприседание на обеих ногах.

На «раз» — ноги одновременно резко выталкиваются вперед и ставятся на каблуки, с приподнятыми носками.

На «и» — слегка отскочить назад, на прежнее место, опустившись полупальцами на пол. Колени присогнуты.

На «два» — ноги одновременно резко выталкиваются в стороны (шире II позиции) и ставятся на пол на каблуки, приподняв носки до предела.

На «и» — ноги возвращаются в положение «затакт», так же, как на первое «и».

Описанное нами упражнение в полном смысле слова является подготовкой: учащийся усваивает схему движения, технику выброса ног, опускания на каблуки, полупальцы и т. п.

120. Если в этом упражнении заменить полуприседание полным приседанием на первое и второе «и», то мы получим один из сценических видов полуприсядки.

При исполнении этих упражнений учащиеся часто делают ошибку: во-первых, они на «раз» произвольно стремятся выталкивать вперед предельно вытянутые ноги, забывая о том, что ноги должны быть слегка согнуты.

Во-вторых, при выбросе ног в стороны, учащиеся, начав с нормального их положения, выбрасывают их невыворотом. На самом же

деле здесь необходимо добиваться выворотности. Колени в этом положении вытянуты до предела.

Не рекомендуется позволять учащимся после приседания прибегать к помощи скачка для выбрасывания ног в стороны. Ноги должны рывком, одновременно с вытягиванием коленей, резко вытолкнуться в стороны, на каблуки. Замечания эти особенно важны для полуприсядки.

121. Подготовительное упражнение № 5 (рис. 86).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — III позиция. Исполнитель стоит лицом к палке.

Затакт — после полуприседания на обеих ногах происходит небольшой скачок, во время которого правая нога, сгибаясь, подводится стопой к щиколотке левой впереди нее. Левая нога вытянута.

На «раз» — после скачка левая нога, полусгибаясь, опускается на пол в исходное положение. Правая нога, согнутая в колене, ставится вытянутым носком у носка левой, впереди нее. Колено ее выворотно.

На «два» — снова небольшой скачок, после которого левая нога опускается на пол, в исходное положение, а правая нога, открытая в сторону, ставится на каблук с поднятым носком. Колено ее вытянуто.

Затем все упражнение проделывается с другой ноги.

Нужно требовать, чтобы учащиеся в момент прыжка вытягивали опорную ногу, а также следить, чтобы, подставляя носок к носку, они не делали удара полупальцами, а только прикасались носком к полу. Это распространенная ошибка, вызываемая боязнью ушиба пальцев. Чтобы избежать его, надо подставлять носок осторожно.

122. Описанное движение усложняется тем, что при выносе одной ноги в сторону на каблук другая, опускаясь на пол, делает не полуприседание, а глубокое приседание и отделяет пятку от пола.

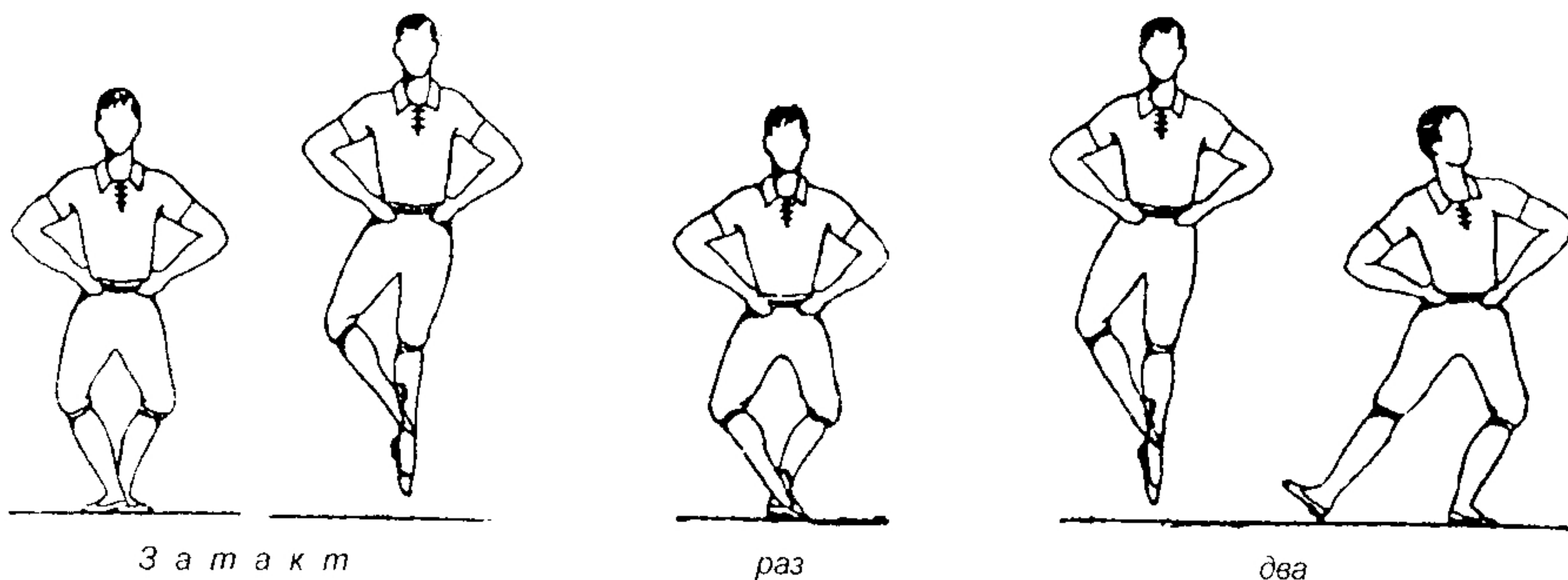


Рис. 86

123. Подготовительное упражнение № 6.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» и *на «два»* — то же, что в упражнении 121.

В продолжение 2-го такта движение повторяется с левой ноги.

Последующие два такта распределяются следующим образом:

На «раз» — подбив во время небольшого скачка пяткой левой ноги пятку правой, опустить согнутую в колене левую ногу всей стопой на пол в исходное положение, а правую вынести в сторону и вытянутой поставить на каблук. Носок ее поднять вверх, колени во время прыжка присогнуты.

На «два» — движение повторяется с другой ноги.

Описанный музыкальный такт повторяется.

124. Если два заключительных такта описанного движения исполнять на полном приседании, то мы получим комбинированный вид сценической **боковой присядки**. Это танцевальное движение мы включили в отдел о полуприсядке потому, что первая его часть проделывается на полуприседании. В самостоятельном виде оно включено в отдел присядки.

125. Полуприсядка с выбросом ноги в сторону (рис. 87).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — глубокое приседание, с отделением пяток от пола.

На «два» — подъем исполнителя. Левая нога, продвигаясь несколько влево, ставится на пол всей стопой. Одновременно правая нога открывается в сторону и ставится на пол, на каблук с поднятым вверх носком.

Проделывать это упражнение можно по 4 раза с той и другой ноги.

Положения рук самые разнообразные: руки открыты в стороны с раскрытыми ладонями; руки скрещены на груди; руки положены на бедра; одна рука может находиться на затылке и т. д.

При исполнении этой полуприсядки нужно следить, чтобы все части движения были тесно связаны между собой и непрерывны. В частности, подъем вверх и чуть заметный подскок при продвижении должны следовать один за другим без паузы. В таком виде эта полуприсядка имеет скорее учебный характер, хотя может быть включена и в танец.

126. В сценическом применении эта **полуприсядка** (упр. 125) несколько отличается от описанного. На счет «два» вытянутая в сторону

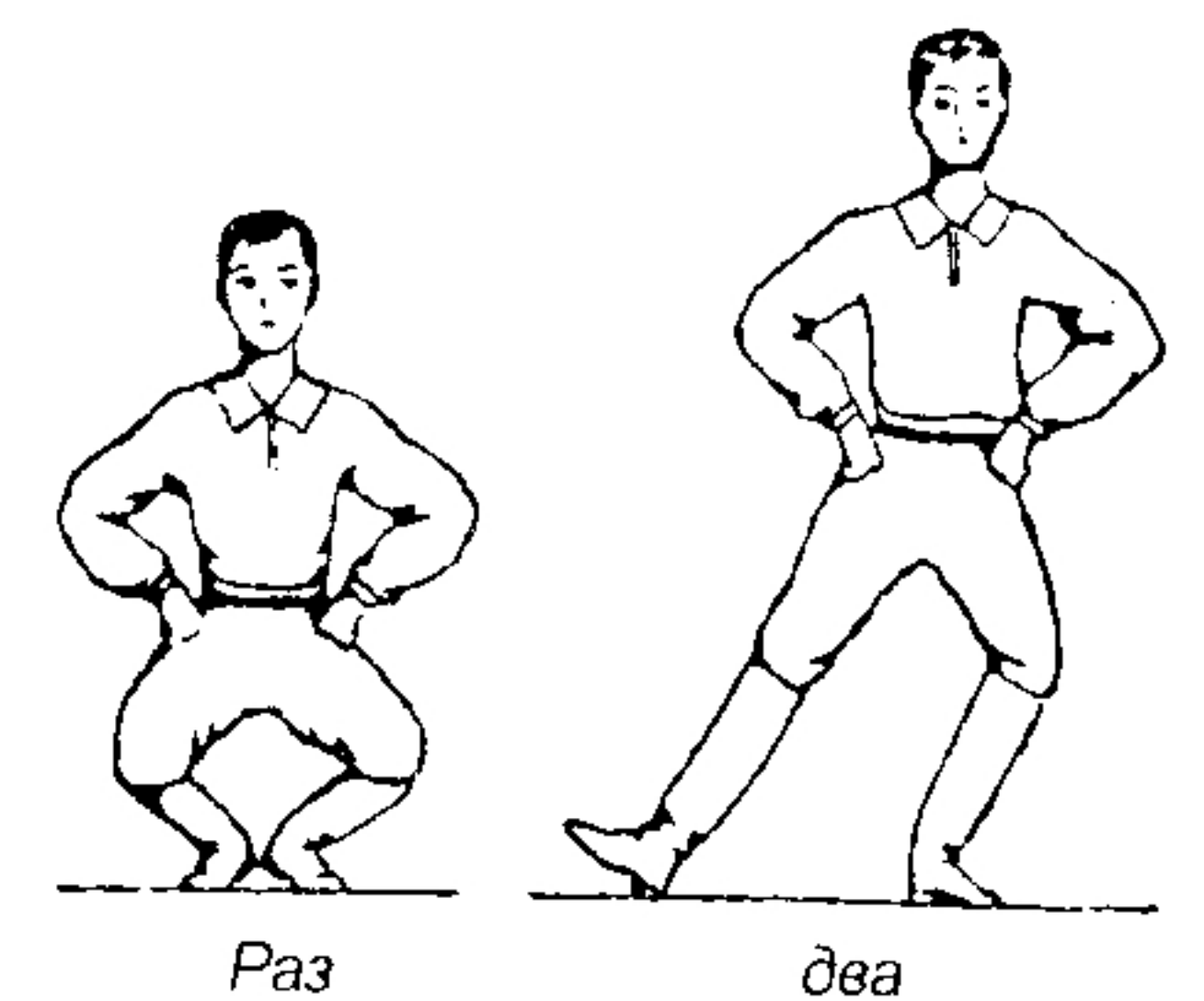


Рис. 87

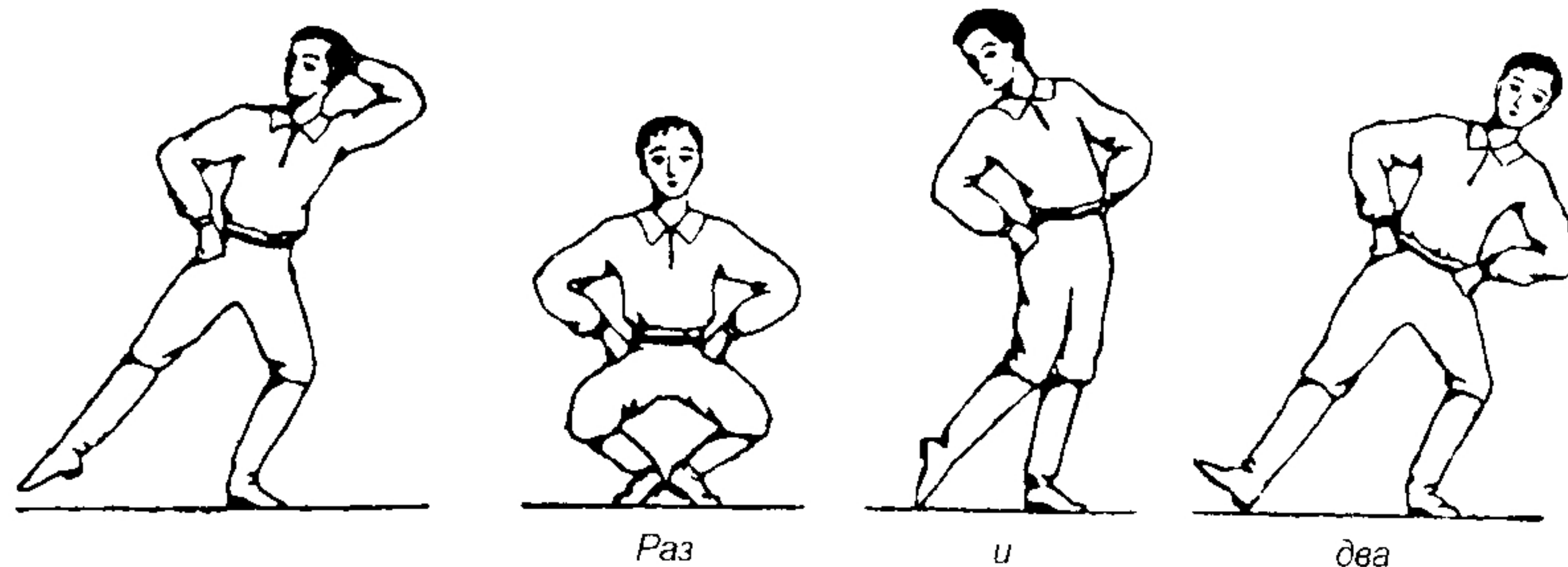


Рис. 88

Рис. 89

нога не ставится каблук на пол, а находится в воздухе. Подъем ее может быть и вытянутым (рис. 88).

Полуприсядка вообще строится на двух чередующихся положениях: 1) полное приседание на обеих ногах и 2) полное или частичное вытягивание ног с приходом их, а также и всего корпуса исполнителя в тот или иной рисунок, характеризующий танец. Мы указываем здесь только некоторые стандартные виды полуприсядки, предоставляя педагогу искать и находить новые.

127. Полуприсядка с выбрасыванием ноги вперед на каблук.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — глубокое приседание.

На «два» — подъем исполнителя вверх, переходящий в чуть заметный скачок, во время которого правая нога выносится вперед и ставится на каблук на *croisé* или *effacé*. Левая нога возвращается в исходное положение. Колено ее не вытягивается до предела.

Затем движение повторяется, с выносом вперед другой ноги. Оно проделывается 8 раз. Положения рук такие же, как и в предыдущем примере.

Это движение можно усложнить, исполняя его с продвижением вперед на *croisé* или на *effacé*.

128. Полуприсядка с выбрасыванием ног в стороны.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — глубокое приседание.

На «два» — подъем исполнителя вверх, с одновременным выбрасыванием ног в стороны, на каблуки (носки подняты вверх).

Исполнять не более 8 раз.

Положения рук аналогичны описанным выше, за исключением забрасывания за голову, которое в этом упражнении не практикуется.

Эта полуприсядка является одним из простейших видов. Техника ее исполнения — см. упражнение 119.

129. Полуприсядка с выбрасыванием ноги в сторону на носок и на каблук (рис. 89).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — глубокое приседание.

На «и» — подъем исполнителя вверх с небольшим подскоком, после которого полусогнутая левая нога ставится на пол на всю стопу в исходное положение. Правая нога, согнутая в колене, поворачивается внутрь и ставится носком на пол. Правое плечо подано вперед и несколько опущено. Взгляд исполнителя направлен на правую ногу.

На «два» — после небольшого подскока на левой ноге, опустившейся затем на пол на свое место и немного вытянувшейся, правая нога, разворачиваясь, переходит с носка на каблук (носок поднят вверх). Левое плечо подается вперед и несколько опускается. Голова слегка откинута к левому плечу.

На «и» — пауза.

Все движение повторяется с другой ноги и исполняется 8 раз.

Переход правой ноги с носка на каблук производится и без скачка на левой ноге. Тогда последняя не изменяет своего положения и остается полусогнутой.

130. Своеобразный вид полуприсядки, имеющей сценическое применение главным образом в венгерских танцах, мы относим сюда же, несмотря на то, что это движение не включает в себя типичных русских или украинских черт. Включение его в данную главу оправдывается лишь техническими признаками.

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — правая нога поднимается вперед на 25°, на *effacé*.

На «раз» — большой выпад со скачком на правую предельно согнутую ногу с опусканием на нее всего корпуса. Одновременно левая нога, скользя по полу подъемом, подтягивается к правой ноге так, что колени ее почти опускается на пол и находится у носка правой.

На «два» — правая нога, поднимаясь из полного приседания, но оставаясь полусогнутой, рывком скользя по полу стопой, слегка продвигается вперед. Одновременно левая нога вытягивается вперед на 45° на *croisé*.

На «три» — поставить левую ногу всей стопой на пол. Правая нога осталась позади левой в IV позиции, прикасаясь к полу вытянутым носком.

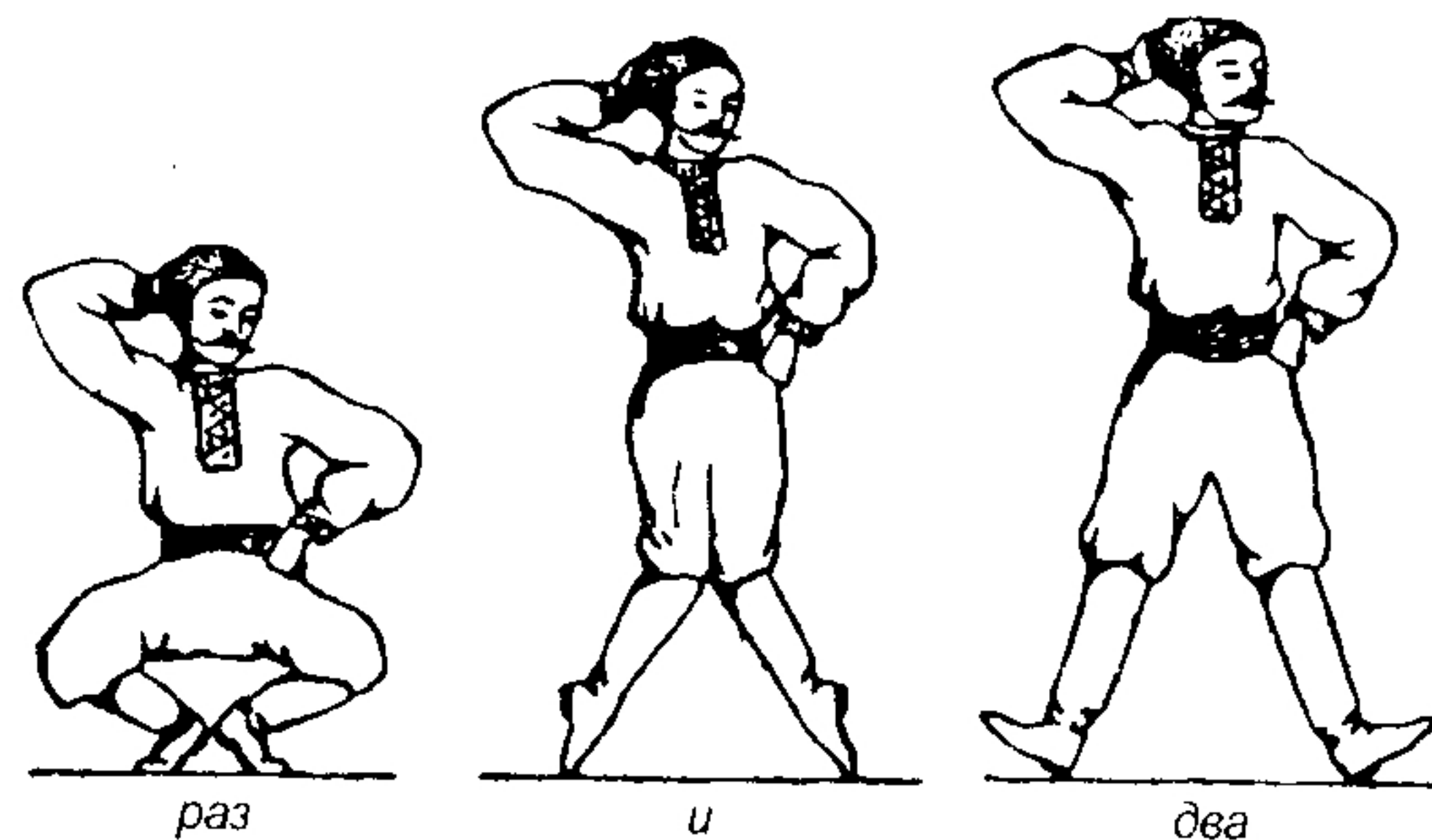


Рис. 90

На «четыре» — правая нога, с ударом всей стопой в пол, приставляется к левой позади нее.

Два последних движения (на «три» и на «четыре») можно объединить в один счет. Тогда на «четыре» будет пауза.

131. Полуприсядка на носки (рис. 90, фиг. 1 и 2).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — полное приседание.

На «два» — поднимаясь и одновременно поворачивая колени и носки внутрь, исполнитель рывком встает на носки. Колени полусогнуты, обращены внутрь и почти соприкасаются друг с другом.

Это движение повторяется 8 раз.

Основная трудность его — сохранить устойчивое положение на носках, вернее, на кончиках носков. Этому поможет наличие крепкой обуви. Описанный вид присядки обычно усложняется переходом на каблуки, но должен быть дан и самостоятельно.

132. Полуприсядка с переходом с носков на каблуки (рис. 90).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» и на «и» — повторение движений на «раз» и на «два» в упражнении 131.

На «два» — рывком расставить и вытянуть обе ноги в стороны, опустившись на каблуки (широкая II позиция). Носки подняты вверх.

На «и» — пауза.

Исполняется 8 раз.

133. Полуприсядка с продвижением вперед и из стороны в сторону (рис. 91).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — полное приседание.

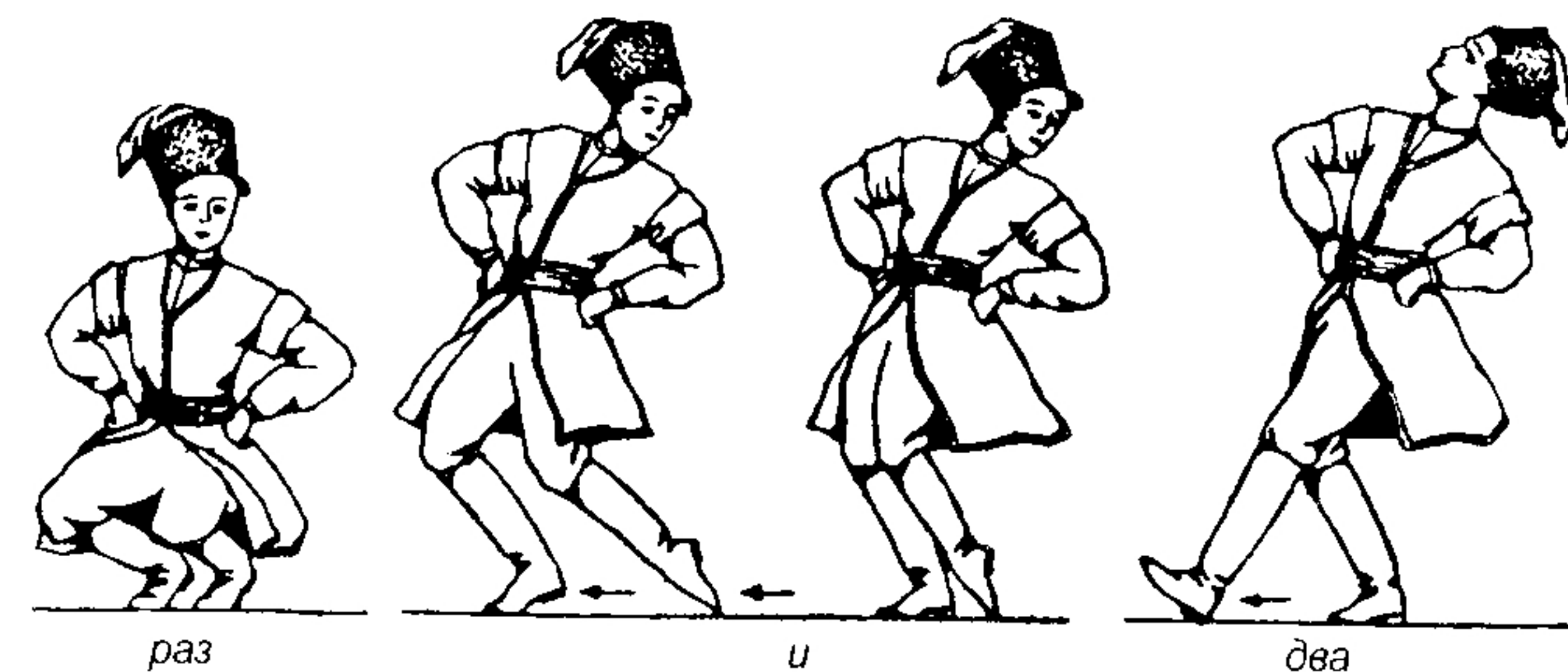


Рис. 91

На «и» — одновременно с подъемом вверх с небольшим скачком вперед проделать шаг правой ногой на *effacé*. Колено присогнуто. Левая нога, согнутая в колене, носком подтягивается к правой, позади нее. Колени направлены вперед.

На «два» — правая нога, чуть проскочив вперед, ставится всей стопой на пол. Колено ее полусогнуто. Левая нога, вытягиваясь, ставится на каблук вперед на *croisé*, носок ее поднят вверх.

На «и» — пауза.

Затем движение повторяется с другой ноги и исполняется 8 раз.

134. Продвижение на носках из стороны в сторону (рис. 92).

Музыкальный размер — 2/4.

На «раз» — полуприседание на обеих ногах.

На «и» — одновременно с посылем всего корпуса вперед, проскользнуть на носках вперед и вправо. Колени присогнуты.

На «два» — опуститься на всю ступню присогнутой правой ноги и тотчас же вынести левую ногу вперед на *croisé* и поставить ее на пол, на каблук, с поднятым вверх носком.

На «и» — пауза.

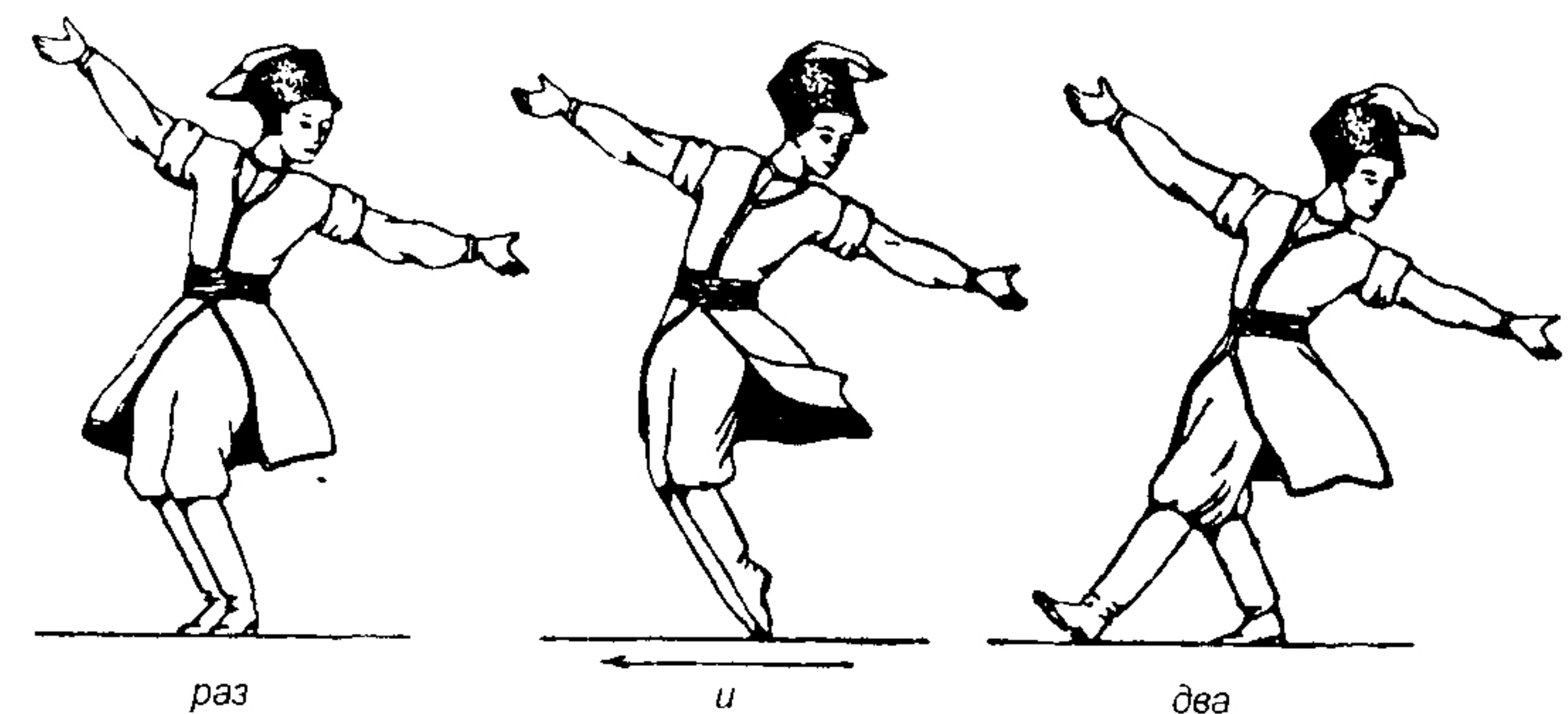


Рис. 92

В упражнениях 133 и 134 продвижение производится по диагонали сценической площадки.

135. Полуприсядка с остановками в стороны на каблук и на croisé (рис. 93).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

1-й такт

На «раз» — полное приседание.

На «два» — рывком расставить вытянутые ноги в стороны на каблук.

2-й такт

На «раз» — вновь полное приседание.

На «два» — рывком расставить ноги: правую вперед на croisé на каблук, левую назад на croisé на полупальцы. Колено левой ноги присогнуто.

Затем все движение повторяется с другой ноги и выполняется 8 раз.

136. Полуприсядка с переменой ног на прыжке (рис. 94).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

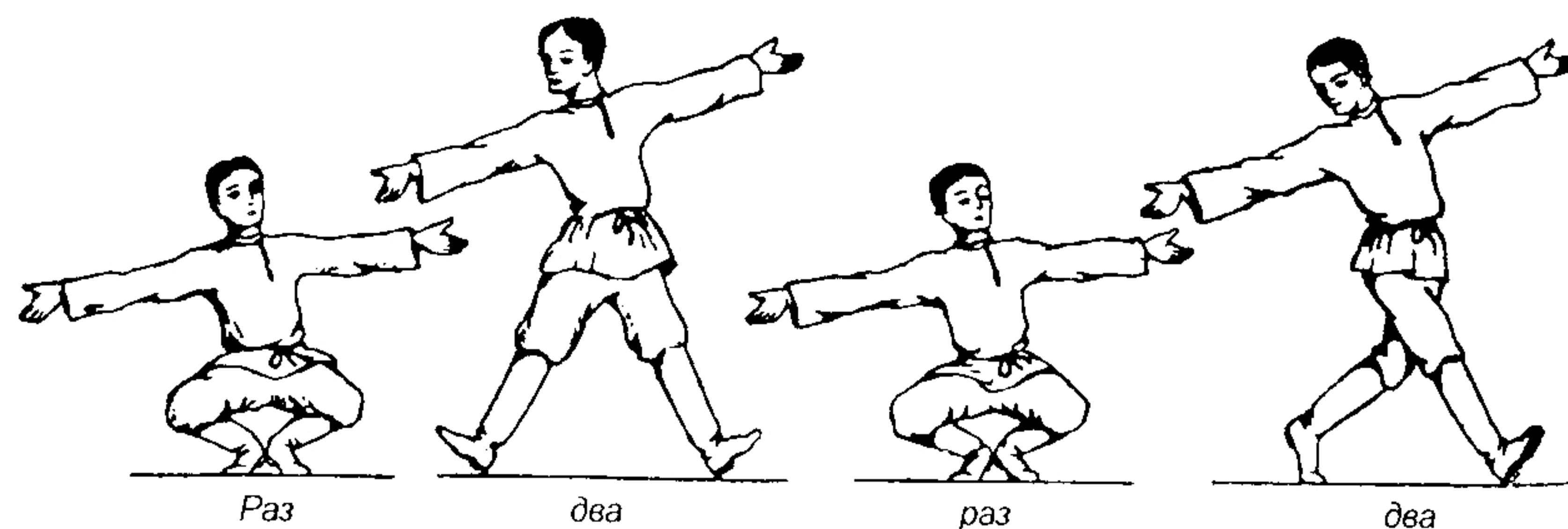


Рис. 93

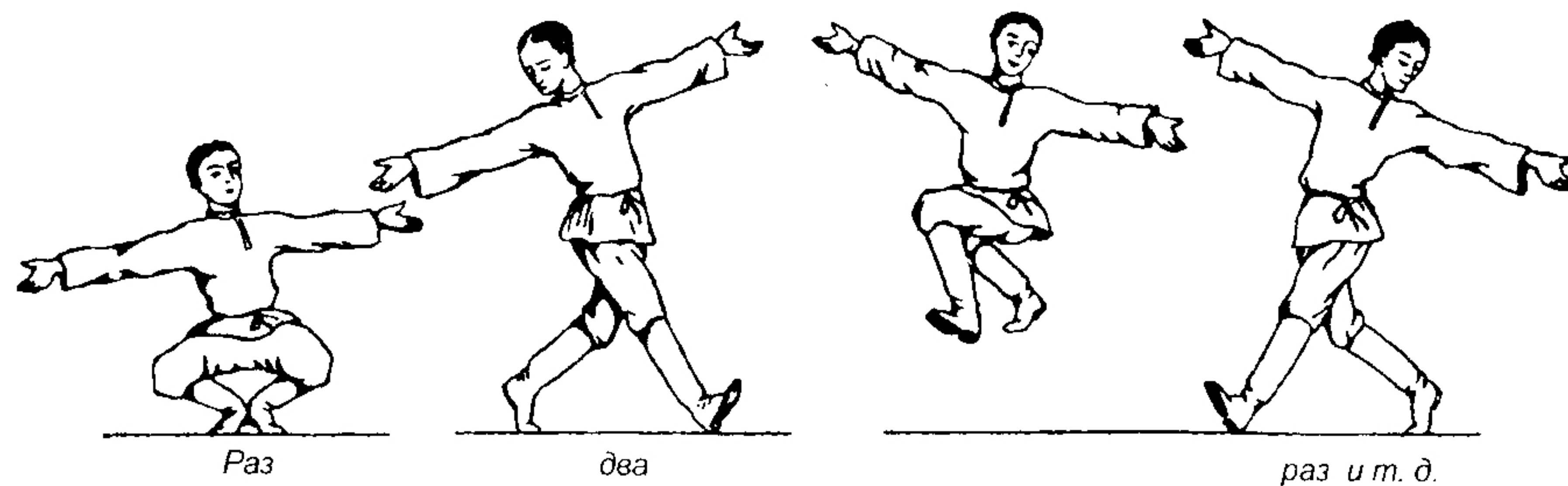


Рис. 94

1-й такт

На «раз» — полное приседание.

На «два» — рывком расставить ноги: правую вперед на croisé на каблук, левую назад на croisé на полупальцы. Колено левой ноги присогнуто.

2-й такт

На «раз» — ноги меняются положениями — правая переходит назад, левая — вперед. Перемена производится следующим образом: подскочить вверх, сильно поджав ноги; в воздухе правая нога, не разгибаясь, переводится за левую, а левая тоже в согнутом положении переводится впереди правой, повернув колено внутрь. После этого поворота в воздухе, ноги ставятся в положение, обратное положению на «два», т. е. левая вперед на croisé на каблук, а правая назад на croisé на полупальцы. Колено правой ноги присогнуто.

На «два» — вновь происходит перемена ног вышеописанным способом, но в обратном порядке, и ноги приходят в положения на «два».

Затем движение начинается сначала.

Перемена ног на прыжке — центральный момент этого движения. Нужно заботиться не столько о высоте прыжка, сколько о предельном сгибании, т. е. поджимании ног. В воздухе ноги не отставлены одна от другой, а как бы «перелезают» одна через другую. На пол ноги ставятся только в последний момент, неожиданно и резко переходя из свернутого положения в развернутое. Кроме того, не нужно забывать, что это развернутое положение будет достигнуто только одновременным движением ног, одной вперед, другой назад.

К обычным ошибкам при исполнении этого движения относится работа только одной ногой, вынесенной вперед, без помощи другой.

ПРИСЯДОЧНЫЕ ДВИЖЕНИЯ

Приступая к описанию и объяснению различного рода присядок, мы должны указать на те главнейшие условия, выполнение которых необходимо для успешного преодоления трудностей, связанных с исполнением присядочных движений. Первое условие — обязательное сохранение крепости и устойчивости линии спины, т. е. того стержня, на котором держится вся верхняя часть тела — корпус; если этот стержень неустойчив, гнется и ломается, присядка выполнена быть не может. Второе условие — наличие крепких, сильных и тренированных мышц ног, особенно передних мышц бедра, которые всю тяжесть корпуса в присядке принимают на себя. Пружинность ног, т. е. небольшое сокращение или увеличение приседания, помогающее

корпусу сохранить устойчивость, достигается при помощи развитых и крепких связок колена. Все эти предпосылки создаются в результате точного и осмысленного выполнения подготовительных упражнений, в число которых включены и специальные упражнения для присядок. Мы не стали бы об этом говорить, если бы не наталкивались на легкомысленное подчас отношение к тренировочным упражнениям как к необходимой части любого танцевального урока.

Добавим несколько слов специально о проработке присядочных движений в уроке. Все они, от простейших до наиболее сложных, чрезвычайно утомительны и создают большую нагрузку на колено и мышцы бедра. Поэтому надо вводить в урок присядку только тогда, когда ноги «разогреты», т. е. в конце урока, и притом давать не более 2–3 присядочных упражнений. В особенности при начале проработки нужно тщательно следить за учащимися и в случае явных признаков утомления прекращать присядку.

Переходя к описанию присядки, мы можем сказать, что лучшей и безопасной формой подготовки к ней, после всестороннего развития мышц, служит помощь палки (станка). Держась за палку одной рукой, исполнитель может тренироваться почти во всех видах присядки. Постепенное освобождение его от этой помощи приведет к возможности и сценического выполнения присядок.

137. Подготовительное упражнение № 1 (рис. 95).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — полное приседание. Колени и носки обращены вперед.

Затакт — незначительный подъем всего корпуса исполнителя вверх.

На «раз» — правая нога скользящим движением продвигается вперед на расстояние половины стопы, а левая таким же движением, отодвигается настолько же назад. Ноги, как бы пружиня, приходят снова в положение глубокого приседания. Колени их направлены вперед. Пятки от пола отделены.

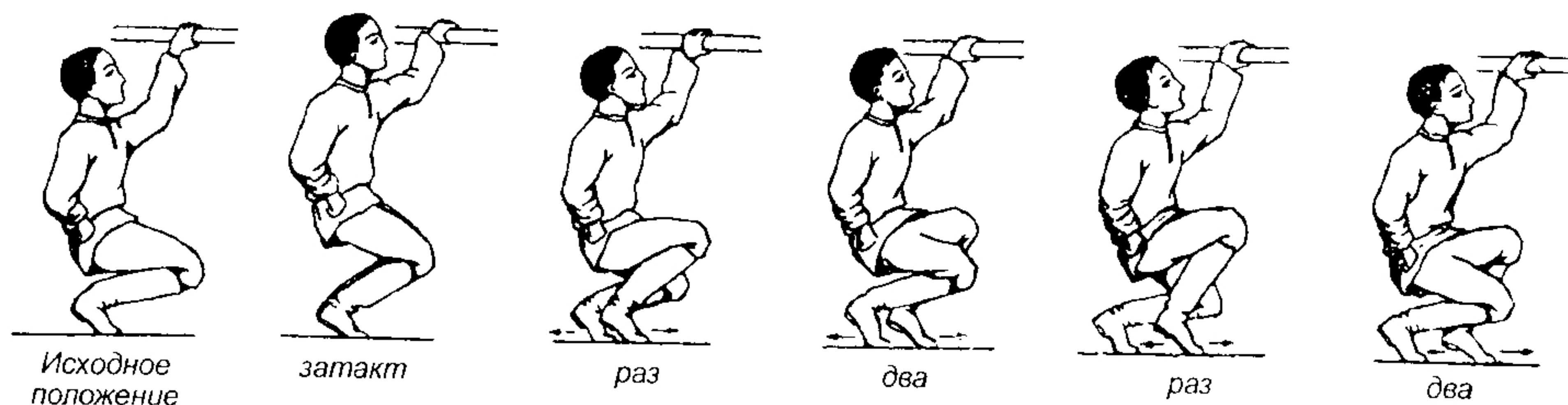


Рис. 95

На «два» — ноги меняются положениями. Левая нога продвигается на расстояние стопы вперед, в то время как правая нога отодвигается настолько же назад.

Происходит поочередное проскальзывание ног то вперед, то назад. Скольжение производится на низких полупальцах.

Проделав это упражнение, нужно, продолжая его, постепенно увеличивать продвижение ног вперед. Иными словами: колено продвигаемой вперед ноги понемногу разгибается. На этом этапе исполнитель уже вынужден опускать на пол пятку этой ноги. В дальнейшем, еще больше разгибая поочередно то одну, то другую ногу, исполнитель наконец вытягивает продвинутую вперед ногу до предела. Это заставит его ставить ногу на каблук при поднятом вверх носке. Таким образом, постепенно мы подошли к образованию простейшего вида присядки с наименьшими трудностями для исполнителя.

Все присядочные движения, о которых будет речь впереди, строятся на этом простом, но основном виде присядки. Не нужно забывать, что перед каждой переменой ног происходит приподнимание корпуса, упомянутое в положении «затакт». Сначала нужно делать присядку в описанном виде, держась одной рукой за палку, а в дальнейшем перенести на середину.

Способность к присядкам обычно определяется наличием крепких и коротких ног. Мы ни в какой степени не хотим опровергать этого определения. Вместе с тем мы обязаны сказать, что овладение техническими трудностями присядок не есть привилегия лиц вышеуказанного физического строения. Несомненно, работа передних мышц бедра (квадрицепсов) и связок колена в присядке велика. Но, во-первых, их всегда можно развить и укрепить, а во-вторых — существует и другой фактор, способствующий успешному выполнению присядок, — это умение поддерживать и сохранять стройную и подтянутую линию спины. Последнее качество является необходимым условием для сохранения так называемого «апломба». Апломб — это, фигурально выражаясь, уменьшение своего веса. Апломб не позволит корпусу

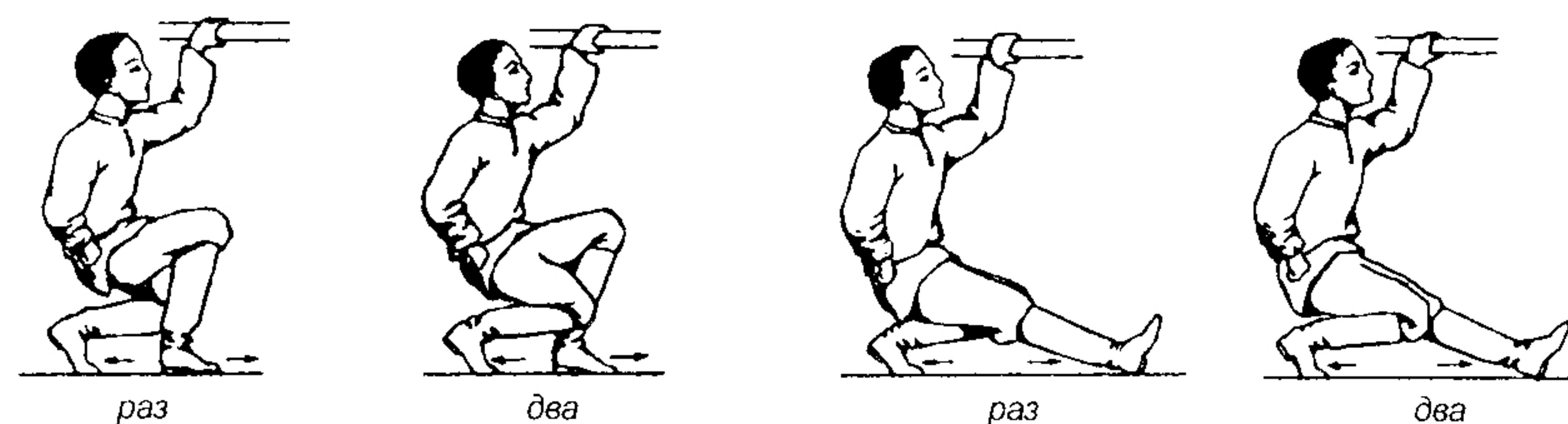


Рис. 95 (продолжение)

опуститься всей тяжестью на мышцы ног. Подтянутый корпус как будто сам себя держит, не опираясь на ноги. Естественно, чем меньше нагрузка на ноги, тем легче для них работа даже в положении глубокого приседания.

138. Подготовительное упражнение № 2.

Исходное положение — полное приседание, каблук примкнуты и отделены от пола, колени обращены вперед.

На «раз» — правая нога выносится вперед на каблук.

На «два» — таким же движением она возвращается в исходное положение.

Затем упражнение выполняется с другой ноги и проделывается не более 8 раз подряд.

Во время выбрасывания работающей ноги и возвращения ее в исходное положение, исполнитель чуть заметно подскакивает на опорной ноге.

139. Присядка с выбросом ноги вперед на каблук.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — полное приседание. Ноги в нормальном положении. Руки или раскрыты в стороны, или скрещены на груди, или положены на бедра и т. д.

На «раз» — одновременно с коротким прискоком на левой ноге правая нога выбрасывается вперед и ставится на каблук.

На «два» — перескочить с левой ноги на правую, переменившись положениями ног, т. е. правая возвращается в исходное положение, а левая ставится вперед, на каблук.

Эта присядка может быть проделана 8–16 раз.

Перескочить — это не значит прыгнуть вверх. Нужно лишь слегка отделиться от пола при возвращении вытянутой вперед ноги, т. е. перед тем как поставить ее в исходное положение. Здесь мы видим, что, хотя центр тяжести и переводится на ногу, находящуюся в исходном положении, другая нога все же гарантирует удачу присядки, так как она прикасается к полу каблуком.

140. Присядка с выбросом ноги вперед в воздух.

Здесь исполнитель лишается последней гарантии, и успех выполнения этого вида зависит только от соблюдения всех правил, указанных нами выше.

Все движение отличается от предыдущего только тем, что выброшенная вперед нога не ставится каблуком на пол, а остается вытянутой в воздухе. В этом его трудность, но и сценический эффект.

Этот вид проходится в той же дозировке.

Когда усвоена присядка на месте, можно перейти к выполнению ее с продвижением вперед или в сторону. Продвижение по площадке

достигается тем, что при возвращении в исходное положение после выбрасывания нога идет не на прежнее место, а несколько в сторону или вперед от него, в зависимости от направления движения.

Овладев в совершенстве этим видом присядки, можно не бояться никаких других, независимо от усложнений. Во всяком случае, все они возможны только после усвоения этого вида. Самое главное в исполнении присядки — это умение находить равновесие, несмотря на постоянное смещение центра тяжести тела исполнителя.

Практика русского танца знает выброс ноги вперед с поднятым вверх носком. Но это не исключает возможности применения присядки с вытянутым подъемом.

141. Присядка с выносом ноги в сторону (рис. 96).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — полное приседание.

На «раз» — чуть заметный подскок на левой ноге с одновременным разгибанием правой ноги и выбрасыванием ее в сторону на каблук с поднятым вверх носком.

На «два» — перескочить с левой ноги на правую, как бы сбив ею левую ногу. Правая нога ставится в исходное положение, левая выбрасывается в сторону на каблук с поднятым вверх носком.

При исполнении присядки необходимо следить за тем, чтобы нога, возвращающаяся в исходное положение, ставилась максимально близко к тому месту, где только что находилась другая нога. Это сохранит единство оси корпуса и поможет поддержанию равновесия. Поэтому при возвращении в исходное положение не нужно расставлять широко ноги. При перескакивании с ноги на ногу подъем корпуса минимален.

142. Присядка с выносом ноги назад (рис. 97).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — полное приседание.

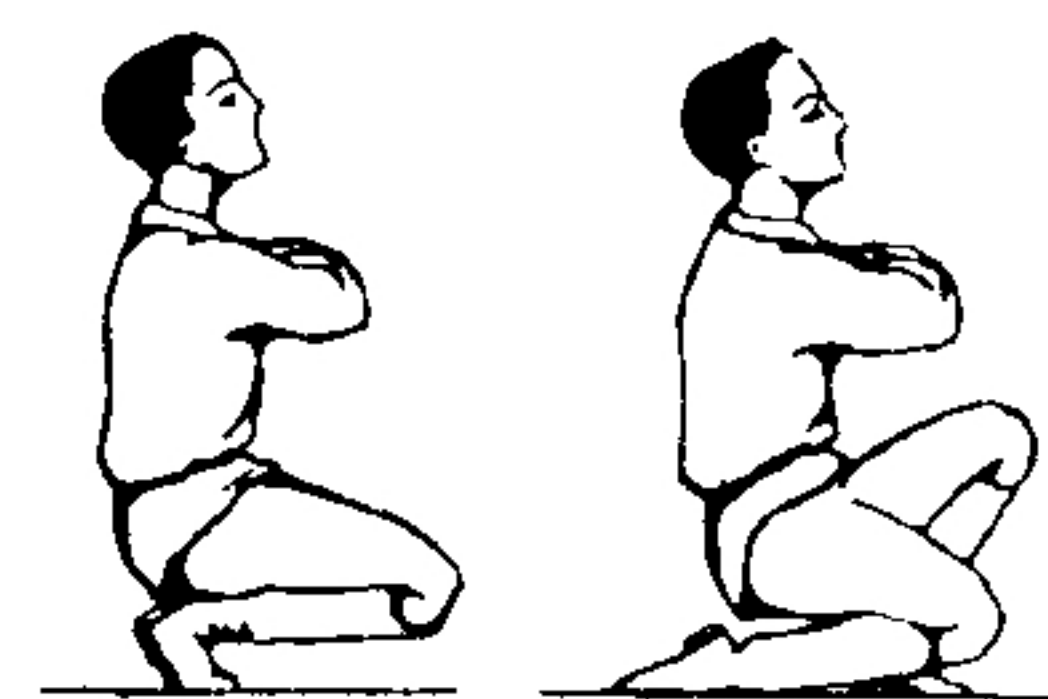
На «раз» — после легкого подскока левая нога опускается в исходное положение, в то время как правая, сгибаясь в колене, отводит стопу назад и прикасается слегка скошенным подъемом к полу.

Колено правой ноги находится у носка левой и к полу не прикасается.

На «два» — перескочить с левой ноги на правую. При перескоке ноги меняются



Рис. 96



Исходное положение

раз

Рис. 97

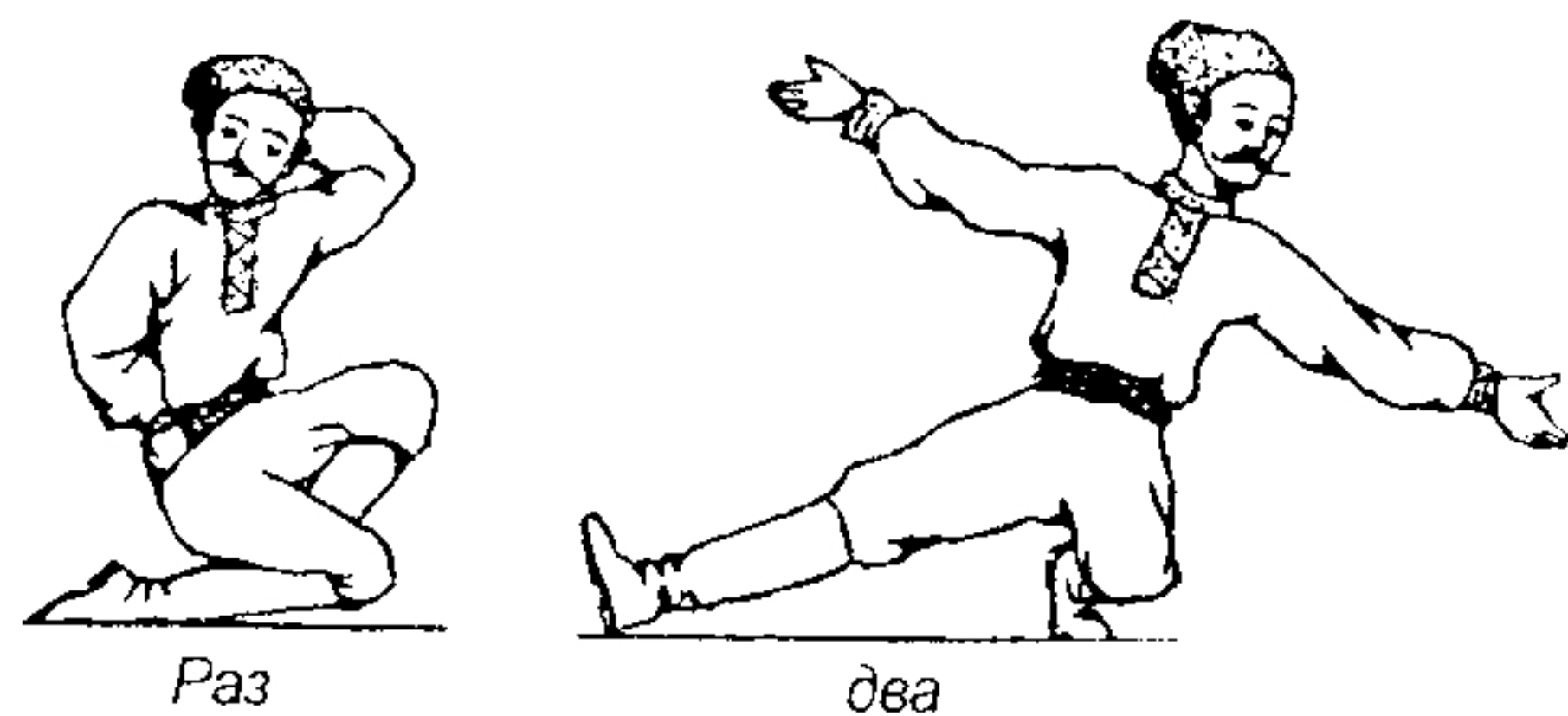


Рис. 98

положениями, т. е. правая — в исходном положении, а левая, сзади правой прикасается подъемом к полу.

Упражнение делать не более 8 раз. Можно чередовать его с другими видами присядок. При исполнении этого вида присядки

рекомендуется проделывать для тренировки следующее: после отведения ноги назад, не возвращать ее сразу в исходное положение, а повторить подскок на опорной, не изменяя положения отведенной назад ноги.

143. Присядка с опусканием на колено и выносом ноги в сторону (рис. 98).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — полное приседание.

На «раз» — после легкого подскока, левая нога опускается в исходное положение. В это время правая поворачивается коленом внутрь и прикасается подъемом к полу так, что правое колено находится впереди носка левой ноги. Корпус повернут правым плечом вперед.

На «два» — снова подскок и опускание левой ноги в исходное положение. Правая нога выбрасывается в сторону и ставится вытянутой на каблук с поднятым вверх носком. Корпус поворачивается в исходное положение.

Из этого положения все движение начинается сначала, но с другой ноги. Эта же присядка может быть исполнена лицом к зрителю. Тогда в положении на «раз» правая нога не поворачивается коленом внутрь и корпус остается неизменным, а в положении на «два» после подскока и опускания в исходное положение левой ноги правая выбрасывается не в сторону, а вперед.

Делать упражнение не более 4–8 раз.

144. Присядка с продвижением в сторону.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — полное приседание.

1-й такт

На «раз» — после небольшого скачка влево левая нога опускается на пол, в исходное положение. В это время правая, вытягиваясь вправо, ставится на каблук, носок ее поднят вверх.

На «два» — снова легкий скачок на левой ноге с продвижением влево. Правая нога, не сгибая колена и не отделяя каблука от пола, подтягивается также влево.

2-й такт

На «раз» — повторение движения на «два».

На «два» — после легкого скачка, ноги соединяясь, возвращаются в исходное положение.

Затем присядка продолжается с продвижением в другую сторону и, естественно, с другой ноги. Техническая трудность этого вида присядки заставляет начинать проработку его у палки.

Делать не более 4 упражнений.

Во время скачков с продвижением в сторону, форс для отталкивания берется не только ногой, но и корпусом. Конечно, помощь корпуса должна быть незаметна. Всякого рода рывки его нетерпимы.

Этот вид присядки может комбинироваться с любым другим видом, заканчивающимся возвращением в исходное положение. Вся комбинация занимает четыре такта и проделывается не более 4 раз.

145. Присядка с подсовыванием ноги.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — то же.

На «раз» — легкий подскок, после которого левая нога опускается на пол, в исходное положение. Правая нога скользит наружным ребром влево, за левую ногу, как бы подсовываясь под нее (рис. 99, фиг. 1).

На «два» — перескочить с левой ноги на правую. Таким образом, ноги поменялись положениями: правая нога возвращается в исходное положение, а левая проделывает движение правой на «раз».

В этой присядке нужно постепенно добиваться, чтобы нога при подсовывании шла как можно дальше за опорную. Глубокое подсовывание, при быстром темпе составляет основной эффект этого движения. Корпус во время упражнения может быть в разных положениях: прямой, наклоненный к опорной ноге и — что труднее всего — наклоненный к работающей ноге. Но при всех этих положениях центр тяжести его должен находиться на опорной ноге. Необходимо требовать, чтобы учащиеся, подсовывая ногу, скользили наружным ребром ее по полу.

Упражнение проделывать по 4 раза с каждой ноги, увеличивая с каждым разом продвижение работающей ноги за опорную.

146. Усложненный вид присядки с двукратным подсовыванием ноги (рис. 99).

На «раз» — то же, что и выше на «раз».

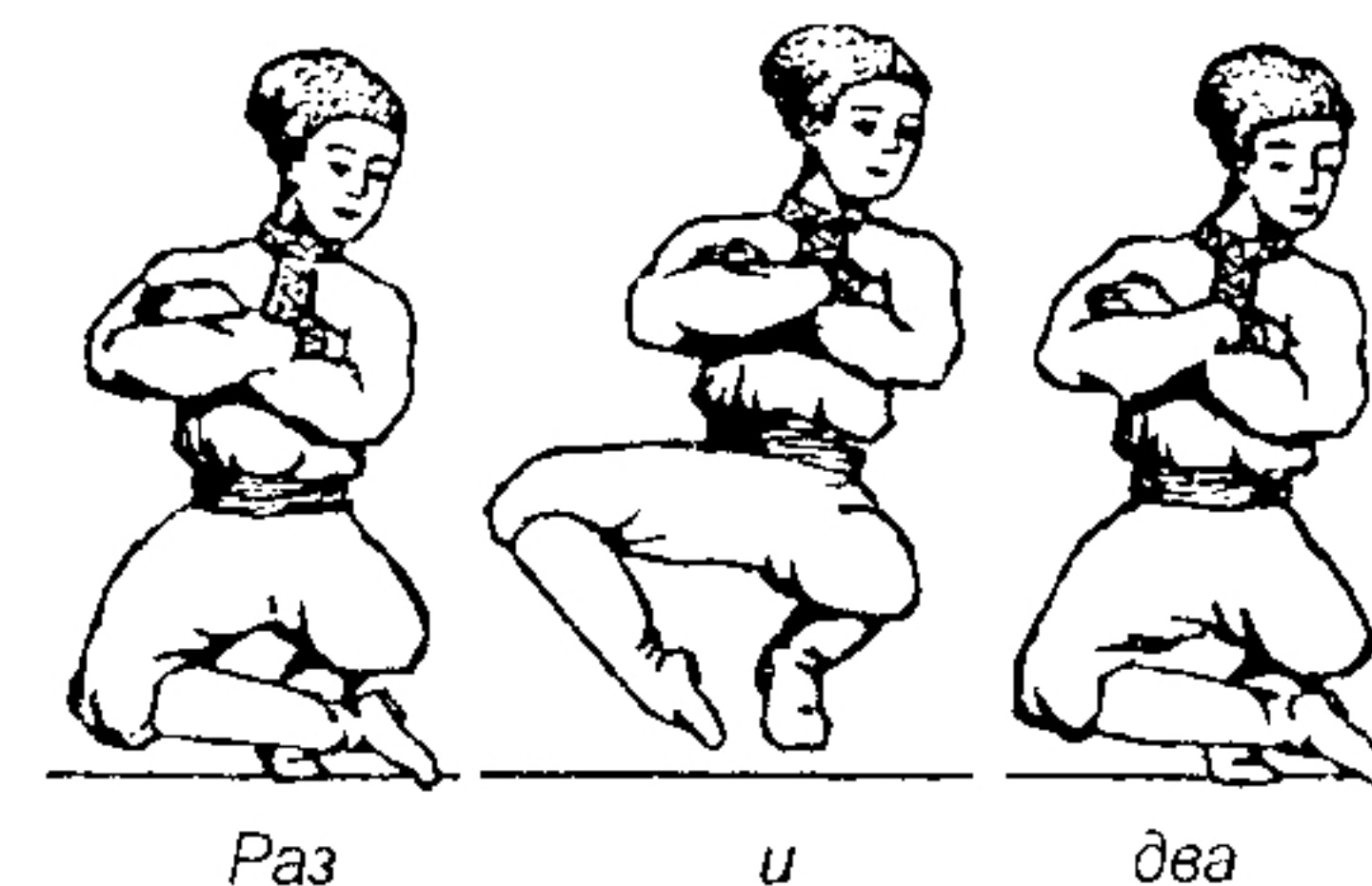


Рис. 99

На «и» — легкий подскок с возвращением стопы подсунутой ноги к исходному положению. Нога почти не разгибается.

На «два» — повторение движения на «раз».

На «и» — пауза.

Затем присядка повторяется с другой ноги и проделывается 8 раз.

В этом упражнении мы встречаемся с распространенной ошибкой, к устранению которой нужно подходить осторожно, учитывая трудность этого вида присядки. Во время подскока для повторного подсовывания ноги, учащиеся избегают отведения ее назад, в исходное положение, чем смазывается эффект этого танцевального движения, заключающийся в том, что нога после каждого подсовывания возвращается на прежнее место.

147. Присядка с забрасыванием работающей ноги на колено опорной (рис. 100).



Рис. 100

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — то же.

На «раз» — после легкого подскока, левая нога опускается в исходное положение. В это время правая поднимается и забрасывается щиколоткой на левую ногу, несколько выше ее колена.

На «два» — исполнитель перескакивает с левой ноги на правую, тем самым превращая правую ногу в опорную, а левую забрасывает за правую.

Упражнение делать не более 8 раз.

148. Присядка с ударом рукой по стопе (Сценический вариант присядки с выбрасыванием ноги вперед в воздух) (рис. 101).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — полное приседание.

1-й такт

На «раз» — после короткого подскока на левой ноге правая нога резко вытягивается вперед в воздух.

На «два» — перескочить, не поднимаясь вверх, с левой ноги на правую. Левая вытягивается резко вперед в воздух. Ноги поменялись положениями.

2-й такт

На «раз» — перескочить с правой ноги на левую, так же как это делалось на счет «раз». Правая нога вытянута вперед в воздух.

На «два» — вновь перескочить с левой ноги на правую. Левая нога не вытягивается вперед, а, согнутая в колене, поднимается сто-

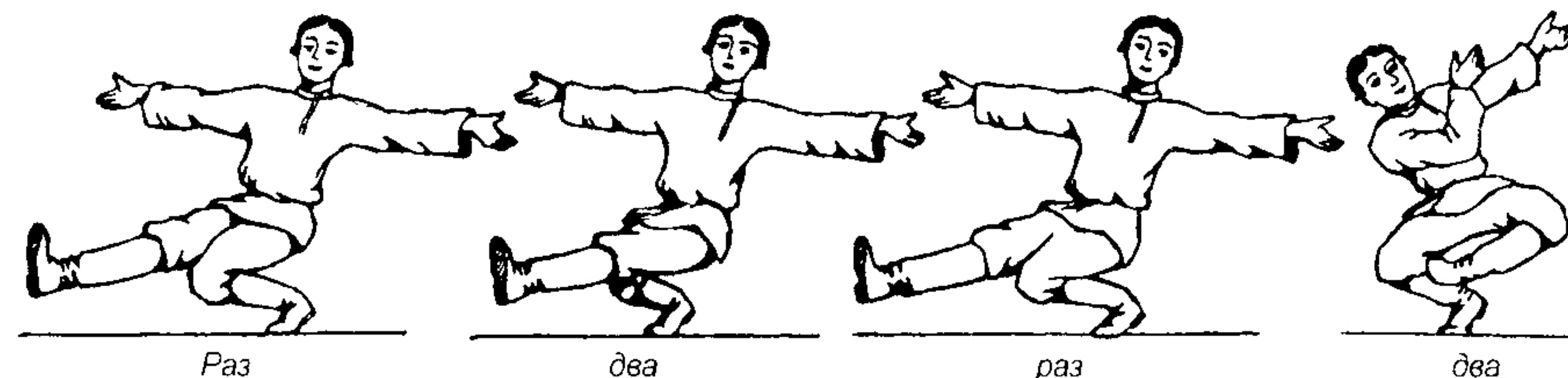


Рис. 101

пой над коленом правой. Стопа левой ноги несколько скошена и насколько возможно повернута подошвой вверх. Одновременно правая рука, насколько возможно широко, с размаха бьет снизу по левой подошве, проходя затем по инерции к левому плечу исполнителя и выше него. Левая рука раскрыта в сторону.

Все движение либо повторяется несколько раз, либо комбинируется с другими присядочными движениями. Исполняется 4 раза.

149. Присядка с выбрасыванием ног вперед в воздух.

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — полное приседание.

Затакт — легкий подскок, во время которого ноги выбрасываются вперед в воздух.

На «раз» — они снова сгибаются в коленях и возвращаются в исходное положение.

Затем присядка повторяется.

Упражнение делать не более 8 раз.

Корпус все время слегка наклонен вперед, чем и обеспечивается необходимое равновесие.

150. Присядка с выбрасыванием ног в стороны в воздух.

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — то же.

Затакт — легкий подскок, во время которого ноги резко выбрасываются в стороны, в воздух.

На «раз» — они сгибаются в коленях и возвращаются в исходное положение.

Затем движение повторяется.

Положение корпуса более прямое, чем в предыдущем упражнении.

151. Ползунок. В украинском танце это движение называется «метелка» (см. рис. 102).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — полное приседание.

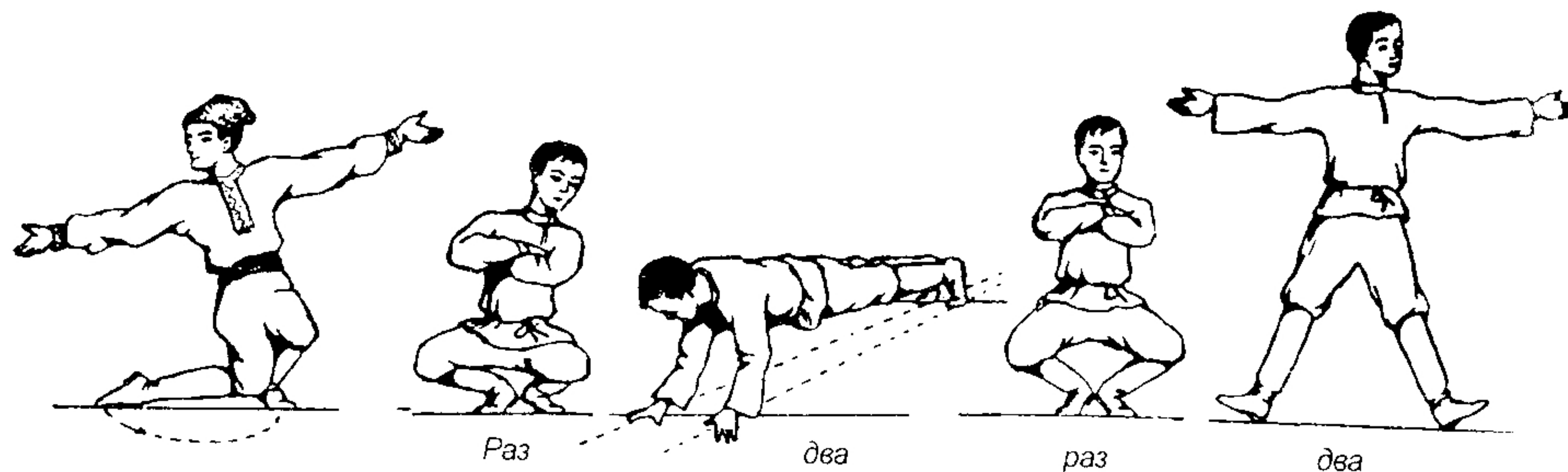


Рис. 102

Рис. 103

На «раз» — небольшое продвижение вперед на левой ноге, с прыжком на ней. Тотчас же правая, согнутая в колене, описывает внутренним ребром стопы полукруг по полу, заканчивая его в крайнем переднем положении (своеобразной IV позиции на *effacé*). Стопа правой ноги лежит на полу, на внутреннем своем ребре. Колено ее почти прикасается к полу.

На «два» — правая нога, заканчивая полукруг, с легким скачком приходит в исходное положение впереди левой. Тяжесть корпуса переходит на правую ногу. Левая нога описывает такой же полукруг, как и правая на «раз».

Затем движение повторяется и исполняется 8–16 раз.

Предостерегаем от увлечения ползунком, так как при исполнении его на наиболее слабые связки коленей падает необычная для них нагрузка.

При сценическом исполнении нужно добиваться непрерывности чередования полукругов, чтобы создавалось впечатление непринужденно ползущего человека. Именно в этой свободе ползания или скольжения ног, опирающихся на ребро стопы, и заключается сценический эффект, породивший термин «ползунок».

152. Присядка — лягушка. К роду присядок нужно отнести и своеобразную ее форму с участием рук. Мы назвали ее «присядка-лягушка». Она имеет место и в системе физкультурной тренировки (рис. 103).

Так как в самостоятельном виде она встречается редко, мы приводим ее в одной из распространенных сценических комбинаций.

Исходное положение — нормальное.

Для начала делается полуприсядка с выбросом ног в сторону на каблук (см. упр. 130), потом следует глубокое приседание, после которого ноги, оттолкнувшись от пола, вытягиваются назад на полупальцы, а руки выбрасываются вперед и упираются пальцами в пол. Это

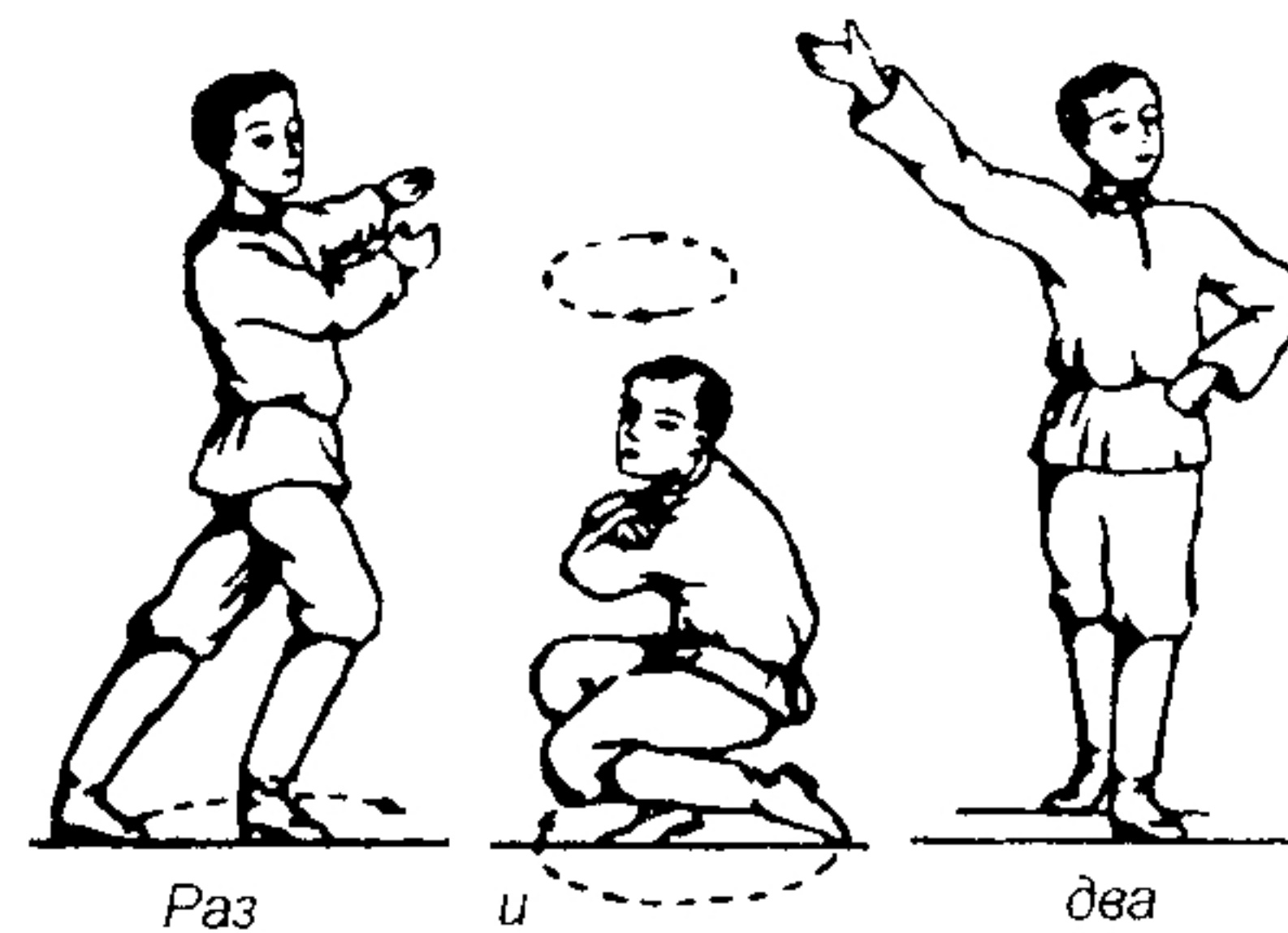


Рис. 104

движение по сходству с прыжком лягушки и породило вышеуказанное название. Тело исполнителя, опираясь на слегка присогнутые руки и полупальцы ног, лежит почти параллельно полу. Спина не прогибается. Затем рывком, оттолкнувшись руками и ногами от пола, исполнитель возвращается в исходное для присядки положение, т. е. на полное приседание. Руки его скрещены на груди. Все описанное движение повторяется не более 4 раз.

В сценических украинских танцах встречаются разновидности своеобразной комбинации присядки и пируэта. Вращение производится на глубоком приседании. Все эти танцевальные движения трудны и требуют большой тренировки.

153. Пируэт носком по полу на полном приседании (рис. 104).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — рывком расставить ноги в IV позицию на *croisé*. Правая нога впереди, полусогнута, левая — сзади, почти вытянута. Корпус прямой. Правая рука согнута в локте и находится впереди груди. Левая открыта в сторону (*préparation pour la pirouette*).

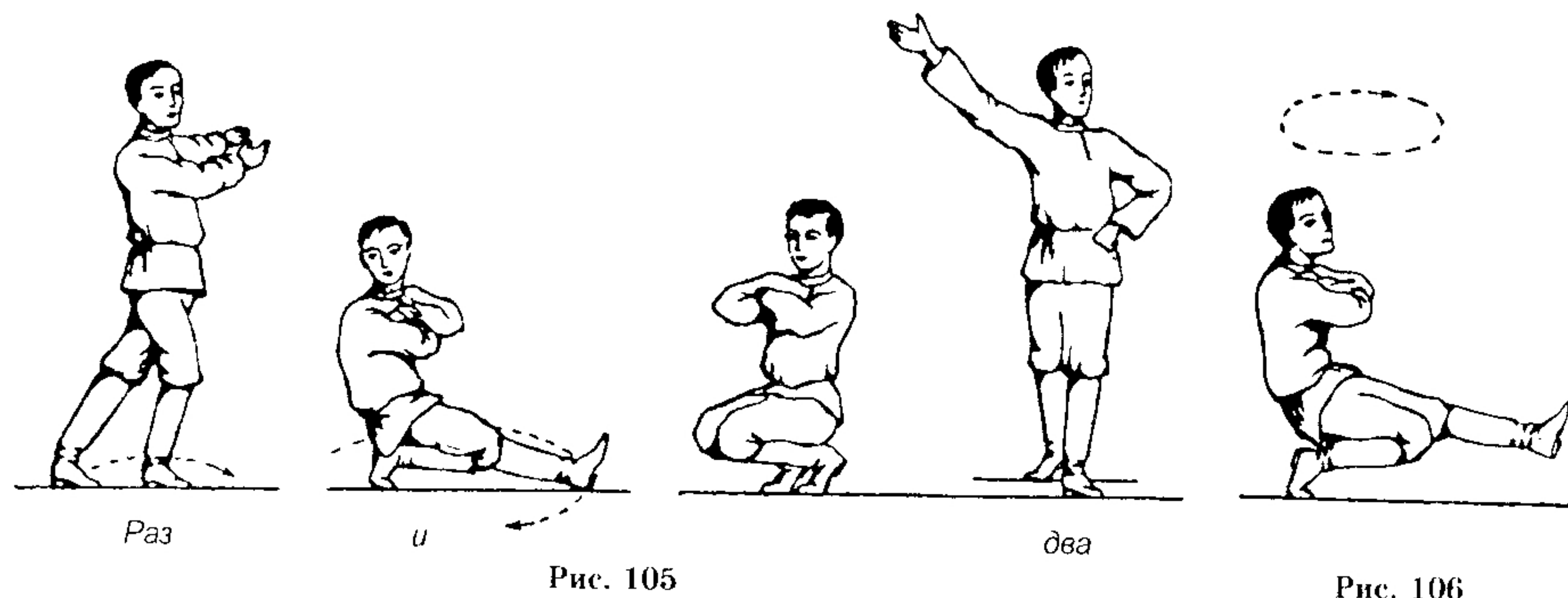
На «и» — резко опуститься на полное приседание, на правую ногу. Левая нога, в это время, сгибаясь в колене, подтягивается к правой, касаясь вытянутым носком пола. Колени плотно прижаты друг к другу. Одновременно с указанными движениями ног, производится вращение тела исполнителя в правую сторону, рассчитанное на 1–2 круга. Левая рука берет форс для совершения пируэта.

На «два» — остановиться после полного поворота, соскочив в IV позицию на слегка присогнутые ноги. Левая нога впереди. Левая рука находится на бедре, правая, резким взмахом, открыта в сторону и слегка поднята вверх.

На «и» — пауза.

Движение исполняется в другую сторону в той же последовательности.

Требование сомкнуть колени является основным условием исполнения этого вращения. Если колени разомкнуть, то при вращении нога, описывающая круг носком по полу, по инерции отойдет от опорной. Исполнитель заплетется ногами, потеряет устойчивость, а с ней и возможность правильного совершения пируэта. Это наиболее распространенная ошибка учащихся.



Вся тяжесть корпуса сосредоточена на опорной ноге, другая нога, описывающая круг, лишь слегка касается пола носком, так как иначе она затормозит вращение. Вращение на опорной ноге производится на полупальцах.

154. Пируэт-присядка с выносом ноги вперед на каблук (рис. 105). Исходное положение — нормальное.

На «раз» — то же, что на «раз» в предыдущем упражнении.

На «и» — резко опуститься на полное приседание на правой ноге. Взять форс левой рукой и левой ногой; последняя, вытянувшись, описывает круг каблуком по полу и тотчас же выносится вперед, на каблук. Колено ее прижато к колену правой. Сделать 1–2 круга, вращаясь в правую сторону. Левая в этом положении описывает каблуком круг по полу.

На «два» — то же, что на «два» в упражнении 153, но левая нога предварительно подтягивается к правой, находясь вместе с последней на полном приседании.

На «и» — пауза.

Все замечания, сделанные выше, относятся и к этому движению, причем возможность потерять форс при вращении из-за разведения колен здесь еще больше.

155. Пируэт-присядка с выносом ноги вперед в воздух.

Движение это отличается от только что описанного тем, что вытянутая левая нога находится не на полу, а в воздухе, на уровне правого колена, и в этом положении описывает круг. Носок ее поднят вверх (рис. 106). Иногда вращение производится и с вытянутым подъемом.

Это наиболее трудное присядочное движение. Вся тяжесть тела сосредоточена на правой ноге, а левая, вынесенная в воздух, не только не помогает исполнителю сохранять равновесие, но, наобо-

рот, может легко вывести его из указанного состояния, при малейшей неточности.

Во всех трех видах пируэтов после взятия форса руки скрещиваются на груди. Исполнителю предоставляется возможность изменять их рисунок. Каждый вид в отдельности исполняется от 4 до 8 раз.

К разряду пируэтов-присядок относятся также и разновидности так называемой *мельницы*, которые являются результатом исполнительского изобретательства. Эти движения могут быть включены в занятия после усвоения пируэтов-присядок и в дальнейшем вводятся в один урок с последними. Мельницы обычно служат концовками танца.

156. Мельница сидя (рис. 107).

Исходное положение — полное приседание на правой ноге. Пятка отделена от пола. Левая нога вытянута вперед и прикасается каблуком к полу, с поднятым вверх носком. Колено ее прижато к колену правой. Руки с расставленными пальцами опущены на пол.

В таком положении исполнитель вращается в правую сторону, при помощи попеременно отталкивающихся от пола рук. Количество кругов, а следовательно, и музыкальная длительность вращения определяются либо конкретной фигурой танца, либо указанием педагога. В конце движения совершается скачок и полный подъем исполнителя на слегка расставленные ноги.

Есть еще одна разновидность мельницы, родственная только что описанной. Во время вращения левая нога находится не впереди, а вытянута назад, прикасаясь к полу носком. Корпус наклонен вперед и опирается на расставленные руки, находящиеся несколько впереди и по обеим сторонам правой ноги. Условия вращения остаются неизменными.

Основа мельниц — вращение. Главное внимание исполнителя должно быть обращено на руки, перебор которыми является регулятором скорости вращения.

157. Волчок (рис. 108).

Исходное положение — полное приседание на правой ноге. Пятка ее отделена от пола. Согнутая левая нога находится позади правой, прикасаясь к полу носком. Корпус наклонен вперед. Опущенные руки, слегка согнутые в локтях, упираются в пол расставленными пальцами.

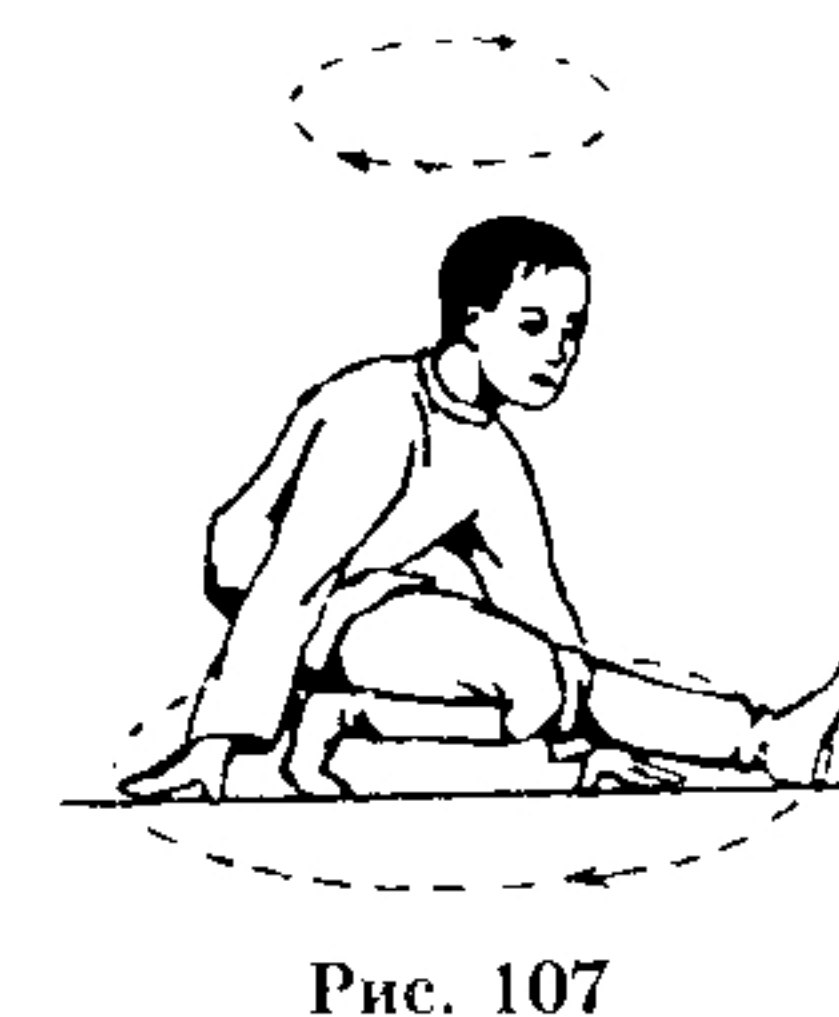


Рис. 107

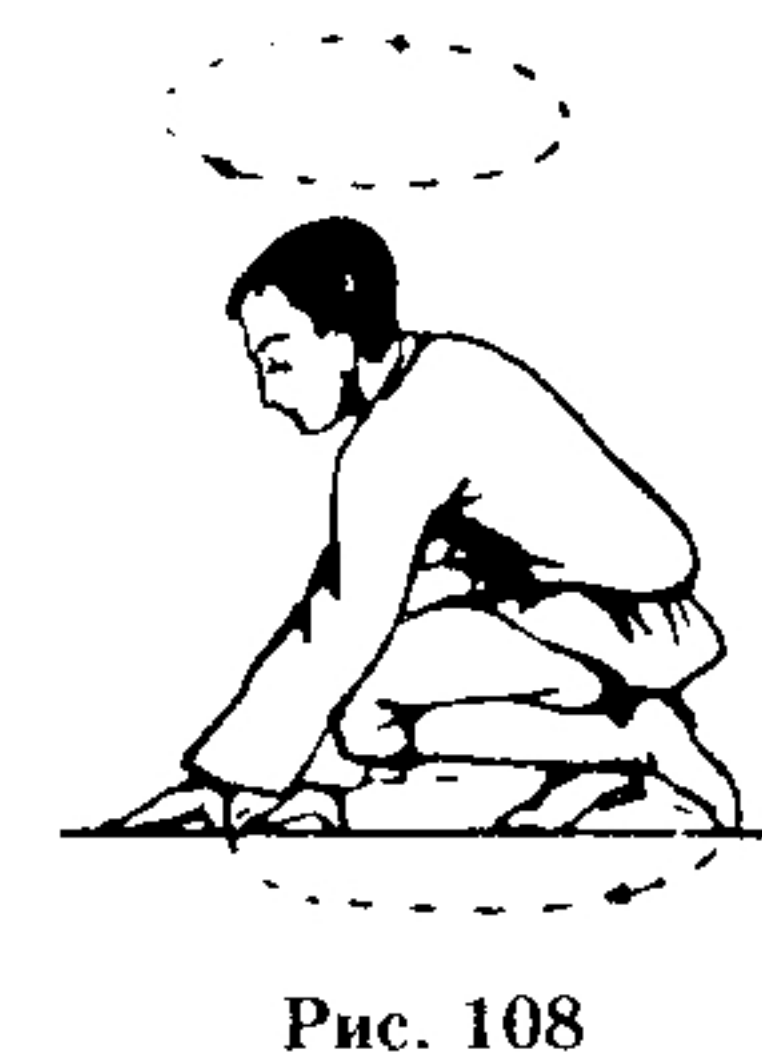


Рис. 108

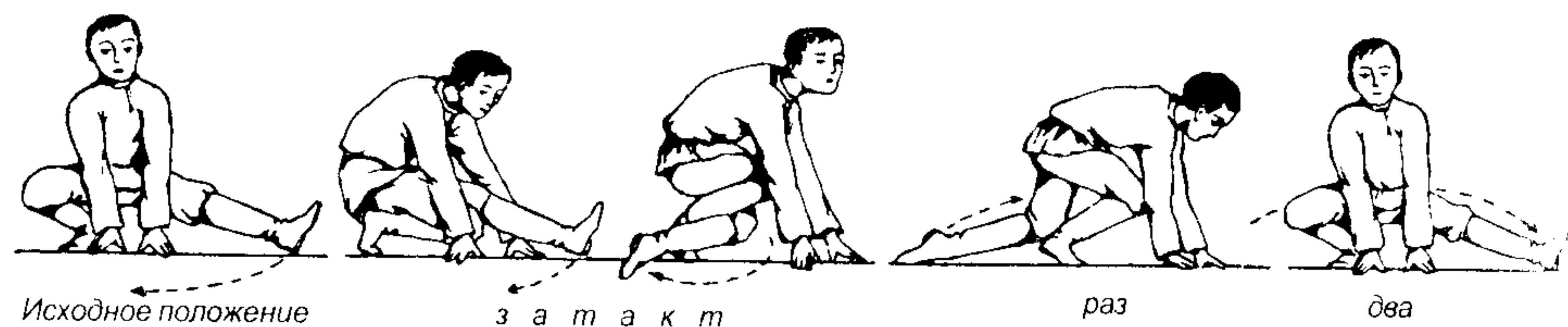


Рис. 109

В таком положении исполнитель вращается в правую сторону при помощи попеременно отталкивающихся от пола рук.

В конце движения — полный подъем исполнителя на слегка расставленные ноги.

158. Мельница с подбиванием ноги (с подножкой) (рис. 109).

Исходное положение — полное приседание на правой ноге, левая нога вытянута в сторону и прикасается каблуком к полу, носок ее поднят вверх. Руки впереди корпуса исполнителя касаются пола концами расставленных пальцев. Корпус подан слегка вперед.

Затакт — вытянутая левая нога движется вправо по кругу. Когда она доходит до кисти левой руки, последняя переносится через ногу, снова касаясь пальцами пола. Продолжая движение, левая нога примыкает к колену правой и начинает сгибаться. Правая рука тотчас же переносится через нее, опускаясь снова на пол. Согнутая левая нога на наружном ребре стопы отводится вправо. Икра ее прикасается к щиколотке правой.

На «раз» — левая нога подбивает икрой щиколотку правой («подножка»). Освободившаяся правая нога перескакивает через левую и опускается на пол полупальцами. Во время перескока тяжесть корпуса переходит на руки, а после него правая нога снова принимает на себя тяжесть корпуса.

На «два» — левая нога, продолжая движение по кругу, переходит с наружного ребра стопы на каблук, возвращается в исходное положение и проделывает все описанное в положении «затакт».

Затем все движение продолжается.

Непрерывность вращения левой ноги является основой этого вида мельницы. После 4–8-кратного повторения движения исполнитель резко поднимается вверх и соскакивает на слегка расставленные ноги. Руки раскрыты в стороны и слегка приподняты.

На сцене подножка производит эффектное впечатление при большем вытягивании левой ноги, заходящей далеко вправо и назад. При стремительном темпе исполнение этого движения требует развитой техники исполнителя.

Важно описывать как можно больший круг вытянутой ногой и переносить как можно позже и быстрее руки и опорную ногу. Тогда только и будет впечатление с одной стороны «подножки», а с другой — круга.

Описывая разновидности мельницы, мы воспроизводим движения, которые были не столько свойственны балету и народным танцам, сколько обязаны своим происхождением личной изобретательности исполнителей. Во всяком случае, исполнение всех описанных видов мельниц имеет место и в самодеятельных и в профессиональных коллективах, которые рассматривают мельницы как принадлежность русских и украинских народных танцев.

Ниже мы приводим три подобные описанным танцевальным движения. Использование их в сценических танцах вполне возможно.

159. Бочка.

Исполнитель, приседая на правой ноге, пятка которой слегка отделена от пола, вытягивает левую назад, слегка отделив ее от пола. Правая рука его раскрыта в сторону и несколько поднята вверх. Лево́й рукой он упирается в пол, принимая на нее тяжесть корпуса.

Затем исполнитель, слегка подогнув и опустив на пол левую ногу, приставляет ее к правой, позади нее (*соурé*). Правая нога, вытягиваясь, отделяется от пола. Левая нога на полном приседании, пятка ее от пола не отделена. Происходит поворот корпуса вправо. Исполнитель на момент обращен лицом вверх. Тяжесть корпуса передается, также на момент, на правую руку. В это время левая рука поднята в сторону и в дальнейшем помогает повороту корпуса. Продолжая поворот корпуса вправо, исполнитель совершает оборот вокруг своей оси и возвращается в исходное положение.

Во время исполнения этого движения нужно стремиться сохранить прямую линию спины независимо от поворотов и наклонов корпуса.

Неоднократно повторяя его, исполнитель, как бы перекачиваясь, вращается по кругу и вокруг своей оси, создавая впечатление движения катящейся бочки.

160. Револютад на полном приседании.

Исходное положение — полное приседание на правой ноге. Пятка ее слегка отделена от пола. Левая нога выдвинута вперед и прикасается каблуком к полу.

В дальнейшем исполнитель, отталкиваясь от пола, переносит согнутую правую ногу через левую. В это время левая нога переходит с каблука на наружное ребро стопы. Происходит поворот всего тела на

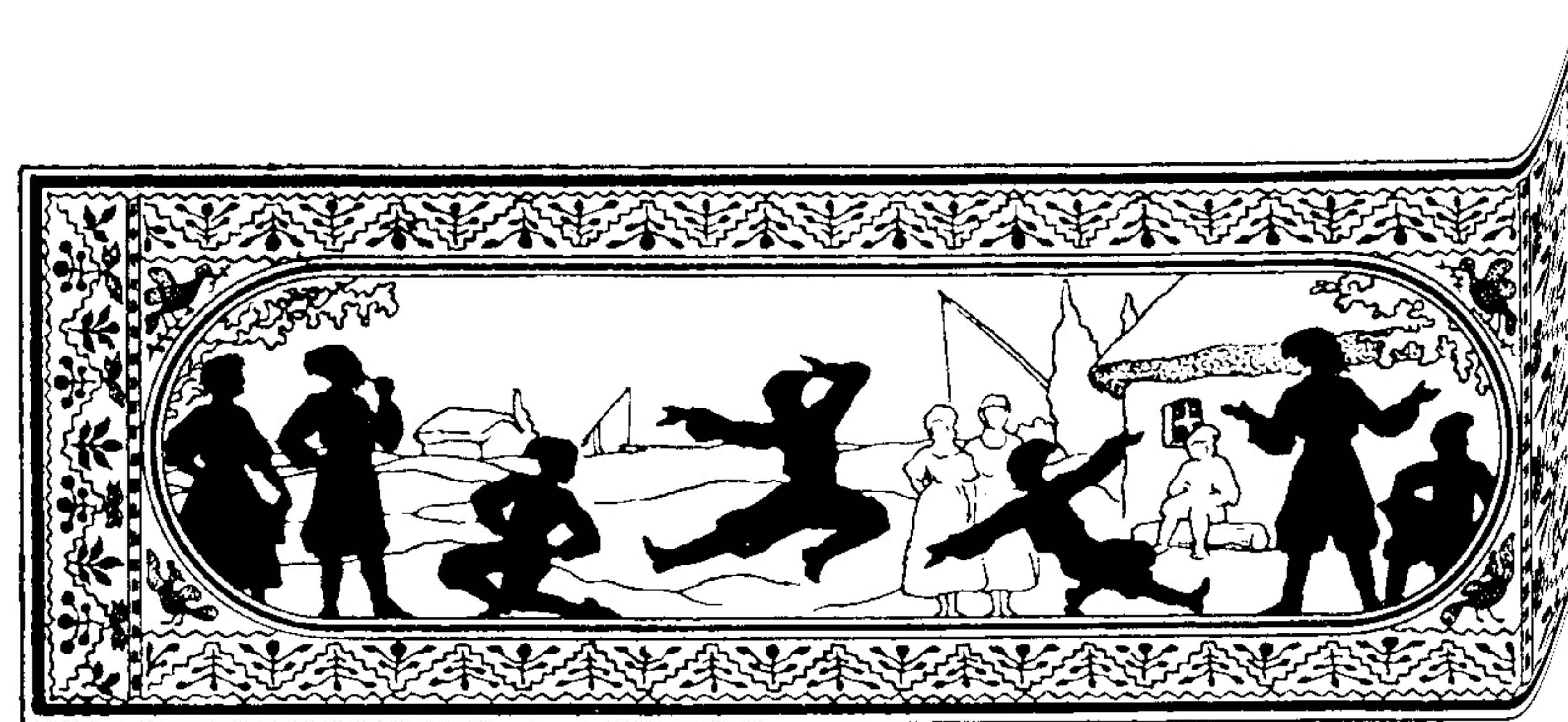
правой ногой влево, по окончании которого исполнитель вернулся в исходное положение.

В исходном положении руки раскрыты в стороны. Во время переноса правой ноги через левую (револьтад), руки скрещиваются на груди, причем правая берет форс для вращения.

161. Присядка с выбрасыванием ног вперед и вверх и упором на руки.

Исполнитель, присев на корточки, откидывается корпусом назад, упираясь в пол ладонями согнутых рук. Тело его вниз не обвисает. Выбрасывая одновременно вверх правую ногу и левую руку, он переносит тяжесть корпуса на оставшиеся на полу руку и ногу. При следующем движении исполнитель меняет выносимую руку и ногу. Таким образом, все движение состоит из чередования выбрасываний противоположных рук и ног. Обычно оно выполняется профилем к зрителю, с продвижением назад. Не исключена возможность продвижения вперед и в стороны, а также и исполнения его на месте.

Мы рекомендуем допускать в уроке последние три вида присядки только при специализации исполнителей в присядочных танцах. Иначе будет необходима очень продолжительная тренировка, которая широкому кругу учащихся общего танцевального развития не даст.



ЭЛЕМЕНТЫ УКРАИНСКОГО ТАНЦА

Украинские пляски занимают одно из почетнейших мест в искусстве танца нашей страны. Широкая популярность украинского народного танца объясняется богатством танцевальных красок, которыми владеет. Юмор, большая искренность, задор, жизнерадостность, лиризм в танце сочных бытовых черточек и особенностей — все это характерно для танца Украины.

К сожалению, заимствуя для сцены танцевальные движения, исполнители, заботясь только о технической стороне танца, не доводят до зрителя подлинного характера украинского народного танца. Технические танцевальные движения очень часто приобретают манерность балетного танца, со всеми его вненациональными чертами. Правда, можно сказать и о большинстве народных танцев, перенесенных на сцену. Но забота об одном из лучших народных танцев — украинском, заставляет нас говорить об этом подробнее.

Мы приводим здесь наряду с движениями, не подвергшимися сценической переработке, ряд движений, измененных балетной постановкой. Учебный характер нашей книги обязывает нас к этому.

Кроме описанных движений, украинский танец включает в себя почти все движения русского танца, большинство присядок и прыжков.

Полуприсядки с ударами по поднятой то спереди, то сзади, скачки, всякого рода прыжки, подстукивание всей стопой, перескакивания с одной ноги на другую, причем одна нога стоит на всей стопе, а другая выставлена вперед на носок, подставленная на одной ноге, в то время как другая, сгибаясь и разгибаясь, ка-

болтается, переступание на каблуках, различного рода «вытаптывания» и т. д. — все это характерно для украинского народного танца. Но все это относится к мужскому танцу. Украинский женский танец окрашен совсем иными красками. Нежные, мягкие тона характеризуют его. Тут и речи не может быть о неожиданных, ярких вспышках, типичных для мужчины. Никаких резких движений, рывков, скачков не допускается. Служа мягким фоном для мужского танца и выделяя его собой, женский танец тем не менее не теряет своей ценности и самостоятельности. Плавные ходы, не нарушающие особенностей женского украинского костюма, сближают этот танец с женской лезгинкой.

162. Ход боковой.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Руки скрещены на груди.

На «раз» — сделать маленький шаг правой ногой вправо и слегка присесть на нее. Тяжесть корпуса переходит на правую ногу.

На «и» — подтянуть слегка согнутую левую ногу к правой и поставить ее полупальцами на пол, позади правой, почти вплотную. В этот момент левая нога слегка вытягивается, тяжесть корпуса переходит на нее, а правая нога чуть заметно отделяется от пола.

На «два» — повторить движение на «раз».

На «и» — повторить движение на «и», но левую ногу поставить не позади правой, а впереди нее. Здесь возможно и опустить ногу всей стопой на пол.

В народном исполнении этот ход лишен приседаний, рывков, ударов и всяких резких движений. Он выполняется преимущественно женщинами. После маленького шага ногой вправо, левая слегка продвигается вперед за правую (или даже рядом с ней), прикасаясь к полу низкими полупальцами. Все движение заключается в том, что правая нога, мягко сбивая левую, переступает на ее место. Прodelав так несколько раз, исполнительница начинает все движение с левой ноги. В первом случае корпус слегка повернут левым плечом вперед, во втором — правым. Руки придерживают юбку (плахту), не позволяя ей развеиваться в воздухе.

163. Вихлясник (рис. 110).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Руки упираются в бедра кулаками.

На «раз» — приподняв левую ногу, ступить на нее с ударом всей стопой в пол и слегка присесть. Правая нога, согнутая в колене, как бы отшвыривает стопу назад, в воздух. Правое плечо повернуто вперед.

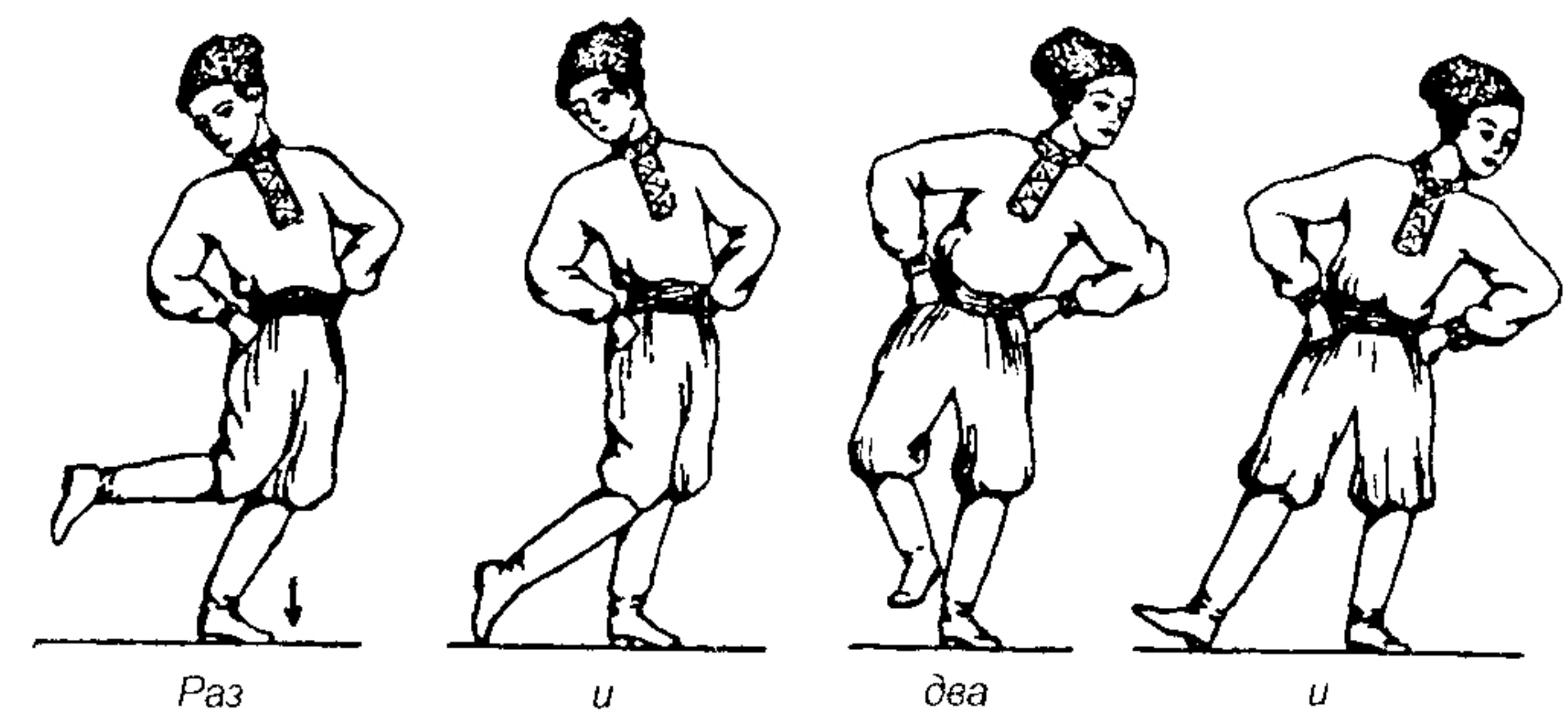


Рис. 110

На «и» — правая нога опускается носком в пол, позади левой. Колени присогнуты.

На «два» — опереться на носок правой ноги и вновь повторить движение левой на «раз». Левое плечо поворачивается вперед, а согнутая правая нога подтягивается к левой.

На «и» — поставить правую ногу каблуком в пол вперед на *effacé*; колено левой ноги не разгибается. Правая нога вытянута.

Затем все движение повторяется сначала. Повороты корпуса то одним, то другим плечом создают вихляние, которое и оправдывает название. Еще большее впечатление разболтанности создается, если руки находятся не в описанном нами положении, а болтаются около корпуса, как плети. При повороте вперед правого плеча левая рука слегка закидывается вперед, при обратном повороте — закидывается вперед правая рука. В народном исполнении исчезает очередность движений правой и левой ноги и легкие переступания левой на месте проделываются одновременно. Мы наблюдаем и развитие этого движения. На «три» правая нога приставляется к левой, а на «четыре» она же вытянутой бросается в воздух (вперед на *effacé*), причем исполнитель сопровождает это движение ударом правой руки по голенищу сапога поднятой ноги.

164. Большой pas de basque.

Pas de basque в украинском танце, так же как и в классическом, имеет два вида — малый и большой. Малый украинский *pas de basque* в основном совпадает с русским, и мы скажем о нем ниже.

В балетах прежних постановок большой *pas de basque* обычно сочетался с голубцом и *coupé*, как подготовкой к нему. В остальном ноги воспроизводили типично классический рисунок *pas de basque*. Положение, так сказать, «спасали» руки. Правая рука, одновременно с выносом правой ноги в воздух широко и сильно выносилась вперед и в сторону. Левая на протяжении всего движения оставалась на бедре.

Корпус несколько откидывался в противоположную от вынесенной ноги сторону. Повороты плеч (*épaulement*), по сравнению с классикой, усилены (рис. 111).

165. В дальнейших постановках влияние народного украинского танца отразилось на исполнении *pas de basque* и сказалось в том, что начинающая его нога выносится вперед не вытянутой, а подогнутой.

В народном же украинском танце, предваряющие *pas de basque* голубец и *coupé* (в виде самостоятельного па), как правило, отсутствуют. В то время как в старом балете вынос ноги вперед делался по принципу *développé* или большого батмана, в народном украинском танце нет и намека на них.

Взамен *développé* или большого батмана делается движение, получившее в сценической практике, с легкой руки Дункан, название «конского шага». Нога, согнутая в колене, подбрасывается кверху, образуя подобие тирбушона, затем на «раз» производится перескок на поднятую было ногу, а освободившаяся от тяжести тела другая нога принимает также положение тирбушона (рис. 112). Подъем не вытянут. После перескока делается двукратное переступание с одной ноги на другую с небольшим продвижением вперед. Колени направлены вперед, одна из ног находится впереди другой. Руки либо на бедрах, либо скрещены на груди, либо одна на затылке, а другая на бедре. Кисти рук упираются в бедра либо тыльной своей частью, либо кулаками.

Если это же движение изменить, делая вместо прыжка едва заметный перескок с ноги на ногу, то мы будем иметь вид малого *pas de basque* народного характера. У женщин *pas de basque* лишен скачка и совершается гладким скользящим движением. В народном варианте украинского *pas de basque* руки скрещены на груди или непринуж-

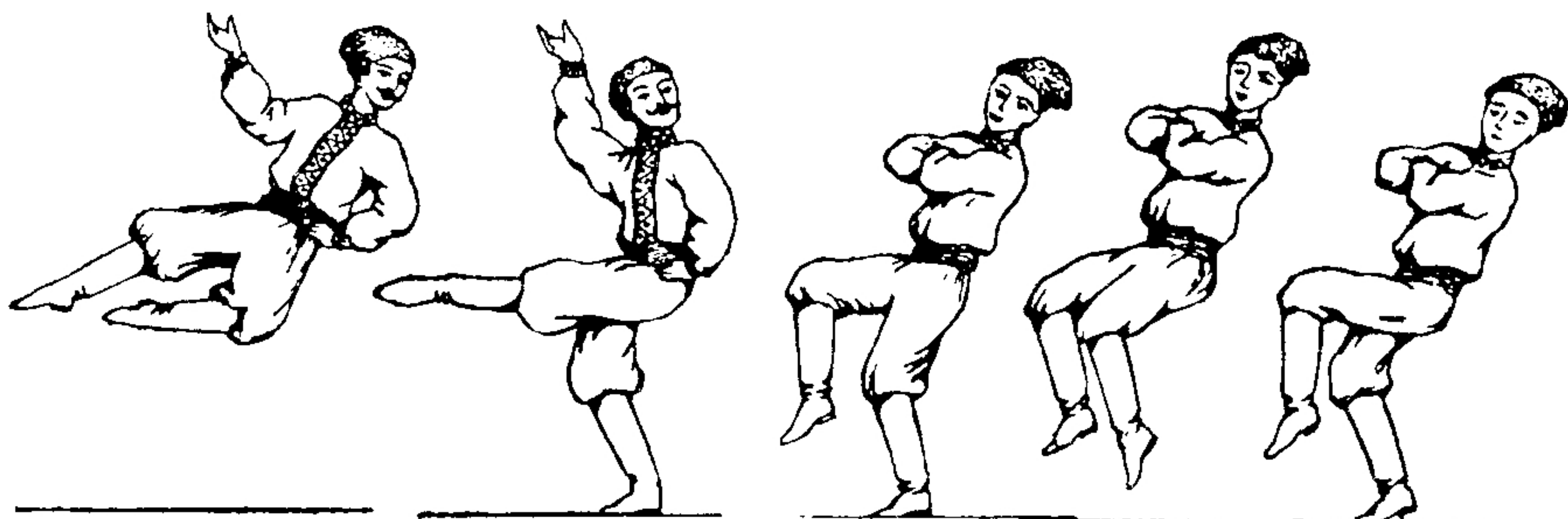


Рис. 111

Затакт

Рис. 112

раз

денно двигаются из стороны в сторону, «как плети». В последнем случае при исполнении этого движения:

На «раз» — свободные руки скрещиваются кистями на уровне живота или выше его.

На «два» — руки слегка приподнимаются и откидываются в стороны вниз.

В сценических украинских ходах на *pas de basque* мы наблюдаем движения рук, совершенно отличные от описанных.

Руки после скрещивания откидываются назад даже за линию корпуса.

166. Голубец с прыжком и соединением ног «след в след» (рис. 113).

(Определение понятий «голубец» и «кабриоль» дано нами в разделе венгерского танца).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

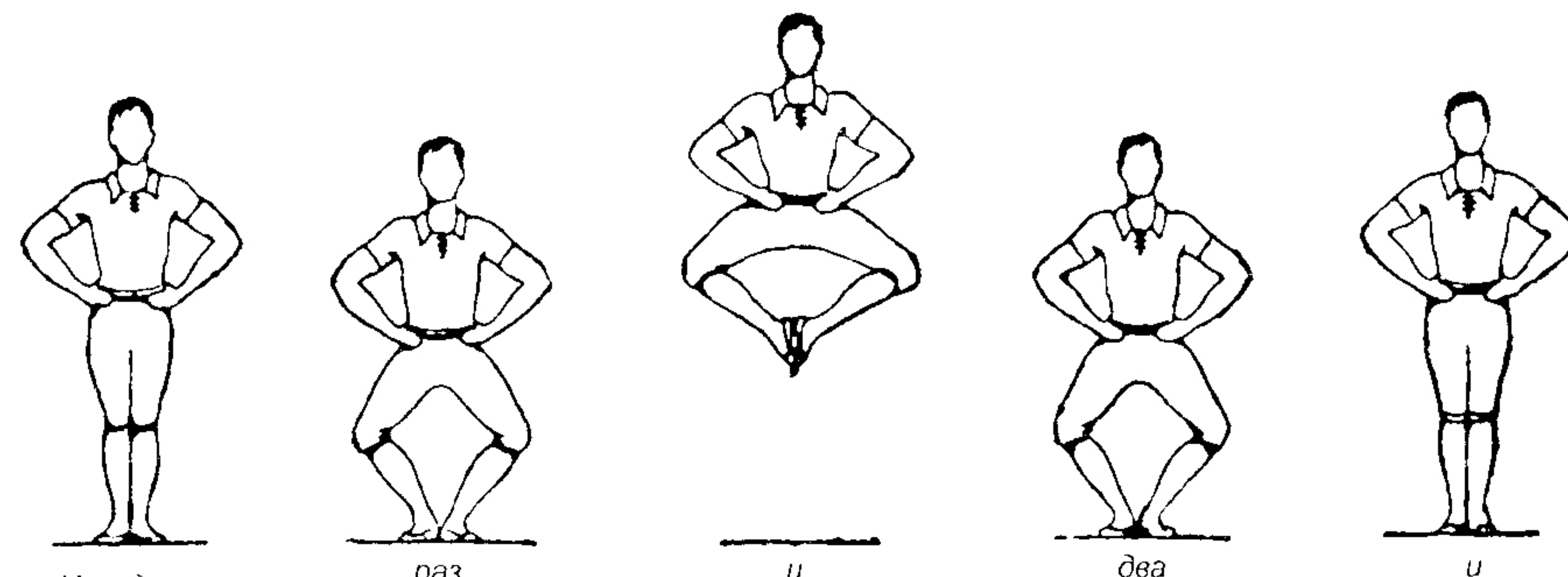
На «раз» — полуприседание.

На «и» — скачок вверх, во время которого колени сгибаются, разворачиваются, а стопы соприкасаются «след в след».

На «два» — опускание исполнителя на пол в исходное положение, но ноги согнуты в коленях (*demi-plié*).

На «и» — ноги вытягиваются в коленях.

Повторять от 4 до 8 раз. При исполнении этого движения, а также и большинства других прыжков, исполнитель перед полуприседанием (на «раз») приподнимается на полупальцы («затакт») для усиления последующего отталкивания от пола. При прыжке необходимо стремиться осуществить соприкосновение стоп полностью «след в след», не ограничиваясь прикосновением пятками и добиваясь полного при-мыкания подошвы к подошве. В дальнейшем, по усвоении этого



Исходное
положение

раз

и

Рис. 113

два

и

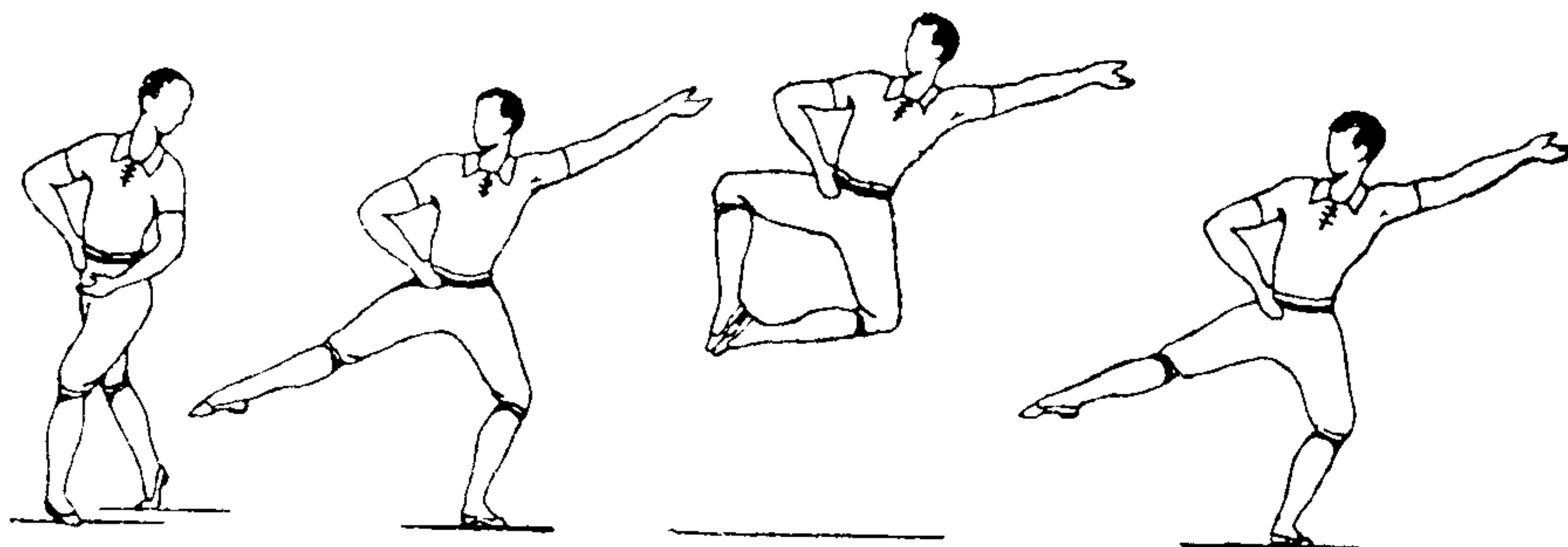
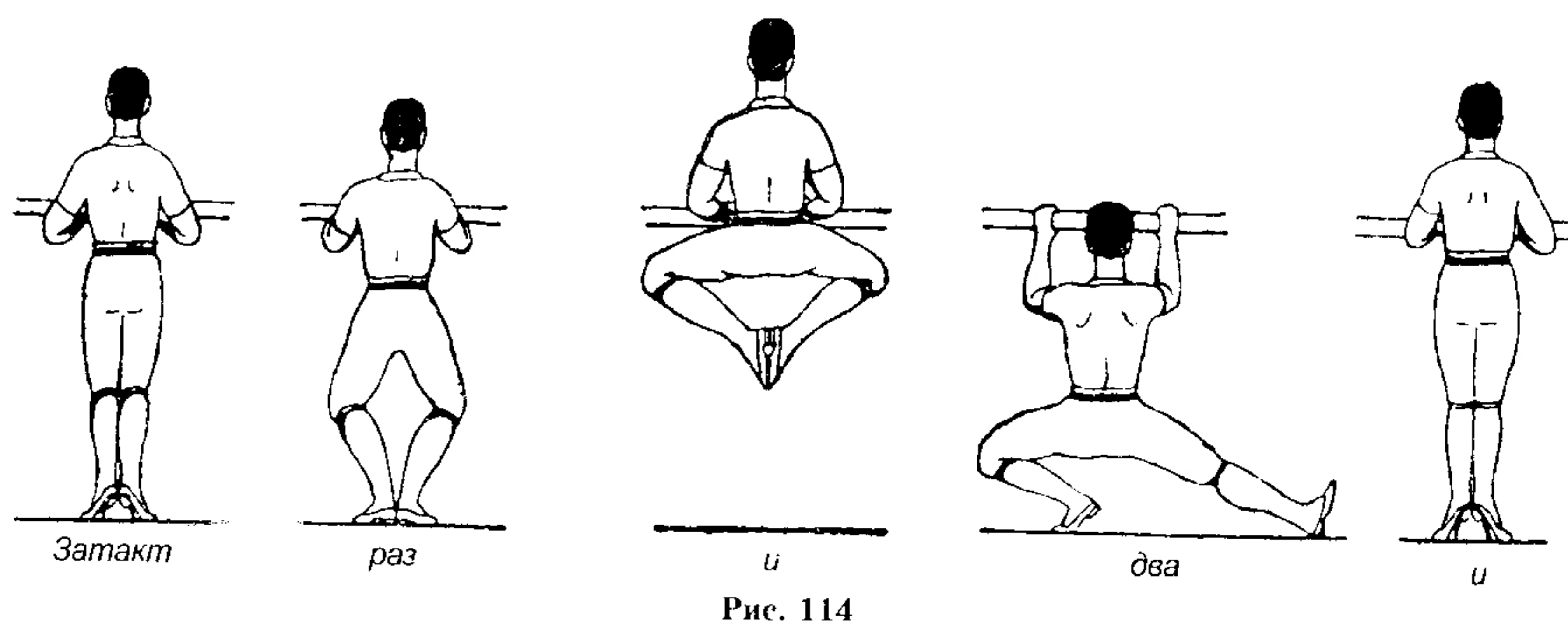
движения, исполнитель после прыжка опускается не на полуприседание, а на полное приседание, отделяя пятки от пола.

Еще бóльшую трудность представит для исполнителя опускание после вышеописанного прыжка не на обе, а на одну ногу, находящуюся на полном приседании. Другая нога вытянута в сторону и ставится каблук на пол. Носок ее поднят вверх (рис. 114).

Движение вначале проходится у палки и по мере усвоения переносится на середину.

167. У палки же начинается изучение и **кабриоля «след в след»** (рис. 115).

Перед скачком вверх левая нога делает небольшой шаг вперед на *croisé*. Этот шаг является трамплином для скачка. Одновременно с этим шагом левой ногой правая быстро выносится в сторону в воздух на 90°. Затем, во время скачка, ноги, предельно сгибаясь в коленях, с ударом соединяются подошвами. После этого левая нога, разгибаясь, опускается на пол и сгибается в колене, а правая вновь энергично раскрывается в сторону. Движение повторяется с другой ноги. Необходимо помнить о том, что удар «след в след» производится не при



опускании тела вниз, а на высшей точке взлета. Колени обеих ног при ударе предельно согнуты. Кроме того, нельзя забывать о том, что при ударе подъёмы ног должны быть вытянуты. Кабриоль делается не более 8 раз.

168. Кабриоль с ударом каблук о каблук. Он схож с кабриолем «след в след», отличаясь от него меньшей выворотностью и тем, что удар производится только каблуками, а не подошвами ног.

169. Выброс ног в стороны.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Руки скрещены на груди.

На «раз» — полуприседание.

На «и» — высокий скачок с одновременным выбрасыванием ног в стороны. Руки также раскрываются в стороны и встречаются пальцами с носками вскинутых ног (рис. 116).

На «два» — опускание исполнителя вниз на полное приседание. Руки снова скрещиваются у груди.

На «и» — возвращение в исходное положение.

Разработка этого движения требует длительной специальной тренировки. Для сближения рук с носками вскинутых ног, корпус, во время прыжка, слегка подается вперед. Не надо злоупотреблять этим и превращать легкое движение корпуса вперед в наклон. Тогда теряется рисунок движения и его сценический эффект, так как сильный наклон корпуса вперед снижает прыжок.

Указать дозировку этого упражнения, так же как и других прыжковых движений, можно очень условно. Она зависит от индивидуальных прыжковых данных и физической выносливости исполнителя. В среднем повторение возможно от 4 до 8 раз.

170. Выброс ног вперед. Движение имеет ту же последовательность, но ноги и руки выбрасываются вперед, а не в стороны. Здесь функция корпуса иная. В идеале нужно добиваться, чтобы на высоком

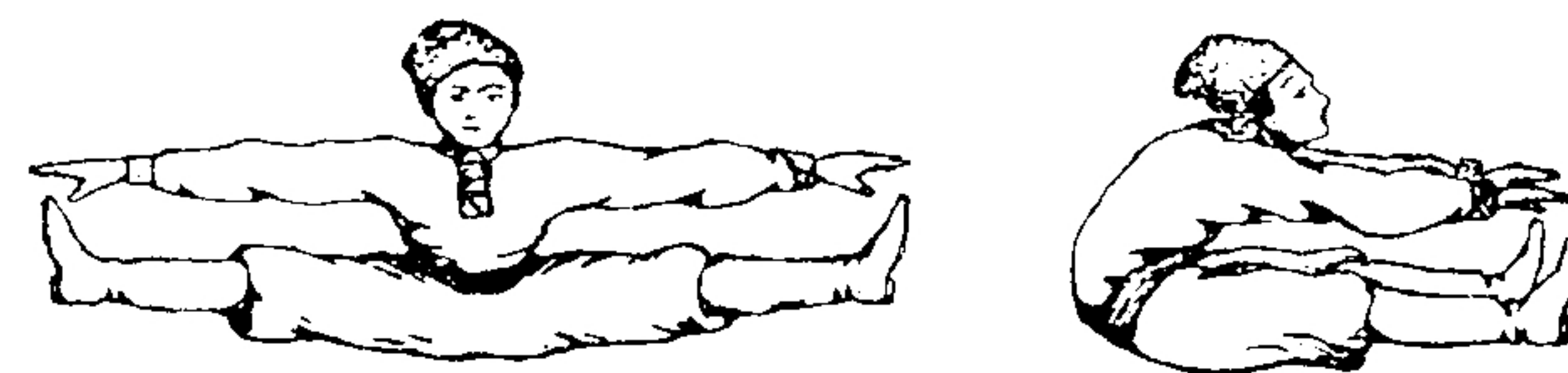


Рис. 117

прыжке исполнитель как бы складывался. Конечно, это влечет за собой и наклон корпуса вперед, так как без этой помощи корпуса исполнителю невозможно дотянуться руками до носков (см. рис. 117).

171. Скачок с подгибанием ног назад.

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное. Исполнитель стоит правым плечом вперед. Руки скрещены на груди.

На «раз» — полуприседание.

На «и» — высокий скачок, во время которого корпус закидывается назад, а голова к правому плечу. Ноги откинuty назад и согнуты в коленях. Руки, раскрываясь, отбрасываются назад, касаясь носков ног (в идеале, схватывая их) (рис. 118, фиг. 1).

На «два» — ноги разгибаются. Исполнитель опускается вниз, на полное приседание. Руки возвращаются к груди.

На «и» — возвращение исполнителя в исходное положение.

Поворот исполнителя в сторону вызван желанием показать зрителю весь рисунок движения.

172. Другой вариант предыдущего движения (рис. 118).

Исходное положение — то же, что в упражнении 171.

На «раз» и на «и» — то же, что в упражнении 171.

На «два» — исполнитель опускается на пол в положение, типичное для присядки: левая нога находится на полном приседании, а правая протянута вперед на *croisé*, каблуком в пол. Носок поднят вверх.

Эти скачки, как и большинство других — принадлежность мужского танца. Они требуют усиленной тренировки и проделываются вначале с опусканием на *demi-plié*, а не на полное приседание. В идеале, создается впечатление, что человек, изогнувшись, держит себя в воздухе за ноги. Иной рисунок придает этому движению маленькое изменение, вносимое в исполнение скачка: исполнитель, подгибая

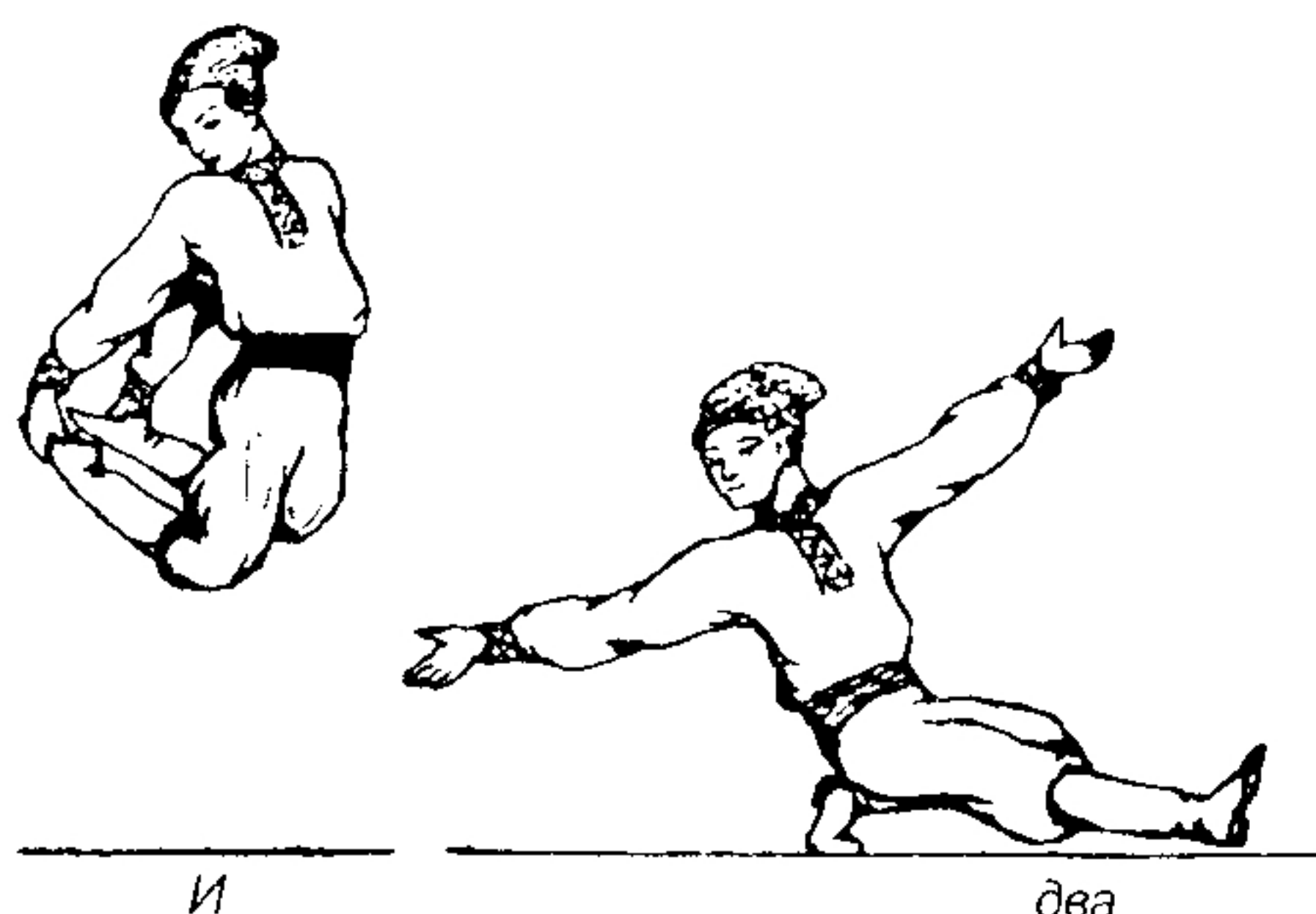


Рис. 118

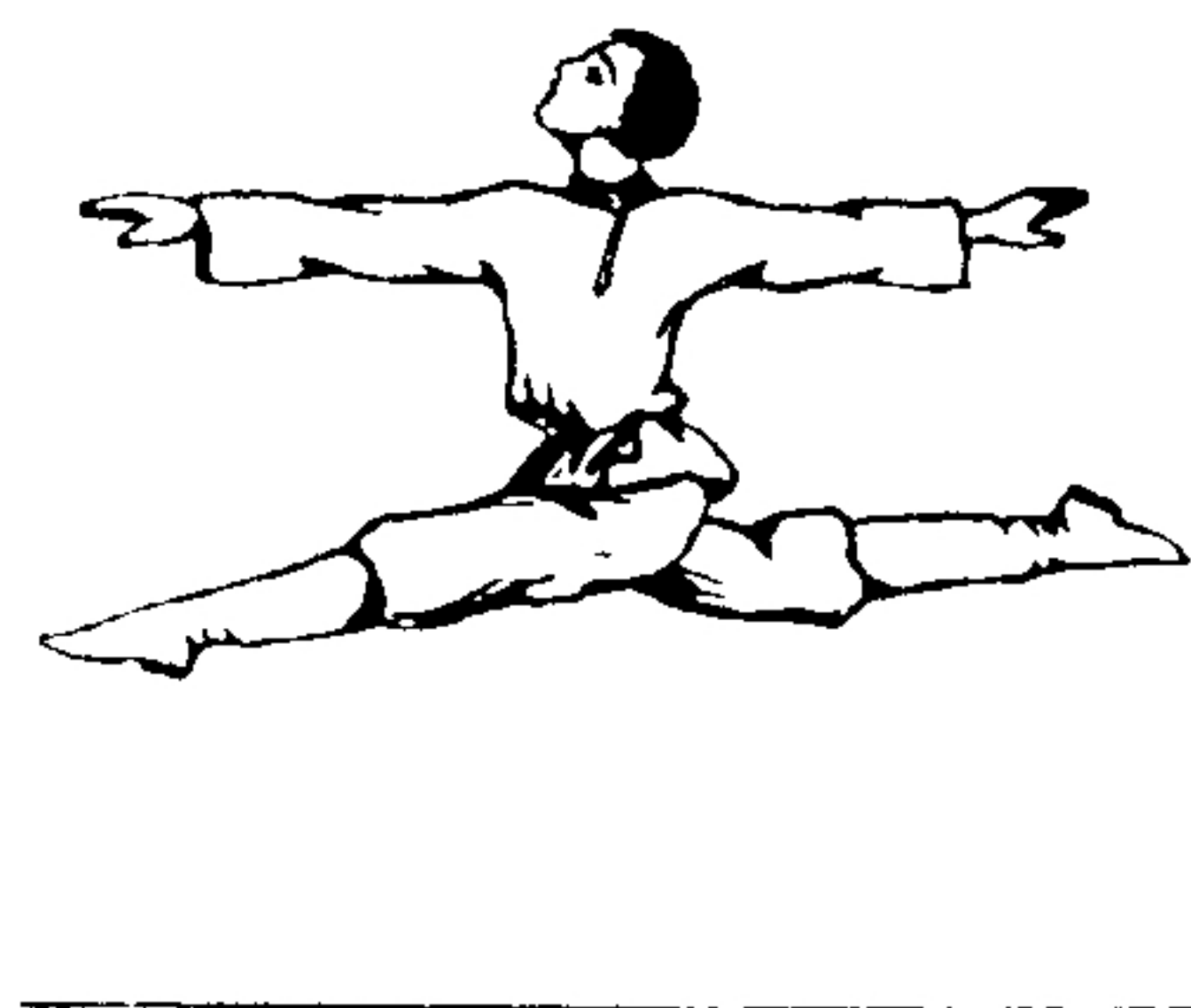


Рис. 119

в воздухе ноги, схватывает только правой рукой носок правой ноги. Это заставит его откинуться не только назад, но и несколько вправо. Левая рука охватывает кистью затылок.

При разработке этих прыжков от исполнителя ни в коем случае нельзя требовать с первого же раза схватывания руками ног. Это может привести к падению на колени, так как ноги не успеют оторваться от рук. Поэтому вначале надо ограничиваться только прикосновением, постепенно увеличивая длительность его. Виртуоз-танцовщик стремится, схватившись руками за ноги, продержаться в такой позе в воздухе как можно дольше, возвращая руки на грудь в самый последний момент падения — почти у пола.

173. Воздушные ножницы. Это название условно, несмотря на то, что на практике этим термином определяются различные прыжковые движения. В данном случае ножницы — скачок, во время которого ноги выбрасываются в противоположных друг другу направлениях.

Ножницы встречаются в сценических гротесковых танцах, но применяются и в сценических украинских танцах.

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное. Исполнитель стоит левым плечом вперед. Руки его скрещены на груди.

На «раз» — полуприседание.

На «и» — скачок, во время которого правая рука и вытянутая левая нога выбрасываются вперед, а левая рука и вытянутая правая нога назад (рис. 119).

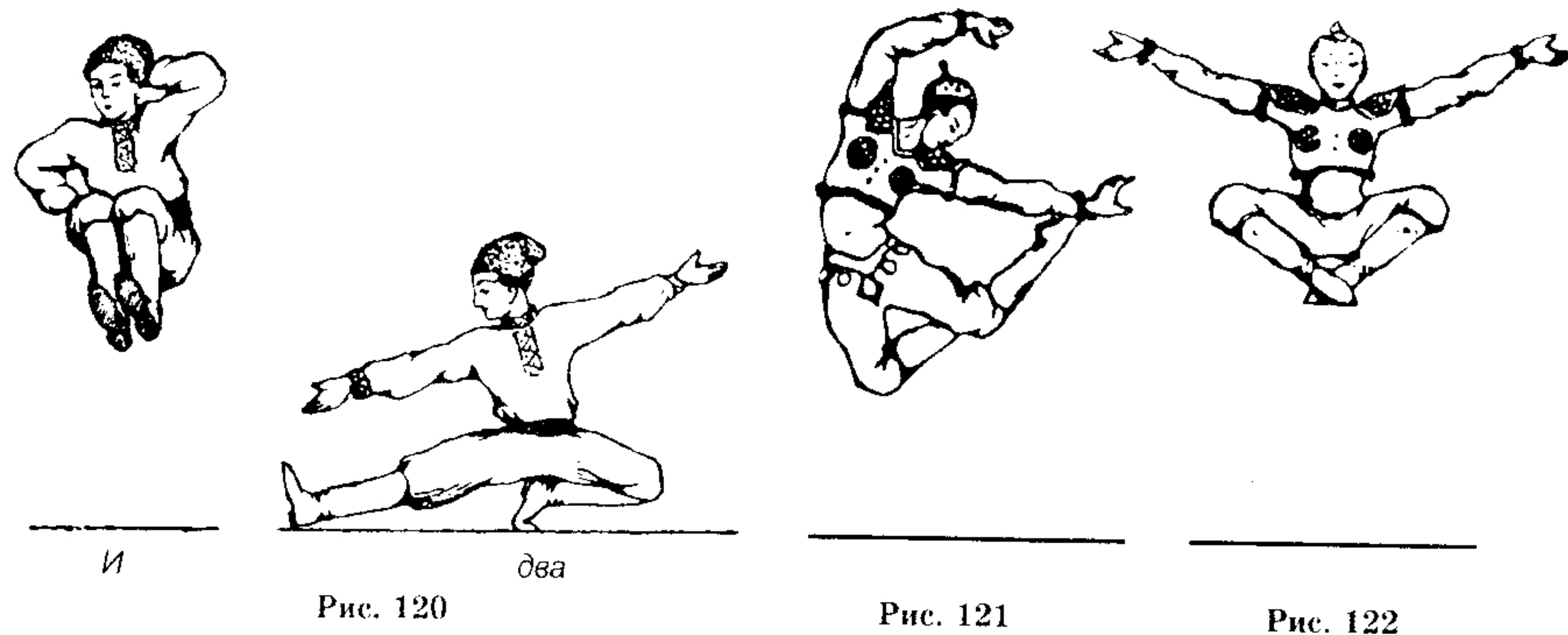
На «два» — опускание исполнителя на пол в исходное положение, на полуприседание.

На «и» — колени ног вытягиваются.

Движение проделывается безостановочно с той и другой ноги, с соответствующей переменной направления корпуса. Оно может комбинироваться с вышеописанными прыжковыми движениями. Трудность его заключается в отбрасывании ноги назад на ту же высоту и одновременно с выбрасываемой вперед ногой. Кроме того, исполнители с трудом добиваются одновременного возвращения ног в исходное положение. Обычно нога, выброшенная вперед, приходит в исходное положение раньше другой. Этот скачок делается в разных ракурсах — в профиль к зрителю, в $3/4$ и др. Для усиления сценического эффекта исполнитель, непрерывно совершая прыжки, с каждым разом все больше увеличивает подъем от пола.

174. Прыжок с подогнутыми ногами (см. рис. 120).

Музыкальный размер — $2/4$.



Исходное положение — нормальное. Руки упираются кулаками в бедра.

На «раз» — шаг левой ногой с ударом всей стопой в пол и полу-приседанием вперед, на *croisé* (за правую ногу). Шаг этот служит трамплином для прыжка.

На «и» — прыжок вверх, во время которого ноги, прижатые друг к другу, сгибаются в коленях, доходя ими почти до уровня груди. Руки раскрыты в стороны и слегка подняты вверх.

На «два» — резкое опускание вниз: левая нога приходит в положение полного приседания, пятка отделена от пола; правая нога вытянута в сторону. Каблук ее находится на полу, носок поднят вверх. Руки в том же положении, но правое плечо слегка наклонено. Взгляд исполнителя направлен на правую ногу.

На «и» — возвращение в исходное положение.

Движение это повторяется и с другой ноги, тогда на второе «и» будет пауза и движение повторяется с правой ноги. Очень часто перед этим движением выполняется *balancé*-голубец, описанный нами в венгерском танце (см. упр. 245). Во время скачка возможно и иное положение рук: правая рука остается на бедре, в то время как левая заложена кистью за затылок.

Как мы уже говорили выше, большинство танцевальных движений могут быть видоизменены иными положениями корпуса и рук, а главное, изменением общего характера танца. Например, такого рода прыжок встречается во многих разновидностях сценического танца, в частности в «Половецких плясках», пост. М. Фокина. Руки там, в момент прыжка, подняты над головой (со скрещенными кистями), а при опускании (обе ноги на полном приседании) откидываются назад. Корпус сильно подается вперед, голова резко повернута в сторону.

175. Приведем еще одну разновидность прыжка с подогнутыми ногами.

После короткого приседания на обеих ногах происходит скачок вверх. В воздухе правая нога, до предела согнутая в колене, почти прикасается стопой к мышце бедра левой ноги. Последняя согнута в колене и закинута назад до предела. Левое плечо опущено. Корпус и голова откинута назад и влево. Руки раскрыты в стороны (правая выше левой). Все движение продлевается профилем к зрителю.

Описанный нами прыжок мы видим в татарской пляске в балете «Бахчисарайский фонтан», пост. Р. Б. Захарова. Естественно, что прыжку придан соответствующий сценическому образу характер (рис. 121).

176. В той же постановке мы видим прыжок, где исполнитель, скрестив ноги, как бы сидит в воздухе (рис. 122).

Такого рода прыжки (упр. 175, 176) с последующим опусканием исполнителя в положение, типичное для присядки (одна нога на полном приседании, а другая вытянута либо в сторону, либо вперед), возможно использовать в украинских танцах. Этим и оправдывается включение последних двух движений в настоящую главу. Характер движения должен быть соответственно изменен, а рисунок его несколько упрощен.

177. *Saut de basque* с поджатыми ногами. Принципы исполнения этого движения описаны нами в разделе венгерского танца (см. упр. 258).

Отличие от описанного заключается в том, что после шага правой ногой, левая забрасывается вперед в предельно согнутом положении (тирбушон). Затем, во время поворота в воздухе, правая нога приходит в такое же положение. Заканчивая *saut de basque*, исполнитель опускается левой ногой на полное приседание, а правая нога его вынесена либо в сторону, либо вперед на *effacé* на каблук. Руки раскрыты в стороны и слегка приподняты.

Двойной поворот в воздухе еще более затрудняет исполнение этого сложного движения, требующего от исполнителя большой натренированности и умения «держат спину».

178. Веребочка (см. рис. 123).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — левая нога поворачивается на стопе внутрь, чуть-чуть проскальзывая вперед. Правая, согнутая в колене, заходит назад за левую под колено ее. Подъем слегка скошен. Колено направлено вперед.

На «раз» — правая нога опускается на пол на всю стопу сзади левой параллельно и почти рядом с ней так, что носок правой приходится у мизинца левой. Ноги слегка присогнуты.

На «и» — правая нога поворачивается внутрь на всей стопе, слегка проскальзывая вперед, левая заходит за правую и т. д. Словом, целиком повторяется движение «затакт», но ноги поменялись ролями.

На «два» — то же, что на «раз», но ноги снова поменялись положениями.

В этом виде мы имеем дело со сценической формой веревочки, очень близкой к аналогичному движению национального украинского танца. Поэтому не надо стеснять движения рук, в частности не допускать типично балетных поз. Начинать лучше всего, держа руки на бедрах, упираясь в них кулаками, или скрестить руки на груди.

179. Сценический интерес приобретает эта веревочка при постепенном увеличении глубины приседания с каждым новым заходом одной ноги за другую. Оно доходит до относительно глубокого, но не полного приседания. В упражнении эта веревочка исполняется по 16 раз.

180. Как ни близок первый вариант веревочки к народному его виду, все же он несколько отличается от него. В народном танце на счет «и» одновременно с поворотом левой стопы внутрь нога слегка подскакивает и с ударом стопой опускается на пол. Заходы одной ноги за другую менее закончены. Вообще же, все движение имеет не плавный, а отрывистый, дробный характер. Это свойство выражено и в народном названии его: «Дробна доріжка с підскоком».

Если стилистические свойства других веревочек позволяли довольно широко сочетать их со всевозможными сценическими па, то характер этой веревочки ограничивает возможность комбинаций. Народные украинские черты обязывают сочетать ее преимущественно с притоптывающими движениями. Руки находятся на бедрах, упираясь в них тыльными сторонами кистей.

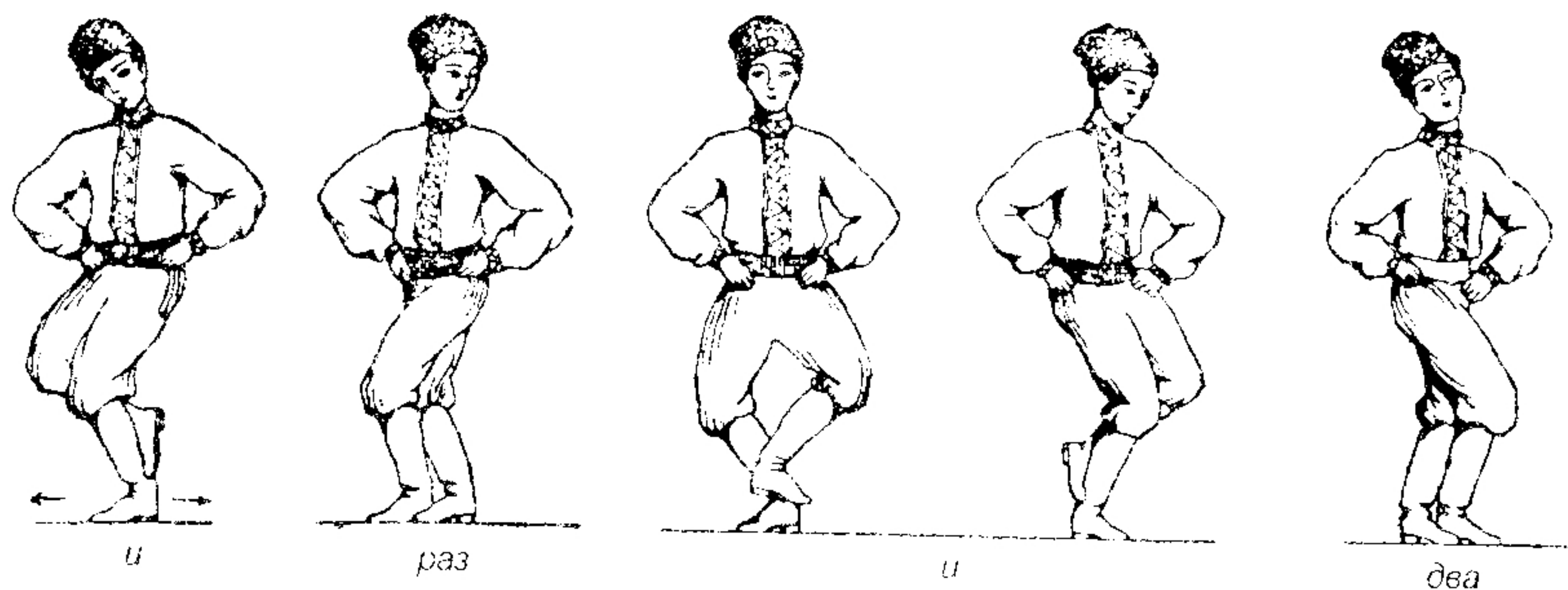


Рис. 123



ЭЛЕМЕНТЫ КАВКАЗСКИХ ТАНЦЕВ

Под этим общим названием мы имеем в виду танцевальные элементы наиболее распространенных по всему Кавказу национальных танцев.

Мы даем элементы Лекури и некоторых других кавказских танцев в их народном виде. Отдельные сценические вариации на народные темы мы специально оговариваем.

Лекури — грузинская лезгинка. Она является классическим образцом национального танцевального искусства. Популярность ее чрезвычайно велика.

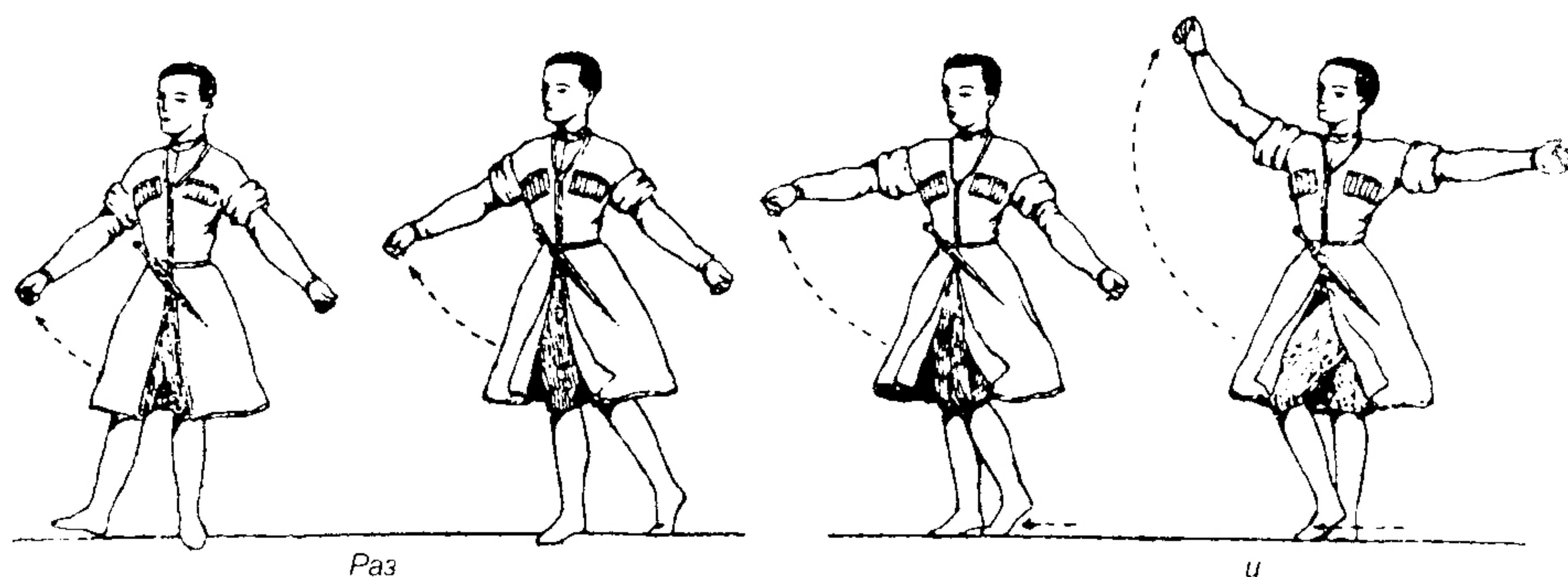
Общее представление о танцах Грузии и их характеристику дает интересная статья балетмейстера Д. Джабришвили «Грузинские народные пляски». Из этого источника мы и воспроизводим превосходное описание Лекури:

«Это танец-роман. Тут соревнование в красоте, ловкости, сметливости. Пляску начинает один мужчина, который плавно скользит по кругу в направлении против часовой стрелки (ход „Давла“). Он держится независимо, с достоинством, его корпус неподвижен при большой быстроте и ловких движениях ног. Орлиным взором окидывает он стоящих кругом девушек, ища ту, которая манит к себе его сердце, вот он увидел ее, но продолжает двигаться дальше, не останавливаясь и не ускоряя хода. Он направился к музыкантам и, повернувшись к ним лицом, скользит перед ними, как бы указывая им темп „Гасма“.

Договорившись с музыкантами, юноша продолжает свой ход по кругу. Наконец он приблизился к своей избраннице. Он просит ее выйти к нему и с поклоном, скользнув в сторону, освобождает ей путь, замирая в ожидании.

Девушка принимает вызов, ей нравится юноша, но пусть он докажет свою силу, ловкость, находчивость. Отвесив ему поклон, она вырывается вперед, скользя полуходом „Сриала“. Грაციозным движением рук она зовет за собой партнера, но сколько в ней сдержанности, стыдливой женственности и строгой простоты. Натянута, как тетива, и вместе с тем непринужденно спокойная, она не движется, а плывет, движения ее незаметны, но юноша знает, сколько силы и ловкости в ее проворных ногах. Он мгновенно подхватывает ее движение и уже следует за ней таким же скользящим ходом. Он почти касается ее, но помнит, что даже край его платья не должен задеть ее. Он весь — внимание и почтительность.

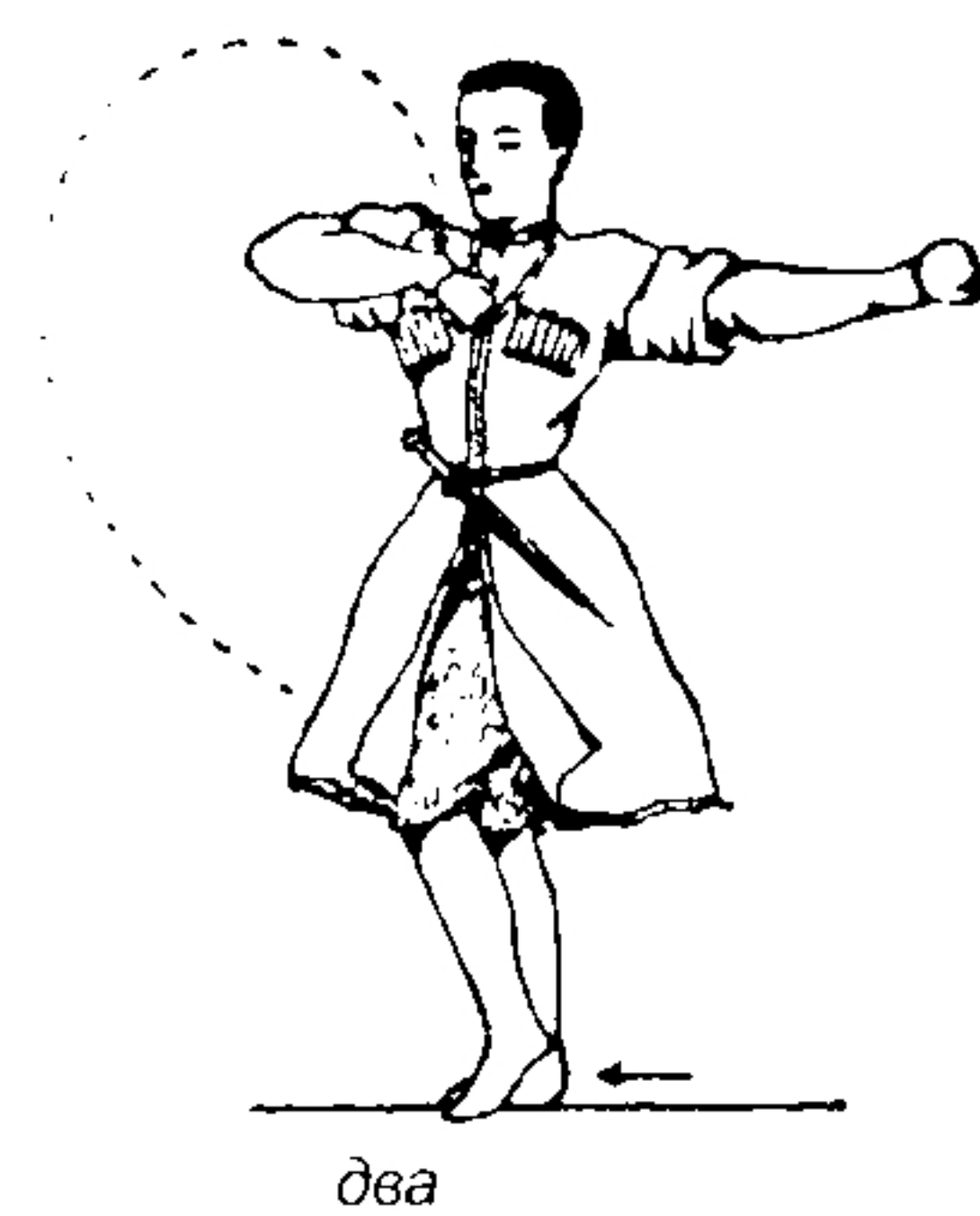
Но вдруг девушка, меняя движение, пошла спиной назад. Она чуть не столкнулась со своим кавалером, но он быстр и ловок: мгновенно повернувшись лицом к ней, он так же почтительно, как и раньше, следует за ней. Первая опасность предотвращена, он мог упустить мгновение, пойти вперед, и его роман кончился бы печалью. Девушка могла бросить его или вызвать другого юношу. Танец продолжается. Девушка дошла до того места, откуда она была приглашена. Она останавливается, чтобы посмотреть на своего партнера. Мужчина движется дальше, но он никогда не станет спиной к женщине и поэтому отходит от нее на несколько шагов, прежде чем продолжать линию своего движения. Он плавно, как бы обдумывая, чем прельстить ему свою избранницу, обходит круг и, подойдя опять к ней, скользит назад к центру. За ним наблюдают сотни глаз, но самые внимательные, самые требовательные те два глаза, которые устремлены на него с вызовом и с чуть заметным желанием, чтобы он оказался достойным ее. И мужчина, не уходя с центра, делает труднейшие „Гасма“, молниеносно сменяющие друг друга. Гордый своим успехом, он вновь приближается к девушке. Но победа еще не



Раз

Рис. 124

и



два

одержана. Девушка стремительно срывается с места и скользит по кругу. Мужчина догоняет ее (ход „Давла“). Но вот она замедляет ход, осматривается вокруг. Не устала ли она, не ищет ли места, где остановиться, чтобы отдохнуть? Мужчина внимательно следит за ней. Может быть, в этом таится коварство? И вдруг она стремительно скользит вперед по кругу, запирая мужчине доступ к себе протянутой рукой, но он опять идет рядом с ней. Женщина не уступает. Она все время меняет ход, то ускоряя, то замедляя его, но мужчина начеку, он не отстает от нее, не вырывается вперед, все так же почтительно, но упорно следуя за ней. Тогда она быстрым поворотом бросается в середину круга, но опять видит его подле себя; она с такой же быстротой возвращается обратно, снова идет к центру. Но все тщетно. Ей не уйти от него. И тогда она останавливается, отвешивает ему поклон, признавая его достойным себя. Мужчина, склонившись перед девушкой, подает ей руку и ведет на место».

ЛЕКУРИ

181. Давла — основной мужской танцевальный ход, чередующийся с другими движениями лекури (рис. 124).

Музыкальный размер — $2/4$. Почти все описанные в этой главе танцевальные движения проделываются в музыкальном размере $2/4$. В отдельных случаях мы оговариваем иной размер музыкального сопровождения.

На «раз» — бытовой шаг правой свободной ногой вперед. Ступать нужно с пятки. Тяжесть корпуса перенесена на правую ногу.

На «и» — левая нога, сгибаясь в колене и не опуская пятки, подтягивается к правой и, не прекращая движения, выходит вперед за нее, на половину стопы.

На «два» — чуть опираясь полупальцами левой ноги, исполнитель, не отрывая правой стопы от пола, подтягивается ею к левой ноге. Можно вместо этого подтягивания просто приставить правую ногу к левой, но при этом необходимо сохранить неподвижность линии плеч.

На «и» — пауза.

Затем описанное движение проделывается с другой ноги. В этом ходе, как и вообще в кавказских танцах, ноги всегда обращены носками вперед. Никакие подпрыгивания, приседания и приподнимания корпуса при выполнении этого хода

не допускаются. Линия плеч неизменно ровна. Плавность хода — его основа.

В начале хода руки находятся еще внизу, естественно раскачиваясь на ходу. Для этого момента очень характерно также завертывание, засучивание рукавов. Только после двух-трех тактов руки принимают рисунок, характерный для всей лекури. Руки сначала раскрываются в стороны и поднимаются до высоты плеч, со слегка поджатыми к ладоням пальцами. Ладони обращены на $3/4$ вверх. Затем левая рука, оставаясь раскрытой в сторону, постепенно поворачивается ладонью сначала к полу, а затем и назад. Правая рука, сгибаясь в локте, но его не поднимая, продолжает двигаться вверх и затем опускается кистью к груди. Локоть ее подтянут до высоты плеча и даже несколько выше. В процессе всего хода руки могут меняться положениями, т. е. левая, повернув кисть вверх, проделывает весь путь правой, а правая раскрывается в сторону и в конце движения поворачивает кисть поджатой ладонью назад. Движения рук самостоятельны и не зависят от движений ног.

182. Различие между описанным мужским и женским ходом (первый вид) в лекури невелико и заключается главным образом в положениях рук (рис. 125).

Женщины, так же как и мужчины, начинают свой ход с опущенными руками, но не давая им раскачиваться. После двух-трех тактов руки приходят в следующие положения. Они плавно и одновременно поднимаются: правая — в сторону и несколько вперед на уровень плеча или немного ниже его, с закругленной и плавно приспущенной кистью, левая — вперед и несколько влево так, что тыльная часть кисти находится на уровне и на одной линии с левым глазом. Положение ее кисти аналогично положению правой. Рисунок рук пластичен, линии их мягкие и закругленные. Острые углы рук, наблюдаемые в мужском ходе, здесь отсутствуют. При перемене положения рук исполнительница прежде всего плавно поворачивает кисти ладонями к корпусу и, продолжая их вращение, сгибает затем руки в локтях и приво-



Рис. 125

дит их в положение, обратное предыдущему. Таким образом, левая рука, несколько опускаясь к груди, затем раскрывается в сторону, а правая, несколько поднимаясь, проводится вперед и вправо.

Движения обеих рук происходят одновременно. Вращение рук и, главным образом, кистей (чагрехва) должно совпадать между собой во всех фазах.

Координированные движения рук создают красивую пластическую композицию, украшающую весь ход.

Руки меняются в замедленном темпе. Перемена положений рук занимает не менее четырех описанных движений ног.

Стройность линии корпуса не нарушается движениями ног. Корпус все время подтянут и неподвижен. Это положение сохраняется на всем протяжении лекури.

183. Женский ход в лекури (второй вид, боковой).

Музыкальный размер — $2/4$.

Этот ход проделывается все время на полупальцах с продвижением в левую сторону.

Исходное положение — ноги примкнуты друг к другу и обращены носками вперед. Исполнительница обращена лицом к зрителю и во время всего хода никуда не поворачивается.

На «раз» — сделать маленький шаг левой ногой, влево.

На «и» — приставить к ней правую на полупальцах.

На «два» — вновь переступить влево левой ногой. Правая нога, подтягиваясь к левой, отделяется от пола, но не увеличивает сгибания в колене.

На «и» — пауза.

Затем движение продолжается с другой ноги. Продвижение влево остается неизменным.

Нужно помнить, что во время этого хода колени не вытянуты до конца, а находятся в свободном, несколько присогнутом положении. Это обстоятельство помогает корпусу сохранить стройность и неподвижность.

184. Женский ход в лекури (третий вид).

Музыкальный размер — $3/4$.

На «раз» — свободный, плавный шаг правой ногой на всю стопу вперед.

На «два» — маленький шаг левой ногой, но она ставится на пол не всей стопой, а низкими полупальцами. Чтобы избежать при этом шаге поднимания корпуса, нужно слегка согнуть левую ногу в колене.

На «три» — правая нога вновь проделывает маленький шаг впереди ставится на пол всей стопой.

Таким образом, этот вид хода составляется из 3 шагов: первый, относительно большой, на всю стопу и 2 следующих за ним, небольшие, причем первый проделывается на низких полупальцах. Основной принцип лекури — стройность фигуры, отсутствие рывков и толчков, плавное передвижение по площади — все это в полной мере сохраняется и здесь. Трехдольный музыкальный размер может быть заменен двухдольным, тогда два последних шага будут проделываться вдвое быстрее первого и на последнюю 1/8 такта — пауза, почти незаметная при быстром темпе. Плавность хода из-за этого обстоятельства не должна нарушаться.

Все виды описанных ходов имеют по преимуществу круговой характер, но встречаются также кружение на месте, ход по прямой и даже ход назад. Движения рук и их положения аналогичны движениям в первом виде женского хода (упр. 182).

185. Следующий вид женского хода по характеру очень близок к предыдущим. Как и там, основа его — плавность. По впечатлению он очень напоминает только что описанный вид женского хода, но технически еще проще последнего. Исполнительница движется вперед плавным, мелким шагом, слегка поднимая пятки и бесшумно скользя по полу. Длинное, развевающееся платье, почти скрывающее ноги, и неподвижность корпуса создают впечатление плывущей фигуры.



Рис. 126

Положение рук — рис. 126.

Если давла — основной танцевальный ход лекури, то гасма — ее основное танцевальное движение. Лекури и строиться, главным образом, на чередовании давла с гасма. Технологически гасма — ряд скользящих движений ног. Исполнение лекури считается идеальным, если быстрые, четкие, мелкие и скользящие движения ног в гасма ни в коей мере не отражаются на прямом положении корпуса и ровной линии плеч. Это легко проверить, если, не глядя на ноги исполнителя, следить только за его корпусом. Чем он спокойнее и неподвижнее, тем выше качество исполнения. Мы опишем несколько видов гасма, наиболее употребляемых в лекури. Положения рук в них аналогичны положениям рук в давла.

186. Гасма (первый вид) (рис. 127).

Музыкальный размер — 2/4.

В исходном положении стопы примкнуты.

Затакт — правая нога, скользя по полу, вытягивается вперед так, что приподнятая ее пятка находится у носка левой.

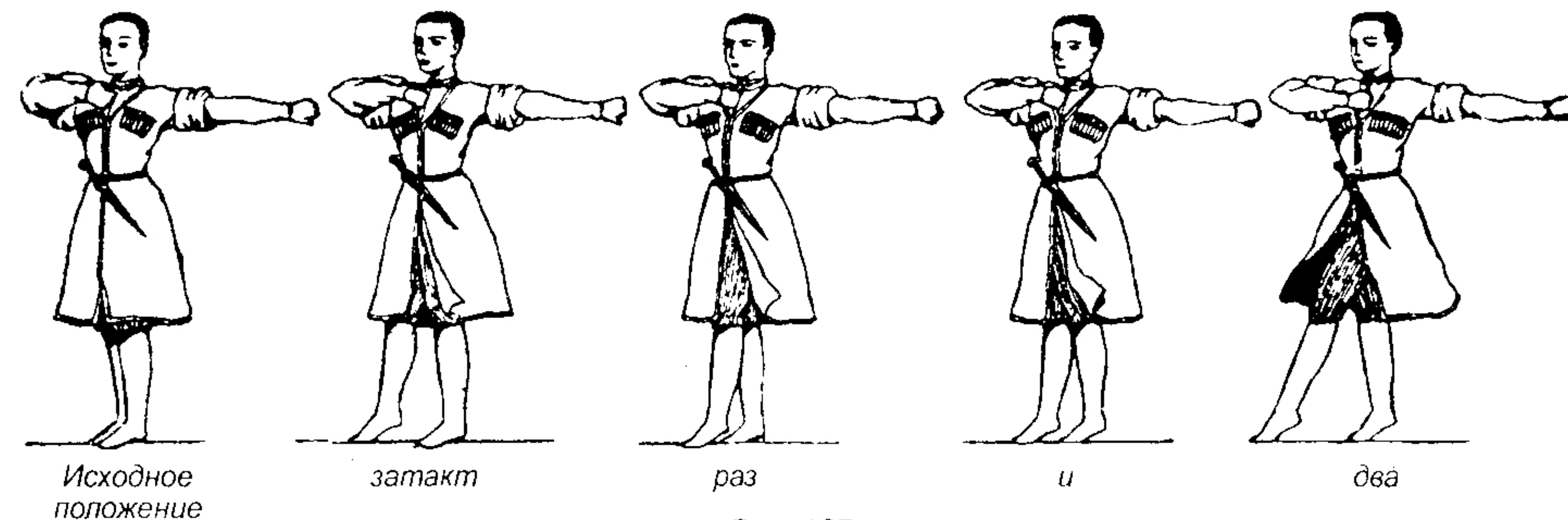


Рис. 127

На «раз» — ноги меняются положениями. Правая скользит обратно к исходному положению, а левая проскальзывает вперед несколько меньше, чем на расстояние стопы. Проскальзывание производится при слегка отделенных от пола пятках.

На «и» — новая перемена ног. Так же скользя стопами, они поменялись положениями — впереди оказалась правая нога.

На «два» — ноги вновь поменялись положениями, причем левая, оставшаяся впереди, проводится чуть дальше и больше отделяет пятку от пола.

На «и» — пауза.

Затем все движение повторяется, начинаясь с левой ноги, уже находящейся в затакто-вом положении.

Скольжения ног абсолютно не отражаются на спокойной линии плеч. Никаких рывков и дерганий не допускается.

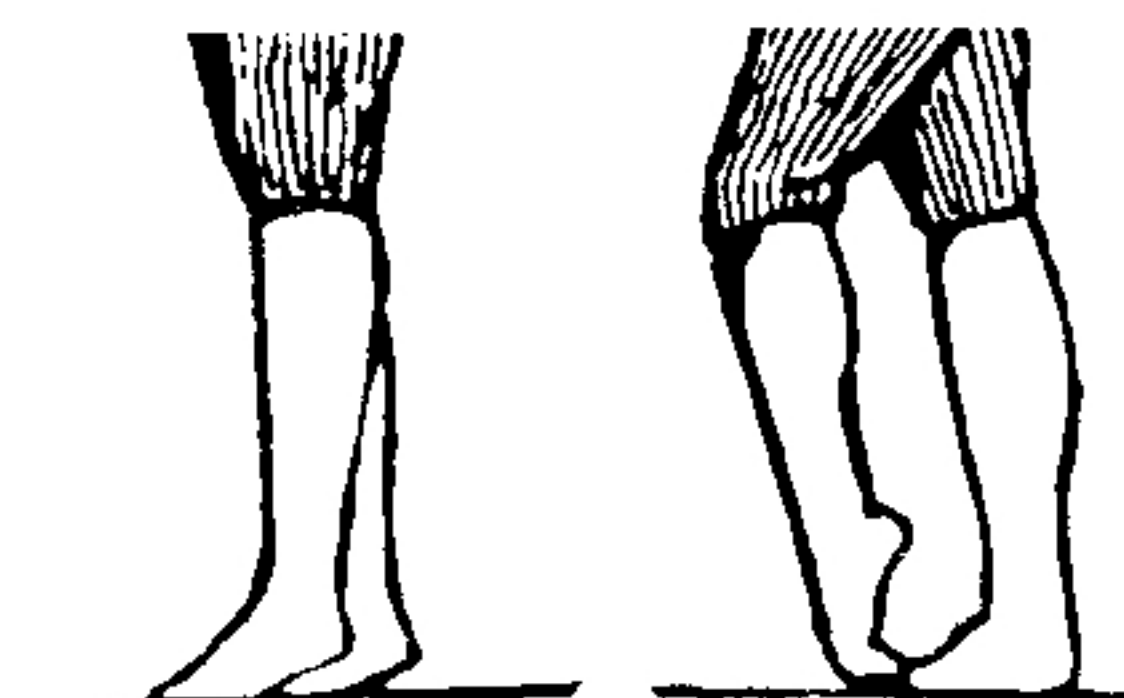


Рис. 128

Рис. 129

187. Описанный нами вид — **основной вид гасма**. Если на счет «два» левую стопу искривить, повернув ее внутрь впереди носка правой, то мы получим один из сценических вариантов первого вида гасма (рис. 128). С ним мы встречаемся в известной лезгинке М. Фокина, в опере «Руслан и Людмила». Правда, вместо скольжения по полу, ноги там просто переступают с одной на другую, но все же, для сценического вида лезгинки того времени, описанный вариант — наиболее близкая к народному виду композиция.

188. Иной вариант первого вида гасма (рис. 129) заключается в том, что на счет «два» левая нога не вытягивается вперед, а, сгибаясь в колене, упирается подогнутой первой фалангой пальцев в пол, рядом с носком правой ноги. В остальном движение не изменяется.

Прибегая в нашем дальнейшем описании кавказских танцев к терминам «на пальцы», «пальцами» и т. д., мы всегда имеем в виду

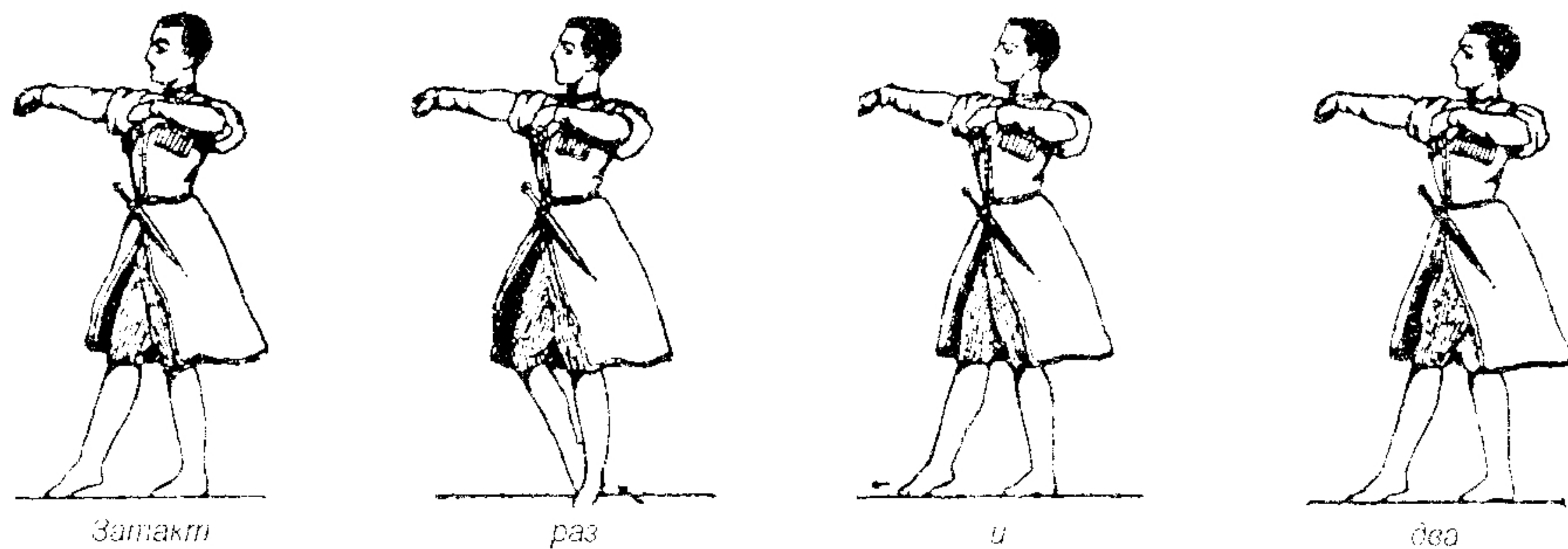


Рис. 130

подогнутую первую фалангу пальцев. Но, учитывая большую трудность приема и, при частом исполнении, даже опасность повредить пальцы, — мы считаем возможным на первом этапе обучения заменять этот характерный элемент кавказского танца просто высокими полупальцами.

В дальнейшем при укреплении пальцев соответствующей гимнастикой (разгибание и сгибание их) и даже соответствующим бинтованием всякая опасность будет изжита и движения на пальцах нужно вводить в практику.

189. Гасма (второй вид) (рис. 130).

Музыкальный размер — 2/4.

Затакт — то же, что в упражнении 186.

На «раз» — правая нога, сгибаясь в колене, скользя носком по полу, резко подтягивается к левой и ставится пальцами в пол, у пятки левой ноги. Одновременно левая нога, не сдвигая носка с места, поворачивает пятку вправо.

На «и» — правая нога вновь вытягивается вперед (см. положение «затакт»), а левая, не сдвигая пятки с места, поворачивает носок вправо (таким образом, он обращен вперед).

На «два» — ноги скользящим движением меняются положениями (см. упр. 186 на «раз»).

На «и» — пауза.

190. Гасма (третий вид, боковой) (рис. 131).

Исходное положение — то же, что в упражнении 186.

На «раз» — приподняв слегка левую ногу, перенести ее вперед за правую и поставить вплотную к ней. Стопы ног примкнуты друг к другу наружными сторонами.

На «два» — правая нога, согнувшись в колене, выводится из-за левой и резко выталкивается вперед, по пути задевая полупальцами пол (см. положение «затакт» первого вида гасма).

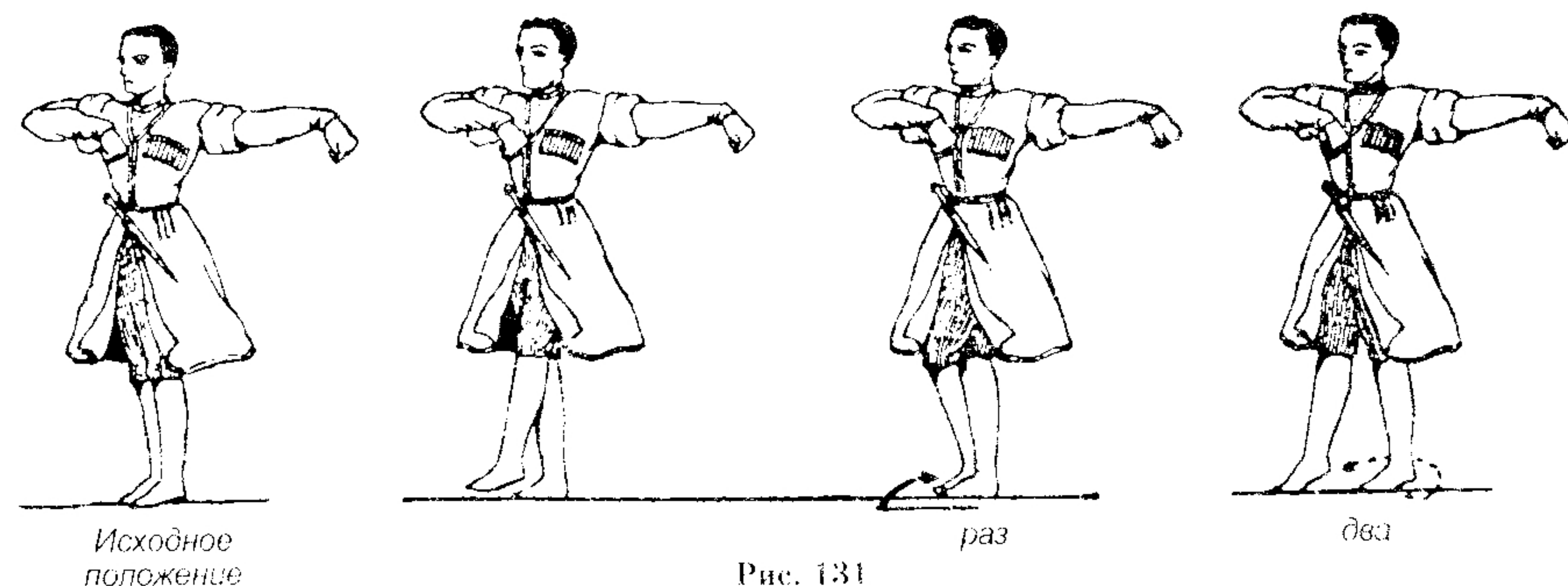


Рис. 131

На протяжении следующего такта исполняется первый вид гасма (упр. 186).

191. Гасма (четвертый вид).

Этот вид отличается от предыдущего только переменной порядком движений. Здесь вначале проделывается первый вид гасма (1-й такт), а затем третий вид гасма (2-й такт).

Все движение можно чередовать (через раз, через два и т. д.) с третьим видом гасма (упр. 190), и тогда вся комбинация проделывается с обеих ног.

192. Гасма (пятый и шестой виды).

Оба они являются двухтактной комбинацией, составленной из первого и второго вида гасма.

Пятый вид начинается вторым видом гасма (1-й такт) и кончается первым видом (2-й такт).

Шестой вид гасма проделывается в обратном порядке.

193. Одним из вариантов гасма является чакрули-гасма (рис. 132).

В исходном положении ноги примкнуты стопами друг к другу. Носки обращены вперед.

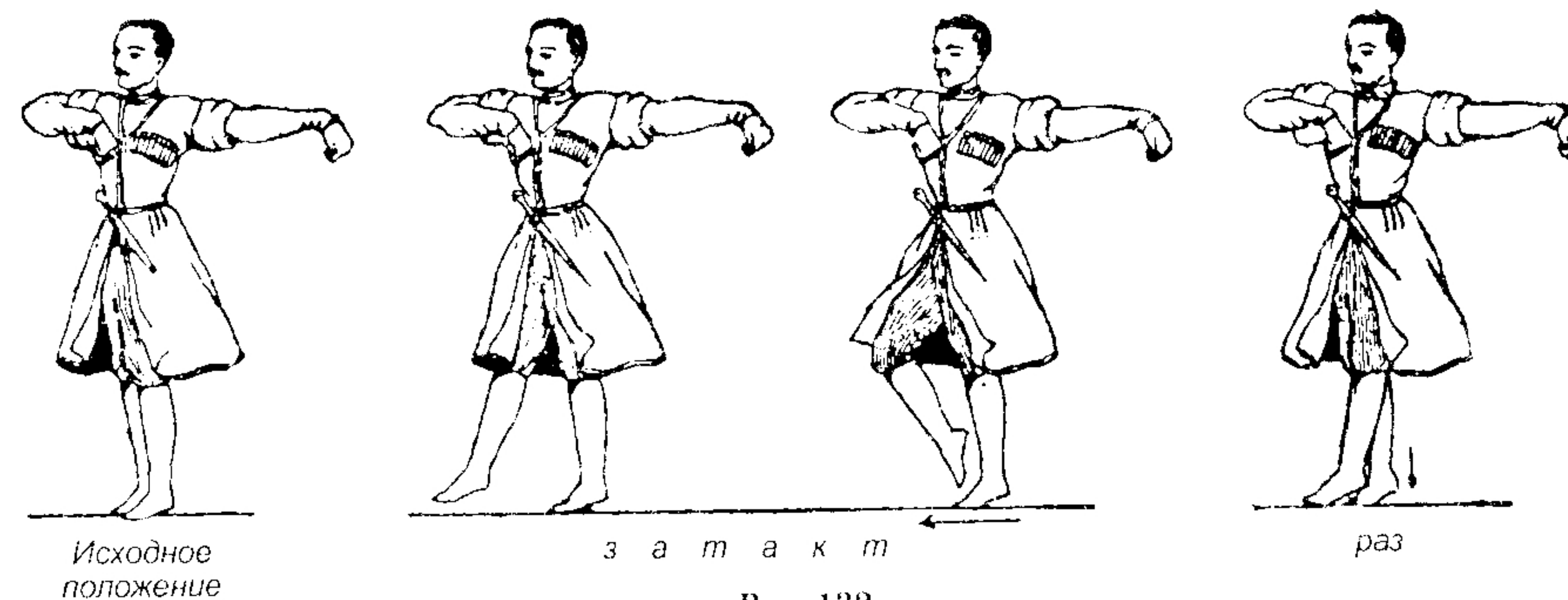


Рис. 132

Затакт — правая нога, отделяясь от пола, протягивается вперед в воздух на 10–15". Сразу же сгибаясь в колене, она на той же высоте подводится невытянутой стопой к щиколотке левой, рядом с ней. В этот момент левая нога толчком проскальзывает слегка вперед. Колени направлены вперед.

На «раз» — правая нога с легким ударом опускается низкими полупальцами на пол, рядом с левой. Левая тотчас слегка проскальзывает вперед.

На «и» и на «два» — ноги, скользя по полу, дважды меняются положениями, как это делается в первом виде гасма на этот же счет.

На «и» — левая нога, протянутая вперед, проделывает движение правой, описанное в положении «затакт».

Все описанные виды гасма проделываются в лекури только мужчинами.

ГОРСКАЯ ЛЕЗГИНКА

Лезгинка горных районов Кавказа имеет совершенно иной, нежели лекури, характер. Движения ее порывисты, горячи, темпераментны.

В отличие от плавной лекури, горская лезгинка изобилует внезапными срывами и характеризуется более резкими, сильными движениями. Мы приводим ниже четыре наиболее популярных вида — хода горской лезгинки.

194. Ход горской лезгинки (первый вид) (рис. 133). По технике несколько не отличается от мужского хода в лекури (давла). Только характер исполнения, положения рук и несколько более продвинутая вперед нога создают иное впечатление. Здесь одна рука, в естественно согнутом положении, находится впереди, на линии середины корпуса, другая, также согнутая, — позади и несколько ниже первой. Руки меняются положениями при каждой перемене ног и им противоположны.



Рис. 133

Перемена рук положениями производится непременно с предварительным броском их вниз вдоль корпуса (на «раз»).

195. Ход горской лезгинки (второй вид) (рис. 134).

На «раз» — обычный бытовой шаг вперед правой ногой, с пятки на всю стопу. Левая, отделяясь от пола, сгибается под прямым углом в колене. Стопа ее находится рядом с внутренней стороной колена правой ноги.

На «два» — правая нога, скользя стопой, рывком передвигается вперед, на расстояние половины стопы. Левая нога не меняет своего положения.

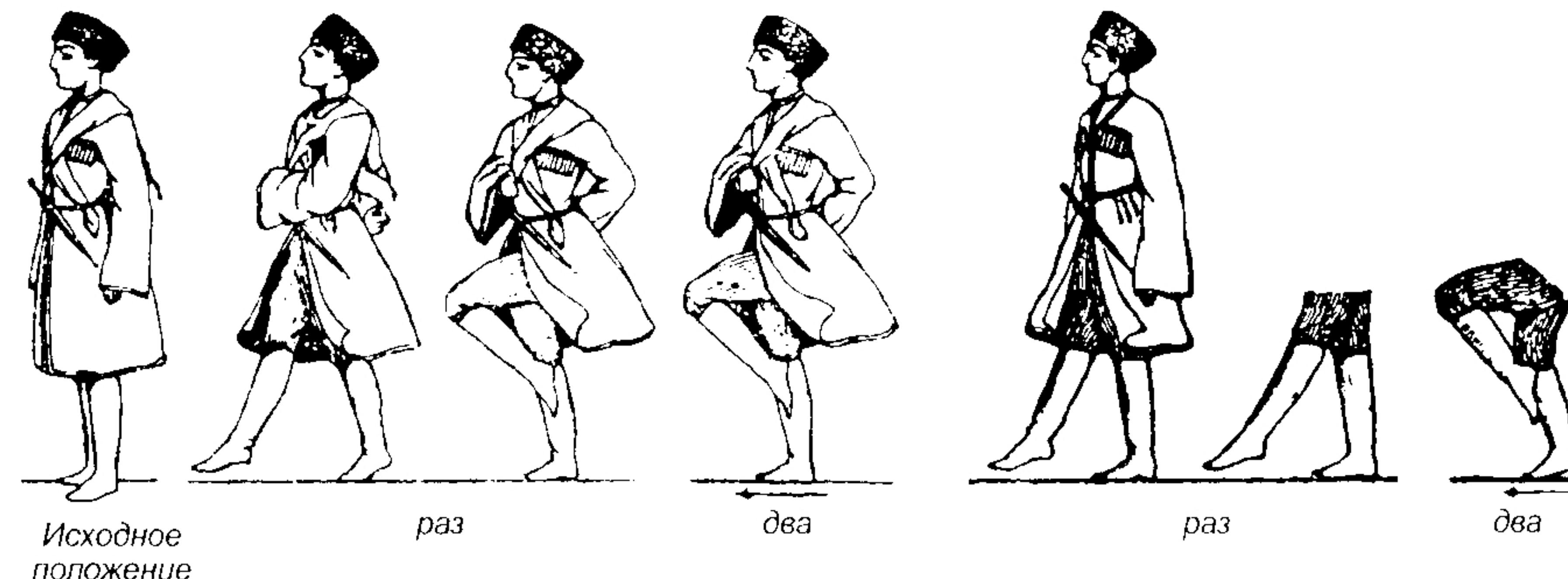


Рис. 134

Рис. 135

Затем все движение повторяется с левой ноги. Повторение описанных движений и образует этот вид хода горской лезгинки. Корпус подтянут и неподвижен. Положение рук аналогично первому виду хода.

196. Ход горской лезгинки (третий вид) (рис. 135).

На «раз» — правая нога делает шаг вперед, левая выносится вперед, в воздух, на 35".

На «два» — левая нога, резко сгибаясь в колене, поднимает его на 90°. Стопа ее подводится к внутренней стороне колена правой ноги. Одновременно правая нога, скользя стопой, легким рывком продвигается вперед, слегка отделяя пятку от пола.

Руки аналогичны первому виду хода горской лезгинки.

197. Ход горской лезгинки (четвертый вид) (см. рис. 136).

На «раз» — шагнув, сделать энергичный выпад в правую сторону на согнутую правую ногу. Левая нога с места не сдвигается. Правая рука, сгибаясь в локте, поднимает его на уровень плеча и даже выше. Кисть ее находится у груди. Левая рука согнута сзади или раскрыта в сторону и несколько отведена назад.

Тяжесть корпуса передана на правую ногу, но плечи находятся на одном уровне.

На «и» — левая нога с ударом полупальцами в пол приставляется сзади к правой, в положение, подобное III позиции. Ноги находятся в полусогнутом и довольно выворотном состоянии. Руки остаются в прежнем положении.

На «два» — сделать правой ногой шаг в прежнем направлении. Левая нога, сгибаясь в колене, отделяется от пола и начинает подтягиваться стопой к колену правой ноги позади него.

На «и» — одновременно с поворотом корпуса вправо, т. е. почти спиной к зрителю, рывком проскользнуть на согнутой правой ноге



Рис. 136

в прежнем направлении, на расстояние половины стопы. Это проскальзывание чрезвычайно характерно для этого вида хода, и поэтому оно должно быть сделано отчетливо и ярко. Левая нога прижимается стопой под колено правой ноги. Руки резко раскрываются в стороны.

Затем все движение повторяется с другой ноги. Руки сначала бросаются вниз, вдоль корпуса и тотчас (на «раз») приходят в положение, обратное предыдущему. Все движение имеет круговой характер.

Описанное положение рук не является единственным. Руки могут быть согнуты в локтях и заброшены за спину или подняты наверх на уровень плеч и также согнуты в локтях. В любых положениях они не статичны, а все время находятся в движении. Широкие рукава черескески еще ярче подчеркивают эти движения и дополняют впечатление непрерывного мелькания рук. Кисти рук во время хода, как часто и при других движениях горского танца, подогнуты вниз и прижимаются пальцами рукава черескески к ладони.

Как этот, так и все описанные виды ходов в горских танцах исполняются в большинстве случаев по кругу и чередуются с какими-либо другими танцевальными движениями лезгинки. Переходим к их описанию.

198. Чаквра (первый вид) (рис. 137).

Исходное положение — ноги примкнуты стопами друг к другу, носки обращены вперед. Руки раскрыты в стороны.

На «раз» — после маленького скачка, во время которого правая нога слегка сгибается в колене, левая нога опускается на пол в исходное положение и также слегка сгибается в колене, а правая вытягивается вперед и ставится на пятку.

На «два» — правая нога, сгибаясь в колене, ставится пальцами у носка левой ноги. Левая нога в это время слегка вытягивается, отделяя пятку от пола.

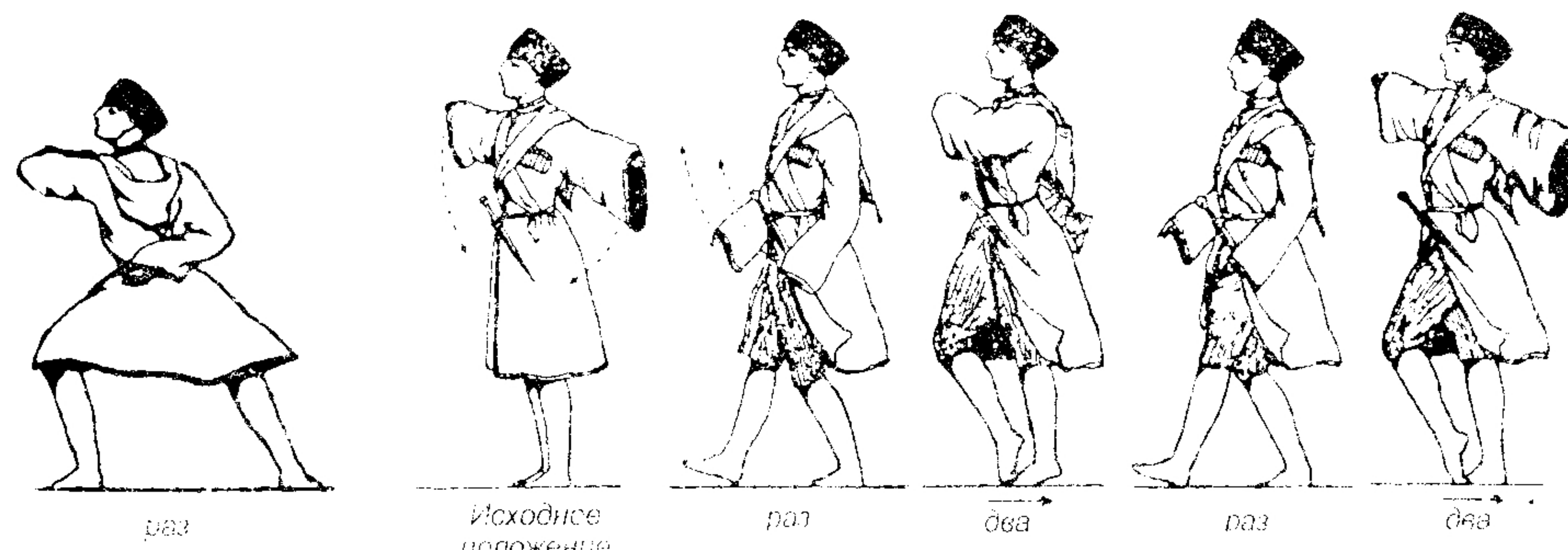


Рис. 137

В дальнейшем, при повторении чаквра с левой ноги, пужно коротким движением перескочить с левой ноги на правую, поставив левую вперед на пятку.

Все движение проделывается на месте, без продвижения.

Положения рук и их перемены в чаквра таковы: руки, встряхиваясь, бросаются вниз, вдоль корпуса (на «раз») и тотчас (на «два») приходят в положение, в котором одна из них согнута впереди корпуса, а другая, также согнутая, находится позади него. На протяжении следующего такта, на «раз» руки вновь брошены вниз и на «два» резко раскрываются в стороны на уровне плеч. Таким образом, все движение рук занимает 2 такта, тогда как движение ног — 1 такт. Это обстоятельство создает известные трудности, преодолеваемые за медленным темпом исполнения.

199. Чаквра (второй вид) (рис. 138).

Исходное положение — как в упражнении 198.

На «раз» — то же, что и в первом виде чаквра, но правая нога, вытягиваясь вперед, ставится на пятку в выворотном положении.



Рис. 138

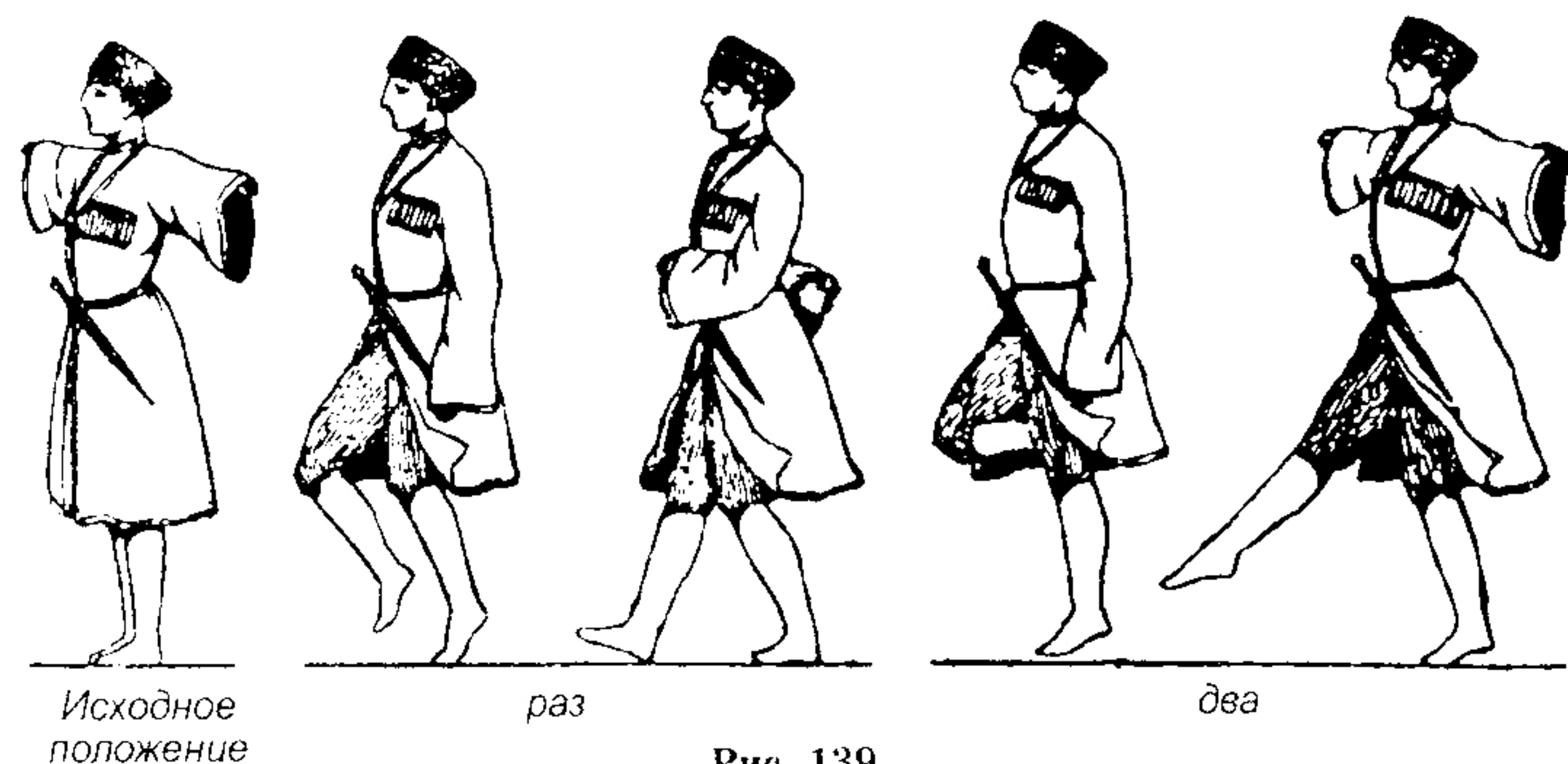


Рис. 139

На «два» — левая нога, после повторения маленького прискока, опускается на место, а правая, согнутая коленом внутрь, поворачивается и ставится пальцами у носка левой, рядом с ним. Корпус все время обращен вперед независимо от поворота ноги.

Руки проделывают все описанное в упражнении 198.

200. Чаквра (третий вид) (рис. 139).

Исходное положение — как в упражнениях 198 и 199.

На «раз» — проделывается движение, описанное в упражнении 198.

На «два» — в то время, как на левой ноге делается небольшой подскок, правая, резко и максимально сгибаясь, доводится пяткой почти до ягодицы и сразу же, одновременно с опусканием после скачка левой ноги на пол, выбрасывается вперед в воздух на 45° . Левая нога слегка согнута в колене.

Положения корпуса и рук описаны нами в предыдущих видах чаквра.

201. Сванури (рис. 140).

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — большой шаг-выпад вправо, правой ногой. При выпаде нога сгибается в колене. Левая нога не сдвигается с места. Руки раскрываются невысоко в стороны.

На «два» — левая нога, слегка отделенная от пола, подтягивается к правой и ставится в выворотном положении на пятку впереди правой. Образуется своеобразная V позиция. Обе ноги согнуты в коленях. Руки, резко сгибаясь в локтях, подводятся кистями к груди.

На «три» — левая нога, резко поворачиваясь коленом внутрь, ставится пальцами в пол около носка правой. Последняя, слегка отделив пятку от пола, почти выпрямляется. Корпус, следуя повороту ноги, резко поворачивается левым плечом вперед. Руки резко вздер-

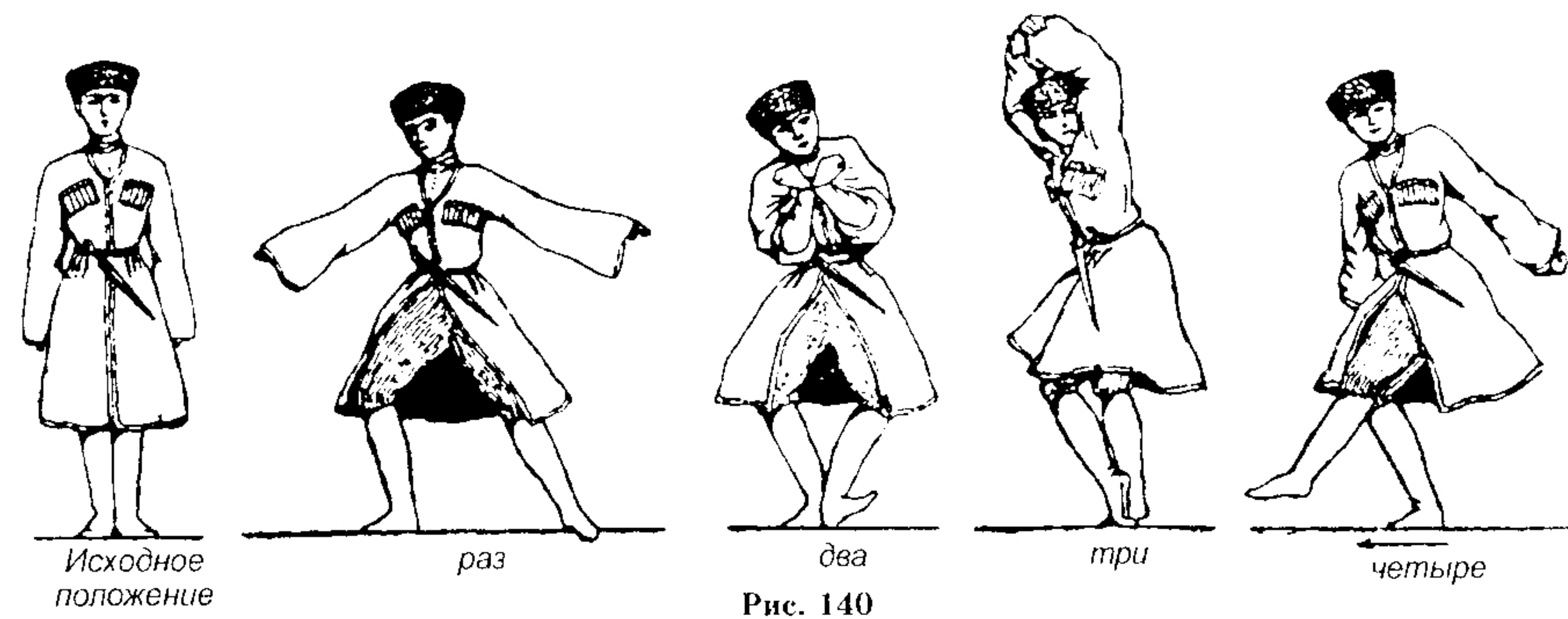


Рис. 140

гиваются вверх, поворачивая кисти «от себя». Локти согнуты и направлены в стороны.

На «четыре» — правая нога, резко соскакивая на всю стопу и сгибаясь в колене, выбивает левую ногу с места. Последняя, резко вытягиваясь, выбрасывается вперед в воздух на $25-35^\circ$ в прежнем направлении. Корпус не изменяет положения, но из-за того, что руки, резко встряхиваясь, брошены вниз, — лишается напряжения, присущего предшествующему положению. Затем движение проделывается с левой ноги. Для этого последняя, описывая как бы полукруг по воздуху, делает первое движение — шаг-выпад влево. В положении на «три» — вместо двух вздернутых вверх рук, можно поднять только одну, в то время как другая резко раскрывается в сторону.

202. Шиперхили (рис. 141).

На «раз» — из исходного нормального положения ноги приходят в следующее: быстрым рывком они перекрещиваются, становясь на полупальцы. Колени их слегка согнуты. Правая нога впереди.

На «два» — ноги, также рывком, расходятся стопами в стороны и ставятся на пальцы в то время, как колени их соединяются, увеличивая сгибание. Положения рук аналогичны описанным нами в чаквра и, таким образом, занимают 2 такта. В продолжение 2-го такта ноги повторяют описанное движение, но на «раз» левая нога ставится впереди правой.

203. Опускание на колено, с переходом на другое и заключительным пируэтом (см. рис. 142).

На «раз» — шагнув, сделать энергичный выпад левой ногой влево и резко

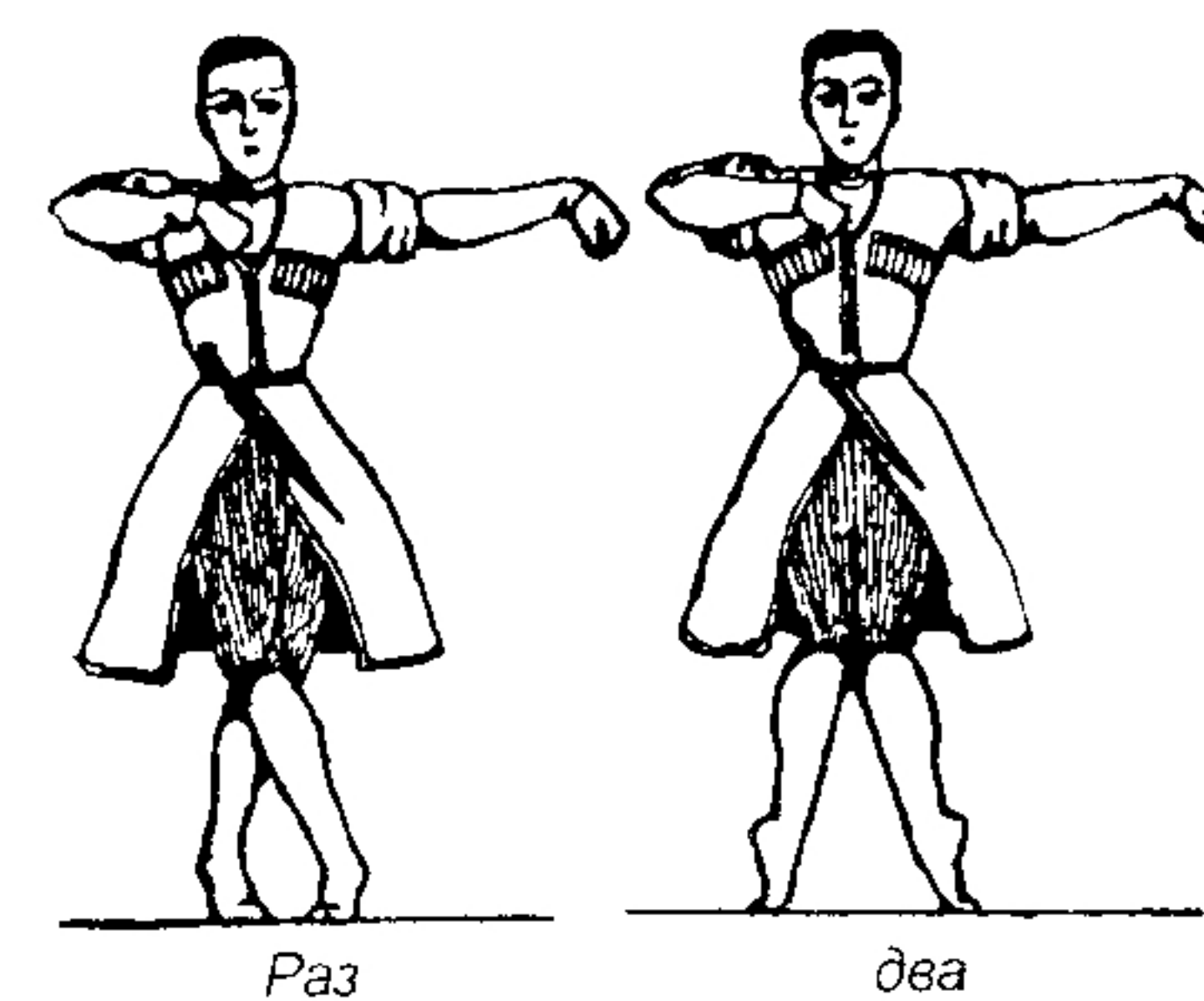


Рис. 141



Рис. 142

Рис. 143

опуститься на правое колено. Левую руку резко согнуть в локте так, чтобы кисть ее находилась у груди.

На «два» — полуподнявшись, одним движением перейти на левое колено, с переменной руки и поворотом плеча.

Приподнявшись с колена, переступить на левую ногу и взять правой рукой форс для совершения пируэта на присогнутой левой ноге влево. Во время пируэта правая нога согнута в колене. Стопа ее прижата или сбоку или сзади колена левой ноги. Колено правой ноги направлено вперед.

Это движение служит заключением танцевальной комбинации на месте, в частности заключением сванури.

Горским кавказским танцам присущи прыжки с падением на колени, с опусканием на пальцы и другие виртуозные, технически трудные движения.

204. Если переходам с колена на колено придать вращательный характер, совершенно исключив момент хотя бы легкого приподнимания исполнителя вверх при переходе с одного колена на другое, — то этим создается одно из ярких движений горского танца. Исполнитель резко и неожиданно, после скачка (подобие перекидного *jeté* с присогнутыми ногами), бросается вниз, глубоко опускается на колено и, одновременно с поворотом вокруг своей оси, мгновенно переходит на другое. Затем он, ни на момент не прекращая вращения, вновь переступает на другое колено.

Раскрытые вздрагивающие руки, мелькание черкески по полу, стремительность, легкость и оригинальность всего движения производят сильнейшее впечатление. Обычно переходы с колена на колено не превышают трехкратного, но нам удавалось видеть и многократные безостановочные переходы-перекаты с колена на колено, когда, вращаясь вокруг своей оси, исполнитель в то же время двигался и по

кругу. Эти многократные перекаты на коленях присущи больше профессионалам, нежели исполнителям народного танца. Все движение может быть названо «вращением на коленях» и требует большой исполнительской техники. Вновь предупреждаем учащихся о обязательном предохранении себя от возможных ушибов коленей.

205. Прыжок с падением на колени (рис. 143).

Исполнитель с выкриком неожиданно подскакивает вверх.

В воздухе образуется фигура сидящего на коленях человека. Сохраняя эту позу, исполнитель падает на пол. Мы знаем, какой соблазн для учащихся представляет этот прием. Поэтому мы предостерегаем педагогов от введения в этюд этого прыжка без надлежащей к нему подготовки. Он вводится в урок только на последнем году обучения, когда ноги учащегося максимально натренированы для различных виртуозных движений.

Чтобы ослабить удар коленями об пол, мы бы рекомендовали предварительно опуститься на слегка скошенные подъемы ног и, приняв на них первый толчок, сейчас же опуститься коленями на пол.

Это, естественно, не страшает от ушиба подъема. Но в этом случае нужно выбирать из двух зол меньшее. Не надо с первых же проб стремиться к предельной высоте скачка. Лучше начинать с невысоких скачков. Для предохранения от ушибов колени могут быть защищены эластическими наколенниками. Опускаясь, надо избегать падения на центр коленной чашечки, так как удар об пол краем колена менее опасен. Для этого необходимо, в самый последний момент, слегка раздвинуть ноги, что и продельвается исполнителями кавказских танцев.

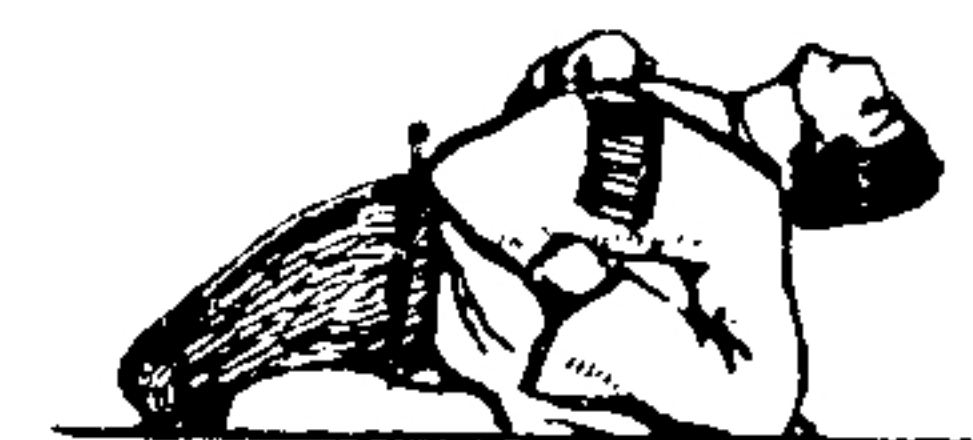


Рис. 144

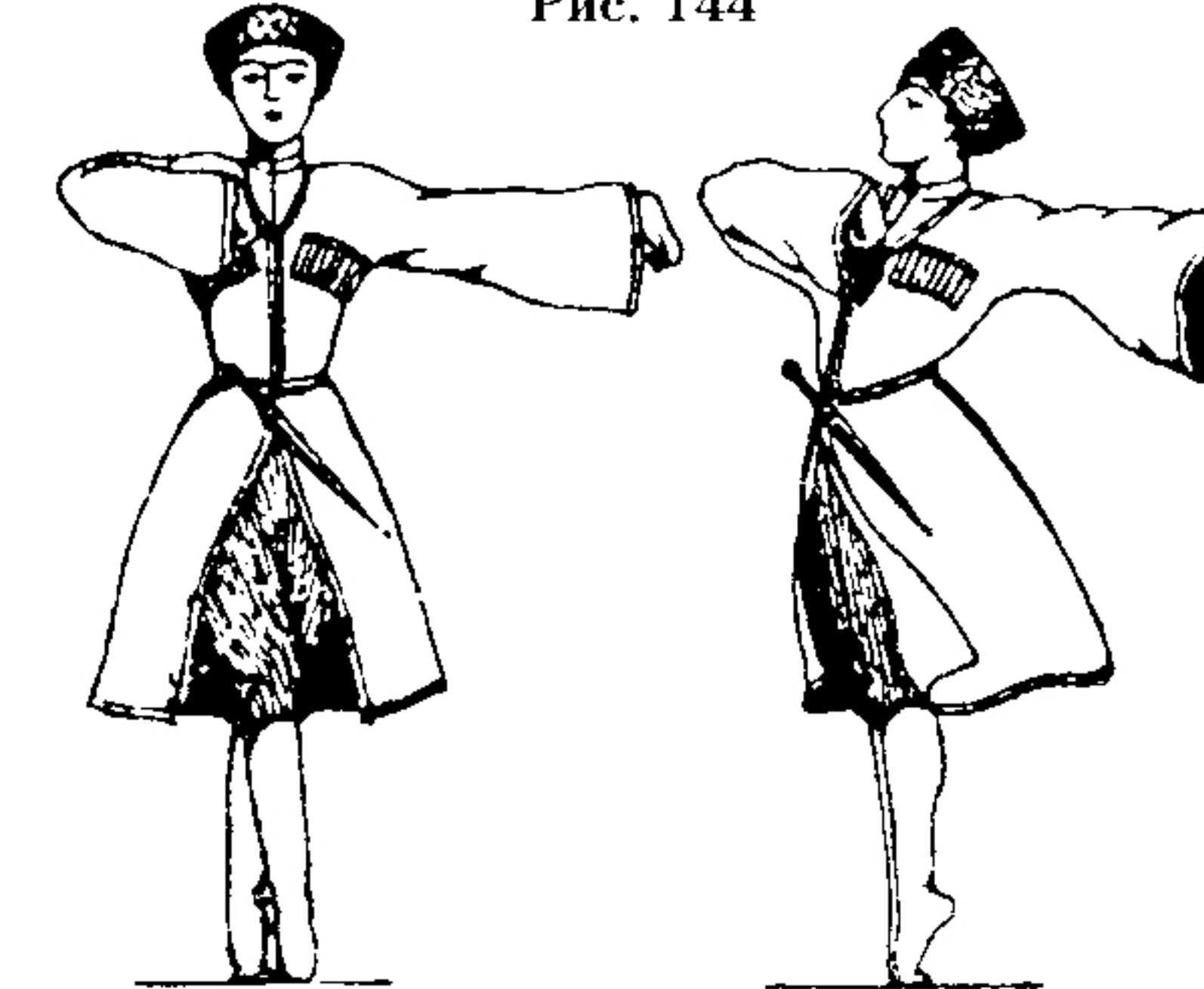


Рис. 145

Мы видели прием, иногда встречающийся в сценических разновидностях кавказских танцев. При прыжке на колени исполнитель перегибается назад и поочередно бьет локтями согнутых рук по полу (рис. 144).

106. Ход на пальцах (рис. 145).

Между классическими пуантами и пальцами в кавказских танцах нет ничего общего. Пуанты в классике — принадлежность женского танца, кавказские пальцы — привилегия мужчин. Мягкая обувь исключает возможность упора на кончики пальцев. Упором в кавказском



Рис. 146

упираются в пол всеми пальцами. Колени при этом слегка согнуты.

Кроме хода (причем ход обычно производится на скрещенных ногах) и бега на пальцах, в кавказских танцах мы наблюдаем прыжки с опусканием на пальцы, пируэты на пальцах (с поджатой ногой) и *relevé* на пальцах с поворотами (рис. 146).

207. Ход на скрещенных ногах (рис. 147).

Исходное положение — скрестив ноги, поставить их рядом так, чтобы правая нога была впереди левой и чтобы стопы их были почти примкнуты друг к другу, а носки обращены вперед.

На «раз» — передать тяжесть корпуса на правую ногу. Стопа левой ноги переваливается на свое наружное ребро.

На «два» — передать тяжесть корпуса на левую ногу. Стопа ее ставится на пол. Одновременно стопа правой переваливается на свое наружное ребро.

Ход делается с небольшим продвижением в ту или иную сторону. Для этого нога, находящаяся впереди на ребре (в данном случае правая), при возвращении в исходное положение слегка отодвигается от

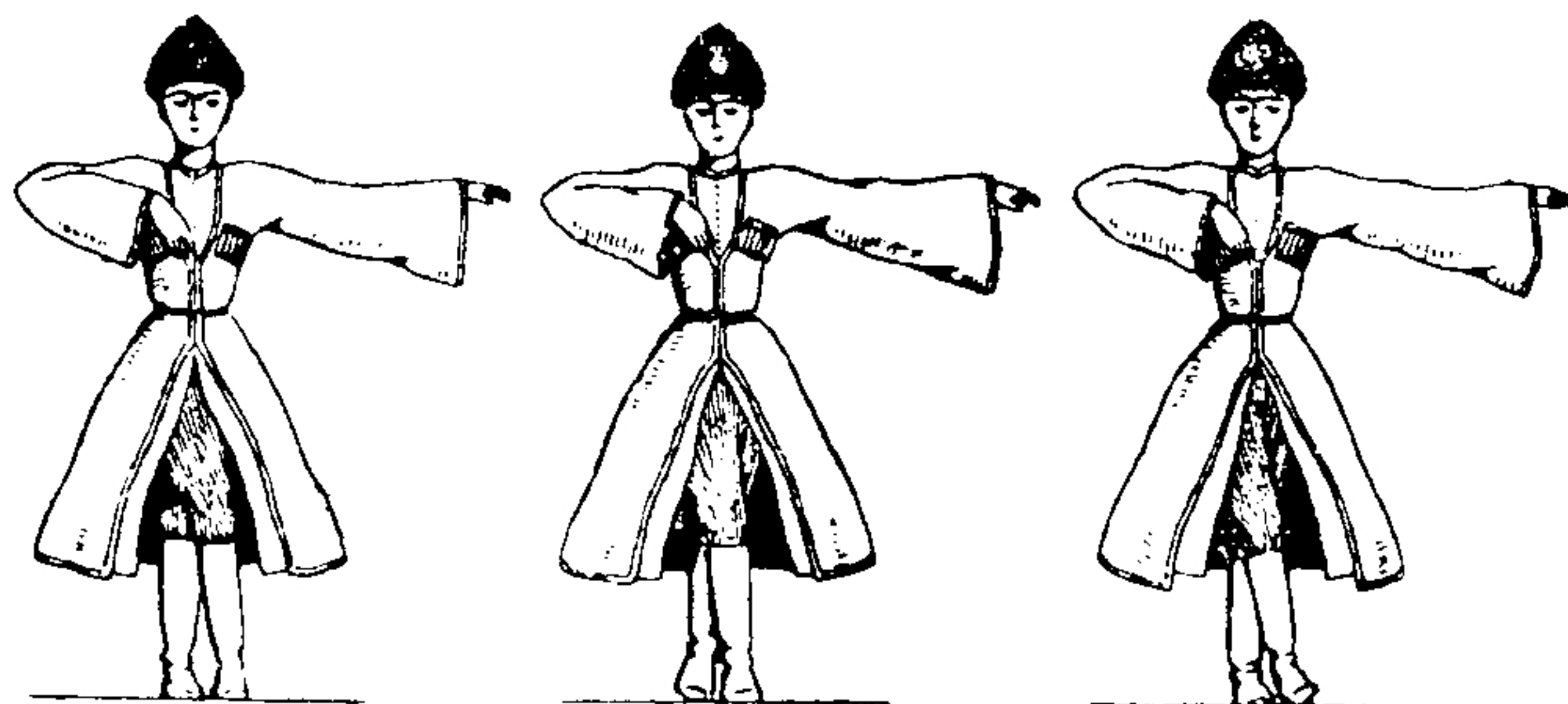


Рис. 147

танце служат первые фаланги скрюченных пальцев. Большинство исполнителей слегка скашивают ступню, ища упора всеми пальцами, это придает некрасивый и, главное, неверный рисунок всему ходу. Колени должны быть вытянутыми, и упор в пол производится первыми пальцами, главным образом — большим; исключением из этого правила является ход на пальцах у сванов, которые, скашивая стопу, упираются в пол всеми пальцами. Колени при этом слегка согнуты.

другой. Тогда левая, становясь на ребро, будет подтягиваться к правой. Перемещение на площади здесь очень небольшое. Ноги отодвигаются друг от друга почти незаметно. Темп быстрый (*allegro*).

Это движение может значительно выиграть, совершенно не теряя своего внешнего рисунка, если делать его с отделенными от пола пятками. В последнем случае допускается еще большее ускорение темпа. Поступательный ход тогда значительно увеличивается, а опасность подворота ног в голеностопном суставе уменьшается.

Описанное движение в горных плясках почти не встречается, а присуще народам южного Кавказа и по форме родственно армянским и тюркским танцам.

Движение, подобное этому, но в измененном характере, встречается и в калмыцких танцах. Правда, ноги там более присогнуты, а перемещение стоп не носит такого заверщенного по форме характера. В движении этом меньше стройности, так как корпус покачивается из стороны в сторону (рис. 148).

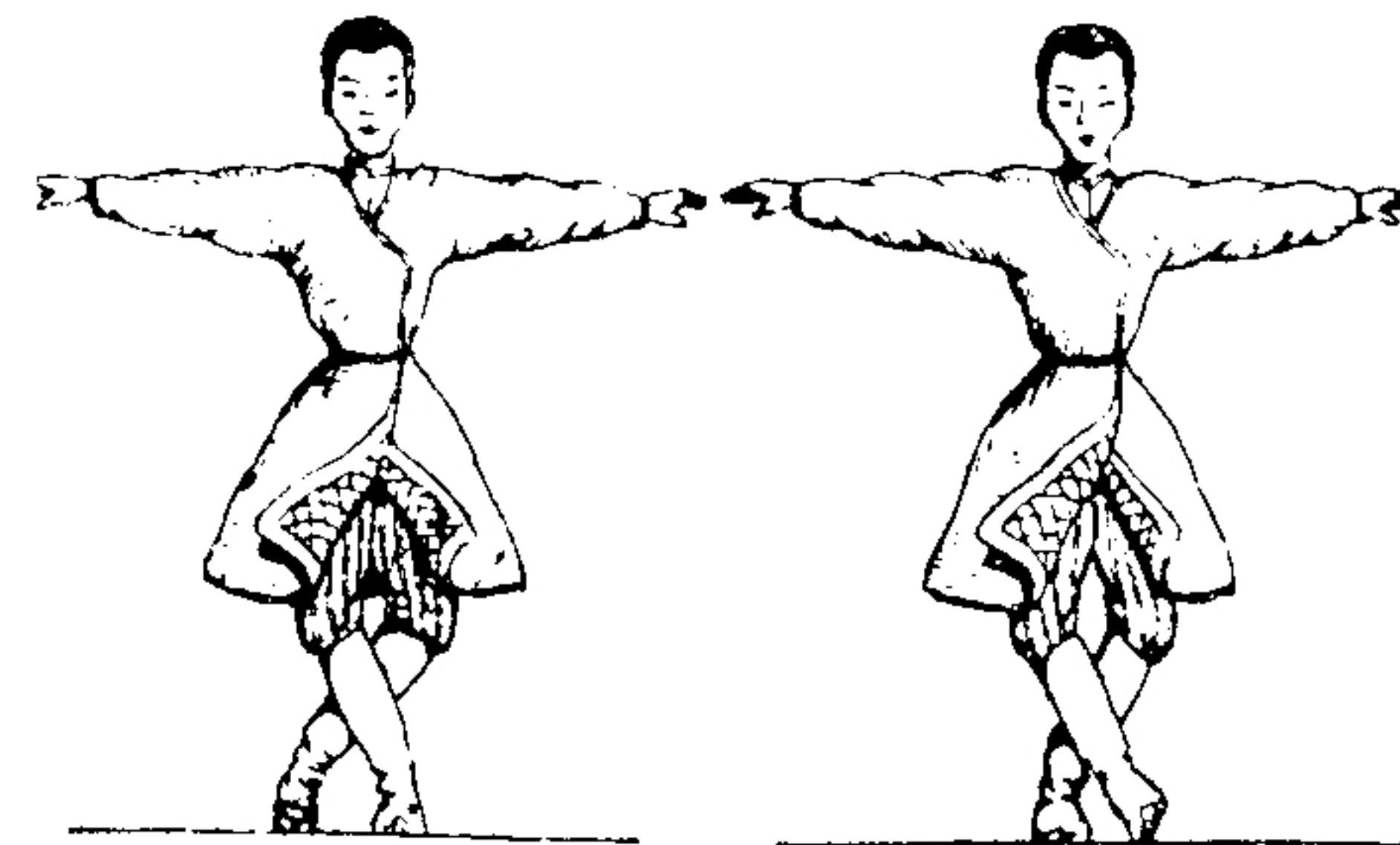


Рис. 148

ОСЕТИНСКИЙ ТАНЕЦ СИМГА

Мы опишем основные движения осетинского свадебного танца *симга*.

Это очень интересный и своеобразный старинный осетинский танец, исполняемый несколькими парами. В первой паре танцуют обычно жених и невеста.

Праздничное настроение жениха накладывает отпечаток на все движения мужского танца. Они отличаются порывистостью, страстностью, в основе их заложено стремление жениха показать свою статность, ловкость и темперамент.

Поведение женщины в *симга* ничем не отличается от поведения женщин в других видах старинного кавказского танца. Она как бы плывет, идя рядом с мужчиной, скромно опустив глаза.

208. Начало танца таково: все участники выходят *цепочкой*, мужчины берут женщин под руку (рис. 149).

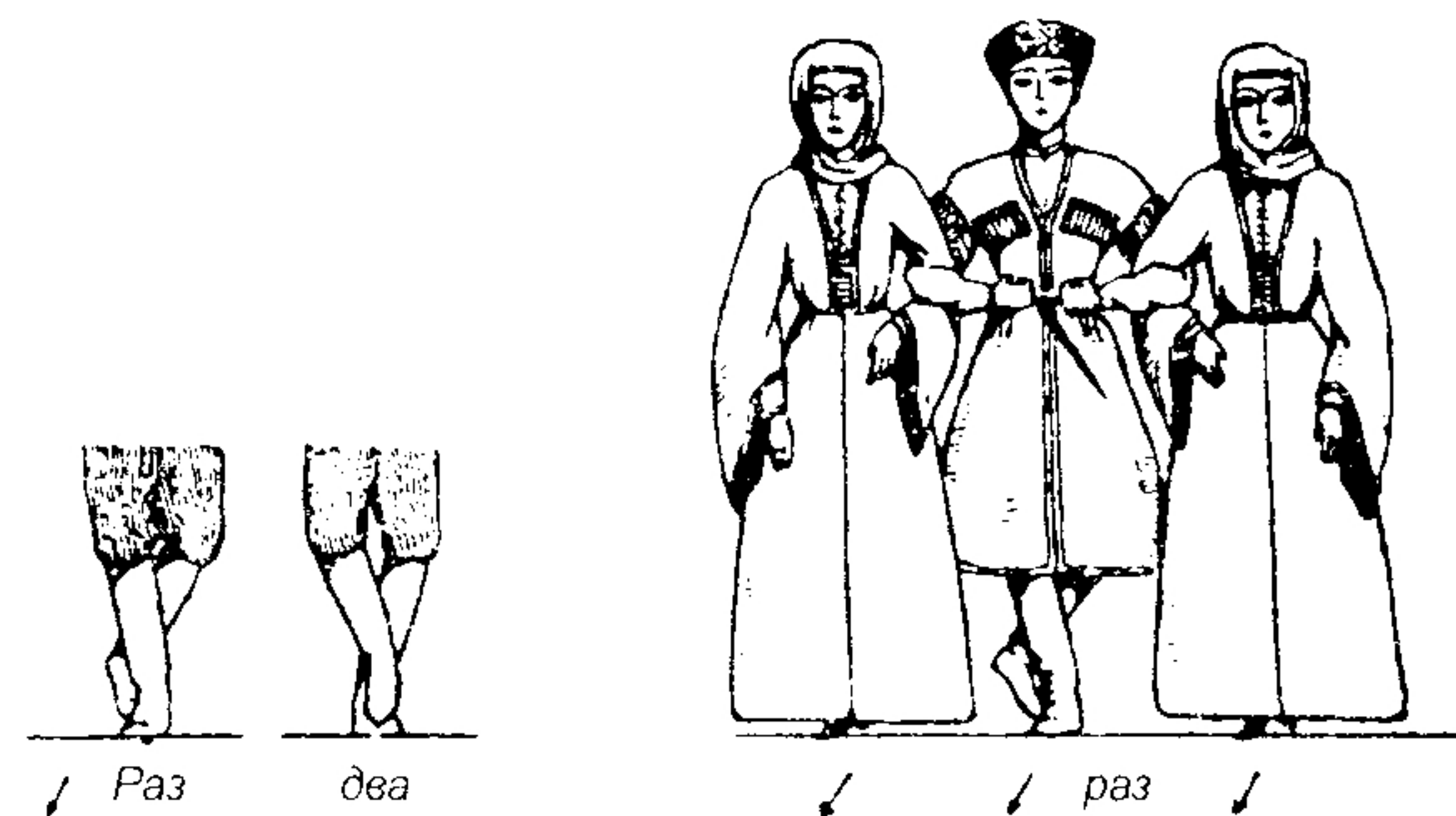


Рис. 149

На «раз» — шаг правой ногой вперед и вправо. Этот шаг проделывается в обычной бытовой манере, свободной ненапряженной ногой. Тяжесть корпуса сосредоточена на правой ноге.

На «и» — левая нога, не напрягаясь, подводится (волочится) носком по полу к правой и у щиколотки последней, позади нее, слегка отделяется от пола.

На «два» — левая нога делает шаг назад. Тяжесть корпуса переходит на нее.

На «и» — правая нога, не напрягаясь, подводится носком по полу к левой и у щиколотки последней, впереди и слегка заходя за нее, несколько отделяется от пола.

Все движение проделывается совершенно естественно, без напряжения.

Из-за перехода тяжести корпуса то на правую, то на левую ногу, создается впечатление колыхания всей цепочки танцующих то вперед, то назад. Характерно, что корпус каждого отдельного исполнителя не наклоняется, а сохраняет все время перпендикулярное по отношению к полу положение.

209. (рис. 150).

Постепенно от цепочки отрываются, одна за другой, пары танцующих и двигаются следующим основным ходом.

Затакт — правая нога из нормального исходного положения отводится несколько в сторону и здесь слегка отделяет невытянутый носок от пола.

На «раз» — правая нога опускается на пол, почти возвращаясь к исходному положению, но не доходя до него. Одновременно левая нога, слегка отделяясь от пола, подтягивается к правой, находясь рядом с ней и слегка впереди. Стопа ее отделена от пола, а колени чуть согнуты. Правой рукой мужчина продолжает держать женщину

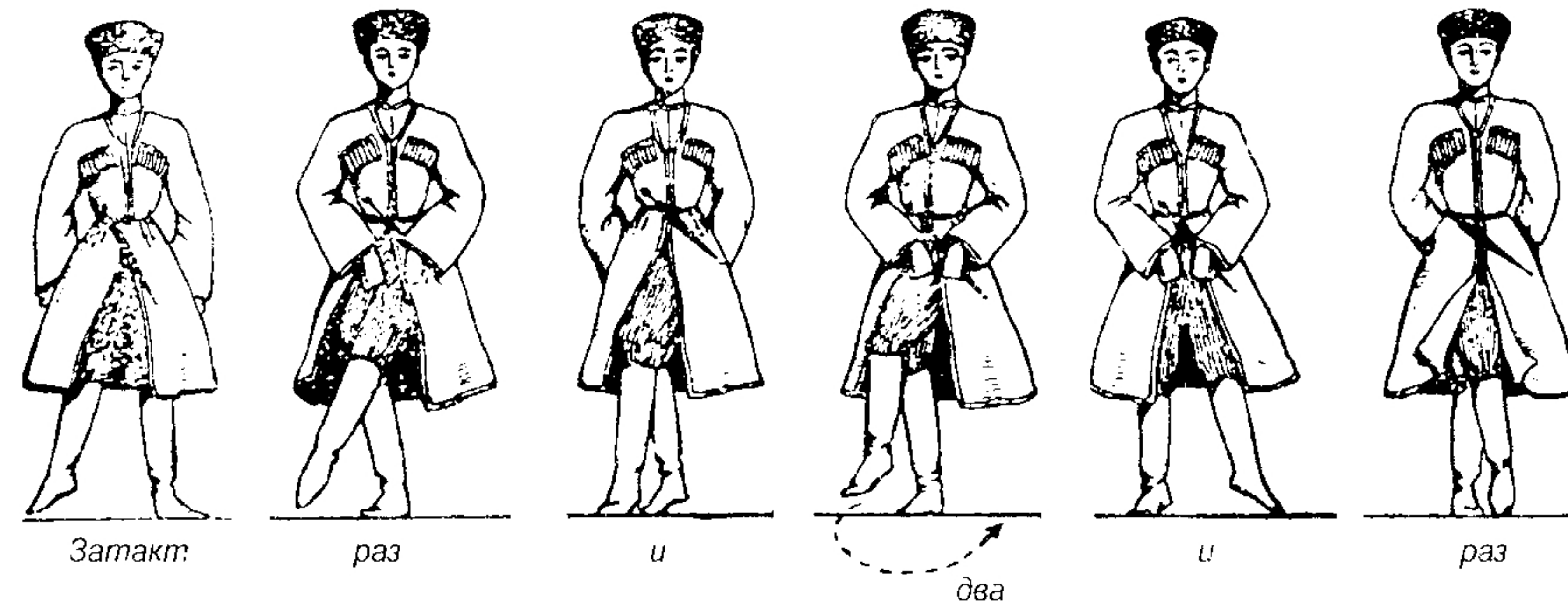


Рис. 150

«под ручку», а левая рука его, сгибаясь в локте, резко вскидывается кисти к груди.

На «и» — левая нога ставится на пол, почти вытягиваясь в колене и переводя на себя тяжесть корпуса. Правая нога отделяет пятку от пола. Левая рука, как бы встряхиваясь, бросается вниз вдоль корпуса и тотчас, сгибаясь в локте, подводится кисти назад к пояснице.

На «два» — правая нога переступает на всю стопу и как бы сбивает левую ногу, которая отделяется от пола вновь, слегка сгибаясь в колене. Левая рука приходит в положение на «раз», предварительно резко опускаясь вниз, вдоль корпуса.

На «и» — левая нога, как бы встряхиваясь, делает небольшое вращательное движение «от себя» свободной расслабленной ногой, отводясь влево (в положение «затакт»). Руки не изменяют положения. Затем все движение повторяется с левой ноги (на «раз»). Левая рука тогда не проделывает всех описанных нами движений, а на «раз» броском переводится в положение на первое «и» и остается там на протяжении всего такта.

У женщин руки все время опущены вдоль корпуса. Положение рук у мужчин в этом ходе следующее: правой рукой он берет женщину под руку, левой при ходе с правой ноги он коротко встряхивает вперед, назад, опять вперед и в этом положении остается до хода с левой ноги.

При ходе с левой ноги рука, встряхиваясь, бросается к спине и остается там до следующей перемены ног.

Положение рук может быть и иным. Важно только сохранить основной принцип движения рук — встряхивание.

Все движения в этом ходе проделываются мужчинами остро и отрывисто. Первый шаг особенно акцентирован. К женщинам эти

указания не относятся. Они проделывают весь ход более мягко и плавно.

В то время как вся цепочка, разделившаяся попарно, движется по кругу, мужчина первой пары, поворачиваясь влево и как бы описывая полукруг, делает 3 шага и становится таким образом рядом с женщиной второй пары, партнер которой тремя шагами вперед подходит к женщине первой пары. Женщины не изменяют своего хода и таким образом меняют кавалера. Перемена местами происходит по условному выкрику мужчины первой пары. Подобные перемещения проделываются и всеми остальными кавалерами, причем мужчины нечетных пар проделывают ход мужчины первой пары, а четных — второй. Танцующие движутся этим новым порядком до тех пор, пока новый вскрик не восстановит первоначального положения. Кавалер первой пары является дирижером всего танца и инициатором изменения его фигур.

Не давая описания других интересных и своеобразных танцев Грузии (**перхули, хоруми** и т. д.), мы обращаем внимание педагогов, работающих в области характерного танца, на важность изучения фольклорного материала и введения его в педагогическую практику.

Мы надеемся в дальнейшем познакомить читателя с широко известными и популярными танцами и других народов Кавказа.



ЭЛЕМЕНТЫ ЦЫГАНСКОГО ТАНЦА

При изучении и композиции цыганских танцев мы должны всегда учитывать то обстоятельство, что цыганский танец испытывал довольно значительные влияния танцев народов той страны, где кочевали цыгане.

Только в последнее время цыганский танец очищается от указанных выше наслоений и приобретает подлинный национальный характер.

Приводимыми нами примерами движений цыганский народный танец не исчерпывается. Задача тщательного отбора и выявления подлинных движений цыганского танца требует своего конкретного разрешения.

Описываемые нами элементарные танцевальные движения мы встречали в обобщенном виде у цыган, проживающих в нашей стране. Не исключена, однако, историческая возможность заимствования их цыганами у какого-нибудь другого народа.

Что же касается сценического цыганского танца, то его связь с народным еще отдаленнее, чем в других национальных танцах. Встречающиеся в старом балетном репертуаре цыганские танцы канонизированы школой классического танца, лишены подлинной характерности и в большинстве случаев построены (независимо от места действия) на движениях сценического венгерского танца, а не народного цыганского.

Приступая к описанию движений цыганского танца, мы приводим примеры как сценического, так и народного его вида.

210. Основной ход (сценическая интерпретация). Этот ход всегда являлся основой балетного цыганского танца и, как и многие другие

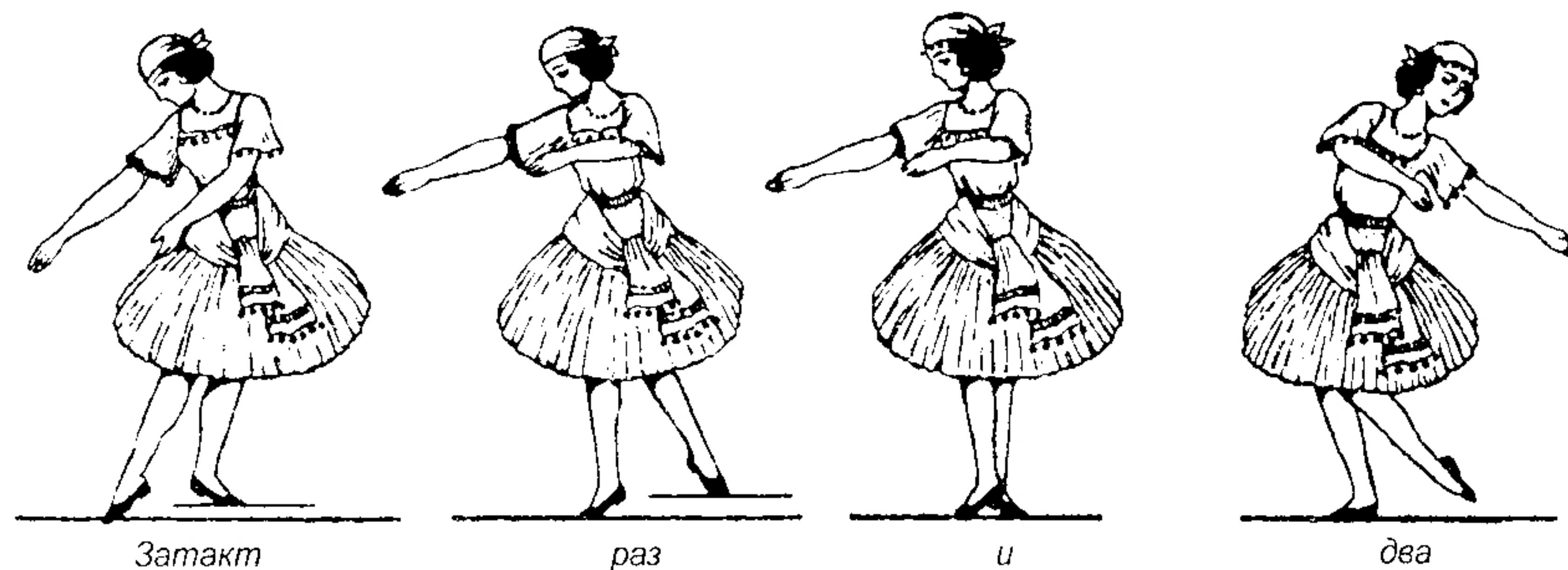


Рис. 151

ходы в различных национальных танцах, по своей технологической структуре напоминает *pas chassé* или на полонеза (рис. 151).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — одновременно с приседанием на левой ноге правая протягивается вперед по полу, с вытянутым носком. Правая рука открывается в сторону, левая, сгибаясь в локте, поднимается кистью до уровня груди. Корпус и голова несколько повернуты и слегка наклонены вправо.

На «раз» — правая нога, слегка удлиняя шаг, опускается низкими полупальцами на пол. Тяжесть корпуса переходит на нее. Левая нога выпрямляется, начиная подтягиваться полупальцами к правой. Руки, голова и корпус в том же положении.

На «и» — левая нога приставляется к правой позади нее на полупальцах.

На «два» — небольшой шаг вперед правой ногой с ударом стопой в пол и последующим приседанием на ней. Левая нога, сгибаясь в колене, начинает подтягиваться к правой. Руки свободным броском опускаются вниз. Корпус и голова поворачиваются и слегка наклоняются несколько влево.

На «и» — левая нога, проходя мимо правой, вытягивается вперед, как это делала правая нога в положении «затакт». Руки начинают подниматься вверх, приближаясь к положению «затакт», но поменявшись местами.

Затем ход продолжается с левой ноги. Руки окончательно приходят в положение, где правая согнута у груди, а левая открыта в сторону.

Переноса тяжесть корпуса на выдвинутую вперед ногу (на «раз»), нужно сообщить всему движению необходимую стремительность, без которой ход потеряет свою сценическую ценность. Направление движения (вперед) остается неизменным, независимо от легких поворо-

тов корпуса в ту или иную сторону. Эти повороты должны быть очень незначительными, чтобы не создавать характера излишней разболтанности, тем более что такому впечатлению способствуют движения рук, широкие и достаточно резкие.

Руки не механически и искусственно переходят из одного положения в другое. Мы фиксируем только основные положения их, но фактически они движутся все время, создавая отдельные переходящие рисунки, либо приближаясь к фиксированным положениям, либо удаляясь от них.

При перемене положений рук кисти их как бы встряхиваются и бросаются вниз и затем приходят в описанные нами рисунки. С большой осторожностью можно допустить, особенно для новичка, едва заметный подъем плеч на счет «раз» с тем, чтобы непременно в дальнейшем их опустить. Если кисти рук не встряхивать, а путь следования рук в этом движении сделать более плавным и волнообразным, то мы получим рисунок рук, практиковавшийся в цыганских танцах старых балетов (рис. 152).

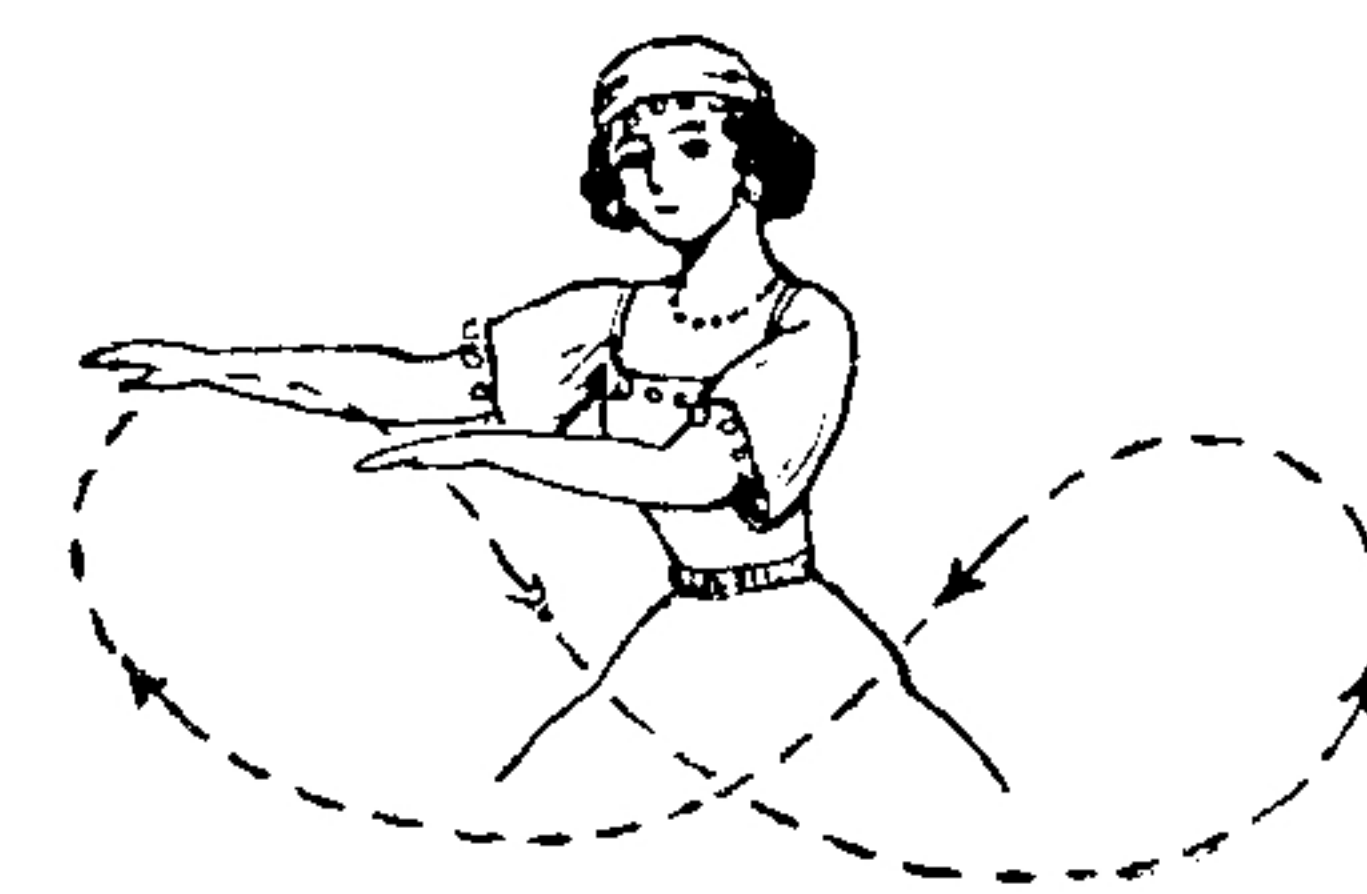


Рис. 152

211. Этот же ход может быть выполнен и с продвижением назад.

Затакт — одновременно с поворотом корпуса правым плечом вперед и приседанием на левой ноге, правая протягивается назад, на *effacé*, вытягивая носок. Правое плечо слегка опущено, голова как бы откинулась к плечу и слегка назад. Руки так же, как и в предыдущем виде хода, поднимаются: левая, сгибаясь, к груди, правая, свободно, в сторону.

На «раз» — протянутая правая нога, предварительно слегка отделенная от пола, ставится полупальцами на пол и тяжесть корпуса переходит на нее. Колено ее вытягивается. Левая нога начинает подтягиваться к правой, скользя полупальцами по полу.

На «и» — левая нога приставляется к правой впереди нее на полупальцы.

На «два» — правая нога делает маленький шаг назад (в прежнем направлении), опускаясь на пол всей стопой, и сгибается в колене.

На «и» — левая нога, проходя мимо правой, протягивается назад, как это проделывала правая в положении «затакт».

Последнее положение есть начало повторения движения с левой ноги. Нужно только учесть, что направление движения не изменяется и поэтому шаг левой ногой будет проделан назад на *croisé*. Руки, корпус и голова могут соответственно переменить положение, но обычно

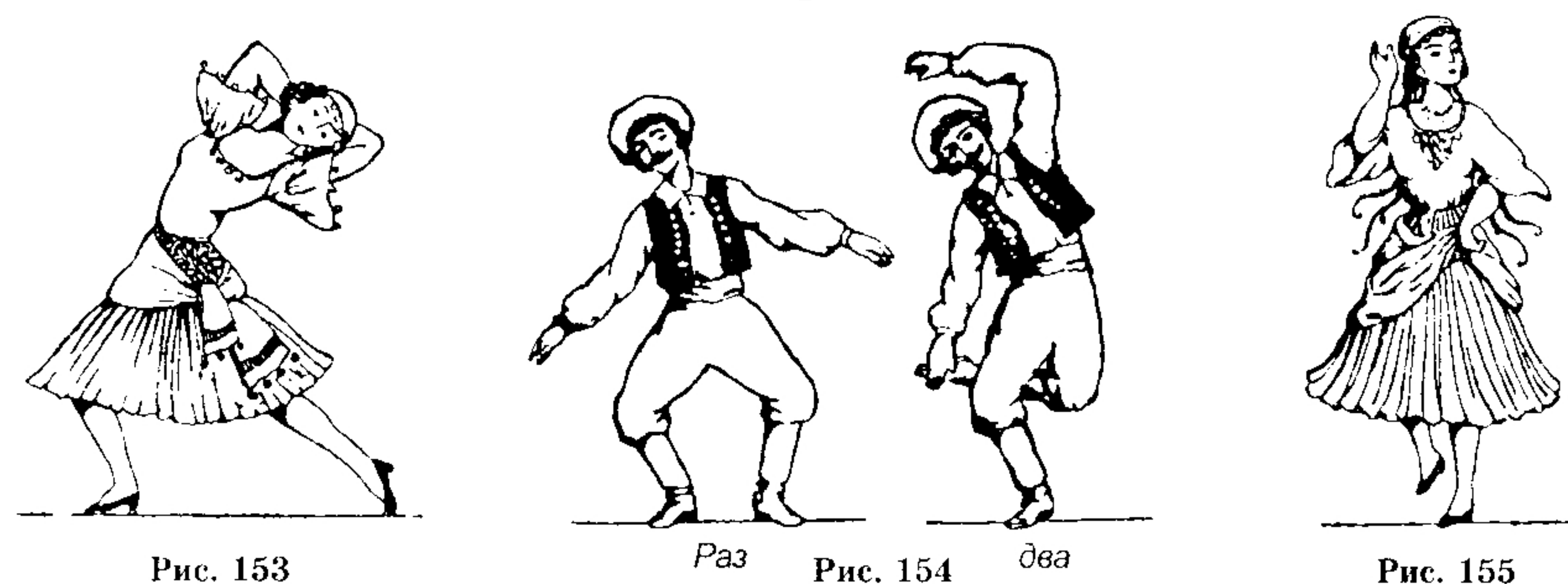
этот ход при перемене ног проделывается, не меняя положения корпуса и головы. Только руки свободным движением переходят в положение, обратное предыдущему. В ходе назад нет стремительности первого варианта (вперед). Для него более характерен мотив усталости, утомленности. Это подчеркивает и слегка откинута к плечу голова. В ударе стопы на «два» нет той резкости, которая присуща удару ноги на этот же счет в первом виде хода.

Что касается рук, то возможны и следующие их положения: правая на бедре, левая на затылке; обе руки раскрыты в стороны; руки положены на бедра; не исключено применение и ряда других положений.

212. Saut de basque. Мы описываем это движение в элементах венгерского танца, указывая, что в характерном танце типична не столько его структура, сколько позы, ему предшествующие и последующие. То же относится и к *saut de basque* сценического цыганского танца. Поэтому мы отметим только особенности остановки, следующей за его исполнением. Исполнитель, остановившись и откинувшись влево назад, забрасывает обе руки к затылку, глубоко приседая на правой выставленной вперед ноге (рис. 153). Этот же рисунок рук может сохраниться и при опускании исполнителя на левое колено. В последней позе применимы и другие положения рук, например, одна или обе руки протянуты вперед. Корпус подан в том же направлении. Удары в тамбурины только увеличивают театральный эффект такого рода остановки. Все остановки после *saut de basque*, описанные нами в венгерском танце, применяются также и здесь.

213. Движение цыганского танца (рис. 154).

Как мы уже говорили вначале, сценический цыганский танец включает в себя многие движения сценического венгерского танца. Сюда относятся: веревочка, голубец, кабриоль, *balancé*, опускания на колено и т. д. Вместе с описанными, эти движения образуют цыганский танец старого балетного репертуара. Характер и манера его исполнения не отличались от исполнения венгерского танца, только движения рук



были несколько более широкими и свободными. Опишем, кстати, популярное танцевальное движение, распространенное как в венгерских, так и в цыганских сценических танцах. Оно несомненно приближается к характеру народного цыганского танца и возникло из него. Описывая это движение, мы постепенно переходим от старых сценических видов цыганского танца к современным, а затем и к народным.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — одновременно с коротким скачком слегка расставить ноги и опуститься с полуприседанием во II позицию. Руки раскрываются невысоко в стороны. Корпус и голова слегка наклонены вправо.

На «два» — подскочить на правой ноге и опустить ее в положение на «раз». Левая нога, резко сгибаясь в колене и отделившись от пола, заводится стопой назад. Последняя заходит несколько за колено правой и находится на небольшом расстоянии от него. Правая рука, опускаясь, ударяет тамбурином (или без него) по стопе левой, а левая рука поднимается выше уровня плеча и слегка сгибается.

Затем все движение начинается сначала с соответственной переменной положения корпуса (на «раз») и ударом левой рукой по стопе согнутой правой ноги (на «два»).

В положении на «два» стопа согнутой в воздухе ноги может находиться и впереди колена другой ноги, находящейся на полу.

Все движение можно проделывать в комбинации с другими и самостоятельно.

Основой мужского современного цыганского танца являются не только дробь и выстукивания, но и притоптывания, выхлопывание руками, голубцы, шарканья и мазковые движения ног (чечетка). Весь танец выполняется на ограниченной по масштабу площадке, и ему не присущ характер движений сценического цыганского танца. Невыворотность является также особенностью цыганского танца. Цыган не танцует развернутыми ногами — они, как правило, обращены носками вперед. При выполнении чечетки корпус танцующего почти неподвижен, а ноги выбивают чечетку высокими полупальцами.

214. Описанный нами в разделе русского танца первый вид **дробного хода** (см. упр. 104) применяется и в цыганском танце.

В последнем этот ход исполняется с прискоком. Исполнитель, после удара в пол каблуком, чуть заметно отталкивается от пола, т. е. как бы рывком проскакивает вперед на одной ноге и подгибает другую назад (как бы отшвыривая ее).

215. Второй вид **дробного хода**, описанный нами в разделе русского танца (см. упр. 105), встречается и в современных вариантах

цыганского (рис. 155). Этот ход сопровождается потряхиванием кисти согнутой и приподнятой правой руки. Левая рука находится на бедре. Кисть правой поднята до уровня лица, локоть опущен. Если левое плечо повернуть вперед и слегка приподнять, а корпус несколько откинуть вправо и назад, то всему движению будет придана сценическая окраска.

216. Голубец с пристукиванием (первый вид). Мы называем это движение голубцом по признаку удара стопой о стопу (рис. 156).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное. Руки раскрыты невысоко в стороны. Корпус слегка повернут правым плечом вперед.

Затакт — одновременно с приседанием на левой ноге, правая отводится в сторону, слегка отделив носок от пола. Тотчас перескочить с левой ноги на правую, причем последняя, возвращаясь к исходному положению, сбивает стопой стопу левой и ставится на ее место. Сбитая левая нога сгибается в колене и отделяется от пола, находясь несколько позади правой.

Руки, свободно согнутые, проводятся вперед и — правая сверху, левая снизу — задевают с хлопком друг друга. Продолжая опускаться, правая рука ударяет по ляжке правой ноги, а левая остается поднятой на уровне груди.

На «раз» — левая нога опускается на пол с ударом низкими полупальцами. Колено ее не вытянуто. Колено правой ноги согнуто. Левая рука ударяет ладонью по левой ляжке.

На «и» — правая нога, предварительно приподнявшись, ударяет стопой в пол. Левая отделяется от пола.

На «два» — левая нога с ударом приставляется вплотную к правой, правая выносится в сторону. После ударов по ногам, руки раскрываются в стороны, т. е. возвращаются в исходное положение.

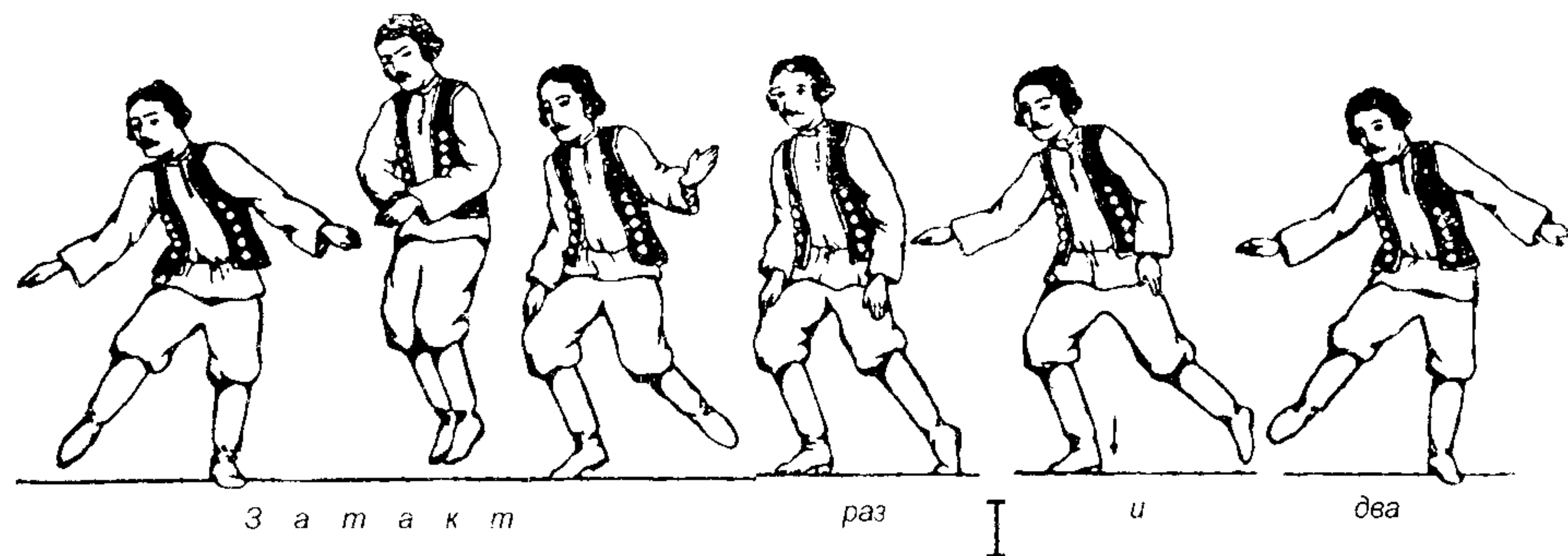


Рис. 156

На «и» — проделывается движение «затакт», и, таким образом, все движение повторяется сначала.

Оно выполняется на слегка присогнутых ногах. Каждое соприкосновение ног друг с другом и с полом сопровождается ударом. Зритель слышит пять звуков — три первых удара ног, совпадающих с хлопками рук, и два последних, без хлопков. Эти звуки, в особенности первые три, должны быть явственными и следовать один за другим без перерыва.

Начинать изучение движения нужно в замедленном темпе, добиваясь четкости звуковой фразировки. По мере усвоения его, необходимо перейти к быстрому темпу, в котором оно обычно и исполняется.

217. Голубец с пристукиванием (второй вид). Вторым вариантом отличается от первого изменением акцентировки и чередованием всего движения с правой и с левой ноги.

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — правая нога с ударом полупальцами в пол ставится вправо. Колено ее не вытянуто. Левая нога полусогнута.

На «и» — одновременно с легким прискоком правая нога возвращается на место, сбивая левую ударом стопой о стопу. Левая несколько приподнимается над полом, не открываясь в сторону. Колени слегка согнуты.

На «два» — левая нога опускается на пол, рядом с правой, ударяя в пол полупальцами.

На «и» — правая, приподнявшись, ударяет в пол всей стопой.

Затем все движение повторяется с левой ноги.

Как и первый вариант, этот голубец выполняется на слегка присогнутых ногах. Руки повторяют хлопки, описанные нами в предыдущем примере.

Движения рук в описанных видах голубцов типичны и для мужского цыганского танца вообще. Всевозможные хлопки и пошлепывания руками по различным частям тела варьируются в последнем до бесконечности, создавая непрерывный звуковой аккомпанемент. Сплошь и рядом танец начинается с хлопков и шлепков руками при бездействующих ногах. Виды шлепков настолько многочисленны и в такой степени зависят от изобретательности исполнителя, что описывать их нецелесообразно. Укажем лишь обычный путь серии шлепков. Вначале удары производятся хлопками ладоней в воздухе впереди или позади корпуса. Затем идут шлепки по груди, ляжкам, голеникам, по щиколотке ноги и, наконец, даже по полу.



Рис. 157

218. Ход «чечеткой» (рис. 157).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — слегка подскочив на левой ноге, опуститься на полупальцы с ударом в пол.

Правая нога согнута в колене и находится в воздухе со свободной стопой впереди щиколотки левой.

На «раз» — сделать дубль-флик (см. упр. 9 на «раз») правой ногой, передав на нее тяжесть корпуса.

На «и» — приставить левую ногу полупальцами к правой позади нее.

На «два» — приподняв слегка правую ногу, с ударом полупальцами опустить ее на прежнее место (впереди левой).

На «и» — выполняется движение на «затакт», но с другой ноги, и весь ход повторяется, проделываясь на невытянутых (свободных) ногах.

Пятки во время всего движения на пол не опускаются. Корпус поворачивается вперед то одним, то другим плечом, противоположной ногой, делающей дубль-флик. Левая рука, слегка согнутая, открыта в сторону. Правая согнута в локте и поднята кистью до уровня головы, локоть ее опущен.

219. Женский ход (рис. 158).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное. Правая рука, согнутая в локте, поднята в сторону, ладонь обращена к зрителю. Левая рука также согнута в локте и приподнята, но находится ниже правой. Кисть ее обращена ладонью к полу.

На «раз» — не поворачивая корпуса, сделать маленький шаг правой ногой, полупальцами в пол вперед за левую (глубокое *croisé*).

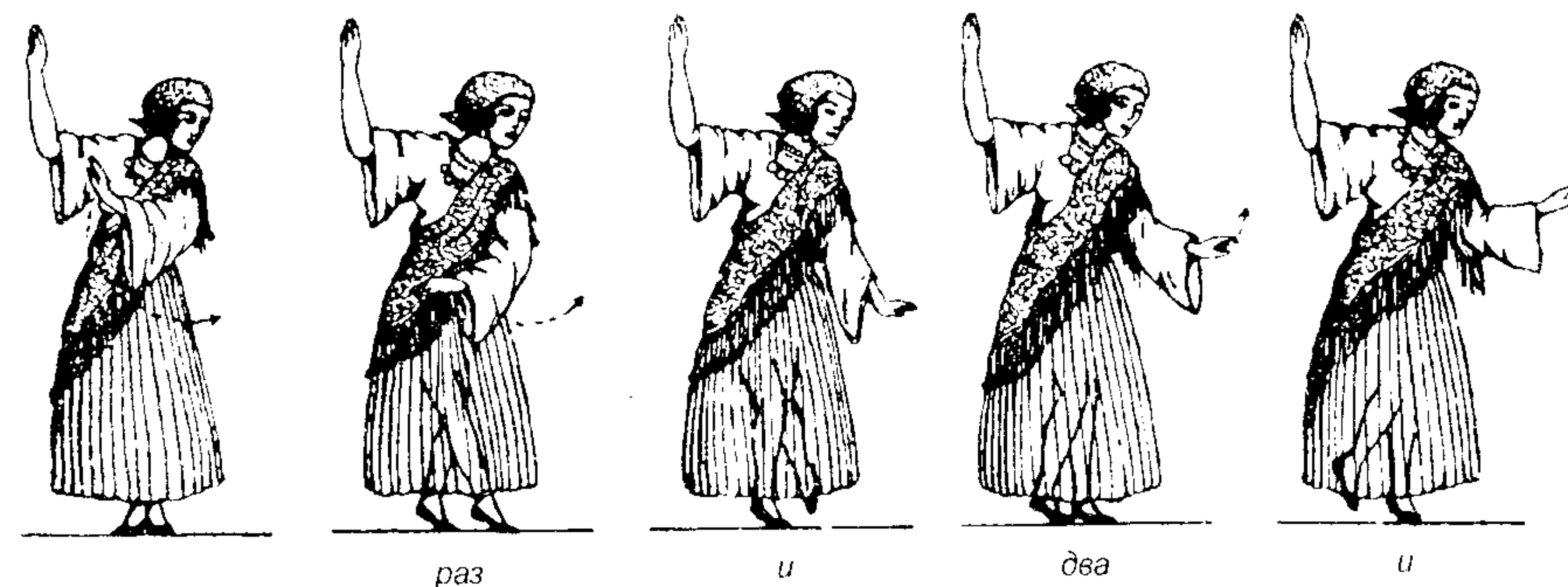


Рис. 158

Левая нога также приподнимается на полупальцы. Колени находятся в свободном ненапряженном состоянии.

На «и» — правая нога поворачивается стопой внутрь, не опуская пятки и не увеличивая сгиба в колене. Левая нога, отделяясь от пола, поворачивает согнутое колено внутрь к колену правой. Стопа слегка откидывается назад и несколько в сторону.

На «два» и на «и» — все движение повторяется с левой ноги, но направление движения не изменяется.

Ход проделывается по диагонали или по кругу. Левое плечо наклонено, взгляд направлен вниз, влево. Левая рука, предварительно проделав небольшое вращательное движение «к себе», затем постепенно вытягивается вниз, влево, как бы растягивая нитку, конец которой находится в правой руке, не изменяющей своего первоначального положения. Все движение создает впечатление некоторой «тряски» корпуса, чему способствует пружинное и незначительное приподнимание и опускание пятки опорной ноги. До конца хода пятка на пол никогда не опускается. Все движение проделывается на полупальцах.

220. Чечетка (рис. 159).

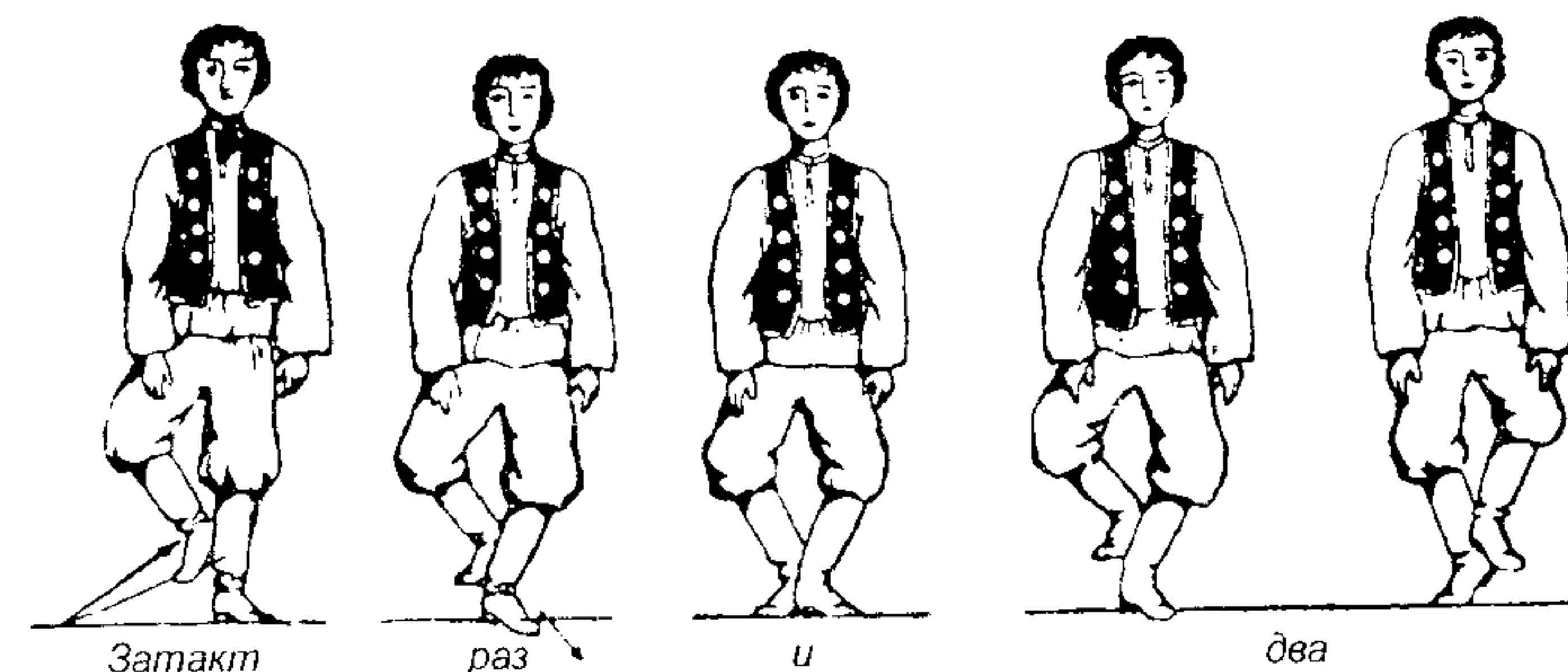


Рис. 159

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — правая нога делает флик-флак в сторону, возвращаясь стопой к щиколотке левой позади нее.

На «раз» — левая нога рывком проскальзывает на всей стопе несколько вперед, увеличивая приседание.

На «и» — правая нога с ударом полупальцами опускается на пол сзади левой, но тяжесть корпуса на нее не переходит. Левая нога не разгибается.

На «два» — правая нога, приподнявшись, вновь ударяет в пол, но всей стопой, и вытягивается. Тяжесть корпуса переходит на нее. Левая слегка отделяется от пола, находясь стопой у щиколотки правой впереди нее.

На «и» — левая нога делает флик-флак в сторону и все движение повторяется с другой ноги.

Корпус слегка наклоняется (на «раз») к ноге, находящейся впереди.

Исполнитель обычно аккомпанирует себе хлопками в ладоши или по телу. Руки его могут быть закинута назад или просто висят вдоль корпуса. Чечетка в народном танце никогда не проделывается выворотными ногами.

Если перевести это движение «на народный язык», то мы должны проделывать флик-флак («затакт»), не спускаясь с полупальцев, и не в сторону, а вперед, с направленными вперед носками ног.

Все чечетки построены на фликах, дубль-фликах или флик-флаках и комбинируются в различных ритмах с разного рода выстукиваниями. Чечетка в цыганских танцах используется главным образом мужчинами, но женщины также прибегают к ней.



Рис. 160

Это же относится к одному из видов цыганского хода, напоминающему ход горской лезгинки (упр. 194). Этот ход, конечно, лишен присущей кавказским танцам манеры, но технологически очень ему близок.

Мы еще не говорили здесь о характерных для женского цыганского танца потряхиваниях плечами (рис. 160). При полном спокойствии корпуса и груди плечи поочередно мелко двигаются вперед и назад, создавая очень типичный для многих танцев Востока рисунок. Это же движение часто проделывается одним плечом, обращенным к зрителю. В условиях учебных занятий эти движения плеч, не требующие накопления специальной техники для исполнения, должны вводиться в этюд только по усмотрению педагога, дабы избежать их вульгаризации.



ЭЛЕМЕНТЫ БАШКИРСКОГО ТАНЦА

Балетная сцена совершенно еще не знает башкирских танцев, хотя они несомненно заслуживают всяческого интереса.

Известные нам современные танцы башкир, возможно, подверглись влиянию соседних народов. Это обязывает нас особенно внимательно подойти к вопросам отбора элементов подлинного башкирского танца, ввести его в учебную практику и способствовать дальнейшему развитию его на национальной основе.

Башкирский танец изобилует всякого рода пристукиваниями, голубцами, вытаптываниями и т. п., исполняемыми в характере русского народного танца, без всякого манерничания, просто и естественно.

Мы описываем четыре примера танцевальных башкирских движений, являющихся типичными и характерными для башкирского танца.

221. Основной ход.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — обычный бытовой шаг правой ногой вперед. Шаг делается с пятки на всю стопу.

На «и» — левая нога, согнувшись в колене, приставляется полупальцами в пол почти рядом с правой (несколько позади нее).

На «два» — правая нога проделывает маленький шаг в прежнем направлении.

На «и» — левая нога проводится вперед, вдоль правой (делая шаг), чтобы затем (на «раз»), опустив ногу всей стопой на пол, начать все движение сначала.

Мы видим здесь сходство этого вида хода с описанным нами сценическим ходом русского танца (упр. 108). Там мы прибегали к помощи и полупальцев и *plié* для смягчения характера движения и для придания ему большей плавности. Здесь этого делать не нужно (как, впрочем, и в русском народном виде этого движения), так как мягкость и плавность не в характере этого хода. Игрой рук у женщин и сравнительной неподвижностью корпуса вносятся характерные черты в этот башкирский ход. Как у мужчин, так и у женщин в начале хода руки упираются кулаками или тыльными сторонами кистей в бедра. В процессе хода женщины делают движение рук, иллюстрирующее засучивание рукавов или, вернее, отодвигание их вверх, за локоть.



Рис. 161

Исполнительница, плавно и не спеша, проводит рукой по вытянутой вперед другой руке, почти до предплечья (в течение всего такта) (рис. 161, фиг. 1). При ходе с правой ноги она засучивает левой рукой правый рукав и наоборот. Мужчина изредка также пользуется этим движением рук, но оно ограничено в пространстве (до локтя и даже ниже). В основном же у мужчин положение рук на бедрах остается неизменным на протяжении всего хода. У женщин встречается и иной мотив. Руки переходят в зарисованное положение (рис. 161, фиг. 2) и на первую четверть такта несколько вздергиваясь, попеременно щелкают пальцами. В момент щелчка, совпадающего с шагом, голова и верхняя часть корпуса слегка наклоняются к руке.

Заговорив о башкирском ходе, мы сразу же вспоминаем одно из наиболее типичных положений рук, встречающихся, насколько нам известно, только в башкирском танце. Левая рука, как обычно, находится на бедре и упирается в него либо кулаком, либо тыльной частью кисти. Правая почти прикасается кистью к кисти левой (тыльной частью к тыльной) (рис. 161, фиг. 3). Это положение рук употребляется либо в ходе, либо при мелкой дроби — выстукивании на месте.

222. Выстукивание (первый вид).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Колени чуть заметно присогнуты.

На «раз» — удар правой ногой в пол рядом с левой.

На «и» — удар левой ногой в пол рядом с правой.

На «два» — вновь удар правой ногой в пол, как на «раз», но колени сгибаются, сильнее акцентируя этим все движение.

На «и» — несколько вытягиваясь, ноги возвращаются в исходное положение.

Все движение затем вновь повторяется, начинаясь правой ногой. Исполнитель часто проделывает эти выстукивания, поворачиваясь на месте. Если оно проделывается с партнером, то повороты совершаются в разные стороны, начиная их друг к другу. Руки на протяжении всего движения находятся на бедрах.

223. Выстукивание (второй вид) (рис. 162).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — левая нога слегка сгибается, правая ударяет каблуком в пол и тотчас же, с ударом, переходит с каблука на носок. Тяжесть корпуса на момент переходит на нее. Левая нога не изменяет своего положения.

На «раз» — левая нога ударяет всей стопой в пол, увеличив приседание. Правая подводится к щиколотке левой.

На «и» — правая нога ударяет всей стопой в пол, левая поднимается с тем, чтобы на «два» — ударить в свою очередь в пол. Правая поднимается до щиколотки левой.

На «и» — повторение описанного в положении «затакт».

Движение повторяется непрерывно от 4 до 8 раз. Оно выполняется на присогнутых ногах и только на «раз», когда происходит акцент всей музыкальной фразы, приседание увеличивается. Носки и колени обращены вперед. Корпус неподвижен. Правая рука согнута в локте и находится на уровне груди, левая тоже согнута в локте и отведена в сторону. Кисти рук, повисшие, с подогнутыми пальцами. На «раз» локти, коротко опускаясь, слегка прижимаются к телу, а кисти вздергиваются вверх, пальцы слегка подгибаются.



Рис. 162

Это движение выполняется на месте и с продвижением в стороны. В последнем случае на счет «и» и «два» происходит небольшое передвижение ног в желаемом направлении (в нашем примере — вправо). Продвижение то вправо, то влево чередуется. Голова повернута всегда по направлению движения, а руки отводятся в обратную сторону.

224. Голубец (рис. 163).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Руки упираются кулаками в бедра.

На «раз» — правая нога с ударом стопой в пол делает шаг в сторону. Ноги совершают полуприседание, колени направлены вперед.

На «и» — легкий подскок на левой ноге, во время которого она стопой подбивает стопу правой, опускаясь на пол на ее место. Подбитая правая нога отводится несколько в сторону.

На «два» — движение повторяется сначала, проделываясь преимущественно по кругу.

Носки ног параллельны друг другу, благодаря чему при исполнении голубца удар производится не каблуками, а всей внутренней стороной стопы.

При исполнении этого голубца необходимо следить, чтобы ноги во время чуть заметного прискока оставались присогнутыми. В народном башкирском танце все внимание исполнителя сосредоточено на непрерывности выстукивания и на чеканной дробности движений. В манере исполнения совершенно отсутствует театральная поза.

Весь танец составляется из чередования основного хода с танцевальными движениями. Танец завершается поклоном с прикладыванием правой руки к груди. В подавляющем большинстве все танцевальные движения и ходы выполняются как женщинами, так и муж-

чинами. У последних характер движения, естественно, несколько грубее, и, кроме описанных, они прибегают к полуприсядке, а иногда и к скачкам с подогнутыми ногами.

Немногими описанными нами примерами мы, конечно, не исчерпали наличия танцевальных движений у башкир. Но мы считаем, что характер башкирского танца все же ими определен и они безусловно будут полезны педагогам и балетмейстерам. Что же касается татарского танца, то не располагая, к сожалению, достаточными материалами для его описания, мы можем все же определить его характер. Несмотря на то, что в татарском танце встречаются и описанный в этой главе ход и выстукивания, общий характер исполнения этих движений значительно мягче, «легче», чем в башкирском. Татарский танец включает ряд движений с маленькими подскоками, которые проделываются на невысоких полупальцах. Это последнее обстоятельство значительно смягчает общий характер исполнения, избавляя движения от дробного и несколько суховатого оттенка, присущего башкирскому танцу.

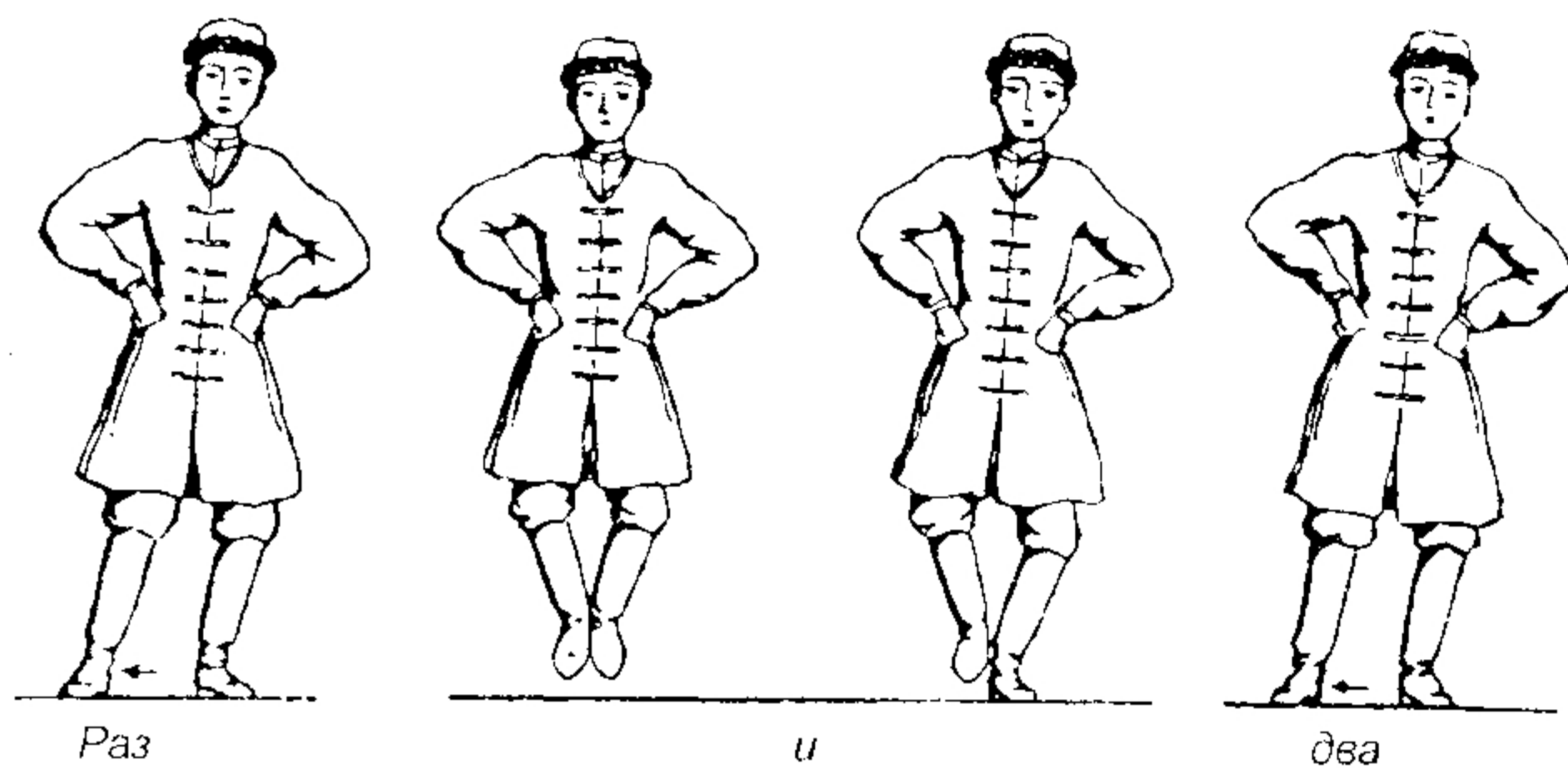


Рис. 163



ЭЛЕМЕНТЫ УЗБЕКСКОГО ТАНЦА

Узбекский танец, к сожалению, не укрепился еще на профессиональной балетной сцене, несмотря на наличие в нем подлинной сценичности, чрезвычайной выразительности и всех возможностей для технического развития. Достоинства узбекского танца не в обилии танцевальных движений, а в исключительно мягкой и женственной манере их исполнения. Не нужно только понимать женственность как изнеженность. Никакой балетной «восточности» и изощренности в узбекском танце нет. Он полон жизнерадостности, энергии и вместе с тем простоты. На общем плавном и мягком фоне танцевального рисунка, отчетливо выделяются отдельные резко отточенные позы, обрамленные кистями рук, неожиданно вздергивающимися. Темперамент, но не огненный, обаятельное лукавство, но без вульгарности, простота, но не переходящая в простоватость, — вот характерные черты манеры исполнения узбекского танца.

Руки узбечки сменой разнообразнейших рисунков играют в танце основную роль. Многообразие их пластических положений увеличивается еще более такими характерными движениями, как пощелкивания пальцами, похлопывание в ладоши, вздергивание кистей и т. д. Корпус и голова мягкими плавными штрихами-нюансами украшают танец и вместе с движениями рук создают ему тот особенный художественный колорит, которым определяется стиль узбекского танца.

Игрой рук, корпуса и головы, улыбкой выразительного лица — вот чем выполняется, в сущности, танец узбечки. Ноги только помогают передать общий замысел танца.

Заучить на узбекского танца нетрудно, но для того, чтобы уметь танцевать узбекский танец, нужно прежде всего проникнуться своеобразием манеры его исполнения. Уловить эту манеру и овладеть рисунком рук — вот в чем трудность исполнения узбекского танца, требующего от исполнителя большого художественного чутья и значительной затраты времени и труда.

225. Основной ход. По технологическим признакам этот ход напоминает нам *pas chassé*, встречающееся, в измененном виде, во многих национальных танцах. Конечно, ход узбекского танца по характеру совершенно чужд балетной и балетной манере исполнения *pas Chassé*.

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — шаг вперед правой ногой.

На «и» — приставить полусогнутую левую ногу к правой так, чтобы носок левой ноги находился несколько впереди пятки правой. Пятку левой ноги не опускать.

На «два» — вновь проделать маленький шаг правой ногой вперед на всю стопу.

На «и» — провести левую ногу вперед, мимо правой, чтобы начать ею все движение сначала.

Ноги во время всего хода не напряжены, а держатся свободно. Особенность шага в этом танцевальном движении, да и вообще в узбекских танцах, в том, что он делается не с носка на всю стопу, а с пятки, но без подчеркивания и акцентирования начала этого шага. Весь ход по своему характеру очень сходен с ходом в кавказских танцах (давла), но там он еще более плавен и спокоен. Описанный ход, как и все движения узбекского танца, характеризуется своеобразным пластическим рисунком рук.

Начиная этим ходом танец, узбечка обычно держит одну слегка согнутую в локте руку раскрытой в сторону, а другую, также согнутую, поднимает кистью над головой или перед ней (рис. 164). Кисти рук у узбечки мягкие, но никогда в позе не обвисают, а вздернуты вверх с мягко округленными пальцами.

Часто встречаются и иные положения рук. Одновременно с первым шагом правой ногой руки с ударом в ладоши соединяются почти перед лицом (голова в это время слегка наклонена вниз). Тотчас же после хлопка руки опускаются вниз, расходятся в стороны и, несколько поднявшись, неожиданно останавливают свое движение, вздергиваясь кистями вверх. Руки



Рис. 164



Рис. 165

слегка присогнуты, локти опущены. После хлопка голова постепенно поднимается. Иногда руки могут скрещиваться кистями ниже уровня груди, на протяжении двух тактов, а затем плавно опускаться и раскрываться в стороны. Все движения рук носят плавный и непрерывный характер. Приведем еще одно положение рук: согнутые в локтях руки открыты в стороны, правая выше левой. На первой четверти такта руки прицелкивают пальцами, чуть вздергивая кисти и локти (рис. 165). Иногда при щелчке кисть правой руки делает вращательное движение, начиная его поворотом «к себе». Запомним, что пощелкивания пальцами, хлопки в ладоши и другие описанные нами положения и движения рук характерны для узбекского танца вообще, а не только для описанного выше хода.

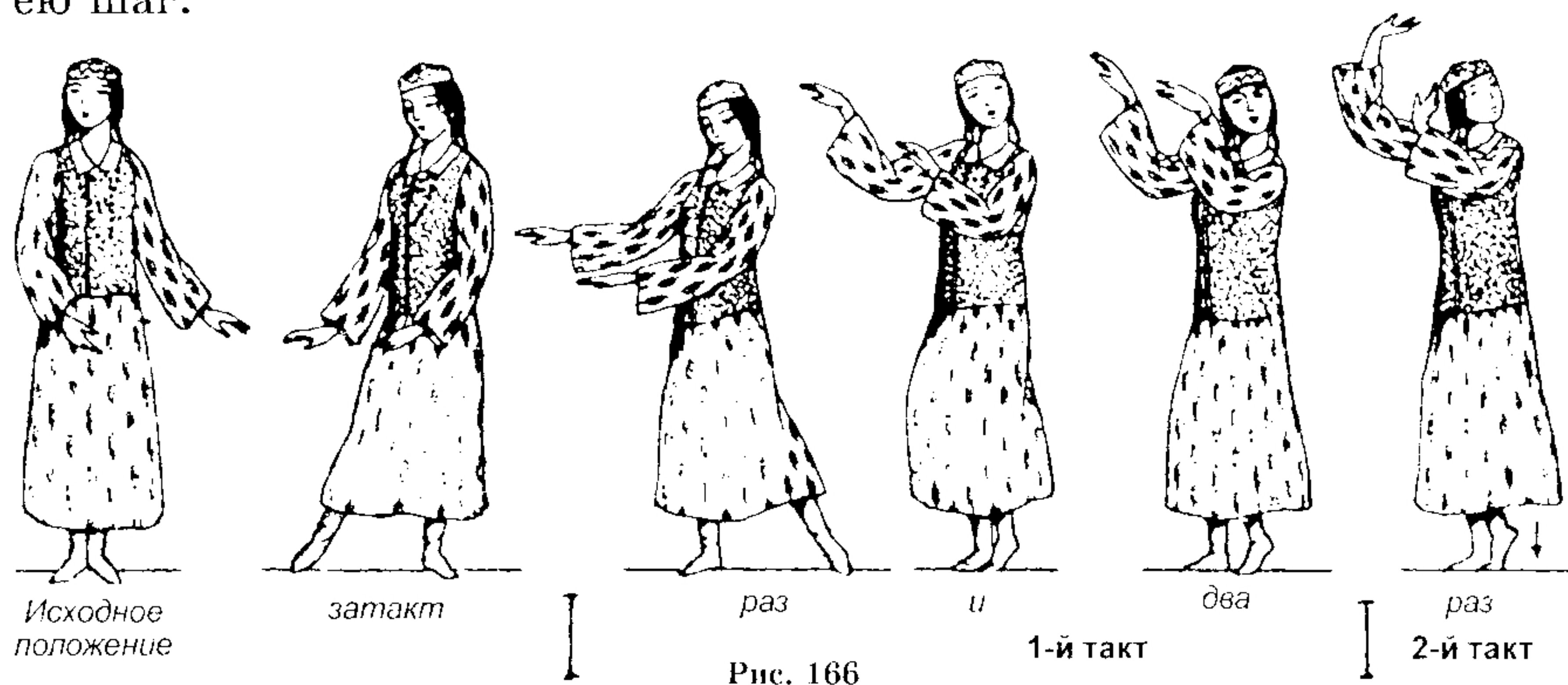
Ход обычно совершается по кругу, хотя иногда проделывается и по диагонали сценической площадки. Исполнительница очень часто заменяет описанные движения хода простыми обычными шагами (они также начинаются с пятки), сопровождая их описанными нами положениями рук.

226. Ход с продвижением в сторону (первый вид). Если вышеописанный ход исполнять, продвигаясь не вперед, а в сторону, и заключать его ударом полупальцами в пол, мы получим одно из популярных движений узбекского танца. Оно исполняется на протяжении двух музыкальных тактов (рис. 166).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — слегка отвести правую ногу вправо, чтобы сделать ею шаг.



1-й такт

На «раз» — шаг вправо правой ногой.

На «и» — левая нога, слегка согнутая, приставляется почти рядом к правой. Пятка левой ноги на пол не опускается.

На «два» — правая нога слегка переступает вправо. Левая нога не изменяет своего положения.

На «и» — пауза.

2-й такт

На «раз» — левая нога с ударом полупальцами в пол ставится рядом с правой, не разгибая направленного вперед колена. В этой позе исполнительница находится до конца такта.

Затем все движение проделывается с другой ноги и в другую сторону.

Во время исполнения его руки на протяжении первого такта плавным широким взмахом переводятся вправо (левая рука согнута у груди впереди нее, правая раскрыта в сторону), а затем, к концу первого такта, слегка подтягиваются «к себе», сгибаясь в локтях. На первую четверть следующего такта они, неожиданно и резко вздергиваясь кистями вверх, несколько отводятся вправо, как бы отстраняя что-то от себя. Голова мягко наклонена к правому плечу. Указанное движение рук совпадает с заключительным ударом в пол полупальцами левой ноги.

227. Ход с продвижением в сторону (второй вид) (рис. 167). Это движение очень схоже с боковым ходом русского танца (см. упр. 111).

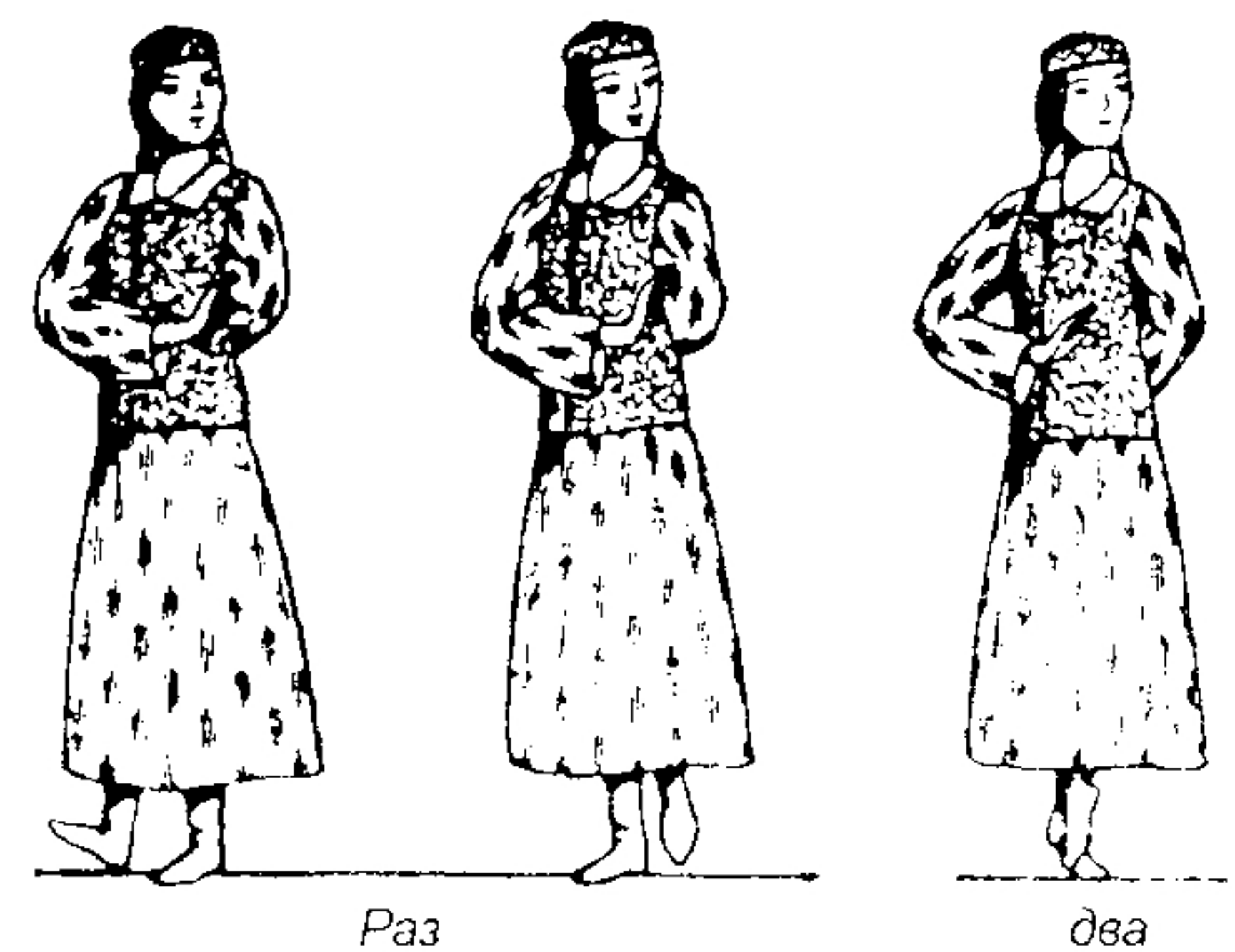
Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — маленький шаг вперед вправо правой ногой, причем стопа ее ставится на пол наружным ребром пятки с носком, повернутым внутрь, и тотчас же переходит на всю стопу, отводя носок наружу.

Колено правой ноги слегка присогнуто. Левая нога согнута несколько больше, стопа ее отделена от пола и находится позади правой. Тяжесть корпуса сосредоточена на правой ноге.

На «два» — с легким ударом полупальцами в пол опустить левую ногу позади правой. Правая нога, чуть отделяясь от пола, скашивает стопу. Тяжесть корпуса как бы передается на левую ногу. Колени слегка вытягиваются.



Затем движение повторяется.

Все движение может проделываться с продвижением и в другую сторону. Тогда при повторении движения (2-й такт) на счет «два» левая нога не приставляется позади правой, а, слегка отделившись от пола, подтягивается стопой к щиколотке правой впереди нее. Все движение затем начинается левой ногой. При продвижении в сторону нужно учитывать, что первый шаг, так же как и повороты стопы внутрь и наружу, очень незначительны; таким образом, продвижение в сторону после каждого описанного движения невелико.

В узбекском танце возможна и переакцентировка движений, т. е. на «раз» проделывается второе движение, а на «два» — первое.

При продвижении вправо в начале хода согнутая левая рука находится позади корпуса, а правая впереди него. Кисти рук несколько вздернуты. Если движение проделывается с двух ног, то на счет «два» второго такта руки, предварительно слегка раскрывшись, меняются положениями. Применяется и иное положение рук. Левая рука открыта в сторону, а согнутая правая рука, обхватив кистью голову, позади нее прикасается пальцами к левому виску. Локоть отведен в сторону (рис. 168). Затем правая рука проводится пальцами по голове, от виска к затылку, слегка смещаясь вправо и как бы поглаживая голову. Левая рука остается в том же положении. Во время движения с левой ноги руки соответственно меняются положениями. Все движение не носит плавного характера. Корпус слегка колеблется вверх и вниз на «пружинящих» ногах.

228. Переступание на месте. Как и некоторые другие элементы узбекского танца, это переступание по рисунку эскизно. Оно редко является самостоятельной танцевальной фигурой, а чаще сочетается либо с описанными выше ходами, либо с простыми шагами.

На «раз» — нежный и не подчеркнутый вынос правой ноги вперед, на расстояние стопы. Колено ее не вытянуто, пятка приподнята, левая нога чуть заметно отделяет пятку от пола.

На «и» — левая нога опускает пятку на пол.

На «два» — правая нога, таким же по характеру движением, как и на «раз», проходит мимо левой ноги и отводится назад, на то же расстояние, прикасаясь полупальцами к полу. Левая нога отделяет пятку от пола.

На «и» — левая нога опускает пятку на пол. Правая остается в том же положении.

Вынос ноги вперед и возвращение ее назад производится без скольжения по полу. Это переступание, занимающее один музыкальный такт, часто комбинируется с четырьмя шагами (каждый на 1/4 так-



Рис. 168



Раз два
Рис. 169



Раз и
Рис. 170

та), занимающими следующий музыкальный такт. Если количество шагов уменьшить до двух, то все движение уложится в трехдольный музыкальный размер. Вообще же количество и переступаний и шагов может быть изменено, в зависимости от ритмического рисунка музыкального сопровождения.

Иногда это переступание выполняется как самостоятельное танцевальное движение (без сопровождающих шагов), в таком случае оно проделывается еще эскизней и нежнее, дистанция выноса ноги укорачивается, и все движение совершается с поворотом на месте.

В самом характерном виде все движение представлено нами на рис. 169. Разница между ним и вышеописанным заключается только в том, что на счет «два» правая нога ставится полупальцами в пол, слегка повернув носок внутрь. При этом правая нога не отводится назад, а ставится почти рядом с левой, но несколько в сторону и назад от нее. Положение рук, корпуса и головы ясно показано на рисунке. Хлопки в ладоши могут производиться, как мы уже говорили выше, и на уровне лица (рис. 170) и даже над головой. После хлопка, занимающего в этом движении половину музыкального такта, кисти рук слегка расходятся. В других движениях узбекского танца хлопки в ладоши производятся и реже.

229. Отход назад. Движение это очень напоминает ход кавказской гасма в лекури, но проделывается более упрощенно, без непрерывного скольжения, путем переступания с ноги на ногу и отступления назад.

Положения рук следующие: правая рука, согнутая в локте, находится кистью у затылка, пальцами как бы прикасаясь к нему и поправляя на голове тюбетейку. Левая рука либо раскрыта в сторону, либо, согнутая в локте, находится у груди впереди нее. Кисть ее вздернута вверх (рис. 171). При этом же положении левой, правая



Рис. 171



Рис. 172



Рис. 173

рука, согнутая в локте, может находиться над головой с кистью, обращенной вверх (рис. 172).

230. Для узбекских танцев очень характерны **опускания на оба или на одно колено**, с разнообразной и плавной игрой рук и кистей и с перегибаниями исполнителя назад или в стороны.

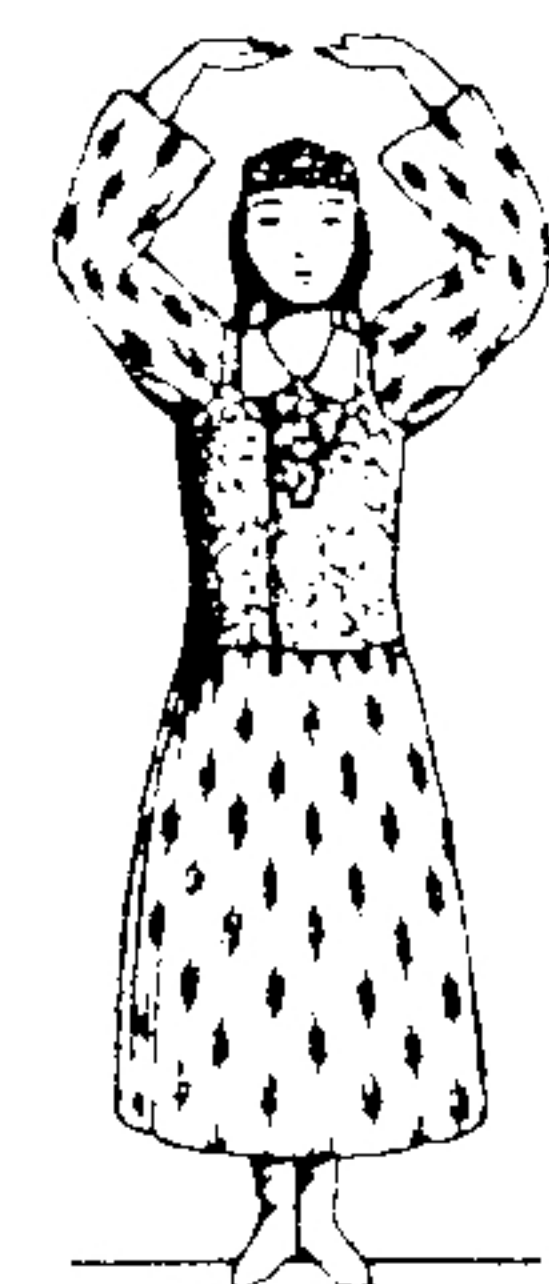
Если исполнительница стоит на одном колене, то движения рук и корпуса имеют целью имитировать шитье тюбетейки, якобы лежащей у нее на другом колене. Она плавно водит рукой с воображаемой иголкой и медленно покачивается, как бы напевая песню (рис. 173).

Узбекский танец часто строится на меняющихся ритмах. Это заостряет внимание зрителя и оживляет весь танец. Один из популярнейших танцев Узбекистана «Гюль-Ойин» или «Гюль-Уйин» (Гюль — цветок, ойин — танец), по утверждению узбеков, включает в себя до шестидесяти перемен ритма.

Эти танцевальные ритмы чеканно и ярко даются бубнистом, помогающим исполнительнице. Но иногда встречается мелодия, лишенная ритмической остроты, построенная в ином музыкальном характере, без акцентировки ритма. Певучая, плавная мелодия эта обычно иллюстрирует опускание исполнительницы на колено. Переключение на этот характер музыки еще больше усиливает эффект возвращения танцовщицы вновь к бодрому характеру танца. Это возвращение к первоначальному ритму обычно сопровождается хлопком в ладоши.

231. Мы сознательно описываем последним одно из самых распространенных движений узбекского танца — **смещение головы из стороны в сторону**.

Неожиданно, без всяких усилий и движений плеч, голова буквально смещается, оказываясь (таково зрительное впечатление), то на линии одного, то другого плеча. Острота впечатления от этого движения усугубляется тем, что лицо исполнителя не имеет напряженного



Исходное
положение



раз

Рис. 174



два



Рис. 175

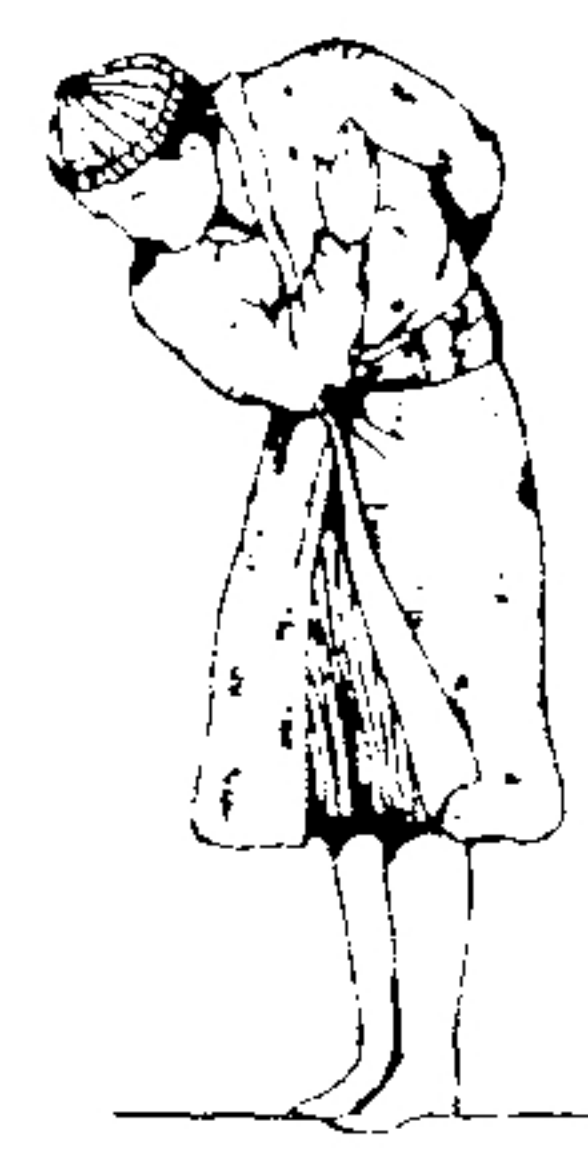


Рис. 176

выражения, а лукаво улыбается, словно подсмеивается над восторгающимся зрителем. Если это движение головы обрамить руками, т. е. поднять их полукругом над головой, а кисти рук повернуть ладонями вверх, мы получим очень характерный рисунок всего движения, который называется у узбеков ишком. Если к этому самостоятельному танцевальному положению прибавить еще движения ног, то все движение получит еще большую характерность: на «раз» стопы ног поворачиваются носками внутрь и на «два» вновь возвращаются в исходное положение (рис. 174). Кстати, повороты ступней внутрь и наружу характерны и сами по себе в узбекском танце. В описанном нами положении рук одна из них может быть повернута ладонью вниз и похлопывать ею по ладони другой.

Потряхивания плечами, производимые все в той же «эскизной» узбекской манере, не резко, а скорее намеком, также встречаются в узбекском танце.

Смещение головы производится мужчинами и женщинами как в медленном, так и в быстром темпе, но отнюдь не резко. Это движение, несмотря на распространенность его, не является вставным «аттракционом», а входит составной частью в весь рисунок танца и может встретиться почти в каждом из описанных нами танцевальных движений.

Что касается мужского танца, то он почти не отличается от женского. Правда, мы говорим только о танцах Ферганской долины, не касаясь других.

Обычно танец заканчивается так: исполнительница отходит назад, переступая мелкими шажками, склоняя вперед корпус и прикладывая руку к поясу. Другая рука либо открыта в сторону, либо закинута за спину (рис. 175). Мужчина заканчивает танец глубоким поклоном, правым плечом вперед, правая рука его находится на левом плече. Левая рука отведена назад (рис. 176).



ЭЛЕМЕНТЫ ВЕНГЕРСКОГО ТАНЦА

Венгерский танец — один из самых распространенных в балетах XIX столетия.

В манере и технике исполнения венгерских танцев на сцене ясно видны черты стилистической обработки их и пополнения отдельными заимствованиями из классического танца. Венгерский танец стилистически легко входил в балетный спектакль, утрачивая при этом свои характерные народные черты.

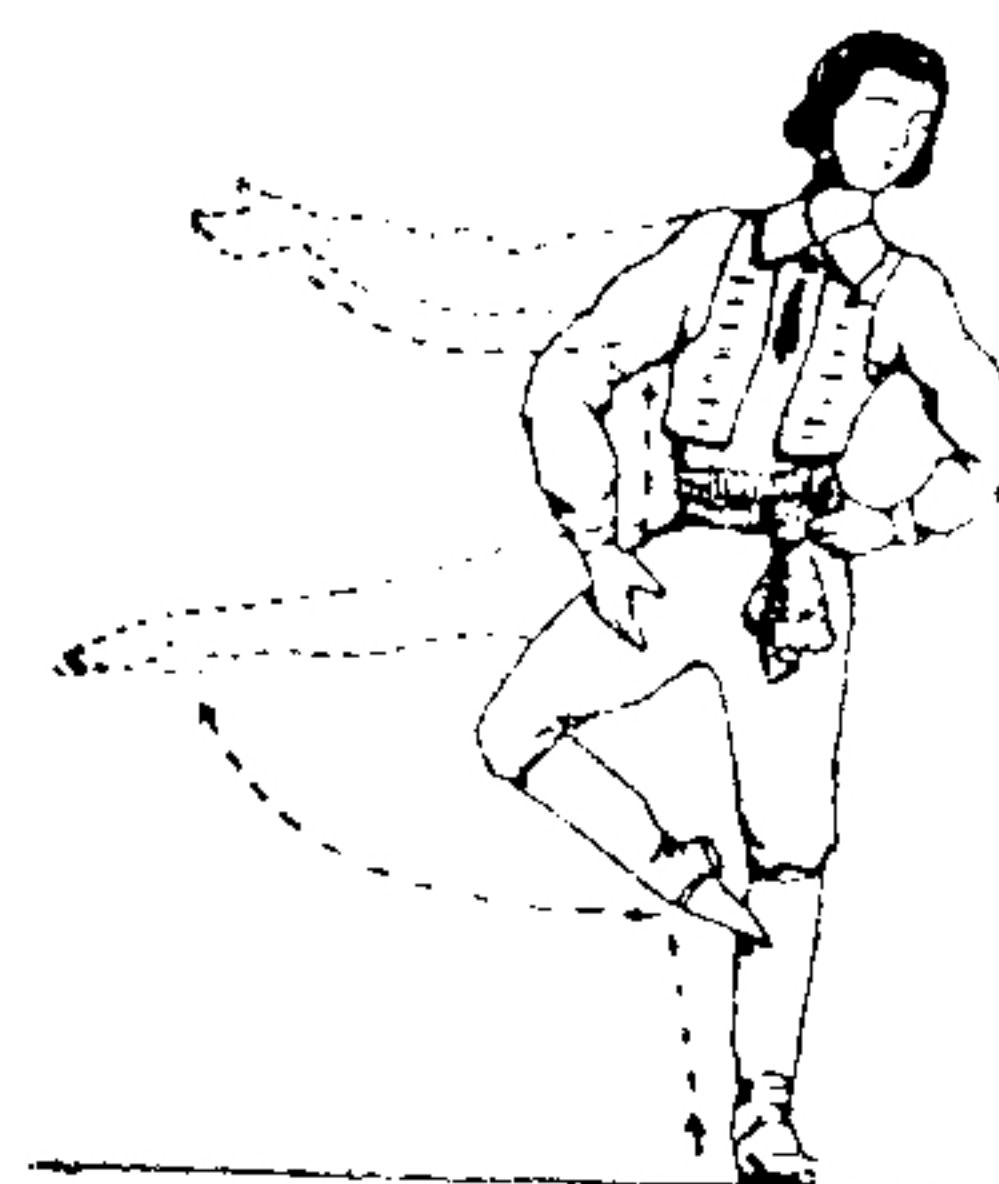
Но, судя по материалам, которыми мы располагаем, в известных нам балетных венгерских танцах есть много движений несомненно народного происхождения.

Движения эти, вероятно, внесены танцовщиком А. Бекефи⁸⁷, венгром по национальности, который был усердным пропагандистом введения венгерского танца в балеты конца прошлого века.

Описывая элементы сценического венгерского танца, мы приводим также несколько примеров и деталей его народного вида.

В разделе о венгерских танцах мы говорим главным образом о чардаше, как о наиболее распространенном и характерном из них. Название его происходит от слова «чарда» (*csardee*), корчма в венгерских степях. Раньше она служила местом отдыха пастухов, а в дальнейшем — своеобразным «клубом» для окрестного населения.

⁸⁷ См. примечание на с. 47.



Затакт

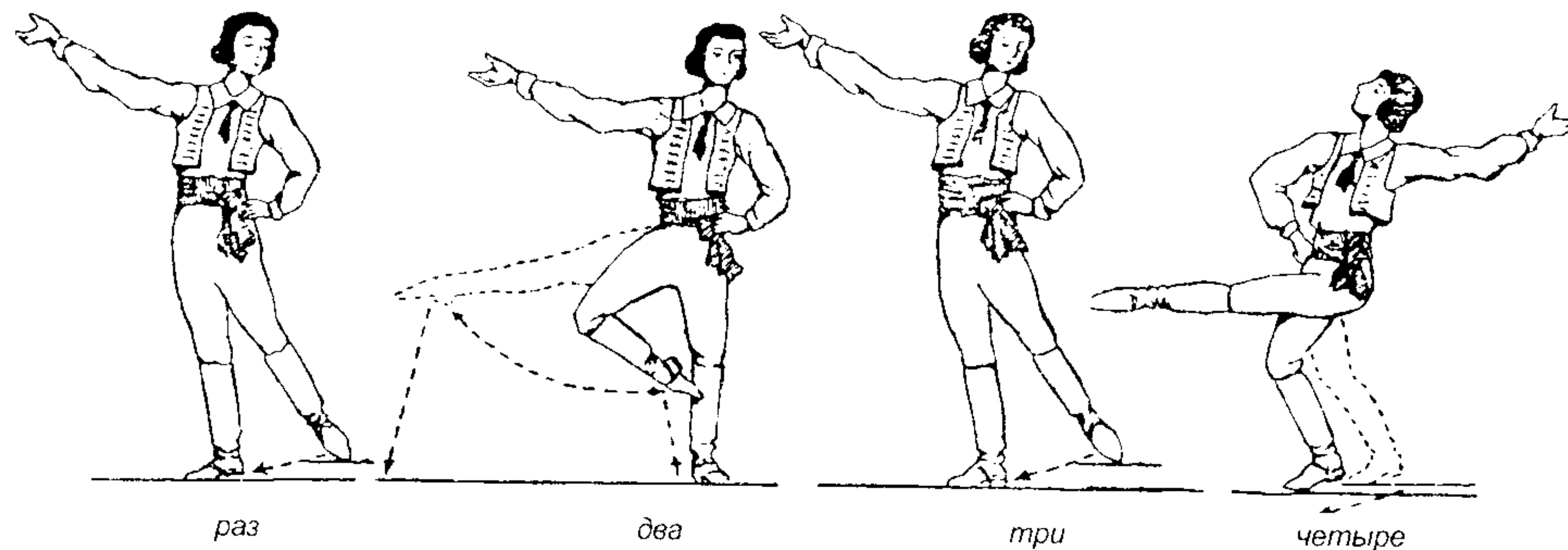


Рис. 177

232. Венгерский ход (первый вид) (рис. 177).

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — нормальное или III позиция.

Затакт — правая нога проделывает выворотню *grand battement développé* вперед (на *effacé*), в это время левая слегка сгибается.

На «раз» — правая нога мягко опускается на пол в IV позицию вперед. Для того, чтобы усилить движение вперед, нужно в момент опускания правой ноги на пол незаметно подать ее вперед, как бы удлинив шаг. Корпус переходит всей тяжестью на правую ногу. Левая нога, с вытянутыми пальцами и касаясь пола только носком, скользит, подтягиваясь к правой.

На «два» — левая нога, сгибаясь в колене и подтянувшись вплотную к правой, мягко подбивает ее, а правая снова делает *grand battement développé*.

На «три» — то же, что на «раз».

На «четыре» — левая нога, сгибаясь в колене и подтянувшись вплотную к правой, проходит мимо нее и делает в свою очередь *grand battement développé*. Правая, проскальзывая на стопе, слегка продвигается вперед. Колено ее согнуто.

Движение, описанное на «четыре», является затактовым положением для начала хода с левой ноги.

Если при повторении хода с левой ноги последняя вынимается вперед на *effacé*, то весь ход, изменив свое направление, будет уже не ходом вперед, а продвижением, главным образом, из стороны в сторону; продвижение же вперед становится небольшим.

Сохраняя первоначальное направление хода, т. е. продвижение вперед, нужно при ходе с левой ноги вынимать ее вперед не на *effacé*, а на *croisé*. Корпус или наклоняется слегка к поднимаемой ноге, или поворачивается плечом, противоположным этой ноге.

Движение делается как в темпе *andante*, так и *allegro*. Для него характерны: величавость, горделивая осанка и плавность. Обычно оно является начальным движением чардаша. Этот ход проделывается с партнером и без него — самостоятельно. В последнем случае положения рук таковы: левая находится на бедре, а правая во время хода с правой ноги раскрывается в сторону, предварительно поднимаясь несколько вверх и вперед, а затем плавно закрывается во время хода с левой ноги. При ходе с партнером, одна рука подана ему, а другая либо раскрыта в сторону, либо находится на бедре. Иногда женщина кладет руку на плечо мужчины. В этом случае руки мужчины находятся на бедрах.

Подача рук партнерами друг другу совершается следующим образом: исполнитель, сгибая правую руку в локте и слегка поднимая, предлагает ее исполнительнице, раскрывая кисть уверенным движением. Исполнительница плавным движением поднимает левую руку и мягко опускает кисть ее в раскрытую кисть партнера.

В венгерских танцах встречаются и другие положения рук: обе руки исполнителя находятся на бедрах, тогда исполнительница кладет исполнителю на плечо обе или одну руку. В последнем случае другая рука ее находится на бедре или раскрыта в сторону. При этих же положениях рук у исполнительницы, партнер обнимает ее правой рукой за талию. Если исполнители обращены лицом друг к другу и кавалер держит даму обеими руками за талию, то дама кладет ему на плечи обе руки. Возможны и другие положения рук партнеров.

Описанный вид хода вырос на основе народного танцевального рисунка, но в сценическом виде приобрел иную, приближенную к классическому танцу манеру. В венгерском народном танце этот ход называется «тетовазо» (*Tetovazo*)⁸⁸ и отличается главным образом бытовой, упрощенной манерой исполнения.

233. Венгерский ход (второй вид).

Если отказаться от шага, который в первом виде хода отделяет один *battement développé* от другого, и делать последние подряд, меняя только ноги, то мы получим другой вид хода, менее традиционный, но из него вытекающий. Тогда весь ход (не считая положения «затакт») будет состояться из двух последних движений описанного нами хода (на «три» и на «четыре»). Соответственно меняется и музыкальный размер этого хода — он становится двухдольным (2/4).

Каждый раз, когда работающая нога выбрасывается вперед, опорная проскальзывает на всей стопе также вперед, но резче, чем в первом

виде. При соприкосновении ее с полом слышится характерный шаркающий звук. Этот вид хода выполняется только в темпе *allegro*, или, если употребить термин, присущий венгерскому народному танцу, в темпе «фришш» (*friss*). Кстати, здесь же мы укажем, что музыкальное построение чардаша состоит из двух темпов: первый — «лашшан» (*Lassan*) соответствует *andante*, второй — «фришш» (*friss*) — *allegro*. Обычно после медленной части идет короткая, быстрая, затем вновь медленная, и весь чардаш заключается темпом «фришш».

Интересно отметить, что мы неожиданно сталкиваемся с этим танцевальным движением в выходе сольной пары в индусском танце, в балете «Баядерка», поставленном в 1879 г. М. Петипа. Несомненно, что с индусским танцем этот ход не имеет ничего общего.

234. Венгерский ход с кабриолем (третий вид).

Мы заимствуем его из сценических венгерских танцев, лучшим образцом которых является непревзойденная постановка Л. Иванова — «Вторая рапсодия Ф. Листа». В ней с этого хода начинается танец солистов (рис. 178).

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — одновременно с поворотом корпуса влево и незначительным шагом левой ногой правая нога выносится вперед в воздух (благодаря повороту корпуса, она оказывается вынесенной в сторону). Затем проделывается двойной кабриоль (см. упр. 147). Подъем и колени вытянуты.

На «раз» — после кабриоля левая нога опускается на пол, правая одновременно с поворотом корпуса *en face* делает *battement développé* вперед.

На «два» и на «три» — два плавных шага в характере венгерского танца.



Рис. 178

⁸⁸ «Tetovazo» — осторожно, нерешительно.

На «четыре» — шаг правой ногой и поворот корпуса вправо. Левая нога выносится в воздух (как правая в положении «затакт»). Затем ход продолжается с другой ноги.

Некоторые специалисты, оспаривающие начало этого движения, рекомендуют заменить кабриоль скачком вверх с двойным ударом пяткой о пятку, т. е. голубцом.

Не возражая против такого начала, мы скажем лишь, что если это движение будет включено в танец, то исполнителю необходимо будет вернуться к нашему описанию этого па, так как иначе ему понадобилось бы перед каждым голубцом переводить ноги в исходное положение, т. е. создавать паузу в танце, нарушая этим его непрерывность.

Кабриоль, подобный только что описанному нами виду, но естественно выполняемый в народной, не театральной манере, широко используется в венгерском народном танце. Там он называется «надь харанг» (*Nady harang*) — колокол. Мы приведем его описание в дальнейшем.

Стремясь к уходу от классики, современные балетмейстеры изменяют венгерский танец, добиваясь усиления в нем народных и, во всяком случае, неклассических черт.

Приведем в качестве примера начало чардаша, в постановке Ф. Лопухова, в балете «Коппелия».

235. Венгерский ход (четвертый вид) (рис. 179).

Музыкальный размер — 4/4.

Исходное положение — согнутая в колене правая нога поднята вверх, на 45°. Колено ее направлено вперед, стопа параллельна полу. Левая нога слегка присогнута. Левая рука раскрыта в сторону. Правая рука, согнутая, поднята над головой. Кисти рук не опущены. Левое плечо опущено и вместе с корпусом слегка откинута назад.

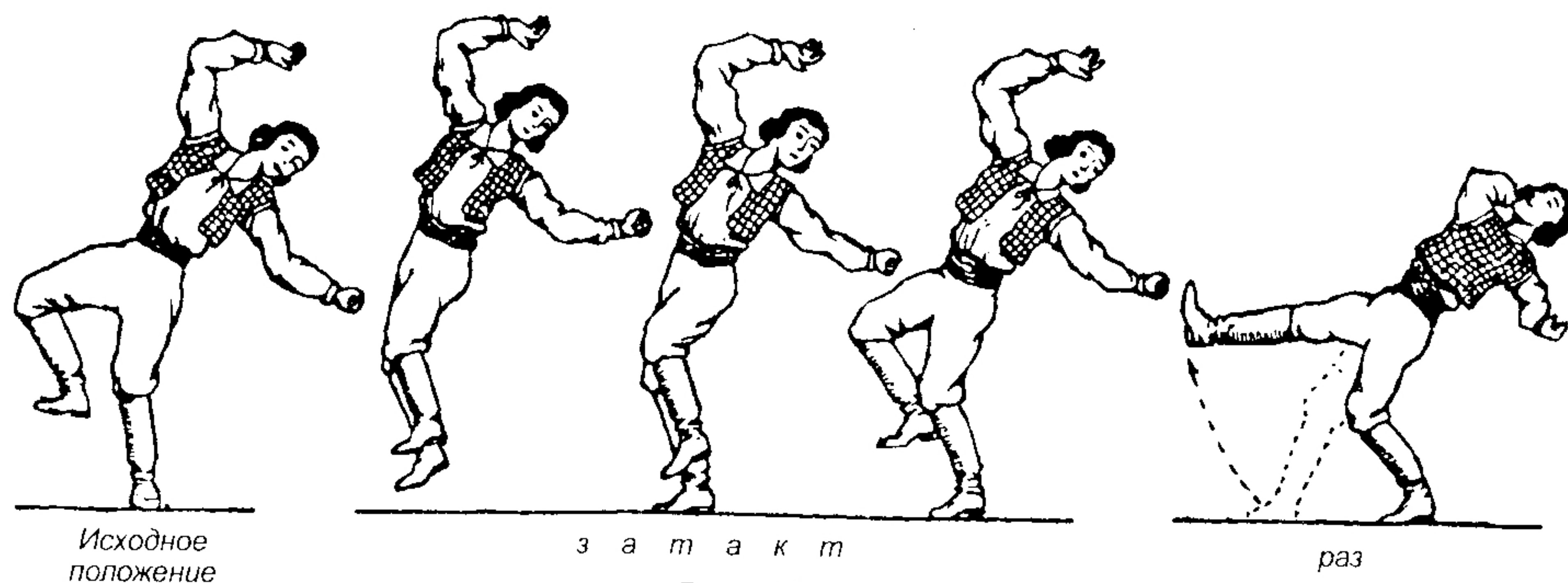


Рис. 179

Затакт — правая нога после маленького подскока на левой опускается на пол, не разгибая до конца колена, и ударяет всей стопой в пол, в то время как левая слегка отделяется от пола. Этот удар тотчас же повторяется левой ногой. Правая нога отделяется от пола.

На «раз» — правая нога вновь ударяет всей стопой в пол и резко выбрасывается вперед, на высоту 80–90°. Носок ее поднят вверх, колени вытянуто. Левая нога увеличивает приседание. Правая рука вместе с корпусом, откидывается назад. Левое плечо подано вперед, рука закинута к правому плечу.

На «два» и на «три» — два бытовых больших шага с естественным при ходьбе раскачиванием рук.

На «четыре» — небольшой шаг правой ногой. Левая нога, корпус и руки, поменявшие функции, возвращаются в исходное положение. Затем повторяется и движение «затакт», но начинающееся с левой ноги.

Удары и выбрасывания производятся чрезвычайно резко и даже грубовато. Дробь вытаптывания является акцентирующей точкой всей танцевальной фразы. Для ясности танцевального рисунка хода, следует исполнять его не фасом к зрителю, а двигаться по диагонали сцены в позе *effacé*.

236. Первый вид голубца (ординарный удар) (рис. 180).

Удар одной ногой о другую, именуемый по-венгерски «боказо» (*Bokazo*) и «бокаверо» (*Bokavero*), широко распространен как в сценических, так и в народных венгерских танцах.

В русском и украинском танце под словом «голубец», и в польском под словом «холупиец», понимали также удар одной ногой о другую. С другой стороны, кабриоль в классическом танце имеет в виду то же самое. Каково же различие между указанными танцевальными дви-

жениями? В тех случаях, когда удар ногой об ногу во время прыжка совершается после того, как одна из ног вынесена в воздух, мы прибегаем к классическому термину «кабриоль»; во всех других случаях ударов ногой об ногу, мы прибегаем к термину «голубец».

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — не отрывая полупальцев от пола, развернуть ноги каблучками наружу.

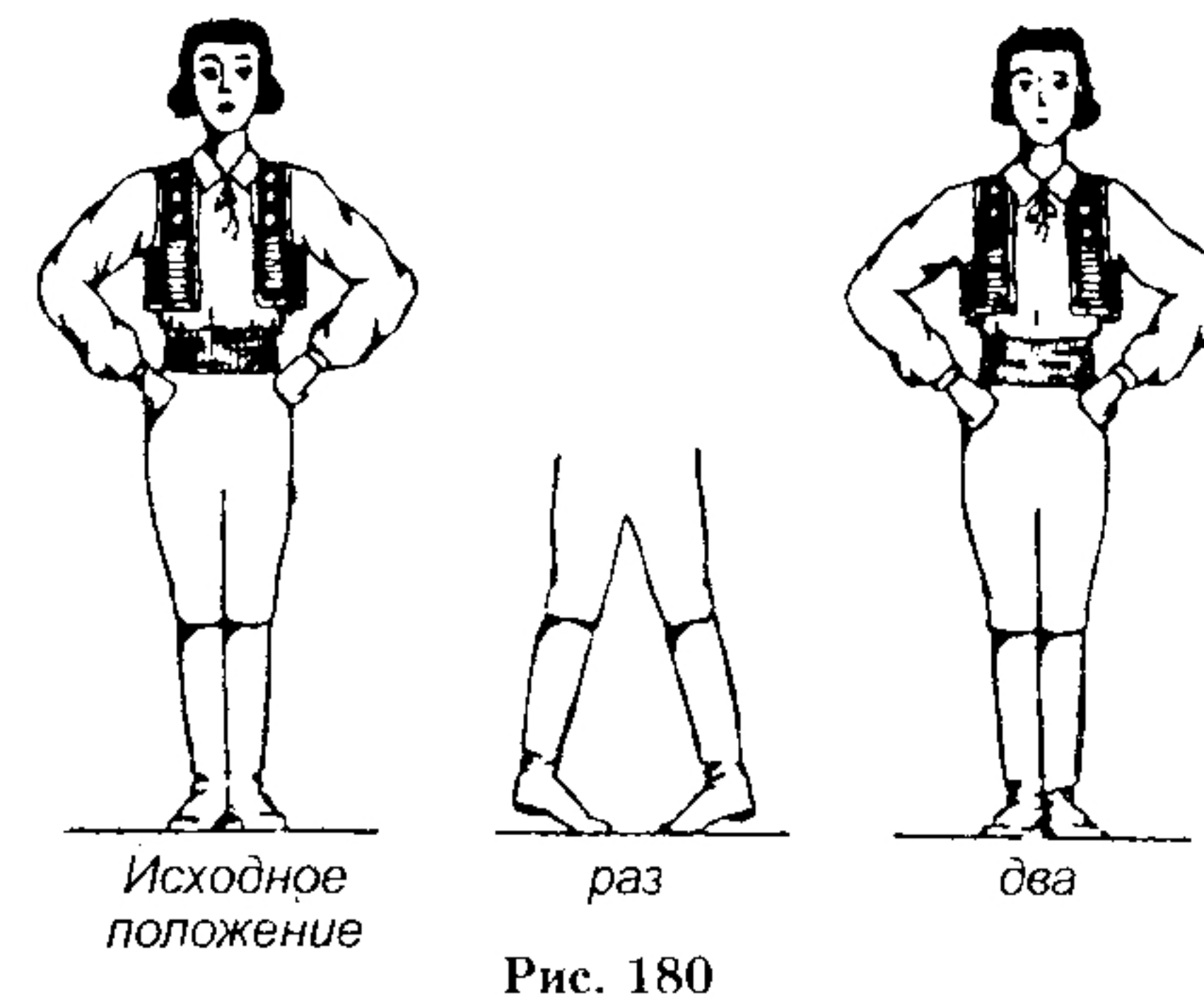


Рис. 180

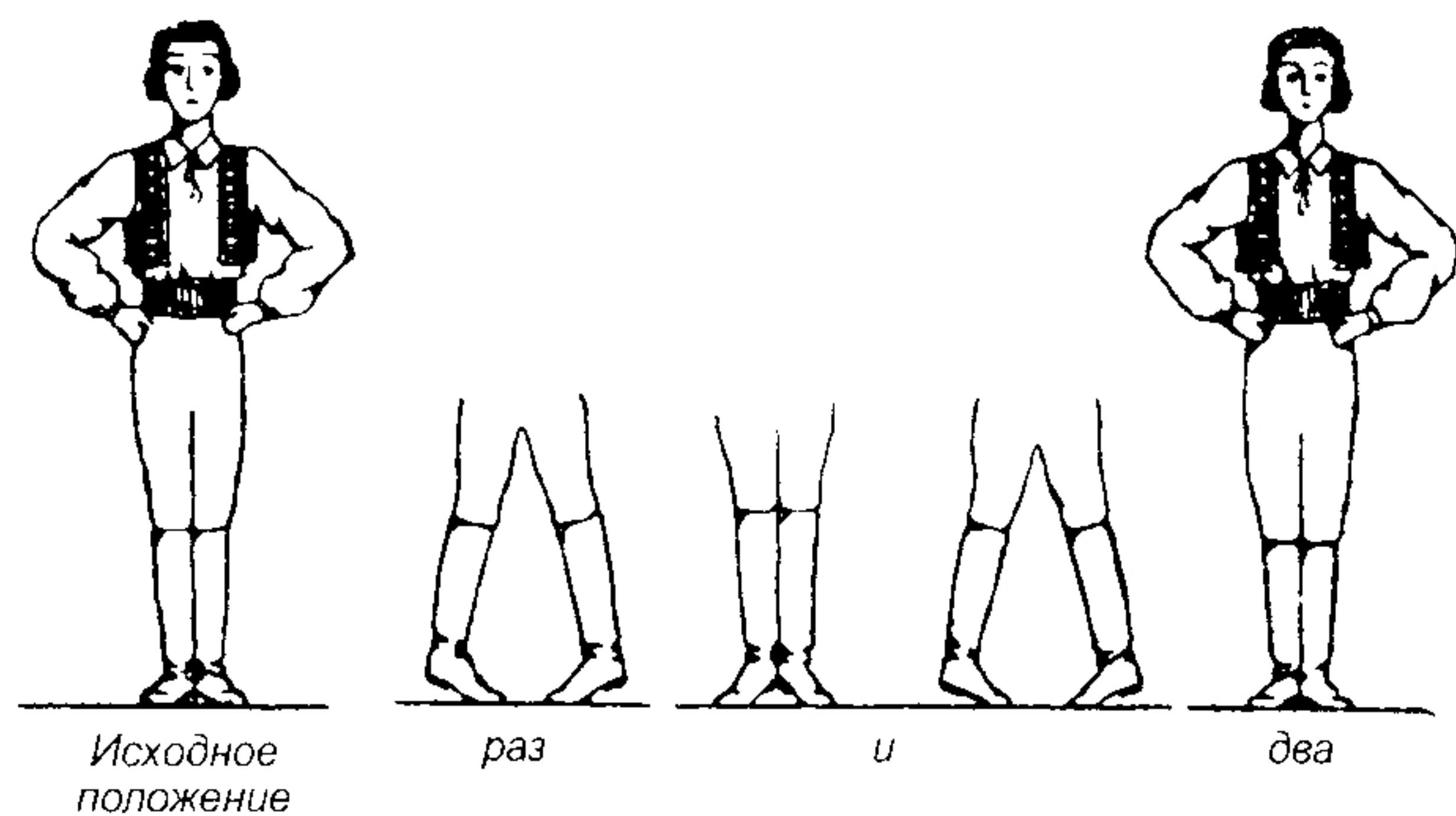


Рис. 181

На «два» — вернуть ноги в исходное положение с ударом пяткой о пятку.

Все движение укладывается в половину музыкального такта, длительностью от $1/8$ до $1/4$.

237. Второй вид голубца (двойной удар) (рис. 181).

То же, что описано выше, но при возвращении ног в исходное положение производится не ординарный, а двойной удар пяткой о пятку. При развороте ног пятки их слегка отделены от пола.

Чаще всего голубец комбинируется с одним из видов хода, предшествуя ему, или входит составной частью в так называемое венгерское заключение, именуемое в народном венгерском танце также боказо.

238. Голубец с продвижением в сторону (рис. 182).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное. Левая рука на бедре. Правая, согнутая в локте, находится впереди корпуса, кисть ее почти касается левого бедра.

Затакт — одновременно с полуприседанием на левой ноге, правая нога, не сгибаясь в колене, скользит по полу вытянутым носком и продвигается в сторону. Корпус, не сгибаясь, наклоняется в сторону левой ноги. Голова, наклоняясь влево, поворачивается вправо. Правая рука открывается в сторону одновременно с правой ногой.

На «раз» — ноги, скользя по полу, смыкаются каблуками, т. е. делают голубец, причем правая нога лишь слегка подается по направлению к левой, левая же, наоборот, проделывает весь путь до соединения с правой. Продвижение ног друг к другу производится на низких полупальцах.

На «и» — правая нога, слегка поднявшись, ударяет всей стопой в пол на небольшом расстоянии от левой. Тотчас левая, сгибаясь в колене, отделяется от пола. Корпус и голова приходят в исходное положение.

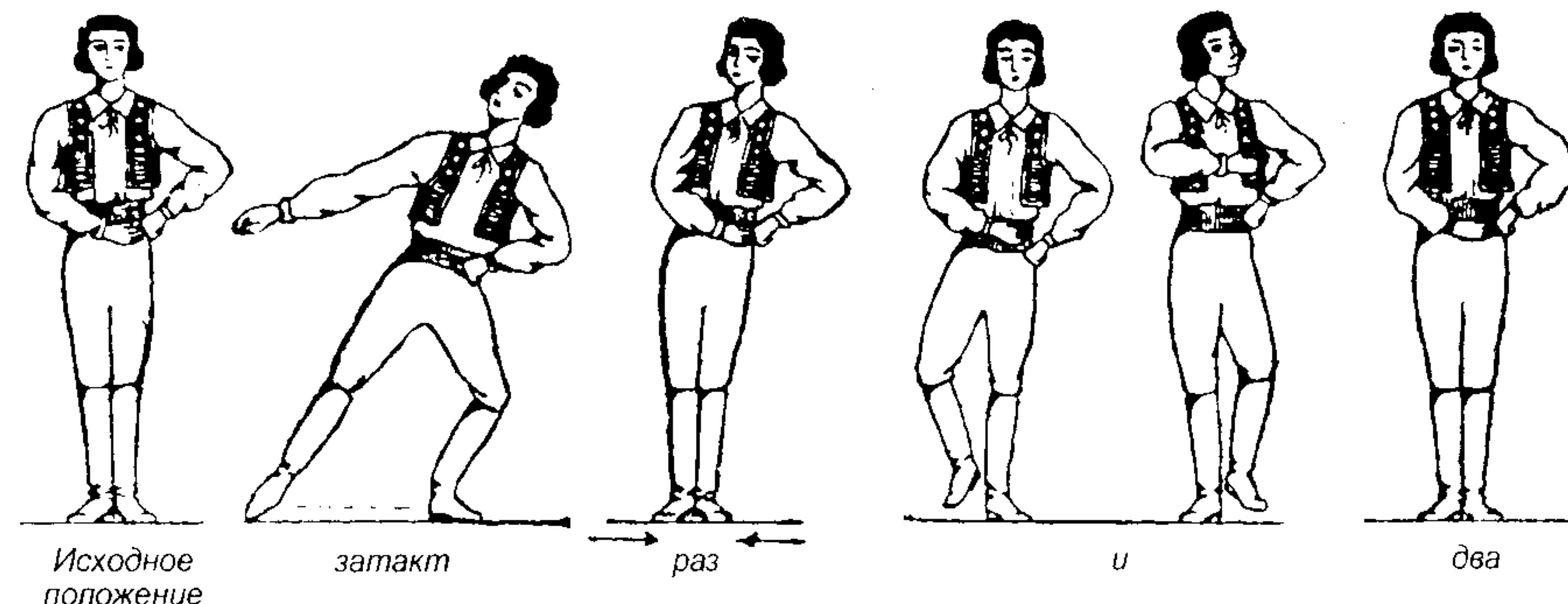


Рис. 182

На «два» — левая нога, с ударом стопой, приставляется к правой.

На «и» — пауза.

Во время исполнения движений на «раз» и на «два» правая рука постепенно возвращается к левому бедру. Затем голубец повторяется как с этой, так и с другой ноги.

Рисунок рук может быть изменен. При положении левой на бедре, правая рука может быть все время раскрыта в сторону или закинута на затылок. Голова в этом случае повернута влево. Наконец обе руки могут быть скрещены на груди, раскрыты в стороны или положены на бедра.

В венгерском народном танце вообще и в этом движении в частности руки чаще всего находятся на бедрах или упираются в них тыльными частями кистей или скрещиваются на груди.

При исполнении этого движения наблюдается неправильное выполнение голубца, выражающееся в том, что правая нога совершает удар о левую, а не наоборот, как следует делать. Необходимо помнить, что все голубцы исполняются по тому же принципу, как и кабриоль, т. е. опорная нога ударяет работающую. Указанный принцип не относится к голубцам при вращении, когда работающая нога берет форс для поворотов.

239. Если описанное выше движение заключить ударом правой ноги в пол, то мы получим голубец с продвижением в сторону и остановкой. Заключительный удар производится на счет «раз» следующего такта, затем следует пауза. Этот удар производится стопой правой ноги почти в IV позицию на *effacé*. Во время удара обе ноги слегка присогнуты, а после удара тотчас же выпрямляются.

Опишем положения рук, связанные с заключительным ударом. Из заключительного положения в предыдущем примере, правая рука волнообразно движется сначала вперед и от себя, затем вниз и в сторону.

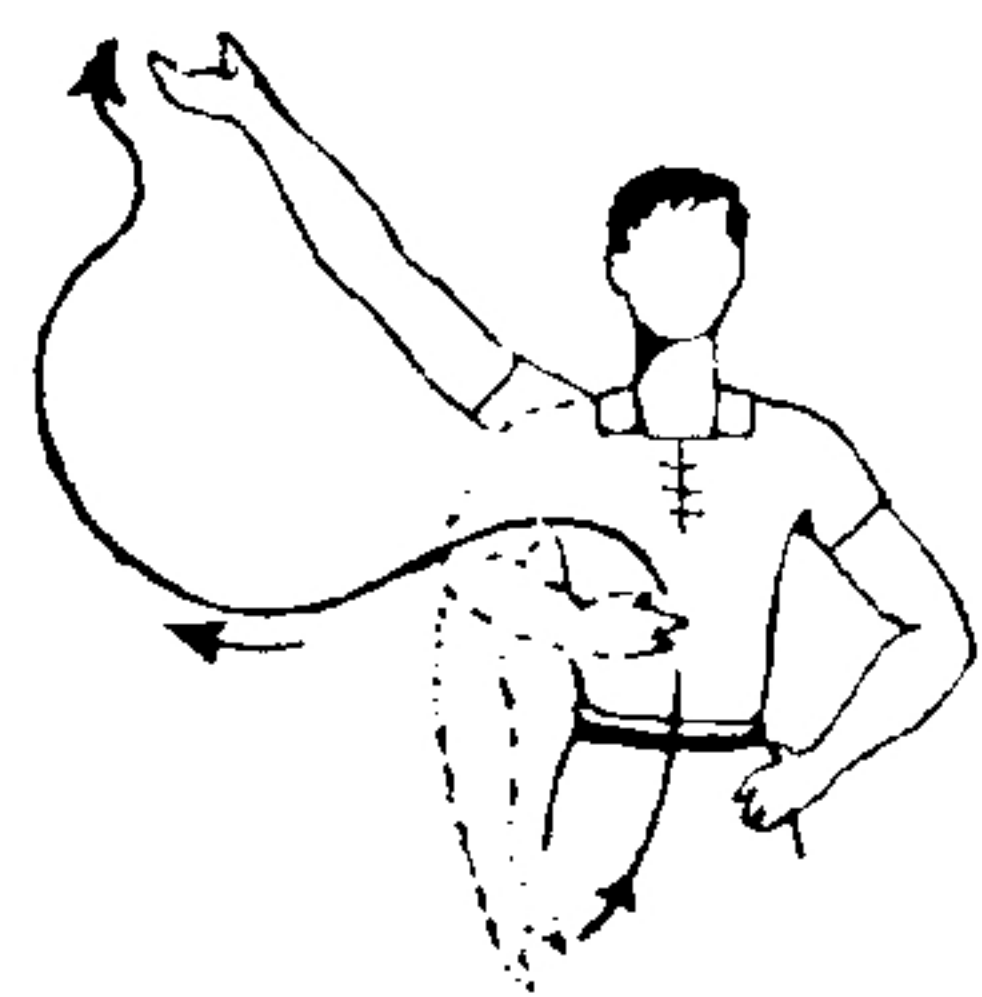


Рис. 183

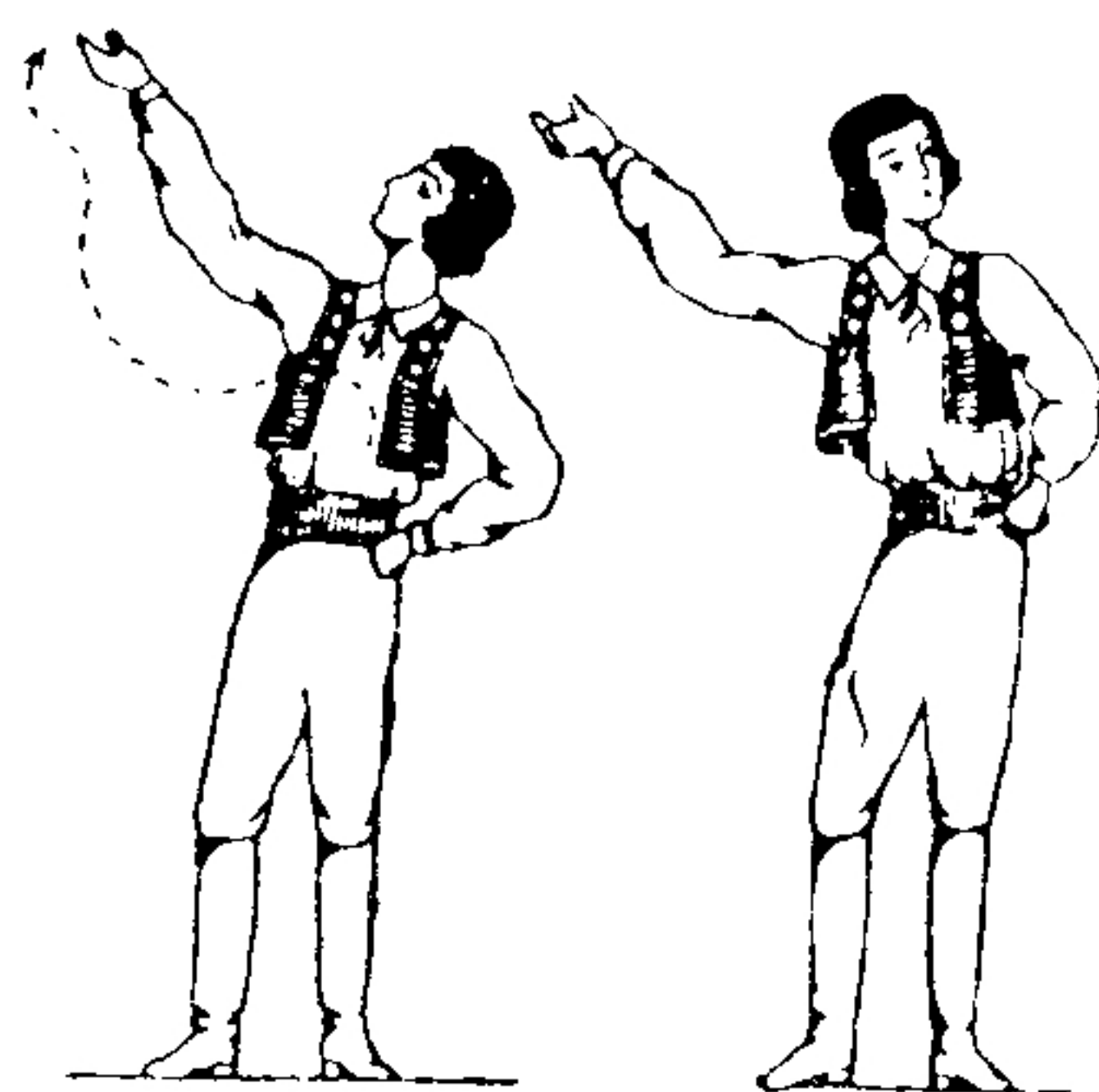


Рис. 184



Рис. 185

Потом она резким взмахом поднимается вверх, выше уровня головы, и слегка отводится в сторону. Кисть ее раскрыта (рис. 183). Практически правая рука проделывает весь описанный путь в момент удара правой ногой. Левая рука либо остается на бедре, либо проделывает движение, аналогичное правой, и раскрывается в сторону ниже правой.

Корпус поворачивается левым плечом вправо и откидывается назад. В этом положении опущенное левое плечо придает характерный рисунок всей позе (рис. 184, фиг. 1). Если не откидывать корпус назад и изменить положения головы и плеча, то мы получим рисунок, применяемый в сценических венгерских танцах (рис. 184, фиг. 2).

Возможны и другие положения рук и головы. Для характеристики этой остановки нужно заметить, что повороты головы производятся с некоторым вскидыванием ее вверх.

240. Голубец с вращением на месте (*Bocavero Fordulat*).

Движение полностью воспроизводит первый такт описанного нами выше (упр. 238) и повторяется с одной ноги четыре или два раза на один поворот.

Таким образом, при исполнении одного голубца танцор поворачивается влево: в первом случае — на $1/4$ круга, а во втором — на $1/2$ круга. В дальнейшем нужно добиваться полного поворота корпуса во время исполнения одного голубца. В этом случае нога открывается (в положении «затакт») незначительно. *Plié* на левой ноге также уменьшается. При исполнении этого движения с партнером поворот (*paros fordulat*) делается не более $1/2$ круга.

Положения рук следующие: левая рука на бедре, правая на затылке или раскрыта в сторону. Корпус откинут вправо и назад. Голова откинута назад и повернута влево. Во время исполнения поворота с партнером, танцующие обращены лицом друг к другу. Левые бедра

их соприкасаются. Исполнитель обхватывает талию исполнительницы левой рукой. Левая рука последней положена на правое плечо партнера. Правые руки исполнителей находятся в любом из описанных нами положений рук (см. упр. 232).

241. Вращение с откинутой ногой. — Отличие этого вида вращения от предыдущего заключается в том, что исполнитель вместо удара правой ногой о левую (голубец), сгибая в колене правую ногу, откидывает ее стопой назад почти на 45° . В это время левая нога делает небольшой скачок. В остальном сохраняется вышеописанное движение — вращение и переступание с ноги на ногу. Положения корпуса, головы и рук аналогичны положениям в описанном вращении с голубцом (см. упр. 240, рис. 185).

242. Люлька-бэлче (*Bolcsó*) (рис. 186). В материалах по народному венгерскому танцу мы встречаемся с оригинальным танцевальным движением, до сих пор совершенно не использованным в сценических интерпретациях венгерского танца. Движение это по своему характеру несколько напоминает описанное нами выше движение качалка. Раскачивание исполнителя вперед и назад ассоциируется с движением люльки. Очевидно, потому оно и называется «*Bolcsó*» (в переводе «люлька»).

Музыкальный размер — $2/4$.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — небольшой шаг вперед правой ногой. Тяжесть корпуса необходимо передать на нее, нога полусгибается, колено ее направлено вперед. Левая нога, подтягиваясь носком по полу к правой ноге, остается сзади нее, но с ней не смыкается; колено ее согнуто, направлено вперед и находится почти рядом с коленом правой ноги.

На «два» — левая нога возвращается в исходное положение. Тяжесть корпуса передается на нее. Правая нога подтягивается носком по полу к левой и останавливается впереди нее, на носке. Колено ее согнуто.

Люлька повторяется многократно как с этой, так и с другой ноги.

Руки упираются тыльной частью кистей в бедра. В сценическом виде они могут быть в положении, изображенном на рисунке. При переносе тяжести корпуса с ноги на ногу, необходимо следить за его неподвижностью. Носки и колени должны быть направлены вперед, иначе бедра будут неправильно раскачиваться из стороны в сторону.

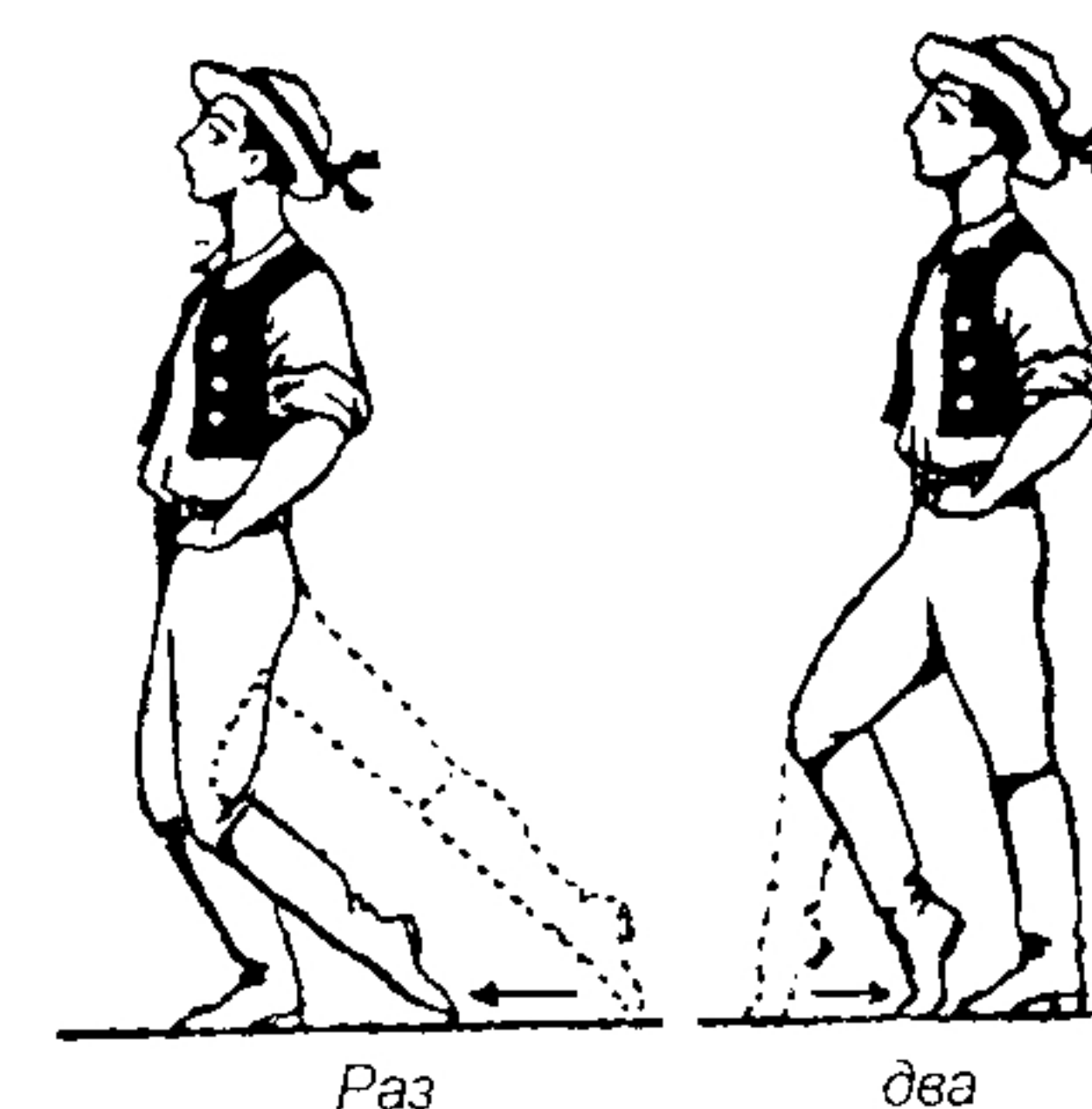


Рис. 186

Это раскачивание корпуса и выпячивание живота вперед создает недопустимый здесь рисунок.

В сценическом чардаше *balancé* почти приближается к своему классическому виду, но более широкий выброс ноги и изменение манеры движений рук и корпуса придают совершенно иной характер указанному выше па. Практика сценического венгерского танца знает три вида *balancé*.

243. Первый вид *balancé* (*effacé*) (рис. 187).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — вытянутая правая нога, скользя носком по полу, выносится в сторону, во II позицию и слегка отделяется от пола.

На «раз» — одновременно с поворотом корпуса вправо правая нога опускается на пол с полуприседанием. В это время левая нога, сгибаясь в колене, подтягивается стопой к щиколотке правой позади нее.

На «и» — левая нога опускается полупальцами на пол. Правая поднимается на полупальцы. Колени слегка разгибаются.

На «два» — правая нога опускается на место с небольшим приседанием, левая вновь возвращается стопой к щиколотке правой позади нее.

На «и» — пауза.

Если движение повторяется с левой ноги, то вместо паузы последняя проделывает движение правой ноги на «затакт». Корпус в этом случае поворачивается влево.

Положения рук, корпуса и головы:

Затакт — корпус и голова в нормальном положении. Левая рука, согнутая в локте, положена кистью на ребро. Правая рука мягко раскрыта в сторону несколько ниже уровня плеча.

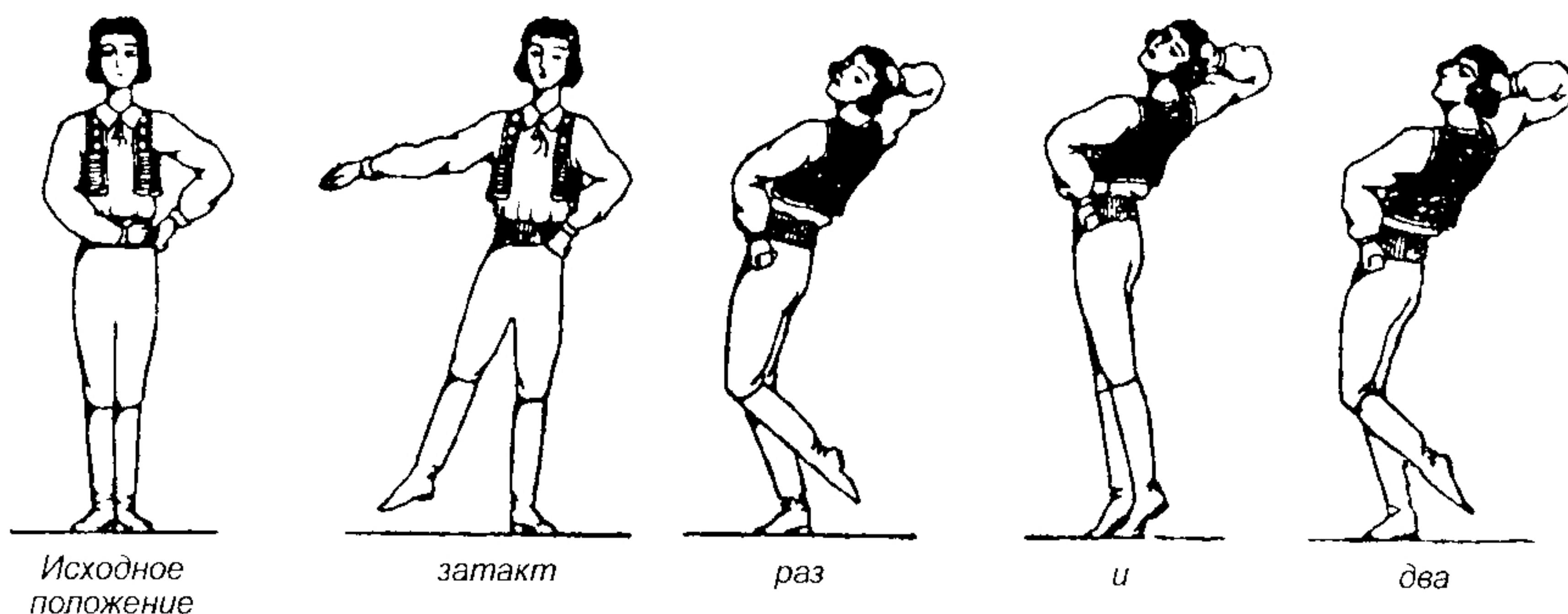


Рис. 187

На «раз» — одновременно с поворотом корпуса вправо левое плечо слегка опускается. Корпус наклоняется влево и слегка откидывается назад. Голова повернута влево и, так же как корпус, отклонена назад. Правая рука слегка поднимается вверх, а затем, сгибаясь в локте, прикасается раскрытой ладонью к затылку. Левая рука остается на бедре.

На «и» и на «два» — положения корпуса, рук и головы не изменяются.

При повторении движения с левой ноги руки предварительно раскрываются в стороны.

244. Второй вид *balancé* (*croisé*) (рис. 188).

Музыкальный размер — 2/4.

Отличается от предыдущего тем, что правая нога, скользя носком по полу, ставится на *croisé*, впереди левой. Одновременно с этим движением корпус поворачивается не вправо, а влево. Правое плечо соответственно опускается. Правая рука находится на бедре, а левая прикасается к затылку.

Balancé effacé чаще встречается в медленных частях венгерского танца, а *balancé croisé* — в быстрых.

245. Третий вид *balancé* (голубец). Этот вид значительно отступает от технических принципов *balancé*, хотя и сохраняет характер качания. Но так как, помимо раскачивания, в этом движении имеются также и удары пяткой о пятку, то мы называем его *balancé-голубец*. По-венгерски оно называется образно «киш-харанг» (*Kiss harang*), т. е. «маленький колокольчик».

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — правая нога в невыворотном положении, но с вытянутым подъемом выносится в сторону на 25°. Левая нога полусгибается и пристукивает пяткой.

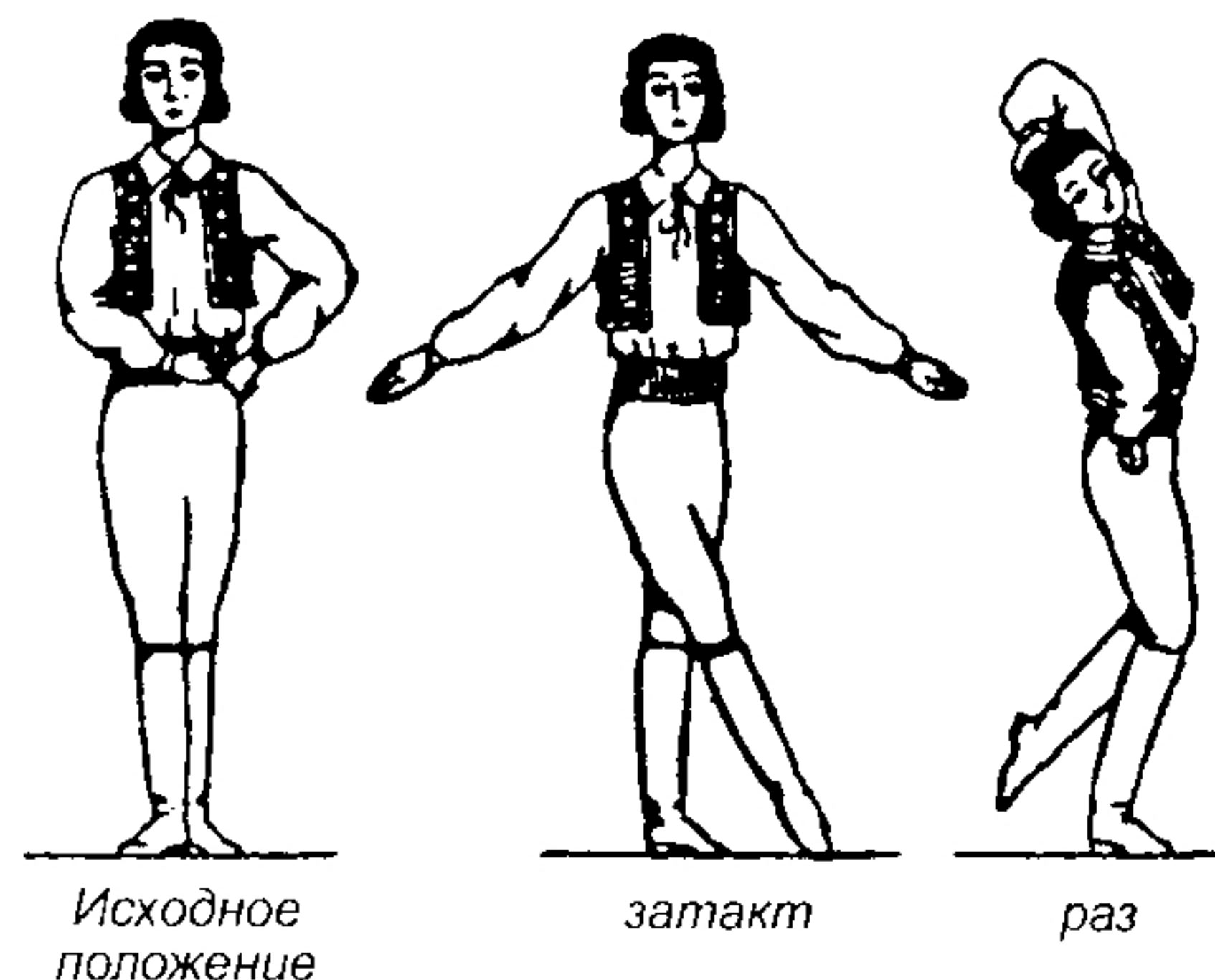


Рис. 188

На «раз» — правая нога возвращается на свое место, не опуская пятки, и подбивает ею левую, которая слегка отбрасывается в сторону, отделяясь от пола на 10°.

На «и» — левая нога опускается полупальцами на пол на расстоянии стопы от правой. Колени почти вытягиваются.

На «два» — правая нога, вновь подбивая левую, ставится всей

стопой на ее место и сгибается в колене. Левая нога в это время отбрасывается в сторону на 25°. Колено и подъем вытянуты.

На «и» — пауза.

Таким образом, восстанавливается положение «затакт», но с другой ноги.

Положения рук следующие:

«Затакт» — левая рука исполнителя находится на бедре, правая открыта в сторону. В дальнейшем она, опускаясь, проходит впереди корпуса перед поясом и на счет «два», закругленная, подводится к левому бедру, где и остается до начала движения с другой ноги, когда тем же путем возвращается в исходное положение. Иногда левая рука исполнителя не остается на бедре, а повторяет движение правой в противоположную наклон корпуса сторону.

В положении «затакт» корпус исполнителя наклонен влево. При первом голубце он выпрямляется, а при окончании движения — наклоняется вправо.

При исполнении необходимо следить за тем, чтобы второй голубец (подбивание ноги) не смазывался, иначе исполнитель будет двигаться на широко расставленных ногах, что некрасиво и неверно.

246. Венгерский кабриоль с ударом пяткой о пятку (рис. 189).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Правая рука находится на бедре, левая открыта в сторону.

На «раз» — сделать небольшой шаг левой ногой вперед вправо и сейчас же полуприсесть на нее. Тотчас же вытянутая правая нога открывається в сторону на 45°. Правое плечо слегка подается вперед. Корпус несколько откидывается назад влево, голова повернута вправо (положение *ecarte*).

На «и» — происходит скачок, во время которого левая нога, вытягиваясь, подбрасывается к не изменившей своего положения пра-

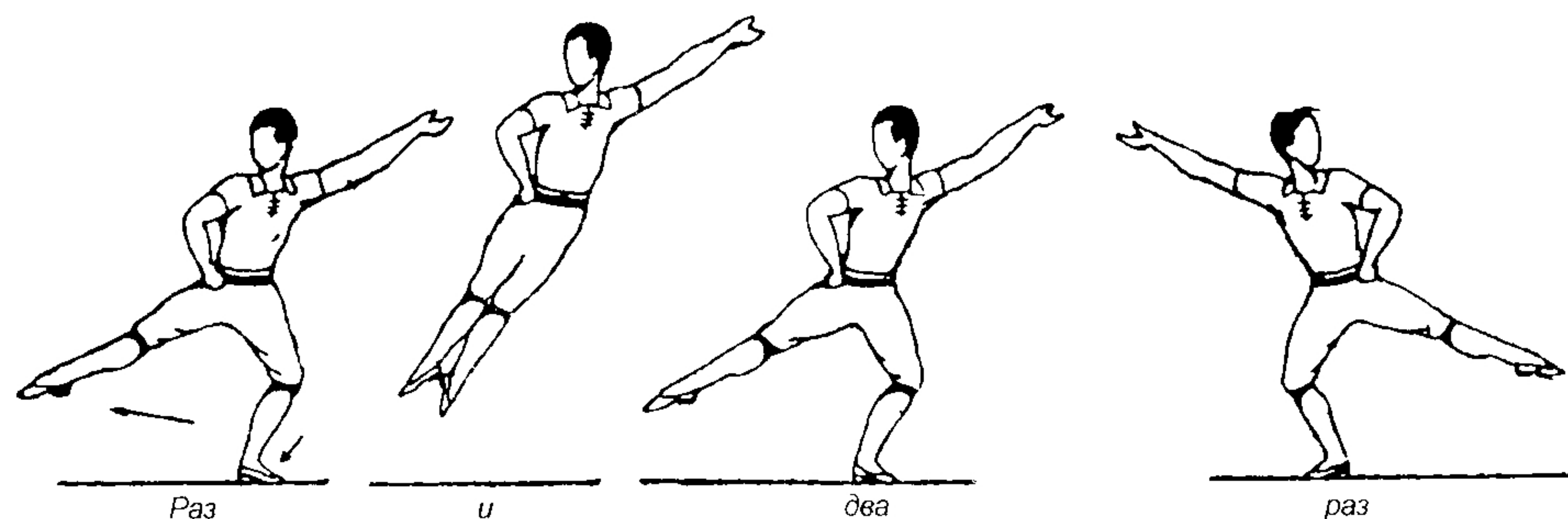


Рис. 189

вой ноге. Ноги с легким ударом пяткой о пятку (при вытянутом подъеме) соединяются в воздухе. Левая рука, так же как и на счет «раз», поднимается несколько выше уровня плеча. Плечо назад не отводится.

На «два» — левая нога опускается с полуприседанием на свое место. Правая нога, корпус и руки положения не изменяют.

На «и» — пауза.

Затем все движение повторяется с правой ноги. В таком виде оно выполняется как тренировочное упражнение, у палки (руки, естественно, на палке) и на середине. Положения рук могут быть изменены. Обе руки могут быть скрещены на груди или, наоборот, раскрыты в стороны. Если одна рука находится на бедре, то другая (противоположная открытой в сторону ноге) может прикасаться кистью к затылку.

Описанный нами вид кабриоля — сценический. В народном виде кабриоль, конечно, лишается своих профессиональных сценических признаков.

Все движение проделывается проще и естественней. Колени и подъемы ног не вытянуты до конца, а часто даже согнуты, руки чаще всего упираются тыльной частью кистей в бедра или скрещены на груди. Ноги выбрасываются просто в сторону, без поворотов корпуса то одним, то другим плечом. Этот вид кабриоля, напоминающий кабриоль в украинском танце, имеет венгерское народное название «*Nady harang*» (Надь-харанг) — «большой колокол», в противоположность описанному нами *Kiss harang*, с которым он часто комбинируется (1 *Kiss harang* — 1 *Nady harang*; 2 *Kiss harang* — 2 *Nady harang* и т. д.).

247. Если при исполнении сценического вида кабриоля дважды ударить пяткой о пятку, то мы получим так называемый двойной кабриоль, являющийся показателем развитой техники исполнителя. Он час-

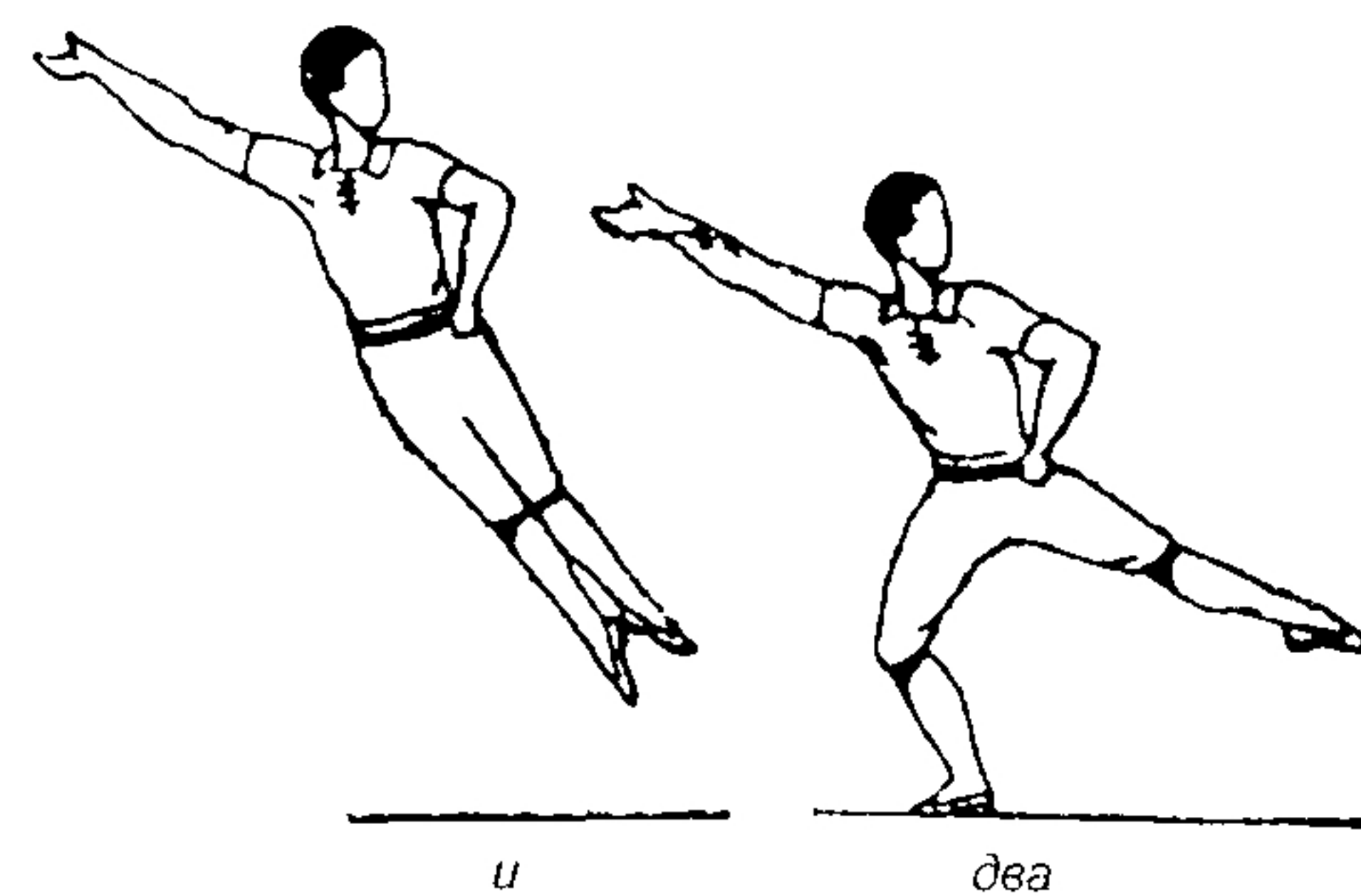


Рис. 189 (продолжение)

то встречается в сценических интерпретациях венгерского танца.

Следует избегать распространенной ошибки при исполнении этого вида кабриоля. При втором ударе пяткой о пятку исполнитель, обычно чрезмерно напрягаясь, делает судорожный рывок всем телом и нарушает таким образом первоначальный рисунок движения.

248. Pas tortillé.

Музыкальный размер — 2/4.

К числу элементов сценических венгерских танцев относятся и разновидности *pas tortillé*, описанные нами в I отделе (упр. 32–36). Здесь мы их не воспроизводим, так как они вводятся в этюды на середине в неизменном виде. Положения рук также приведены нами при описании других движений сценического венгерского танца.

Pas tortillé комбинируется с различными танцевальными движениями, в частности с видами сценической веревочки. В комбинации две веревочки заполняют один двухдольный такт, а *pas tortillé* другой. Это и нужно учитывать при заполнении музыкальной фразы.

249. Веревочка № 1 (рис. 190).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — ноги в нормальном положении или в III позиции, правая впереди. Левая рука находится на бедре, правая открыта в сторону, слегка согнута, несколько подана вперед и приподнята выше уровня плеча. Левое плечо подано вперед, по принципу *épaulement*. Голова повернута влево.

Затакт — правая нога, сгибаясь в колене, резко поднимается вверх на 90°. Левая, слегка согнутая в колене, отделив пятку от пола, проскальзывает немного вперед.

На «раз» — правая нога переносится за левую, не отделяясь от нее, и, опускаясь вдоль левой, ставится с ударом полупальцами в пол, сзади нее на III позицию. Ноги слегка присогнуты.

На «и» — левая нога повторяет движение правой, а правая — движение левой в положении «затакт».

На «два» — левая нога повторяет движение правой на «раз». Техника поднимания и опускания ноги подробно описана нами в

упражнении подготовка к веревочке (упр. 46).

Описанное исходное положение рук может варьироваться: они могут быть скрещены на груди или находиться на бедрах, одна рука может быть заброшена на затылок и т. п.

Веревочка распространена в ряде сценических характерных танцев. Венгерские, цыганские, даже русские и украинские танцы изобилуют веревочкой всевозможных видов.

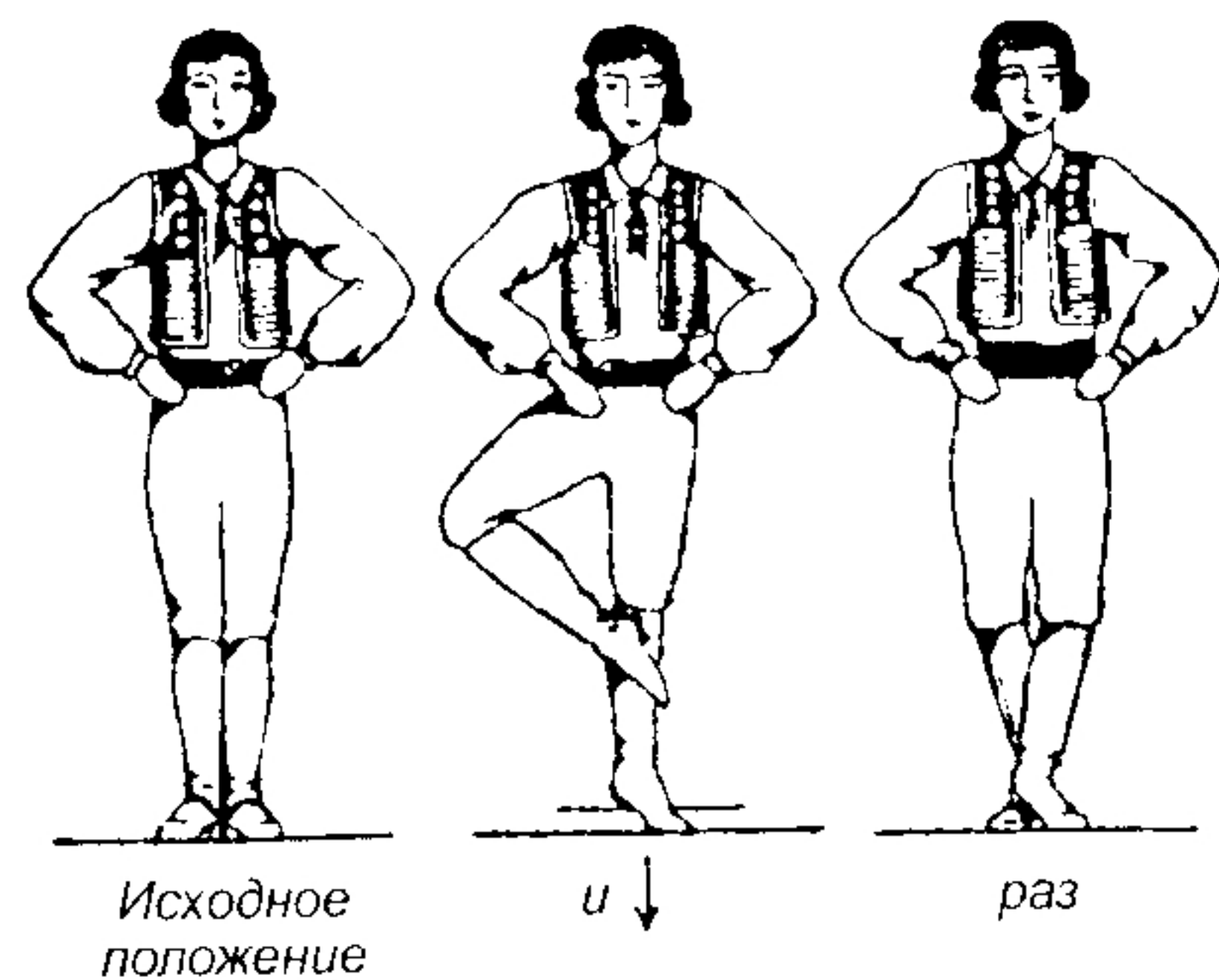


Рис. 190

При исполнении нужно добиваться максимального спокойствия плеч, которые не должны реагировать на резкие движения ног.

250. Веревочка № 2 (с поворотом).

Музыкальный размер — 2/4.

Предыдущее танцевальное движение исполняется с поворотом на месте. Для выполнения его правая нога при заходе назад ставится не в III позицию, а даже за V позицию и тем самым способствует постепенному повороту тела исполнителя вправо. Проскальзывая вперед, левая нога чуть заметно продвигается также вправо и помогает вращению. При повороте нужно вводить в движение и руки. Например, рука, открытая в сторону, постепенно идет к затылку и прикасается к нему кистью в конце поворота.

Возможны и иные положения. Движения рук должны заканчиваться к концу поворота.

251. Веревочка № 3 (обратная).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — правая нога находится сзади левой в III позиции.

Все движение проделывается так же, как и веревочка № 1, но левая нога (в положении «затакт») проскальзывает не вперед, а назад, правая же нога, поднятая вверх, опускается (на «раз») впереди левой. Этот вид веревочки является вариантом первого и проделывается в обратном направлении.

252. Ход с пристукиванием ногой.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное.

На «раз» — шаг правой ногой вперед на *effacé*, с последующим приседанием. Левая нога остается сзади правой и отделяет стопу от пола.

На «и» — левая нога подтягивается к правой и, ударив всей стопой в пол рядом с ней, как бы выталкивается вперед на *croisé* на высоте 25°. Колено и носок ее вытянуты. Правая нога не изменяет положения.

На «два» — левая нога, удлиняя шаг, ставится на пол. Тяжесть корпуса переходит на нее. Правая, находясь сзади левой, вытягивается и прикасается к полу носком.

На «и» — одновременно с поворотом корпуса влево правая нога с ударом приставляется позади левой и выталкивает ее вперед на *effacé*. Затем движение продолжается с левой ноги.

По мере усвоения оно усложняется тем, что на первое «и» проделывается двойное пристукивание ногой по полу.

253. Опускание на колено (рис. 191).

Мы описывали учебную форму опускания на колено (см. упр. 73, 74) как подготовку к сценической форме. В сценическом венгерском танце это движение несколько изменяется и становится более трудным технически. Если в описанной нами учебной форме левая нога, не сходя с места, сгибалась, а правая, тоже сгибаясь, почти опускалась на колено, то здесь опорная (левая) нога выносится вперед и в сторону на *effacé* либо скользящим движением (подобие *glissade*, см. рис. 204), либо резким (подобие *jeté*), т. е. с отделением от пола; затем она опускается на полное приседание, не отделяя пятки от пола. Правая нога, слегка согнувшись и повернув колено влево, подтягивается к левой носком, а затем и подъемом и также опускается на полное приседание, прикасаясь подъемом к полу. В отдельных случаях в сценических комбинациях возможно использование и учебной формы опускания на колено.

Если это движение проделывается с большим прыжком, то правая нога уже не скользит по полу, а, согнувшись в колене, находится в воздухе и в конце движения опускается вниз, подтягиваясь подъемом стопы к левой.

254. Остановка с ударом в ладоши (рис. 192).

Музыкальный размер — 2/4.

На «раз» — удар в пол стопой правой ноги вперед на *croisé*. Корпус повернут правым плечом вперед. Ноги слегка присогнуты. Правая рука открывается в сторону и, описав полукруг, падает сверху ладонью в подставленную выше уровня пояса ладонь согнутой левой руки. Производится удар в ладоши. Корпус наклоняется влево, левое плечо опускается.

На «и» — левая нога, слегка отделившись от пола, ударяет стопой в пол. Корпус выпрямляется. Соединенные руки, не вытягиваясь, поднимаются до уровня груди.

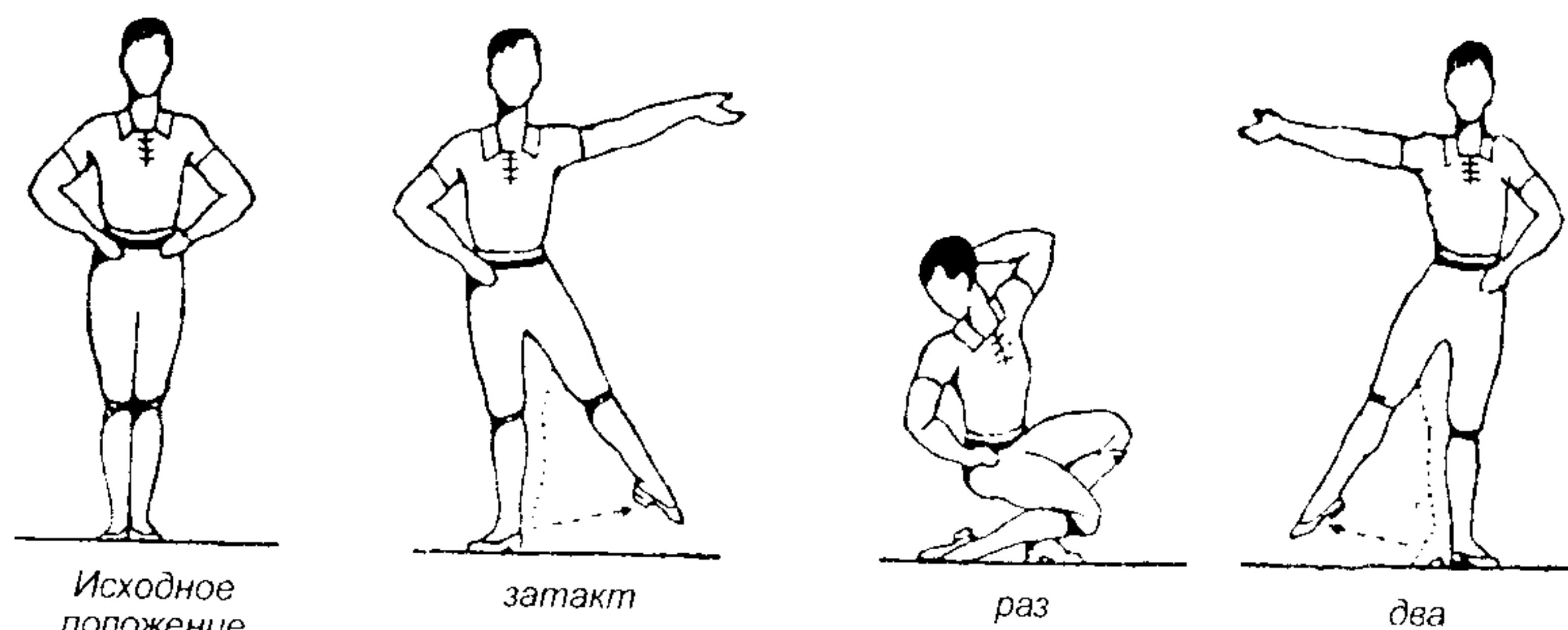


Рис. 191

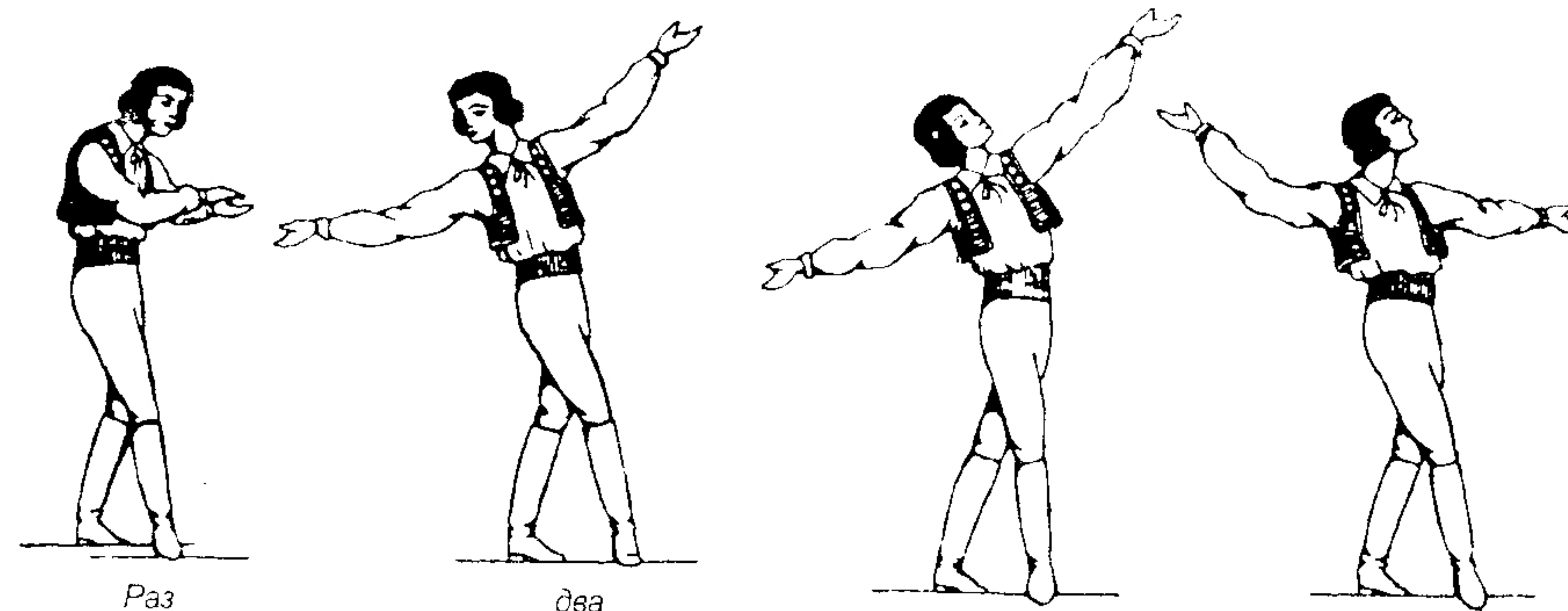


Рис. 192

Рис. 193

Рис. 194

На «два» — правая нога повторяет удар в пол выворотной стопой. Корпус поворачивается вправо и слегка откидывается назад. Правое плечо опускается. Голова повернута вправо. Руки раскрываются в стороны, сначала несколько опускаясь, а затем, резким взмахом, вскидываясь слегка вверх. Таким образом, руки совершают волнообразное движение вверх, причем левая рука в конце взмаха будет находиться несколько выше правой.

На «и» — пауза.

Другой вариант поворота корпуса такой:

На «раз» и на «и» — повторение вышеописанного.

На «два» — корпус не производит поворота и наклона вправо, а слегка откидывается назад вместе с головой. Взгляд исполнителя направлен вдоль поднятой левой руки (рис. 193).

На «и» — пауза.

Если на счет «два», не изменяя положения корпуса и головы, поднять правую руку и опустить левую, то мы получим третий вариант остановки, применяемый в сценическом венгерском танце (рис. 194). Отметим, что почти такие же остановки мы наблюдаем и в мазурке. Там, кроме описанного нами удара в ладоши, мы наблюдаем удары и иного характера, а именно: правая рука не бьет по опущенной левой, а они, встречаясь, ударяются ладонями друг о друга на ходу и тотчас же раскрываются в стороны, как описано выше. Иногда проделывается двойной хлопок; тогда перед хлопком правая рука идет ребром вниз, а левая вверх; ударившись при встрече, они тотчас же меняют направление, повторяют хлопок и раскрываются в стороны.

Разберем теперь традиционные окончания танцевальных фраз в сценических венгерских танцах. Мы назвали их, по признаку окончания фразы «венгерским заключением». Существуют три вида венгерского

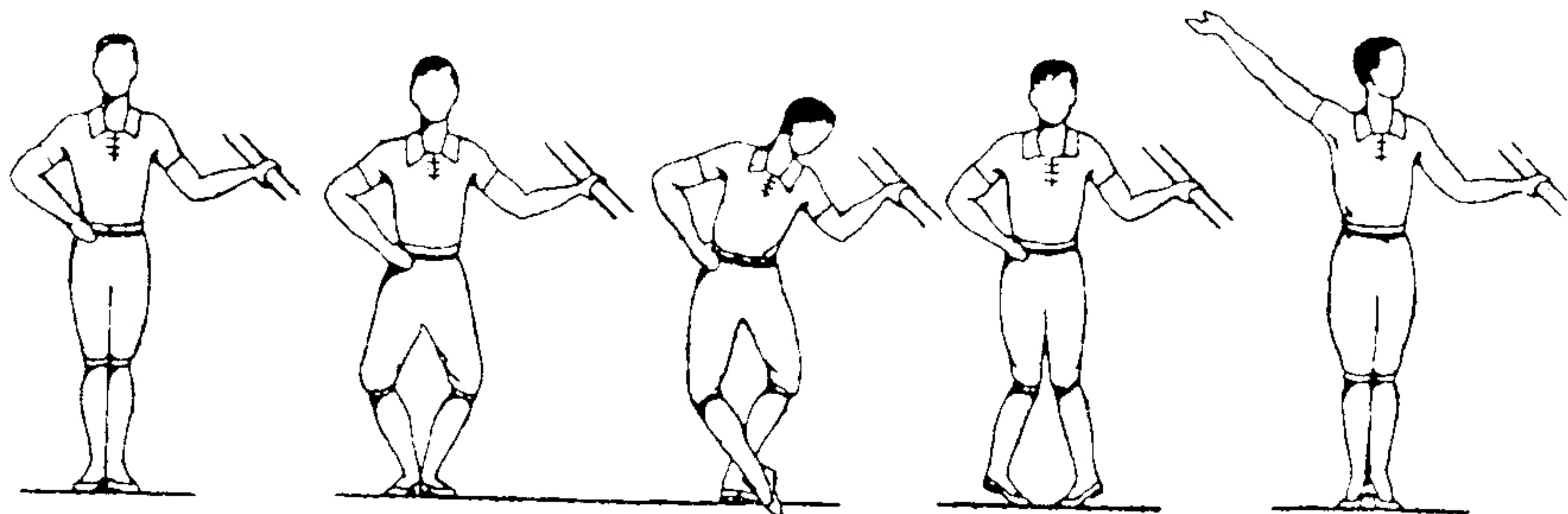


Рис. 195

заклЮчения: а) ординарное заклЮчение, б) двойное, в) учебная форма двойного заклЮчения.

255. Ординарное заклЮчение. Этот вид венгерского заклЮчения, так же как и остальные, проходится как тренировочное упражнение и у станка. Рисунок 195 имеет в виду такого рода исполнение; отличие его от описываемого нами вида заклЮчается только в положении рук.

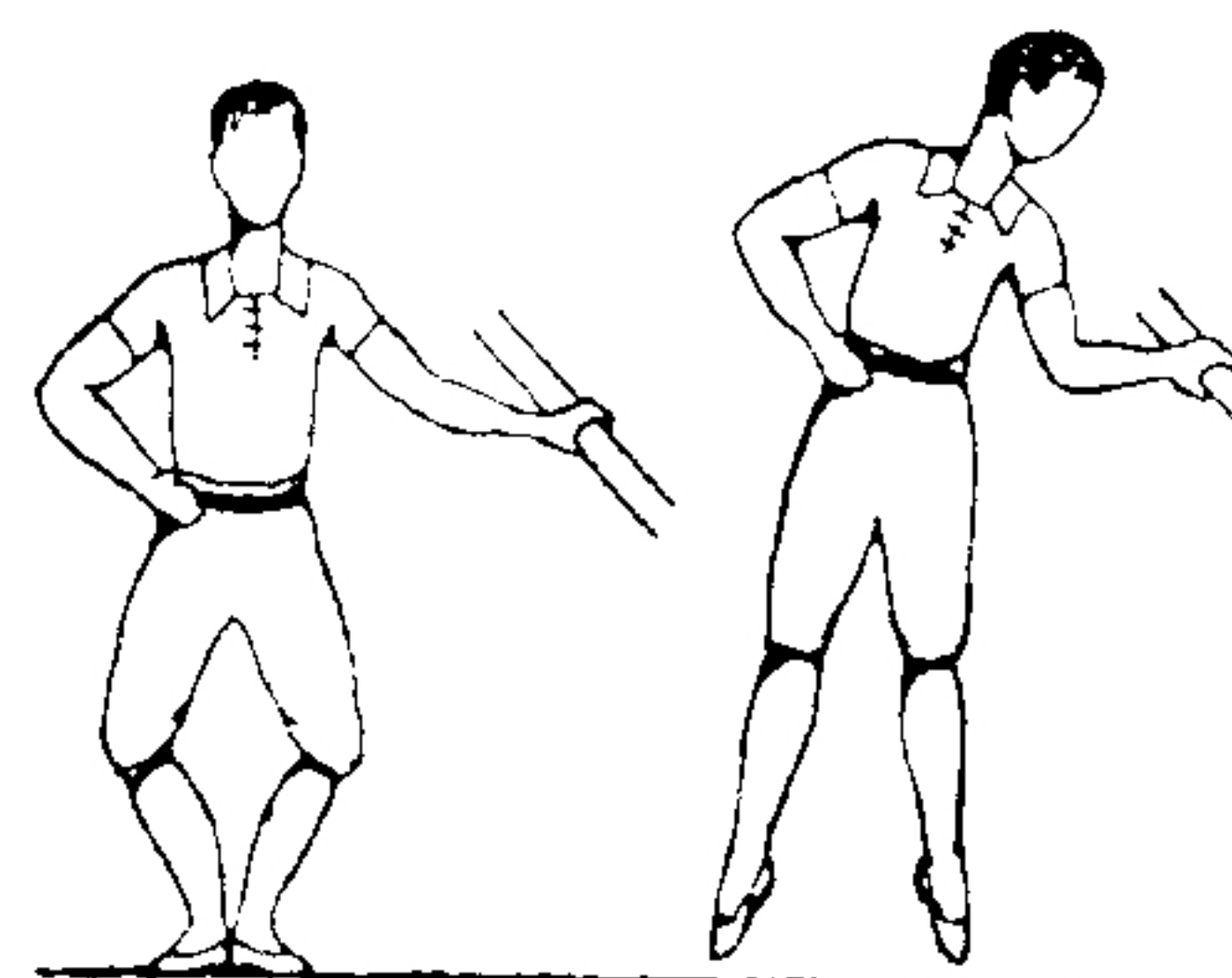
Музыкальный размер — 2/4.

На «раз» — после небольшого приседания легкий прыжок левой ногой в сторону. В это время правая, согнув колено и упираясь носком в пол, скользящим движением проводится вперед, в IV позицию. Колени выворотны и присогнуты. Корпус и голова наклонены влево. Согнутая правая рука, опускаясь, проводится впереди корпуса. Кисть ее подводится почти к левому бедру или же может оставаться на бедре.

На «и» — ноги, отделив пятки от пола, скользящим движением слегка раскрываются в стороны и поворачивают носки внутрь. Колени несколько вытягиваются. Корпус и голова выпрямляются. Согнутая правая рука, поднимаясь, доводится до уровня груди и слегка отводится вправо или остается на бедре.

На «два» — пятки соединяются с ударом друг о друга, восстанавливая исходное положение и выполняя таким образом простейший вид голубца. Правая рука, раскрываясь в сторону, сначала несколько опускается, а затем одним взмахом вскидывается вверх, несколько выше уровня плеча. Правое плечо опускается, левое плечо и локоть левой руки подаются вперед.

На «и» — пауза.



Затакт

Рис. 196

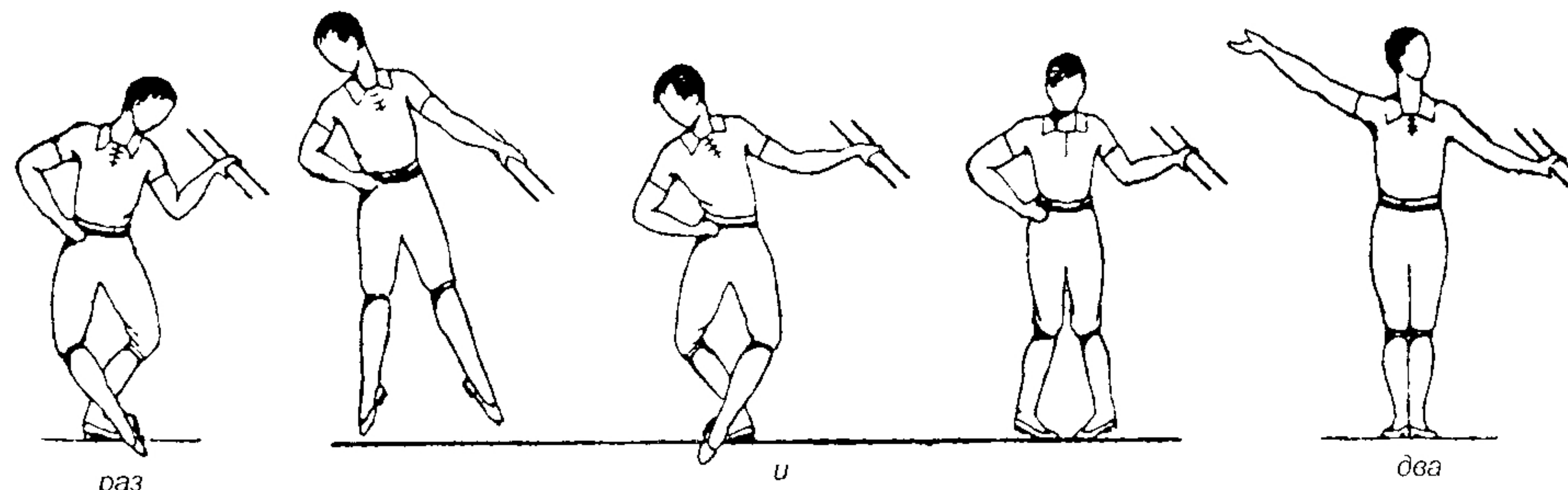


Рис. 196 (продолжение)

При окончании движения можно отделить пятки от пола (четверть пальцев).

256. Двойное заклЮчение.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — как в упражнении 255.

На «раз» — повторение описанного в упражнении 255.

На «и» — легкий прыжок вправо правой ногой. После этого она опускается всей стопой на пол и полусгибается. Левая повторяет движение правой на «раз». Корпус и голова наклонены вправо. Ноги поворачивают носки внутрь (движение, описано на счет «и» в упражнении 255).

На «два» — повторение движения на счет «два» в упражнении 255.

На «и» — пауза.

257. Учебная форма заклЮчения (рис. 196) отличается от описанной нами сценической следующим: при проведении ноги вперед в IV позицию она, предварительно вытягиваясь, отбрасывается в сторону на 25 и из этого положения скользит носком по полу в IV позицию. В сценической же форме выбрасывание в сторону отсутствовало.

Часто венгерское заклЮчение выполняется одновременно с поворотом. В этом случае движение отличается от учебной формы только тем, что на счет «два» отброшенная в сторону нога берет одновременно с рукой форс для поворота всего тела исполнителя в ту или иную сторону. В сценической же форме форс берется главным образом рукой. Само заклЮчение в том и другом случае, выполняется, как описано выше.

Венгерское заклЮчение — одно из наиболее распространенных движений. Оно легко комбинируется со всеми другими элементами венгерского танца. Простейший вид заклЮчения, применяемый в народном венгерском танце, носит название «боказо» (*Bokazo*) и чаще всего является заклЮчением танцевальной фразы.

258. Saut de basque — в сценических венгерских танцах применяется также чаще всего в конце танцевальной фразы. Взять ли

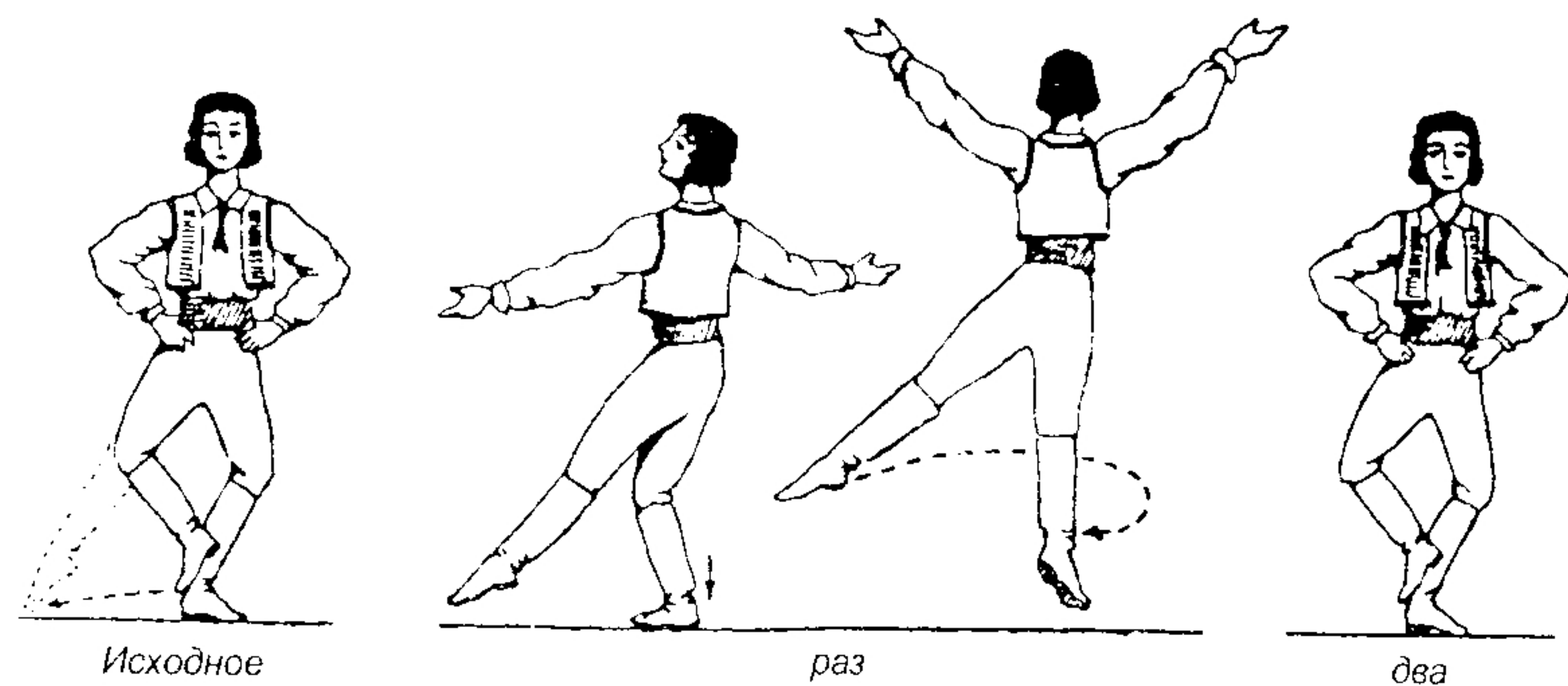


Рис. 197

веревочку, *balancé*, голубец или другие движения сценического венгерского танца — всегда после выполнения четного количества этих движений возможно завершить их *saut de basque*’ом, занимающим либо один четырехдольный такт, либо два двудольных. Итак, *saut de basque*, как правило, является не самостоятельным элементом танца, а лишь эффектной его концовкой. В связи с этим, описывая его, мы будем учитывать то положение, из которого он может быть совершен. Во всех случаях необходимо, чтобы нога, с которой в дальнейшем должен быть сделан *saut de basque*, была отделена от пола и свободна для совершения шага в сторону.

Перед исполнением *saut de basque* (рис. 197) с правой ноги, ноги находятся примерно в следующих положениях: левая нога присогнута, тяжесть корпуса находится на ней; правая нога отделена от пола и находится стопой у щиколотки левой впереди нее.

На «раз» — правая нога, совершая короткий шаг вправо, с ударом ступает всей стопой на пол. (Здесь уже ясно видно отличие от исполнения *saut de basque* в классике, где этот шаг — проходной). Левая нога одновременно с поворотом корпуса на $1/3$ вправо, выбрасывается в сторону на 40° . Таким образом, исполнитель стоит на $3/4$ спиной к зрителю, в положении *ecarte*, т. е. с поднятой и вытянутой ногой, направленной по диагонали сцены. Положение это проходящее, так как одновременно с выбрасыванием левой ноги продолжается поворот вправо и скачок всего тела вверх, совершаемый после шага правой ногой, служащего трамплином для скачка. Итак, суммируем первое сложное движение на «раз»: шаг вправо правой ногой со скачком вверх, левая нога одновременно с крутым поворотом корпуса вправо выбрасывается в вытянутом положении во II позицию в воздух. Руки предварительно раскрыты невысоко в стороны. При повороте левая рука, сгибаясь в локте, берет форс, помогая вращению.

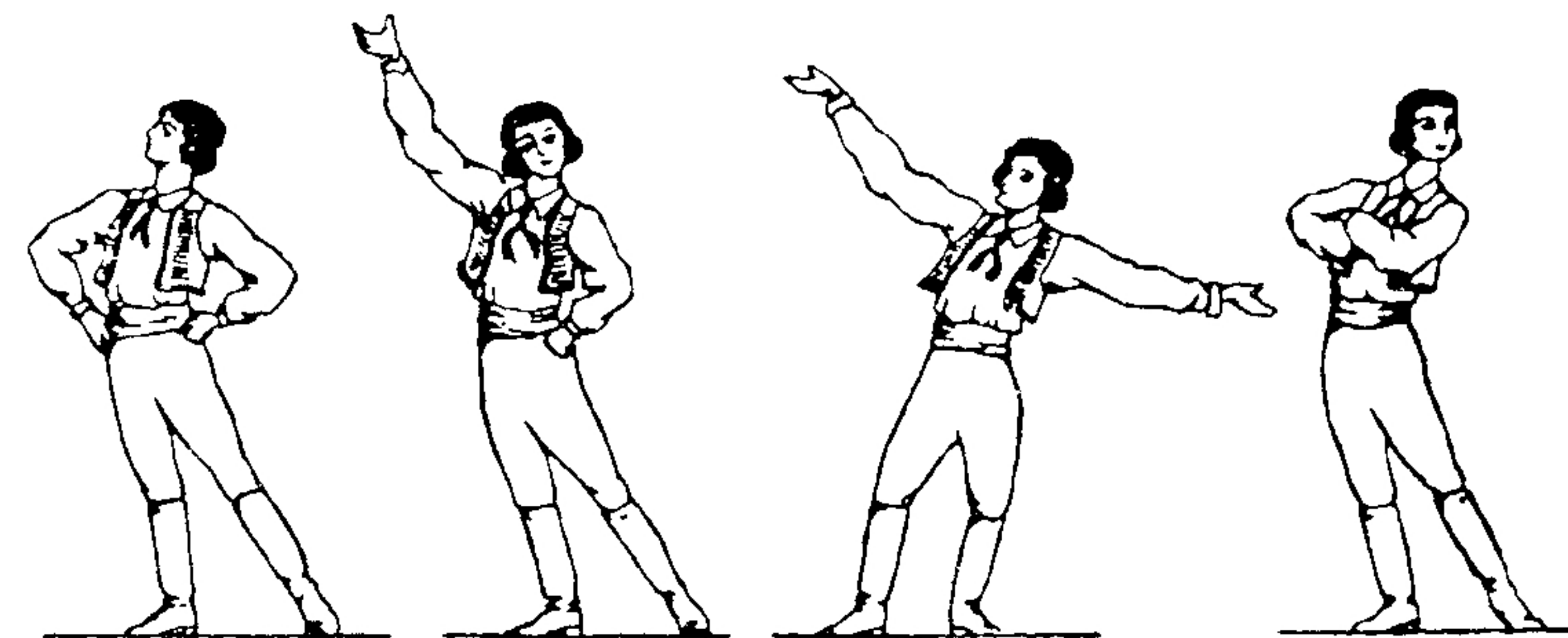


Рис. 198

На «два» — продолжая движение в воздухе в том же направлении и, таким образом, совершив полный поворот, исполнитель опускается на присогнутую левую ногу или, другими словами, перескакивает с правой ноги на левую, в то время как правая, согнутая в колене, находится стопой у щиколотки левой, впереди нее.

На «три» — правая нога с ударом всей стопой в пол ставится в IV позицию.

На «четыре» — пауза.

Собственно, *saut de basque* занимает $2/4$ такта, а остальные $2/4$ идут на ту позировку, которая должна придать ему сценический характер (рис. 198).

Обычно при *saut de basque*, применяемом в сценических венгерских танцах, прыжок делается очень небольшой и имеет проходящий характер.

Saut de basque является одним из видов поворота в венгерском танце. Пируэт мы не описываем, так как специфических для данного танца приемов он не имеет.

В народном венгерском танце все повороты называются «Фордулат» (*Fordulat*) от слова «*Fordul*» — поворот. Сольный поворот носит название «маган фордулат» (*Magan fordulat*), а парный (с партнером) — «парош фордулат» (*Paros fordulat*).





ЭЛЕМЕНТЫ ИСПАНСКОГО ТАНЦА

Проникновение на сцену, развитие и распространение испанского танца в балетах Западной Европы нужно отнести к началу прошлого столетия. Влияние классического балета в сильной степени отразилось на характере исполнения испанского танца. Пожалуй, ни один из национальных танцев не подвергся на сцене такой переработке в стиле классического танца, как испанский. Если бы не наша полная уверенность в народном происхождении движений классического танца, можно было бы даже говорить о влиянии «классики» и на некоторые народные испанские танцы. Танец болеро, например, включает в себя глиссады, бризе, антраша, ассамбле и другие танцевальные движения классической школы. Танцы малагенья и панадерос также пользуются движениями и терминами, известными нам из классического танца. Но это обстоятельство, ни в коей мере не колебля нашего утверждения о народном происхождении всех танцевальных движений, еще больше подтверждает нашу правоту.

Перейдем теперь к описанию испанских танцев.

Составлению их классификации нам помогла статья Эльзы Брунеллески «*The dancing Times*» (London, 1936–1937).

Испанский танец делится на два типа: 1) испанский классический танец и 2) *flamenco* — в переводе — цыганский или «оцыганившийся» (когда речь идет об андалусцах)⁸⁹.

⁸⁹ Испанское название: «*baile flamenco, quadro flamenco*» в буквальном переводе означает: фламандский танец, фламандская картина и, вызывая установившееся представление о «фламандской флегме», явно не соответствует бурному и страстному характеру танца. Для объяснения его возникло несколько гипотез. Самая правдоподобная — что

Наиболее популярные из испанских классических танцев: 1) *Volero* (от испанского слова *voler* — летать). Музыкальный размер 3/4. 2) *Petenera* — андалусский танец, сопровождаемый песней. Музыкальный размер 3/8. Песня написана в своеобразной и характерной для Андалусии манере, чередования музыкальных размеров на 3/8 и на 6/8. 3) *Panaderos*. Происхождение этого танца связывается со старинной песней о пекарях и некоторой имитацией шагами манеры их трудовых движений. Музыкальный размер 3/4. 4) *Malaguena* — андалусский танец на 3/4. 5) *Sevillana* — наиболее популярный андалусский танец, исполняемый одной или несколькими парами. Музыкальный размер 3/4. 6) *Jota Aragonesa* — любимый испанский танец. Музыкальный размер 3/8 и др.

Все эти танцы, подобно классическим, связаны твердыми правилами и условностями. Они не являются импровизациями. Танцевальные движения и положения их узаконены. Подавляющее большинство испанских классических танцев сопровождается игрой на кастаньетах.

Из танцев *flamenco* наиболее известны и часто исполняемы: *tango* (не имеющее ничего общего с аргентинским и парным бальным танго), *farruca*, *garrotin*, *allegrias*, *bulleria* и др.

Все они, кроме двух последних, написаны в музыкальном размере 2/4 и существенно отличаются от большинства классических испанских танцев, имеющих трехдольный размер. Из всех названных танцев *bulleria* ближе всех других примыкает к классическому испанскому танцу. Танцы *Flamenco*, как правило, исполняются без кастаньет. Их заменяют пощелкивание пальцами и хлопки в ладоши. Танцы *flamenco*, включая в себя некоторые движения испанского классического танца, являются вольной, не связанной никакими правилами импровизацией. Это обстоятельство крайне затрудняет исследование и изучение их. Танцевальная манера, посадка головы и держание бюста, пожимание откинутыми назад плечами, повороты кистей рук и значительное количество иных деталей окраски этих танцев создают новую трудность. И, наконец, *zapateado* (*zapato* — башмак) выполняется очень сильно и требует большой четкости и разнообразия звука, производимого ударами в пол носком, каблуком или всей стопой.

Для четкого исполнения *zapateado* ноги в коленях должны быть слегка присогнуты. Легкая игра бедрами, известная под названием

название *flamenco*, лет 150 тому назад применявшееся в Андалусии к пришедшим с севера цыганкам, постепенно распространилось на все, носившее черты их вольных нравов и темперамента. Другая ищет аналогии в происхождении венгерского названия «чардаш», т. е. от деревенской корчмы, облюбованной цыганами и содержавшейся каким-то фламандцем. Третья выводит его от залетающих на берега Гвадалквивира розовых фламинго, движениям которых будто бы подражают некоторые па и фигуры танца.

тепео, сопровождает эти удары в пол. Элемент воздушности не присущ танцам фламенко. Это же, но в меньшей степени, относится и к классическим испанским танцам. Роль рук является наиболее важной в танцах фламенко. Самое серьезное внимание педагога должно быть уделено манере и постановке их. Движение рук должно быть всегда медленнее по сравнению с тем, что в это время делают ноги. Никогда не подчеркивая, например, мягкости позы арабеск, руки тем не менее значительно ослабляются при переходе из одного положения в другое. Хотя отдельные позы выдерживаются очень твердо, иногда резковато, движения рук все же гибки и мягки, но устойчивы и хорошо очерчены. Запястья часто заканчивают медленное раскрытие рук характерными поворотами.

Что касается характера исполнения народных испанских танцев, то здесь нужно особенно помнить о различии двух основных типов этого танца. Экзотичность, являющаяся элементом мавританского стиля, преобладает в танцах фламенко, хотя наличествует и в испанских классических танцах. Но для последних характерен иберийский стиль, сохраняющий красоту колорита страны.

Испанский танец не должен сводиться к топанию, извиванию, изгибанию и ползанию. Э. Брунеллески говорит, что, пожалуй, ни один танцовщик или танцовщица не держатся так прямо, как испанские танцоры. И если танцовщица иногда и сгибается, и даже весьма значительно, то все это проделывается без кажущейся тяжеловесности, присущей исполнительницам танго кабарежного жанра.

Вернемся к описанию сценических испанских танцев. Основная их масса приходит к нам на современную сцену из балетов конца XIX века, поставленных М. Петипа и частично Горским. Другие, более поздние, сочинены М. Фокиным и его последователями. У Петипа испанские танцы приближены к классическому танцу. У Фокина — более этнографичны, правда, не без элемента импрессионизма.

В современном балете наблюдаются тенденции приблизить испанские сценические танцы к народным, но, к сожалению, они не всегда основаны на объективном восприятии народности.

ВЫСТУКИВАЮЩИЕ ДВИЖЕНИЯ

Различного рода выстукивания, основанные обычно на чередовании ударов каблуков и носков, очень характерны для испано-цыганских танцев типа фламенко. Широко пользуясь различными комбинациями выстукивания, педагог-балетмейстер может достичь большого танцевального разнообразия, благодаря изменениям положений рук,

корпуса и головы и различным переакцентировкам. Выстукивания выполняются не только на месте, но и с продвижениями и поворотами.

259. Выстукивание.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — ноги обращены носками вперед, стопы сомкнуты, колени свободно присогнуты.

Затакт — правая нога, слегка отделяясь от пола, подтягивается стопой к щиколотке левой. Колено правой ноги направлено вперед.

На «раз» — правая нога ударяет полупальцами в пол, не разгибая колена. Левая нога слегка отделяет стопу от пола.

На «и» — левая нога ударяет каблуком в пол, слегка выдвигаясь вперед так, чтобы каблук очутился рядом с серединой стопы правой ноги. Носок левой ноги поднят вверх. Правая нога остается на полупальцах. Колени присогнуты.

На «два» — движение повторяется с левой ноги, т. е. левая повторяет движения правой на «раз». Стопа ее возвращается в исходное положение, но пятка отделена от пола. Правая нога слегка отделяется от пола.

На «и» — правая нога повторяет движения левой, а левая движения правой на предыдущее «и».

Движение имеет характер переступания на полупальцах с пристукиванием каблуками чередующихся ног, а именно: удар полупальцами правой ноги, удар каблуком левой, удар полупальцами левой — удар каблуком правой и т. д. Удары должны быть сильными и четкими. Это движение является одним из основных элементов *zapateado*. Если ему придать небольшое поступательное движение вперед, то мы получим дробный ход, который при большей легкости и стремительности переходит в дробный бег. Бег производится мелкими шажками. После каждого удара каблука произойдет, как и при любом беге, незначительное отделение тела от земли, т. е. скачок с опусканием на полупальцы. Бег не отражается на ровной и спокойной линии плеч.

260. Первый пример сценического использования выстукивания.

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — как в упражнении 259.

1-й такт

На первые две четверти такта полностью повторяется движение упражнения 259.

На третью четверть оно проделывается только с правой ноги (т. е. на «раз» и на «и»).

Таким образом, удары носком и каблуком мы повторим трижды.

2-й такт

На «раз» — опустить левую ногу всей стопой на пол, слегка продвинуть ее вперед и согнуть в колене, т. е. сделать небольшой выпад вперед на левую ногу. Правая нога, не продвигаясь к левой, слегка сгибается в колене и как бы откидывает стопу от пола.

На «два» — правая нога с ударом полупальцами опускается на пол. Она присогнута в колене, но меньше, чем левая.

На «три» — левая нога делает небольшой удар всей стопой в пол, не вытягивая колена. Правая нога неподвижна.

Движение рекомендуется проделывать по диагонали сценической площадки. Тогда все мелкие переступания ног будут отчетливо видны зрителю.

Руки весь первый такт находятся впереди, над головой, кисти их скрещены. На первую четверть второго такта они бросаются вдоль корпуса вниз, а затем широким круговым движением поднимаются в первое положение.

Мы прилагаем здесь ряд рисунков положений рук в испанских танцах, которыми рекомендуем пользоваться. Поджатые кисти рук более характерны для мужчин. Мягкая линия кистей рук больше соответствует женщинам (рис. 199).



Рис. 199

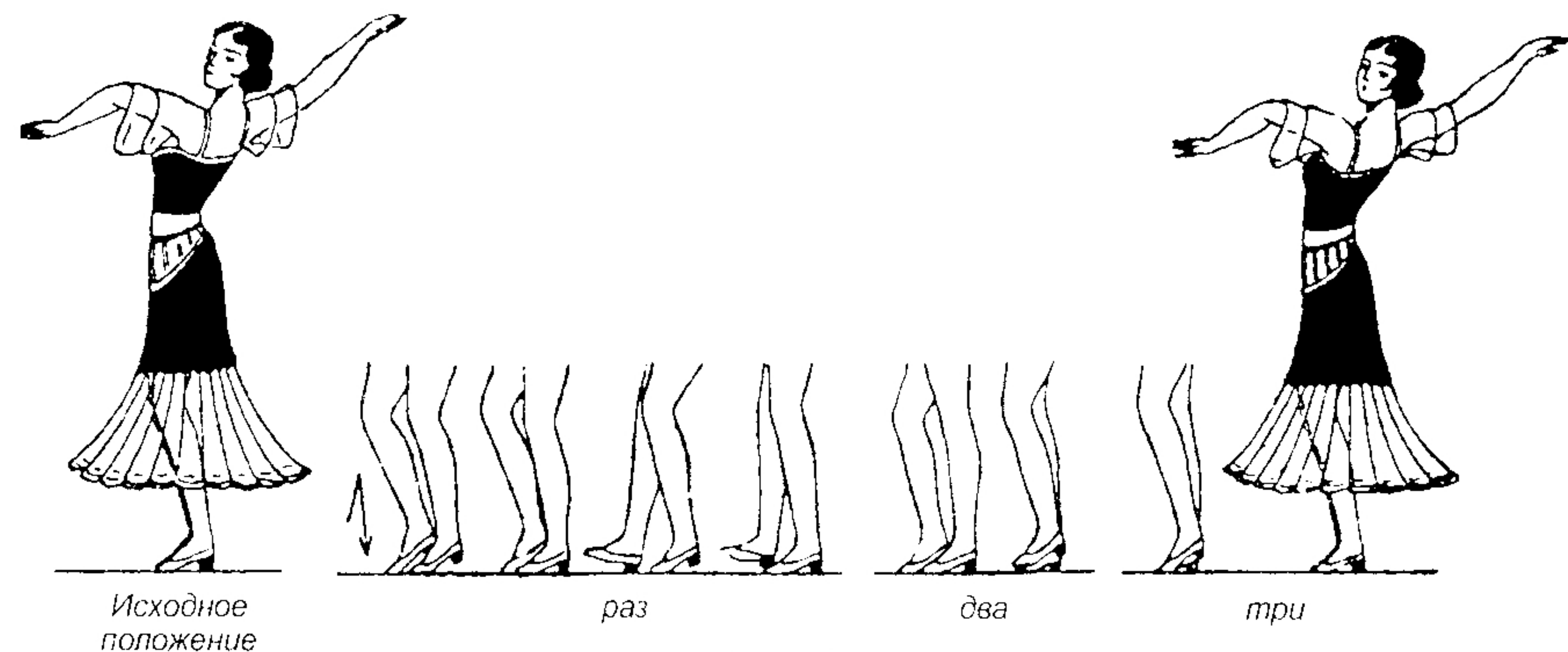


Рис. 200

Участие и роль рук в народных испанских танцах различны: для танцев южной Испании характерны широкие плавные движения рук, которые играют в танце самостоятельную роль. В танцах же северной Испании руки играют менее значительную роль, оставаясь все же важным фактором танца.

261. Второй пример сценического использования **выстукивания** (рис. 200).

Музыкальный размер — $3/4$.

Исходное положение — как в упражнении 260.

На «раз» — $1/16$ — правая нога ударяет полупальцами в пол, не разгибая колена. Пятка левой ноги слегка отделяется от пола. $1/16$ — пятка левой ноги с ударом опускается на пол, правая нога неподвижна. $1/16$ — правая нога ударяет каблуком в пол. Носок ее поднят вверх. Пятка левой ноги слегка отделяется от пола. $1/16$ — пятка левой ноги вновь с ударом опускается на свое место. Правая нога чуть заметно отделяется от пола.

На «два» — $1/8$ — правая нога повторяет свой первый удар полупальцами в пол. Левая неподвижна. $1/8$ — опустить с ударом пятку правой ноги на пол. Левая нога чуть заметно отделяется от пола.

На «три» — $1/8$ — левая нога ударяет полупальцами в пол. Правая неподвижна. $1/8$ — опустить с ударом пятку левой ноги на пол. Правая нога остается без изменения.

Затем все движение повторяется с той же ноги. На счет «два» и «три» можно допустить чуть заметные колыхания бедер.

Если после троекратного исполнения этого выстукивания на четвертый раз дважды повторить 1-ю четверть такта и на 3-ю четверть такта закончить движение ударом полупальцами, а затем и пяткой правой ноги, то все движение можно будет начать с другой ноги. Ноги

все время слегка согнуты в коленях. Удары их четкие. Ноги ставятся близко друг к другу, причем одна из них выходит за другую на половину стопы вперед или назад. Темп движения ускоряется, и оно, как и все другие виды выстукиваний, может проделываться очень быстро.

262. Следующий вид выстукивания составляется из ударов сначала полупальцами, а затем и опускающимся каблуком одной и той же ноги. Удары правой ноги чередуются с ударами левой. Колени подогнуты, ноги обращены носками вперед, стопы примкнуты. Удары полупальцами в пол делаются энергично. Руки находятся на бедрах. Корпус — либо неподвижен, либо заметно легкое колыхание бедер из стороны в сторону (*meneo*).

Описанные нами виды выстукиваний не исчерпывают всех выстукивающих движений, встречающихся в испанском танце. В частности, в разделе «Элементы русского танца» в упражнении 104 мы описываем выстукивающее движение, применяемое и в испанском танце. Конечно, в последнем случае рисунок корпуса и рук будет иной. Часто применяются также удары носков в пол подогнутой назад ногой.

263. Дробь в танце мужчин из балета «Арагонская хота», постановка М. Фокина (рис. 201).

Исходное положение — нормальное, но носки несколько сближены.

Затакт — правая нога делает короткий удар всей стопой в пол на месте.

1-й такт

На «раз» (триоль) — короткий удар левой ногой в пол, на месте. Такой же удар правой. Левая нога повторяет свой удар в пол.

На «два» — правая нога резко выталкивается вперед, на *croisé*, ударяя по пути каблуком в пол, для чего носок ее поднимается вверх. Вынесенная вперед нога вытянута (это не относится к носку)

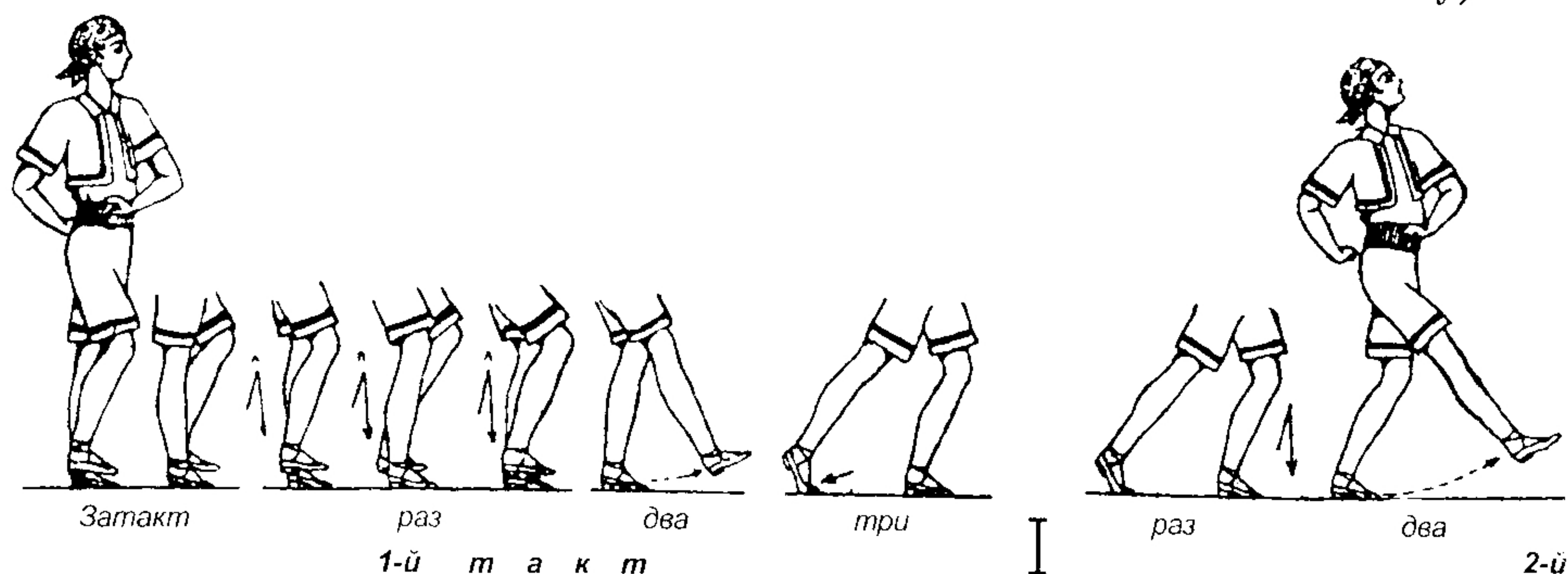


Рис. 201

и слегка отделена от пола. Приседание на левую ногу увеличивает-ся. Вообще же вся дробь проделывается на слегка присогнутых но-гах. Корпус повернут правым плечом вперед. Левая рука согнута впереди ниже груди с поджатой, поднятой вверх и обращенной вниз кистью. Правая рука в таком же положении находится сзади. Голова чуть повернута к правому плечу.

На «три» — правая нога, не задевая пола и подгибаясь, прово-дится резко назад вдоль левой на *effacé* и ставится с ударом полупаль-цами в пол. Колено ее вытягивается. Левая рука присогнута. Положе-ние и направление корпуса не изменяется.

2-й такт

На «раз» — левая нога делает полшага вперед. Колено ее не вытя-гивается. Спина выгнута.

На «два» — правая нога вновь выталкивается вперед, по пути с силой ударяя всей стопой в пол (проходящий удар). Выбитая вперед нога вытягивается и слегка отделена от пола. Тяжесть корпуса со-средоточена на присогнутой левой ноге. Правое плечо отводится слегка назад.

На «три» — правая нога, не изменяя направления, ставится вытя-нутой на пол (припечатывается). После шага колено правой ноги слег-ка подогнулось. Правое плечо возвращается в прежнее положение.

3-й такт

На «раз» — левая нога проделывает движение правой на «два» 2-го такта. Левое плечо отводится назад еще больше. Правая нога слегка присогнута.

На «два» — левая нога ставится на пол, как в предыдущем такте на «три» правая нога.

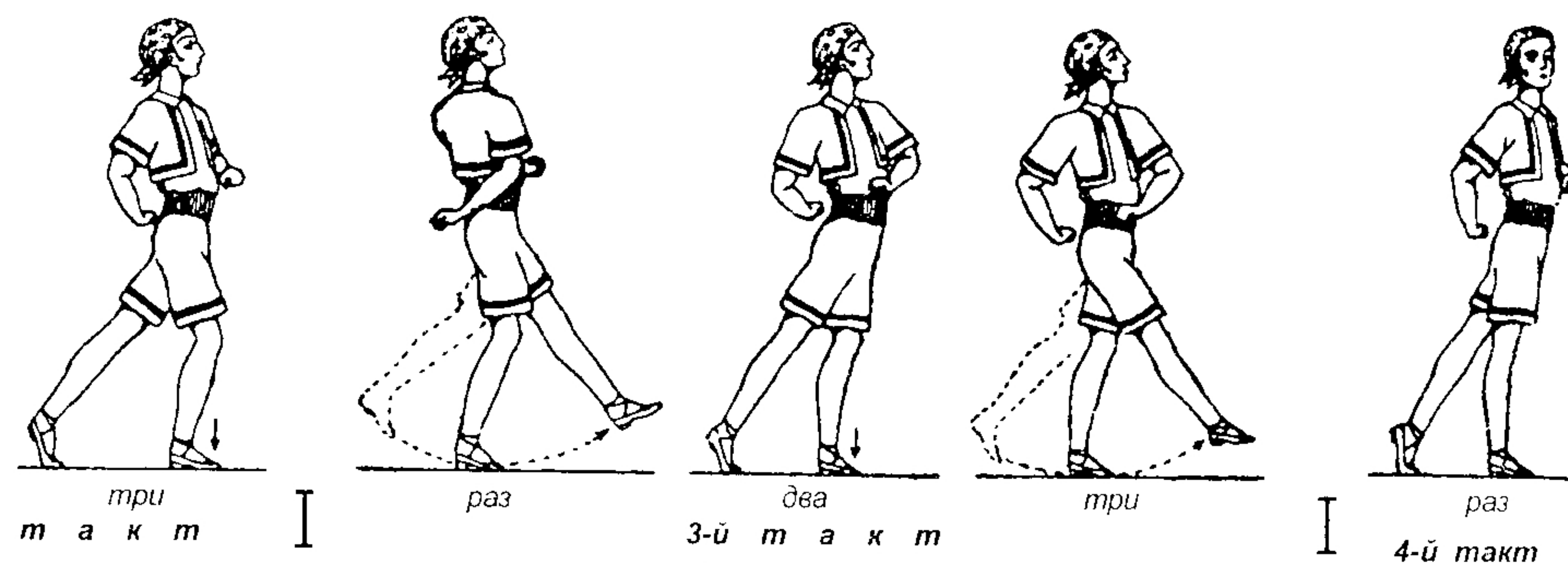


Рис. 201 (продолжение)

На «три» — правая нога продельывает движение на «два» предыдущего такта.

На 1-ю четверть четвертого такта правая нога с ударом ставится на пол впереди левой. Тяжесть корпуса перешла на нее. Вытянутая левая нога остается сзади, упираясь в пол полупальцами. Колени вытянуты.

На 2-ю и 3-ю четверть — пауза.

При выталкивании ног происходят легкие повороты корпуса, противоположные выбитой вперед ноге. В то время как одна нога выбивается вперед, на другой делается небольшое приседание, которое не должно колебать корпуса вниз или вверх. Этому препятствует и удлиненный шаг вперед другой ногой.

Как мы уже говорили в начале главы, испанский классический танец имеет свой собственный, навсегда установленный «канонизированный» рисунок и порядок движений и пользуется терминологией классического танца. Это подкрепляет наши предположения о народных источниках, питавших в свое время классическую школу. Нет сомнений, что манера и характер испанского народного танца далеки от балетного классического стиля. Но говорить о неприемлемости применения для народного испанского танца движений, похожих на одноименные в балетной технике — нельзя. Поэтому мы приступаем к описанию ряда движений, применяемых в сценических испанских танцах, отнюдь не настаивая на их подлинно народном характере.

BALANCÉ

264. Этот вид *balancé* встречается в сценических испанских танцах (рис. 202, фиг. 5–8).

Музыкальный размер — $\frac{3}{4}$.

Затакт — вытянутая правая нога проводится вперед на *croisé* и затем слегка отделяется от пола.

На «раз» — опустить правую ногу на пол на месте и согнуть в колене. Левая, также согнутая в колене, отделяется от пола, подтягиваясь стопой к щиколотке правой позади нее. Тяжесть корпуса переходит на правую ногу.

На «два» — левая нога опускается полупальцами на пол позади правой. Правая отделяет пятку от пола. Колени обеих ног слегка разгибаются.

На «три» — правая нога вновь опускается на пол и полусгибается. Тяжесть корпуса переходит на нее. Левая нога, согнутая в колене, подтягивается стопой к щиколотке правой позади нее.

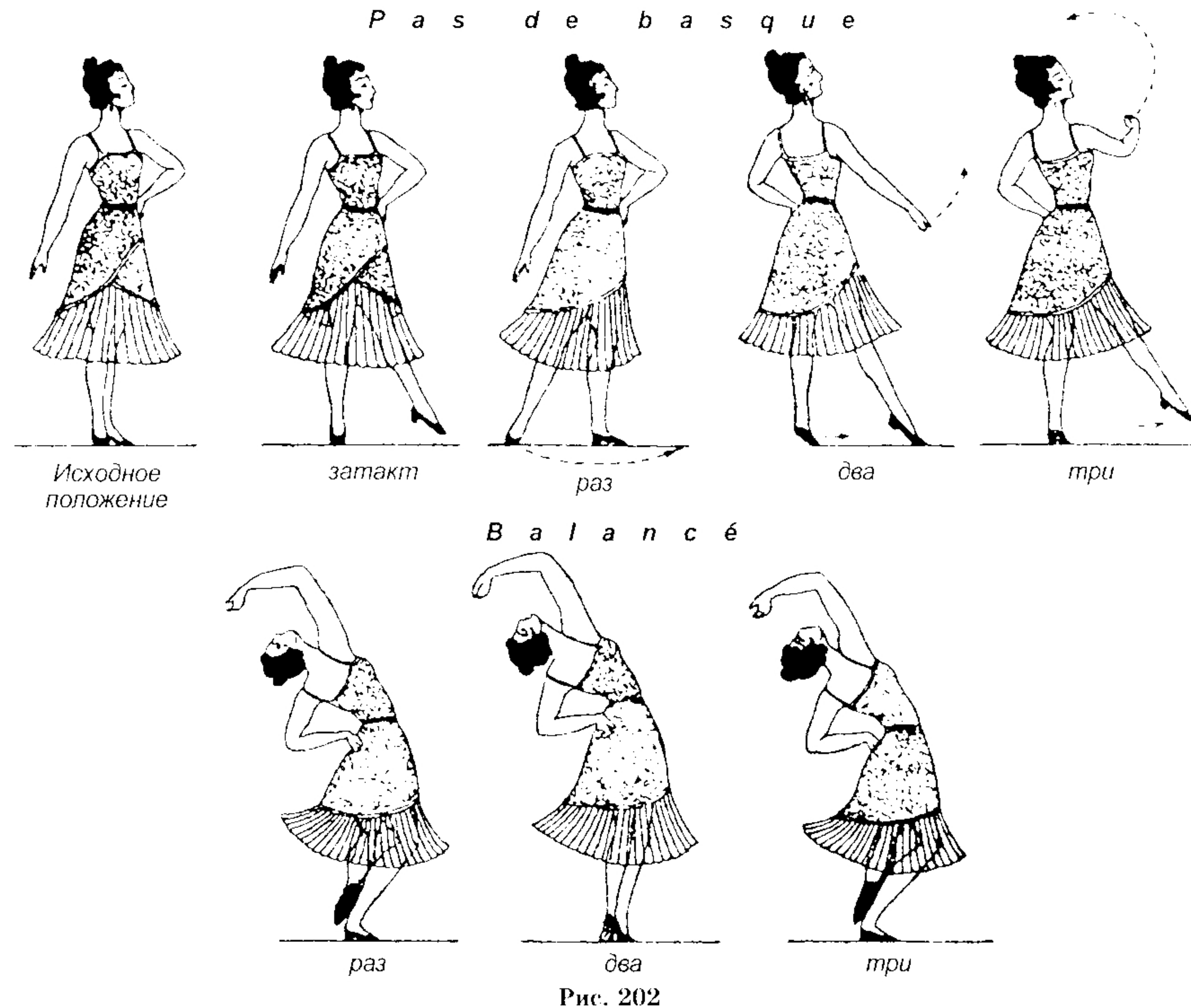


Рис. 202

Такому виду *balancé* часто предшествует *pas de basque* с левой ноги. Поэтому положение корпуса, рук и головы мы опишем в комбинации *balancé* с *pas de basque* (рис. 202). Здесь *pas de basque* несколько отличается от обычного вида круговым движением правой ноги.

Во время *pas de basque*, исполняемого с левой ноги, корпус и голова слегка наклоняются и поворачиваются влево, а раскрытая правая рука мягким движением проходит вперед на *croisé* и мягко сгибается в локте. Левая рука находится на бедре. Во время *balancé* правая рука, описав небольшое вращательное движение «от себя», поднимается затем кистью вверх и назад. Правое бедро несколько выдвигается вперед. Голова слегка откидывается. Взгляд исполнителя обращен на кисть правой руки. Напомним, что при откидываниях корпуса живот вперед не выпячивается. *Balancé* может делаться в сочетании и с другими движениями.

265. Комбинация, состоящая из *pas de basque*, *balancé* и описываемого ниже вида *pas de bourrée*, очень часто применялась в сценических испанских танцах. В отличие от обычного вида *pas*

de bourrée, переступания ног в этом примере производятся с небольшим скачком.

После исполнения *pas de basque* и *balancé* левая нога остается позади правой у щиколотки ее. Описываем *pas de bourrée*.

1-й такт

На «раз» — с легким ударом всей стопой в пол исполнитель делает короткий шаг левой ногой влево и сейчас же, вытянув колено, коротким рывком отталкивается от пола. Происходит скачок, во время которого правая нога в воздухе подтягивается к левой позади нее. Ноги вытянуты.

На «два» — после скачка исполнитель опускается на полупальцы правой ноги, как бы подбивая левую вперед.

На «три» — левая нога ставится вперед на *effacé* всей стопой на пол несколько впереди правой и полусгибается. Правая остается сзади тоже в полусогнутом положении.

2-й такт

На «раз» — вынести правую ногу вперед и с ударом поставить ее впереди левой в IV позицию на *croisé*. Тяжесть корпуса перенести на правую ногу. После этого шага вытянуть колени. Левая нога осталась сзади в IV позиции на *croisé*, прикасаясь к полу полупальцами. При этом заключительном движении корпус выпрямляется, спина выгнута, голова повернута к правому выдвинутому вперед плечу и слегка вздернута.

На «два» и на «три» — пауза.

Если описанный нами последний шаг правой ногой сделать значительно шире и не вытягивать колен, а предельно согнуть их, не отделяя пятки правой ноги от пола, то заключительный рисунок движения изменится. Корпус не выпрямляется, а, как и при исполнении *balancé*, перегибается назад влево или вперед вправо. Руки на *pas de bourrée* в обоих вариантах после *balancé* опускаются вниз вдоль корпуса, а затем широко раскрываются в стороны, идут наверх и к заключительному моменту опускаются на бедра, обхватывая их кистями.

Последний рисунок рук, конечно, может быть заменен другим, соответствующим сценическому стилю испанского танца.

Возвращаясь к *balancé*, мы можем сказать, что описанный вид его не единственный. *Balancé* делается и на *croisé* и на *effacé*, в стороны, вперед, назад, с поворотом и т. д. Корпус, голова и руки украшают это танцевальное движение различными рисунками.

Техника движений *balancé* описана нами в разделе венгерских танцев (*balancé effacé* и *balancé croisé*, упр. 243 и 244).

При исполнении *balancé croisé* с правой ноги:

Затакт — руки открываются в стороны, несколько ниже уровня плеч.

На «раз» — правая рука мягко проводится вперед на уровне груди, сгибаясь в локте, левая, тоже закругляясь, поднимается над головой несколько впереди нее.

На «два» — пауза.

На «три» — руки раскрываются в стороны.

Корпус и голова наклоняются к работающей, в данном случае правой, ноге.

Возможен и другой вариант движения рук: будучи раскрыты в стороны, они проходят — правая вперед на уровень груди, левая назад к пояснице. При исполнении последнего варианта возможен описанный наклон корпуса или противоположение наклона работающей ноге.

В испанских танцах мы встречаем это *balancé*, украшенное полным поворотом тела. Если движение начинается с правой ноги, то исполнитель на протяжении такта поворачивается влево. Соответственно этому правая нога его заносится за левую глубже. Это же движение делается с поворотом в другую сторону.

В своей технической основе *balancé* всегда будет одним и тем же, но разнообразные положения корпуса и рук настолько его видоизменяют, что у зрителя каждый раз возникает впечатление совершенно нового и своеобразного движения. Неоднократно об этом говоря, мы хотим натолкнуть педагога на преподавание не только раз и навсегда установленных форм того или иного движения, но, самое главное, — на творческие поиски нового. Это должно стать одной из основных задач педагога характерного танца.

PAS DE BASQUE

Мы разделим *pas de basque*, исполняемый в испанских танцах, на две категории: а) встречающийся в старых балетах и б) из современных постановок, приближающихся к народному танцу.

266. Pas de basque (первый вид) (см. рис. 203). Он мало чем отличается от классического *pas de basque* и построен по принципам последнего, за исключением полной выворотности и уничтожения полукруга, описываемого ногой. Композиция движения следующая.

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — нормальное или III позиция.

На «раз» — шаг вперед правой ногой с последующим полуприседанием на ней. Левая нога, согнутая в колене, резко подтягивается к правой и вытягивается вперед на *croisé*, слегка отделяясь от пола. Носок ее вытянут. Корпус поворачивается правым плечом вперед и слегка откидывается влево назад. Левое плечо опускается. Голова повернута к правому плечу и слегка откинута. Тяжесть корпуса сосредоточена на правой ноге. Открытая в сторону правая рука переходит наверх впереди головы и, резко сгибаясь в локте и слегка опуская его, поворачивает кисть «к себе». Левая рука раскрыта в сторону.

На «два» — опустить левую ногу носком на пол, частично перенеся тяжесть корпуса на нее. Колено правой ноги разгибается. Правая рука, продолжая разгибаться, опускается вниз, но в сторону не отводится.

На «три» — правая нога, подтянувшись к левой, подбивает ее сзади и ставится всей стопой на ее место. Левая нога, предварительно согнутая в колене, вытягивается вперед, отделяется от пола и выпрямляется в колене. Колено правой ноги слегка присогнуто, но меньше, чем это было на «раз». Правая рука отводится в сторону, а левая поднимается вверх над головой впереди нее. Корпус начинает поворачиваться левым плечом вперед.

Движение затем повторяется с другой ноги. Корпус, руки и голова соответственно меняют положения.

В большей резкости и акцентировке первого шага на «раз» и заключается техническое отличие этого вида *pas de basque* от классического. Корпус и руки далеки от балетной классической манеры. Правда, в старом балете руки проделывали все виды *port de bras*. Любая фотография или гравюра, воспроизводящая испанский танец



Рис. 203

в балетах XIX столетия, дает представление о таком характере движения рук.

Большинство сценических испанских танцев, сохранившихся в репертуаре, уже потеряли классические черты движений рук и корпуса, но не приобрели и народных черт. Такое явление мы наблюдаем в балетах «Раймонда», «Дон-Кихот» и др.

Если приблизить вышеописанный вид *pas de basque* к манере испанского народного танца, то нужно всему исполнению придать более легкий, стремительный характер. Что касается рисунка рук на счет «раз», то он почти не изменяется, но руки приходят в это положение обратным, нежели описано, путем. Из раскрытого в стороны положения они не поднимаются вверх, а приходят в зарисованное положение широким броском вниз.

267. Другой вид *pas de basque*, применяемый в испанских танцах, напоминает родственное *pas de basque* движение — *balancé*, но нога, приставляемая к опорной (на счет «два»), ставится не позади нее, как обычно в *balancé*, а впереди. В сущности, это — па вальса, в котором первое движение с одной ноги в точности повторяется и дугой, а не видоизменяется, как это имеет место в вальсе. Движения ног сопровождаются простыми движениями правой (или левой) руки и колыбанием корпуса. Во время 1-го такта (счет 3/4), когда начинается движение с левой ноги, правая рука, предварительно раскрытая в сторону, широким круговым движением поворачивается тыльной частью кисти «к себе» и приходит наверх перед головой. Левая рука обычно находится на бедре. Корпус поворачивается правым плечом вперед и вместе с головой наклоняется влево. Во время 2-го такта, когда движение повторяется с правой ноги, правая рука, опуская вначале локоть, раскрывается затем вниз и в сторону. Корпус и голова поворачиваются в обратную предыдущему положению сторону. Направление движения ног не изменяется. Эти закрывания и раскрывания рук, повороты и развороты корпуса проделываются без утрировки (без «нажима»), придавая всему движению характер простоты и легкости. В этом виде движение приближается к народному испанскому танцу.

268. Фокин использовал в балете «Арагонская хота» иной вид *pas de basque*, более близкий к народному испанскому танцу. Он очень доступен технически, почти лишен сценической обработки и схож с *pas de basque* в танцах других народов. В испанском танце он включает (при трехдольном размере) перескок с ноги на ногу и два небольших шага.

На «раз» — исполнитель, чуть подскочив, опускается на любую, слегка вынесенную вперед, ногу. Оставшаяся в воздухе другая нога протягивается вперед на небольшой высоте от пола.

На «два» — поднятая нога опускается полупальцами на пол, находясь, таким образом, впереди другой.

На «три» — оставшаяся сзади нога ставится рядом с другой, которая опять выносится вперед, в воздух.

Снова происходит перескок с одной ноги на другую и повторяется все описанное. В продолжение всего движения, в том числе и перескока, продвижение вперед не прекращается. Этому способствует непрерывная подача корпуса в указанном направлении, о чем нужно особенно помнить в момент первичного перескока с ноги на ногу. Стремительность и легкость — вот что характерно для этого движения.

Руки могут быть либо раскинуты по сторонам, с опущенными кистями, иногда держащими кастаньеты, либо подняты вверх, над головой, впереди нее.

Этот же вид *pas de basque* приобретает иной, но тоже очень характерный для испанского народного танца рисунок, если его лишить стремительности в продвижении вперед. Для этого нужно оставшуюся в воздухе (на «раз») ногу ставить (на «два») не прямо вперед, а на *croisé*, пересекая ею опорную. Движение получит тогда характер колыхания из стороны в сторону. Чрезмерно злоупотреблять этим колыханием все же не следует, так как продвижение вперед, хотя и менее стремительное, остается основой этого хода.

269. Следующей разновидностью сценического *pas de basque* мы заканчиваем их описание.

Музыкальный размер — 2/4.

Затакт — правая нога, слегка согнутая в колене, поднимается до щиколотки левой.

На «раз» — исполнитель перескакивает с левой ноги на правую, последняя опускается всей стопой на пол. Корпус, поворачиваясь вправо, переходит всей тяжестью на правую ногу. Колено последней слегка сгибается. Левая нога, согнутая в колене, находится стопой у щиколотки правой впереди нее.

На «и» — левая нога, не разгибая колена, опускается полупальцами в пол впереди правой на *croisé*.

На «два» — правая нога всей стопой ударяет в пол, левая, сгибаясь в колене, поднимается стопой до щиколотки правой.

На «и» — пауза.

Затем все движение повторяется, но с другой ноги.

Правая рука исполнителя впереди корпуса, она чуть согнута в локте, поджатая кисть ее находится на уровне живота, левая рука за спиной в том же положении. При повторении движения с другой ноги руки меняются местами, сохраняя принцип противоположения ногам.

Характер исполнения этого вида *pas de basque* резкий и сухой. Если необходимо придать ему другой колорит, то после прыжка *plié* проделывается более мягко, а кисти не поднимаются, а плавно закругляются.

Описанное движение довольно элементарно. Его можно обогатить технически. Например, после прыжка можно ставить ногу на пол не на всю стопу, а на полупальцы, тем самым усилив согнутость колена (рис. 56, фиг. 5). Можно, наконец, увеличить прыжок, а руки поднять выше, на уровень груди или даже одну из них поднять над головой впереди нее. Кроме того, это движение проделывается с той и другой ноги без поворота корпуса, но с переменной рук, может исполняться с продвижением в одном направлении, например по диагонали. Если *pas de basque* делать, отступая назад, и не подчеркивать резкости его, то он схож с итальянским, распространенным в тарантелле. Руки в этом случае чаще всего находятся слегка согнутыми сзади. Все движение может проделываться и на трехдольном сопровождении. Тогда пауза уничтожается.

270. Глиссад (см. рис. 204).

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — левая рука находится на бедре и охватывает его пальцами. Согнутая в локте правая рука находится на уровне пояса и кистью почти касается кисти левой. Правое плечо слегка опущено, голова повернута влево. Ноги в нормальном положении.

Затакт — правая нога, сгибаясь в колене, подводится стопой к щиколотке левой позади нее. Левая нога полусгибается. Наклон правого плеча и всего корпуса вправо увеличен.

На «раз» — шаг вправо правой ногой. При опускании на пол она сгибается в колене. Левая нога вытягивается, прикасаясь носком к полу. Правая рука одновременно с шагом открывается в сторону. Корпус, не поворачиваясь влево, наклоняется к левой ноге. Взгляд исполнителя обращен на носок левой ноги. Левое плечо опущено, но локоть назад не отводится. Спину держать прямо.

На «два» — вытянутая левая нога подтягивается к правой, скользя носком по полу. Правая начинает разгибаться. Положение корпуса, рук и головы не изменяется.

На «три» — исполнитель подводит левую ногу к правой впереди последней (за V позицию), и, сделав чуть заметный скачок, ставит ее всей стопой на пол, резко сгибая колени. Правая нога во время подтягивания к ней левой вытягивается, а затем приходит в положение «затакт». Корпус и голова также возвращаются в положение «затакт». Правая рука, резко сгибаясь, подводится локтем к груди,

кисть ее резко поворачивается «к себе». При этом же положении корпуса и рук голову можно повернуть и вправо.

Глиссад встречается в сценических испанских танцах композиции XIX века. Он схож с классическим видом, и по этому признаку нами заимствовано его название. Описанные движения корпуса и рук не составляют необъемлемой части этого па, но обычно сопутствуют ему в сценических испанских танцах.

Народный вид этого движения отличается большей простотой и резкостью движений ног и меньшей игрой корпуса. Выворотность, конечно, отсутствует.

271. Sissonne в комбинации с pas de bourrée (первый вид). Движения ног в этом па соответствуют понятию *sissonne* — *pas de bourrée* в классическом танце, но проделываются более резко.

Музыкальный размер — 6/8.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

На первую 1/8 — после *plié* делается классическое *sissonne ouverte* с правой ноги (рис. 205).

На вторую 1/8 — правая нога, слегка согнутая в колене, ставится полупальцами сзади левой.

На третью 1/8 — левая нога делает маленький шаг влево и опускается на полуприседание.

На четвертую 1/8 — удар в пол всей стопой правой ноги вперед на *croisé* (почти IV позиция). Колени вытягиваются. Тяжесть корпуса передается на правую ногу. Левая нога прикасается полупальцами к полу.

На пятую и шестую 1/8 — пауза.

Руки на *sissonne* согнуты в локтях, подняты вверх впереди головы и несколько раскрыты. Правое плечо повернуто вперед, голова — вправо (положение — *ecarte*). Затем руки раскрываются в стороны и опускаются вниз.



Рис. 204

Рис. 205

К концу *pas de bourrée* правая рука, согнутая в локте, выносится вперед на уровень груди. Левая рука в том же положении заходит за спину и находится на уровне поясицы. Корпус наклоняется вправо и вперед. Правое плечо опущено. Голова также наклонена и повернута вправо. При этом же положении головы возможно наклонить ее к левому плечу.

Если движение повторяется с той же ноги, то на последнюю 1/8 исполнитель, слегка подскочив, опускается в III позицию, а затем продолжает движение с той же ноги. Если же прибегнуть к помощи *battement tendu* классического типа, исполненного левой ногой на присогнутой правой, то в таком виде мы получаем законченную комбинацию, встречающуюся в прежних сценических редакциях испанских танцев. *Battement tendu* исполняется на две последние восьмые такта. Возвращение открытой левой ноги в III позицию сопровождается маленьким прыжком, типа *assemble*. Удар правой ногой в пол в этой комбинации (на четвертую восьмую такта) теряет заключительный характер.

Исполнение *sissonne ouverte* приобретает иной характер, если *plié* перед ним сопровождается небольшим скачком в III позицию, а правая нога перед исполнением *sissonne* сгибается в колене. Положения рук могут быть изменены в соответствии с композиционным рисунком исполняемого танца.

272. Sissonne с поворотом (второй вид).

Музыкальный размер — 6/8.

Исходное положение — III позиция.

Затакт — короткое *plié* в III позиции.

На первую 1/8 — исполнитель, подскакивая, опускается на согнутую левую ногу. В это время правая нога, согнутая в колене, коротким движением переводится стопой к щиколотке левой позади нее. При

этом исполнитель слегка поворачивается вправо. Руки, предварительно раскрытые в стороны, резко переходят в следующие положения: правая рука, согнутая в локте, поднята вверх впереди головы; закругленная левая рука находится впереди на уровне груди; левое плечо опущено. Голова повернута влево. Взгляд исполнителя направлен через левое плечо на пол. На рисунке 206 мы даем три варианта положений на этот счет.



Рис. 206

На вторую 1/8 — правая нога, с небольшим ударом и почти вытягиваясь в колене, опускается полупальцами на пол сзади левой. Исполнитель поворачивается почти спиной к зрителю. Левая нога его слегка отделяется от пола. Корпус выпрямляется, руки начинают сближение друг с другом — одна опускается впереди корпуса, другая поднимается.

На третью 1/8 — левая нога опускается полупальцами в пол позади правой. Правая нога слегка отделяется от пола. Поворот продолжается, достигая 3/4 круга. Руки проходят одна мимо другой и раскрываются в стороны (левая рука выше правой).

На четвертую 1/8 — правая нога с ударом опускается стопой на пол. Образуется как бы IV позиция с правой ноги. Обе ноги полусогнуты. Корпус слегка наклоняется вперед и вправо. Правое плечо и голова наклонены вправо.

Руки поменялись местами и резко проделывают движение, описанное на «раз». Кисть правой руки обращена «к себе». Кисть левой легко закруглена и опущена.

На пятую и шестую 1/8 — пауза.

Если движение повторяется несколько раз с одной ноги, то на шестую восьмую исполнитель проделывает описанное в первом варианте (упр. 271). Можно правую ногу (на «раз») переносить не к щиколотке левой, а в положение, приближающееся к аттитюду. Положения рук и корпуса могут быть изменены.

Pas de bourrée делается на полупальцах с четкими отрывистыми переступаниями с ноги на ногу.

Мы видим, что некоторые детали описанного движения напоминают простейший вид *renverse*, т. е. запрокидывание корпуса с поворотом его, встречающееся в сценических испанских танцах. К описанию указанного движения мы и переходим.

273. Большой зрительный эффект достигается в тех случаях, когда *renverse* делается на протяжении всего *pas de bourrée* (рис. 207).

На первую 1/8 — то же, что в упражнении 272.

На вторую 1/8 — после выполнения движения на «раз» корпус не выпрямляется, а еще сильнее откидывается влево и назад (как бы запрокидывается). Левое плечо опущено. Голова задержана у левого плеча и как бы перевалилась через него.

На третью 1/8 — корпус, быстро поворачиваясь, остается в запрокинутом положении. Опущено уже правое плечо, и голова перевалилась через него.



Р а з

два

три

четыре

Рис. 207

На четвертую 1/8 — корпус из глубокого запрокидывания выпрямляется или переходит в описанное выше положение (см. упр. 272).

На пятую и шестую 1/8 — пауза.

В идеале голова следует за поворотом запрокинутого корпуса. Таким образом, во время исполнения всего движения она не всегда обращена к зрителю. Между положениями на счет «два» и «три» голова запрокинута назад, а взгляд исполнителя направлен вверх. Это очень трудно делать четко и отдельно вследствие риска утратить равновесие.

ROND DE JAMBE EN L'AIR

В сценическом испанском танце *rond de jambe* почти всегда встречается в комбинации с *pas de bourrée* в той или иной форме. Заметим, что в данном случае *rond de jambe en l'air* выполняется по образцу классической школы.

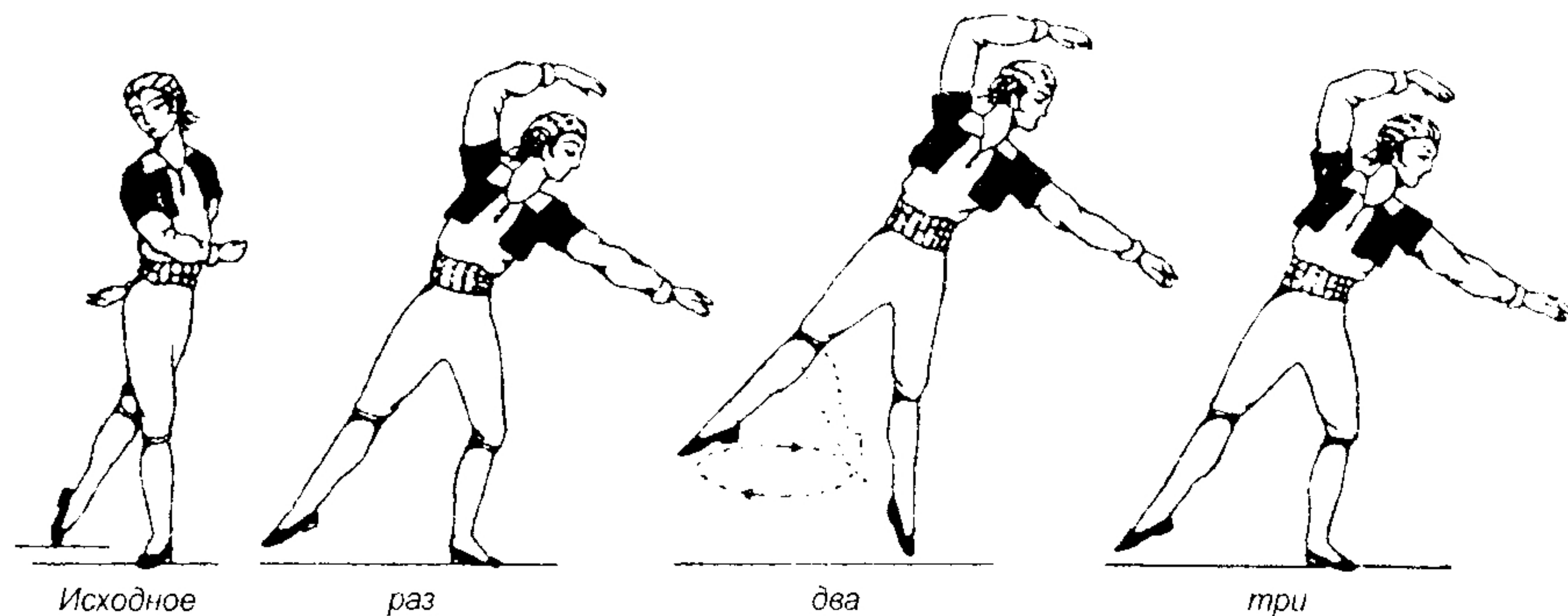
274. Rond de jambe (первый вид). Комбинация занимает 2 такта трехдольного размера: 1-й такт — *rond de jambe*, второй — *pas de bourrée* (см. рис. 208).

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — III позиция, *croisé*, левая нога протянута назад, носок ее прикасается к полу.

1-й такт

На «раз» — удар левой ногой в пол (*coupé*). Удар производится полупальцами, а затем левая нога, согнутая в колене, опускается на пол на всю стопу и тяжесть корпуса переходит на нее. Правая нога вытягивается в сторону на 25°.



Первый такт
Рис. 208

На «два» — левая нога, вытягиваясь в колене, отталкивается от пола. Происходит скачок, во время которого правая нога делает *rond de jambe en l'air*.

На «три» — правая нога вернулась в положение, описанное на «раз», левая нога, возвращаясь в положение, описанное на «два», опустившись после скачка, вновь сгибается.

2-й такт

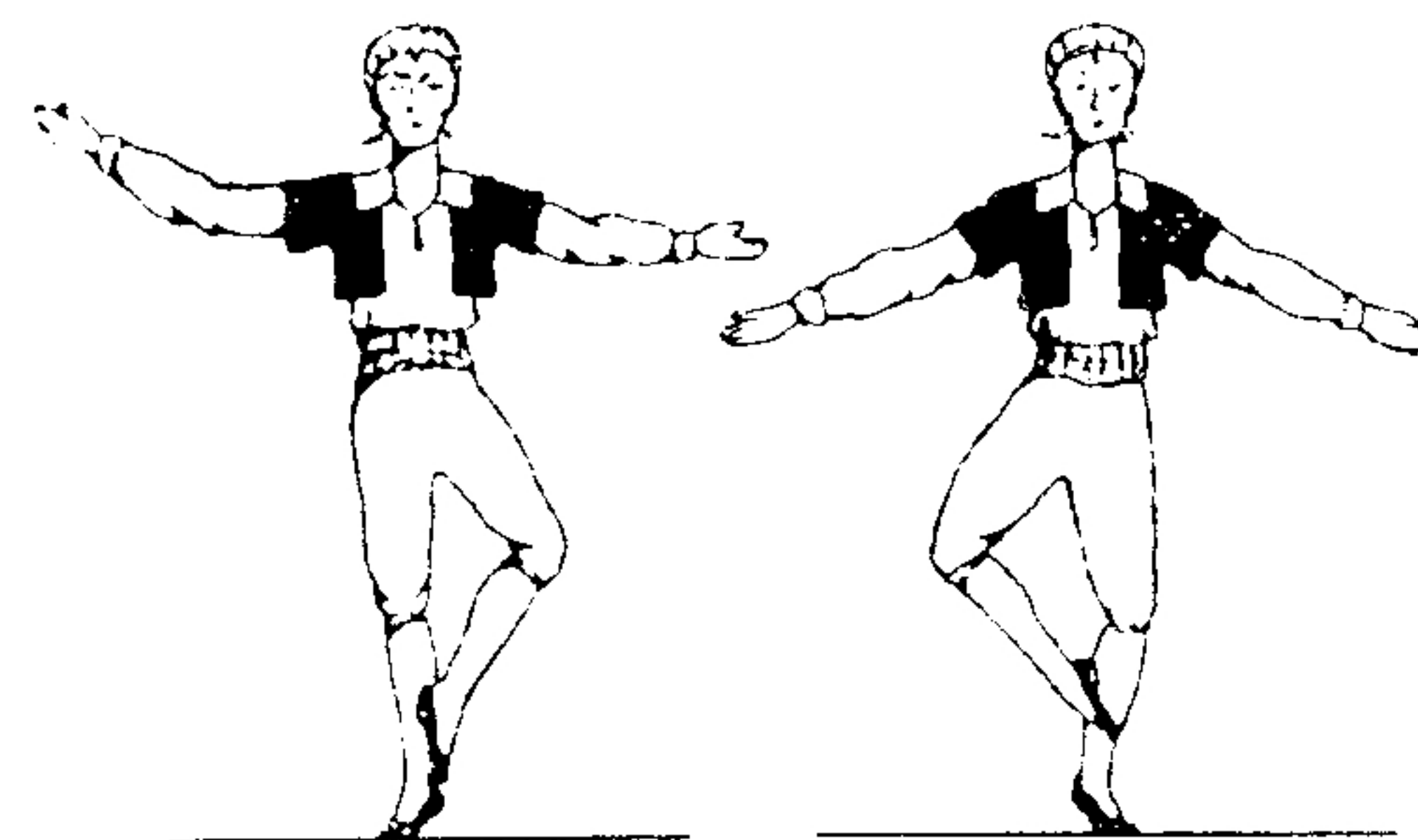
На «раз» — начинается *pas de bourrée*. Правая нога ставится на полупальцы позади левой в III позицию. Левая нога слегка отделяется от пола, сгибается в колене и находится стопой почти у щиколотки правой впереди нее.

На «два» — маленький шаг влево левой ногой. Она ставится на пол полупальцами почти рядом с правой. Колено ее слегка присогнуто. Правая нога повторяет движения левой на «раз» второго такта.

На «три» — правая нога опускается на пол всей стопой в IV позицию на *croisé* с полуприседанием. Тяжесть корпуса переходит на нее. Левая, повторяя движения правой на «два» второго такта, находится стопой у щиколотки правой позади нее.

В балетах XIX века, не измененных позднейшими балетмейстерами и исполнителями, руки совершают традиционные классические движения: во время *rond de jambe* обе руки либо проводятся снизу вперед и вверх, либо раскрываются в стороны. Иногда одна рука бывает поднята вверх, а другая открыта в сторону. Корпус слегка откинут. Во время выполнения *pas de bourrée* руки плавно опускаются вниз, приходя в одно из описанных уже нами положений.

В позднейших постановках положения рук, корпуса и головы несколько видоизменяются.



Второй такт
Рис. 208 (продолжение)

Во время 2-го такта правая рука, постепенно раскрываясь, опускается вниз и, сгибаясь в локте, либо проводится вперед в том же положении, либо назад. Кисти поджаты и подтянуты вверх. К концу *pas de bourrée* корпус, с опущенным правым плечом как бы переваливается через правую ногу. Голова повернута вправо.

Описанные положения рук не единственные. Рисунок их чрезвычайно разнообразен.

275. Испанские танцы знают и другую манеру — плавную, мягкую, в которой выполняется *rond de jambe*.

Исходное положение — нормальное.

Вместо первого *coupé*, делается небольшой шаг левой ногой, вправо. Затем, во время исполнения *rond de jambe* с правой ноги, нужно отказаться от скачка на левой ноге и заменить его плавным подъемом на полупальцы и плавным же опусканием на *plié*. Исполнение *rond de jambe* и *pas de bourrée* следует в том же порядке и на тот же счет, о котором мы уже говорили.

Приведем небольшой этюд, состоящий из четырех музыкальных тактов трехдольного размера.

Первые два такта отводятся исполнению *rond de jambe* и *pas de bourrée*, а на последние два такта мы исполним уже описанное нами (см. упр. 259) выстукивающее движение, но сделаем его не с продвижением вперед, а на месте. Во время *rond de jambe* правое плечо слегка опущено и несколько отведено назад. Корпус подан слегка вперед. Спина выгнута. Взгляд исполнителя направлен на правую ногу. Характер движения рук также изменяется. Они переходят из положения в положение плавно. Согнутая правая рука находится впереди корпуса. Кисть ее при помощи небольшого вспомогательного вращения в локтевом суставе плавно поворачивается «к себе» и наружу,

как бы сопровождая движение ноги. Окончив вращение, кисть остается повернутой ладонью вверх, рука в локте слегка выпрямляется (рис. 209). Во время исполнения *rond de jambe* левая рука отводится в сторону на линию бедра, слегка сгибается в локте и плавным вращательным движением, обратным движению правой, мягко отводится несколько назад. Эти положения рук заимствованы нами у М. Фокина, из его балета «Арагонская хота». В этом этюде возможно левую руку положить на бедро или даже несколько ниже его. Во время *pas de bourrée* руки плавно и округленно переходят сверху на бедра. Корпус выпрямляется. Правое плечо подается вперед. Голова поворачивается к левому плечу. Во время последующих постукиваний носками и каблучками допускается чуть заметное покачивание головой и колебание корпуса.



Рис. 209

Эти примеры дают представление о том, как одно и то же движение, по-разному исполненное, создает различные впечатления. Разумеется, мы не настаиваем на обязательном исполнении этих примеров в данном нами виде. Несомненно, что положения рук, корпуса и головы могут изменяться. Предупредим лишь об опасности смешения стилей в одном танце. Так, *rond de jambe* из первого примера невозможно объединить с постукиванием каблучков, так же как последнему никогда не будет сопутствовать классическое *pas de chat*, хотя оно и имеет применение в испанских танцах старых балетов.

276. Очень эффектным считалось кончать танцевальный отрывок или вариацию классическим *pas de chat*, при исполнении которого руки крепко накладывались сверху на бедра. Ни одна «испанизированная» классическая вариация не обходилась без такой позировки.

Нужно ли отказаться от этого движения в уроках характерного танца? Нет. Очень часто, строя урок, мы не можем обойтись без широких прыжковых движений, исполняемых не только в манере характерного танца, но и классического. Движений последнего вида мы не воспроизводим в канонизированной форме, а придаем им нужный нам стиль. *Pas de chat* в том виде, о котором мы хотим говорить, хотя и построено на классической основе, но характер исполнения его иной. Оно значительно «короче», жестче, мельче классического своего вида. Прыжок здесь заменен маленьким проскоком в сторону или вперед одной ногой вслед за другой и производится так: сделать на «затакт» мелкий скачок или даже шаг правой ногой вправо, опуститься полупальцами на

пол и тотчас же поставить левую ногу впереди правой на всю стопу (на *croisé*). Передать тяжесть корпуса на левую ногу. Это и будет то *pas de chat*, которым мы часто пользуемся при исполнении испанских танцев.

Положения рук следующие: правая рука или поднимается согнутой вверх или согнута сзади корпуса. Левая согнута либо у груди впереди корпуса, либо у спины сзади него, либо положена на бедро. Если кисти рук плавно полуопущены и не напряжены, тогда и характер *pas de chat* будет менее резок, а *plié* более мягким. Но руки могут находиться и на бедрах, и за спиной, и быть поднятыми вверх со скрещенными кистями. Можно мелко выщелкивать на кастаньетах, можно пощелкивать пальцами, можно широко и плавно рисовать руками пластические узоры. Покачивания головы, кокетливый задорный взгляд — все это присуще испанскому танцу, все это может применяться в классной работе.

277. Если объединить указанный вид *pas de chat* в правую сторону с мелким **дробным** ходом влево (упр. 259) и поворотом на месте во время этого хода, мы получим другую сценическую комбинацию.

Руки, скрещенные впереди, проходят во время *pas de chat* наверх. Во время дробного хода руки, плавно раскрываясь, опускаются вниз: правая рука согнута у груди, левая в таком же положении сзади. К концу поворота руки меняются положениями.

278. В испанском танце, так же как и в других характерных танцах, **saut de basque**, известный нам в классическом танце, претерпевает небольшие структурные изменения.

Оригинальные концовки его достигаются иными положениями рук и корпуса при тех же положениях ног (выставленная вперед нога или поза на колене). Техническое выполнение *saut de basque* описано нами в разделе венгерского танца (упр. 258).

Различные варианты поз рук, типичных для испанского танца, зарисованы (см. с. 182, рис. 199). Все они могут быть выполнены и при опускании исполнителя на колени.

Необходимо иметь в виду, что после *saut de basque* исполнитель редко останавливается фасом к зрителю. Правое плечо его часто находится впереди, соответственно выдвинутой ногой. Но не следует бояться отхода от этого правила, так как поворот вперед плеча, противоположного выдвинутой ногой, создаст свежий и оригинальный рисунок.

Если после *saut de basque* правую ногу не выдвигать вперед, а, наоборот, поставить ее полупальцами назад в IV позицию *croisé* и слегка запрокинуть корпус назад через присогнутую левую ногу, мы создадим одно из трудных, но характерных положений испанского танца. Дело педагога каждый раз по-новому окрасить концовку *saut de basque*, не выходя из стиля этюда.

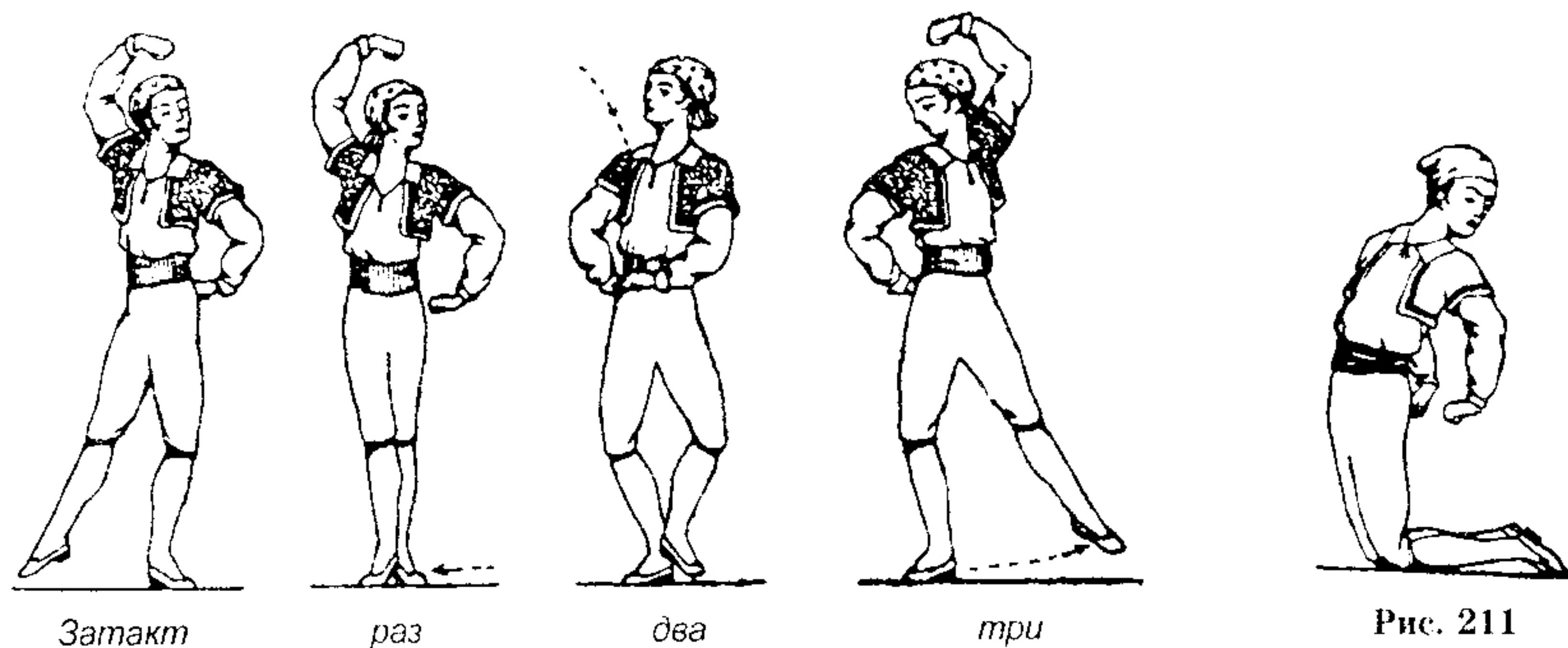


Рис. 210

279. Chassé с ударом стопой в пол (рис. 210).

Основным условием *Chassé* в балльных и классических танцах является безостановочное скользящее движение вперед с подбиванием одной ноги другою. Корпус, наклоняясь вперед в ту или иную сторону, помогает этому продвижению. Это условие нарушено в описываемом нами виде *Chassé*, но техническая его близость с вышеупомянутым видом побудила нас воспользоваться этим общеизвестным термином.

Музыкальный размер — $3/4$.

В исходном положении — левое плечо подано вперед. Левая рука согнута сзади корпуса. Согнутая в локте правая рука находится впереди и выше головы, которая повернута к левому плечу. Ноги в III позиции, правая впереди.

Затакт — одновременно с *plié* на левой ноге правая проводится вперед на *effacé*.

На «раз» — правая нога, удлив шаг, ставится на пол на низкие полупальцы. Тяжесть корпуса переходит на нее. Затем левая нога, вытягиваясь в колене, подтягивается носком по полу к правой и приставляется позади нее на полупальцах.

На «два» — правая нога с легким ударом ставится всей стопой на пол, несколько удалившись вправо от левой, и сгибается в колене. Корпус начинает поворачиваться влево. Левая нога, согнутая в колене, слегка отделяется от пола. Правая рука начинает опускаться, проходя согнутой мимо лица. Левая рука начинает переходить вперед, к груди.

На «три» — левая нога резко ударяет в пол всей стопой в III позиции впереди правой и тотчас же вытягивается вперед на *effacé*. Правая нога не разгибается. Правое плечо еще больше подается вперед, согнутая правая рука прошла к спине, а согнутая левая поднялась вверх.

Затем все движение начинается с левой ноги влево. Оно может быть видоизменено не только положениями рук и поворотами корпу-

са, но также и характером последнего удара ногой (на «три»). Можно не вытягивать ногу вперед, предварительно ударив стопой в пол, а просто опустить ее на полупальцы в III позицию, не разгибая колена.

Направление всего движения может изменяться. Если первое *Chassé* делать правой ногой вперед, на *effacé*, то второе после удара полупальцами левой ногой позади правой можно проделать той же ногой назад, возвращаясь к месту, откуда движение началось. Поворота корпуса в этом случае не будет. Этот же вид *Chassé* проделывается и на *croisé*. Положения рук можно изменить в соответствии с предложенными нами рисунками.

280. Опускание на колени. В испанских танцах часто встречается опускание мужчин и женщин на колени. Но это в большинстве случаев не самостоятельное танцевальное движение, а одна из поз мужчины в танце с партнершей, когда он ей аккомпанирует либо покачиванием корпуса и головы, либо поцелкиванием пальцами или кастаньетами или ударами в тамбурин. У Фокина в балете «Арагонская хота» мы встречаем положение, когда мужчины, резко опустившись на оба колена, ударами носков в пол ритмически сопровождают звучание оркестра (рис. 211).

Женщины опускаются на колени для демонстрирования какого-либо перегибания (*renverse, port de bras*) или во время игры кастаньетами. У них опускание на колени связано с танцем и из него вытекает. В танце уличной танцовщицы в балете «Дон-Кихот» исполнительница, совершив перекидное *jeté* с прыжка, опускается на колени, садится на него, вытянув ногу вперед, закидывает руки вверх и глубоко перегибается назад всем корпусом, раскрывая и распуская руки. В этом же балете в танце Мерседес исполнительница, находясь на колени, проделывает глубокие *port de bras* и *renverse* (рис. 212). Круговому вращению корпуса ее сопутствует такое же вращение раскрытых рук. В подобном танце решающую роль играют гибкость корпуса и пластичность рук, о чем педагог не должен забывать на уроках.

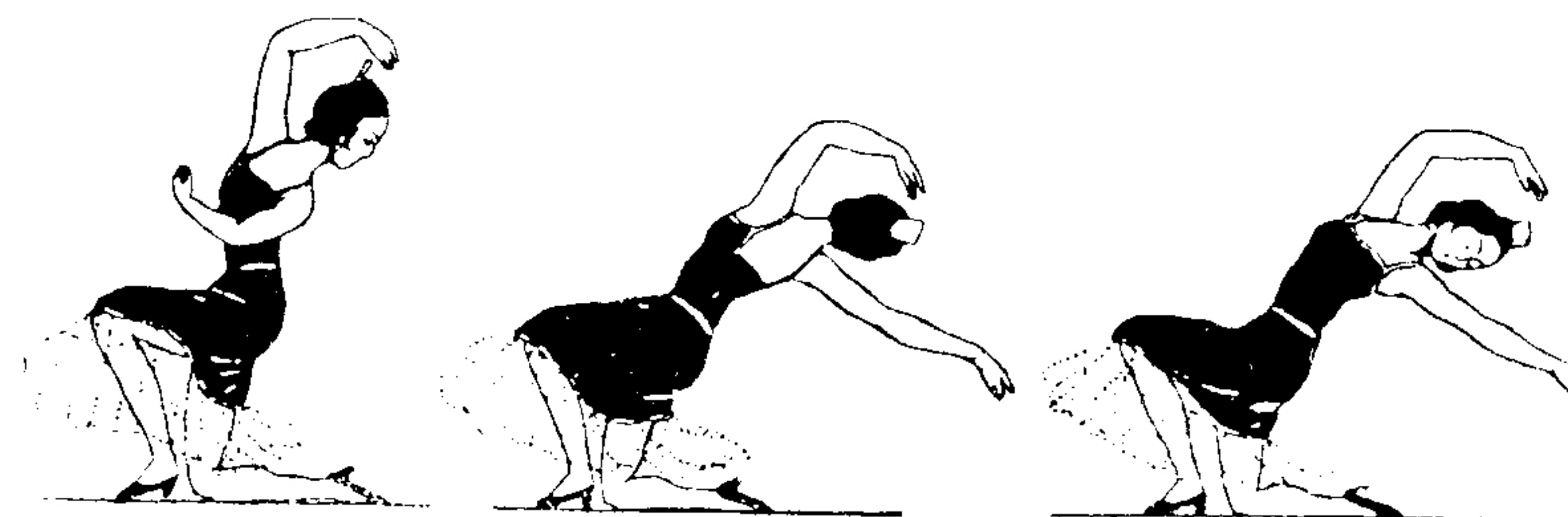


Рис. 212

Мы приведем в заключение ряд движений сценических испанских танцев, находящихся в нашем репертуаре. Технические трудности и различный стиль каждого из них побудили нас включить их в эту главу.

281. Pas de bourrée из испанского танца, в балете «Лебединое озеро» (пост. А. Горского). Движение полезно тем, что содержит в себе хороший материал для овладения техникой мелких движений и сохраняет в то же время сценическую форму.

Музыкальный размер — 3/4.

1-й такт

На «раз», на первую 1/16 — правая нога, отделившись от пола и согнувшись в колене (стопа ее находится у щиколотки левой), опускается полупальцами в пол впереди левой в IV позицию. Колено ее согнуто. Тяжесть корпуса перешла на нее. Правое плечо опущено. Левая нога слегка отделяется от пола.

На вторую 1/16 — левая нога ставится полупальцами на пол позади правой, последняя слегка отделяется от пола.

На третью 1/16 — правая нога с ударом полупальцами ставится на пол рядом с левой, но не вплотную к ней. Тяжесть корпуса находится на правой ноге. Левая нога, согнутая в колене, переводится стопой к щиколотке правой впереди нее.

На четвертую 1/16 — пауза.

Все эти движения заняли 1/4 такта. Колени не разгибаются во время всего движения. Все оно выполняется на полупальцах. Начиная с третьей 1/16 корпус постепенно выпрямляется.

На «два» — происходит полное повторение описанных выше движений, но с левой ноги.

На «три», на первую 1/8 — левая нога опускает пятку на пол, а правая с ударом полупальцами в пол ставится в III позицию впереди левой, не опуская пятки и не разгибая колена. Тяжесть корпуса на нее не переходит.

На вторую 1/8 — правая нога вытягивается вперед, на *effacé*, прикасаясь носком к полу. Колено левой ноги не разгибается, правое плечо вновь опущено.

2-й такт

На «раз», на первую 1/8 — правая нога быстро возвращается к III позиции, не опуская пятки и согнутая в колене.

На вторую 1/8 — правая нога вновь повторяет вытягивание вперед на *effacé*.

На «два», на первую 1/8 — правая нога вновь возвращается к левой в III позицию, но опускает пятку и увеличивает *plié*. Тяжесть

корпуса переходит на нее. Левая нога, отделившись от пола, находится стопой у щиколотки правой позади нее.

На вторую 1/8 — левая нога ставится на полупальцы позади правой, правая слегка отделяется от пола. Затем правая тотчас же ставится рядом с левой, не опуская пятки, а левая отделяется от пола.

На «три» — левая нога ставится всей стопой в III позицию. Тяжесть корпуса переходит на нее. Правая нога, согнутая в колене, находится стопой у щиколотки левой позади нее.

Нами описана вся комбинация, состоящая из нескольких *pas de bourrée* и *battements tendus*, сделанных с правой ноги. В дальнейшем все танцевальное движение выполняется с левой ноги, но перед началом его правая проделывает сзади левой *soupiré*, ударяя полупальцами в пол. Все движение повторяется несколько раз, причем всегда, кроме 1-го такта, перед началом движения одной ногой другая, стоящая сзади, проделывает *soupiré*.

Корпус и руки принимают следующие положения:

1-й такт

Затакт — правая рука, округло раскрытая в сторону, поднимается вперед и вверх со слегка отстающей от хода руки кистью.

На «раз» — правая рука, повернув локоть и кисть «к себе», опускается локтем вниз, но не разгибает его до конца. Левая рука в это время проделывает движение, исполненное правой рукой в положении «затакт». Правое плечо слегка наклоняется вперед.

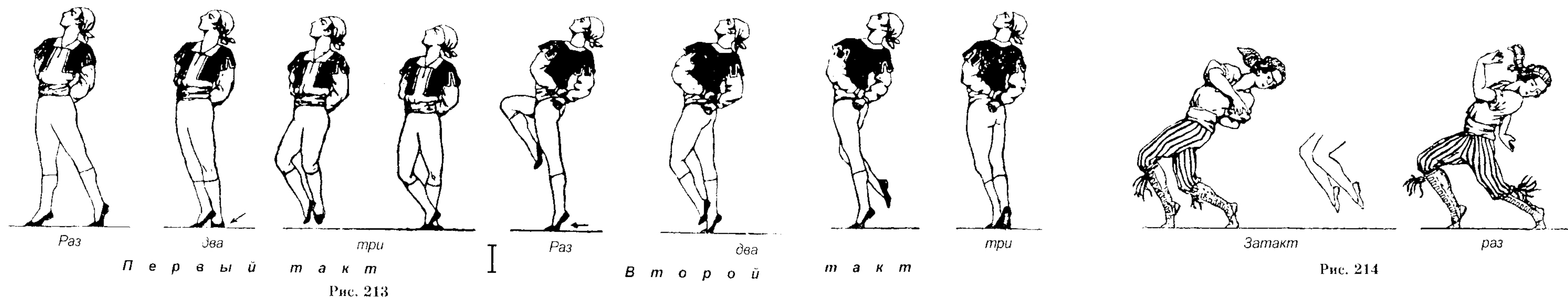
На «два» — правая рука открывается в сторону и движется по пути, совершенному ею в положении «затакт», т. е. поднимается вверх и вперед. Левая проделывает движение правой на «раз».

На «три» — правая рука опускается кистью на бедро. Локоть ее повернут вперед. Правое плечо наклонено также вперед. Левая рука открыта в сторону. У женщины правая рука находится не на бедре, а свободно согнута у груди. Исполнительница помахивает веером.

2-й такт

В продолжение первых двух четвертей такта это положение не изменяется. На 3-ю четверть такта руки приходят в исходное положение, т. е. раскрываются в стороны.

Говоря о наклоне того или другого плеча, мы отнюдь не мыслим себе работу плеч самостоятельной от корпуса. Наклон корпуса не есть наклон спины. Запомним, что округленная линия спины встречается у нас только как исключение. В таких случаях мы специально оговариваем это обстоятельство.



282. Переступание на полупальцах из фанданго в балете «Дон-Кихот», пост. Ф. Лопухова (рис. 213).

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — нормальное. Руки заложены назад, со скрещенными кистями.

1-й такт

На «раз» — шаг вперед правой ногой полупальцами в пол. Левая нога тоже на полупальцах. Правое плечо вперед и несколько выше левого. Корпус откинут слегка влево и назад.

На «два» — левая нога с ударом полупальцами в пол приставляется сзади вплотную к правой. Обе ноги в III позиции на полупальцах. Колени чуть присогнуты. Плечи без изменения.

На «три» — обе ноги, чуть подогнув колени, резко отталкиваются от пола, создавая впечатление короткого скачка, и тотчас опускаются в положение на «два», но при несколько увеличенном *plié*.

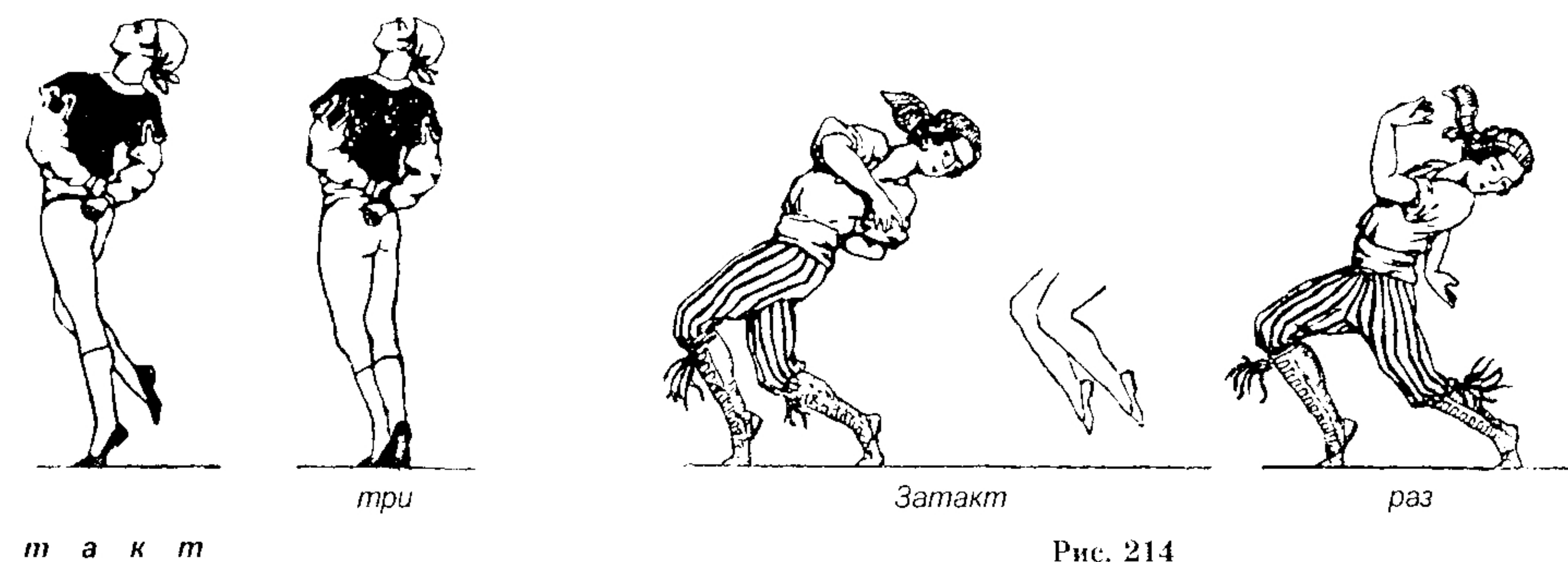
2-й такт

На «раз» — правая нога, согнутая в колене, быстро поднимается вдоль левой. Колено ее обращено почти вперед (положение тирбушон). Левая нога рывком проскакивает на полупальцах по полу вперед на расстояние 3–4 см. Корпус поворачивается левым плечом вперед. Голова, вздергиваясь, поворачивается к левому плечу.

На «два», на первую 1/8 — правая нога ставится полупальцами позади левой вплотную к ней, а левая слегка отделяется от пола. Левое плечо вперед правого.

На вторую 1/8 — левая нога ставится полупальцами на пол впереди правой. Последняя слегка отделяется от пола.

На «три» — правая нога с ударом опускается на пол позади левой. Ноги находятся в положении III позиции на полупальцах.



Все движение проделывается на полупальцах. Несмотря на четкое, отрывистое переступание и поднимание ног, общий характер непринужденности и задора является главным в этом движении, лишенном подергивания корпуса и плеч.

283. Отрывок из танца басков в балете «Пламя Парижа», пост. В. Вайнонена (рис. 214).

Исходное положение — подобие IV позиции. Левая нога впереди. Все движение выполняется профилем к зрителю и проделывается на полупальцах. Носки направлены вперед.

Затакт — ноги жестко и коротко приседают и рывком отталкиваются от пола. Происходит скачок с поджатыми ногами, во время которого ноги, в воздухе, меняются положениями: левая переходит назад, правая — впереди левой.

На «раз» — ноги в этом положении опускаются на пол, не опуская пяток и не увеличивая приседания. Таким образом, скачок и опускание на пол не отражаются на ровной линии плеч.

В дальнейшем эти скачки повторяются, с чередованием направленных вперед ног. Руки резкими и свободными взмахами на каждую четверть такта меняются местами. Одна из них согнута у груди (выше нее), другая у спины. Находящаяся впереди корпуса рука всегда противоположна выставленной вперед ноге. Корпус и голова откинуты назад и влево и в таком положении остаются без изменения.

Несколько слов о характере скачка: его особенность в том, что ноги, довольно значительно отделяясь от пола, не передают корпусу толчка вверх, а самостоятельно производят скачок, сильно сгибаясь в коленях и рывком отталкиваясь от пола. Многократное повторение этого движения требует большой силы ног. Исполнение его основано на рывковой системе работы мышц, а не на связной их подвижности. В этом и заключается главная техническая его трудность.



ЭЛЕМЕНТЫ ПОЛЬСКОГО ТАНЦА

Польские танцы в виде мазурки и краковяка вошли в обиход балета свыше ста лет назад. Среди прочих народных танцев, попавших на сцену, они оказались в сравнительно благоприятном положении, т. е. подверглись лишь незначительным изменениям.

Мы приводим здесь элементы польских танцев: мазурки и краковяка, давая им и сценическое и народное названия и по возможности знакомя с народным их характером.

Что касается танца обертас, то мы описываем его и в народном, и в сценическом его виде. Название этого танца происходит от польского слова «обертас» (поворот), в быту оно иногда заменяется ласкательным «оберек».

Указанными названиями польские танцы отнюдь не исчерпываются, хотя мазурка и краковяк являются наиболее характерными танцами для этого народа. Пользуемся случаем принести нашу благодарность заслуженному артисту И. Ф. Кшесинскому за ценные указания по польскому танцу.

284. Pas de basque, исполняемый женщинами в мазурке. Это движение называется также *pas cougu* или по-польски «легки бег».

Отличие его от классического *pas de basque* в том, что здесь нет начального полукруга, описываемого ногой, и последующего хода на *croisé*, а следовательно, нет и продвижения из стороны в сторону. Отсутствует и применяемая в классике выворотность. Самой характерной особенностью польского *pas de basque* является то, что при его исполнении нет колыхания корпуса. Стремительное движение вперед, неизменность раз и навсегда зафиксированной осанки фигуры

танцовщицы и слегка наклоненный вперед и повернутый в сторону партнера корпус создают впечатление горделивого полета. Поэтому здесь не допускаются никакие резкие приседания и прыжки, нарушающие надменность позы. Все движения исполняются на минимально сгибающихся ногах. Легкий перескок с ноги на ногу производится почти на «цыпочках», причем пятки на пол никогда не опускаются. Танец должен быть легким и плавным. Описанное движение исполняется, как правило, в мазурке с партнером. При подаче руки партнеру, левая рука дамы первоначально поднимается снизу вверх, а потом мягко опускается на предложенную им руку. В этом положении они и пребывают в продолжение всего танца. Правая рука либо поддерживает платье, либо открыта в сторону и слегка опущена. Корпус отклонен вправо от партнера и подан слегка вперед. Голова обращена к партнеру. Описанная поза сохраняется во время всего танца.

285. Мужской pas de basque в мазурке отличается от женского только тем, что при перескоке с ноги на ногу она опускается на пол всей стопой и движение приобретает более резкий характер. На 3-й четверти, при исполнении *coupé*, слышится звук от удара каблука.

Корпус подан слегка вперед и отклонен влево от дамы. Руку мужчина подает энергично, сначала согнув ее в локте и приведя к себе, а потом резко выпрямив. Ладонь открыта на 3/4 вверх. Левая рука исполнителя находится на бедре или открыта в сторону или согнута на поясице сзади (или даже положена на затылок). Отметим, что описанные позы партнеров характерны не только для *pas de basque*, но и для других движений мазурки.

286. Balancé в мазурке («тенжки бег») (рис. 215).

В первом движении на «раз» перескок на всю стопу выполняется с ударом. Следующие за ним *plié* и *relevé* несколько более сухие, нежели в классическом *balancé*. Заключительный удар тоже отрывистый и энергичный, на всю стопу. Корпус резко переваливается с одной стороны на другую (на счет «раз»). Левая рука обычно находится на бедре, правая, соответственно положению корпуса, либо раскрывается направо, либо, сгибаясь, отводится влево. Польское название определяет характер этого движения.

287. Pas Chassé-coupé в мужской мазурке. Польский термин этого движения — «отбианэ», от слова отбивать, отстукивать (см. рис. 216).

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — нормальное или III позиция левая нога впереди.



Рис. 215

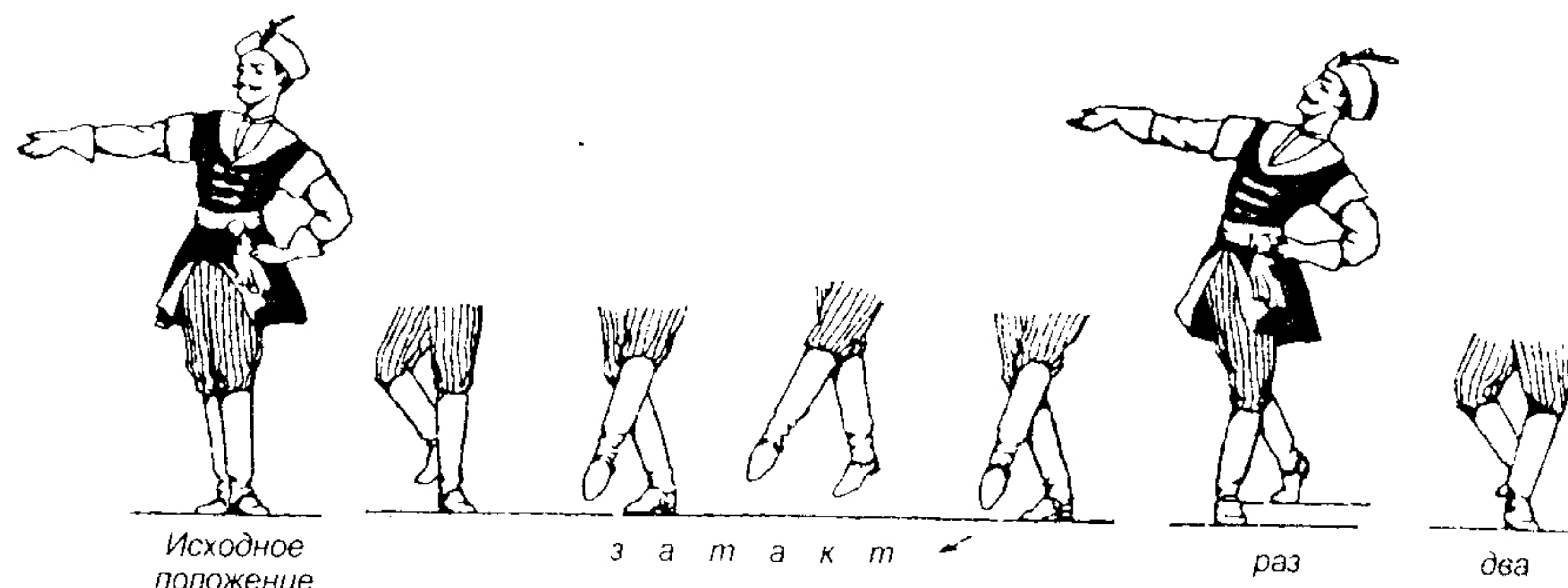


Рис. 216

Затакт — после удара правой стопой в пол, во время которого левая нога вытягивается вперед, происходит легкий скачок и последующее опускание правой ноги на место. Левая не изменяет своего положения.

На «раз» — левая нога, несколько удлиняя шаг, опускается на пол, сначала полупальцами, а затем всей стопой и слегка сгибается в колене. Тяжесть корпуса переходит на нее. Оставшаяся сзади, слегка согнутая правая нога прикасается к полу полупальцами или чуть заметно отделяется стопой от пола.

На «два» — *plié* на левой ноге несколько увеличивается. Правая же нога, сгибаясь в колене, подтягивается стопой к щиколотке левой позади нее. Подъем ее хоть и не вытянут, но стопа не висит вялой.

На «три» — полное повторение движения на «затакт». Удар стопой правой ноги в пол позади левой сопровождается моментальным выталкиванием, выбиванием левой ноги вперед. Этот момент и есть основа всего движения «отбианэ».

Этот вариант мазурки (мазурка с одной ноги), хотя и является подготовкой к собственно мужской мазурке, но имеет и самостоятельное сценическое применение.

288. Если все движение проделывается плавно и носок левой ноги скользит по полу, а правая нога (в положении «затакт» и на «три») не делает удара, а мягко ставится на пол, то мы получим другой вид этого па, называемый по-польски «ходовэ», от слова ход, прохаживаться (*pas marche*), или же «*kulawe*» — хромое. Оба эти названия достаточно ярко характеризуют все движение. Если народная манера исполнения его требует непринужденности и чередующихся, как при разговоре на ходу, наклонов корпуса к выдвигаемой вперед ноге, что создает впечатление легкого прихрамывания, то сценическая манера, наоборот, требует выгнутой линии спины и полного нереагирования

корпуса на движения ног. Голова и корпус слегка откинута от партнерши и одновременно повернута к ней. Вся фигура исполнителя подтянута и подобрана.

289. Основное па мазурки в сценическом исполнении (польское «мазур») (рис. 217).

Музыкальный размер — $3/4$.

Исходное положение — то же, что в упражнении 287.

Затакт — то же и в вышеописанном виде, но удар правой стопой производится несколько сильнее.

На «раз» — то же, что и в вышеописанном виде, но опускание на пол левой ноги производится резче, без скольжения ногой по полу.

На «два», на первую $1/8$ — то же, что и на «два» в вышеописанном виде.

На вторую $1/8$ — небольшой проскок вперед и опускание левой ноги стопой на пол.

На «три», на первую $1/8$ — правая нога, резко ударив всей стопой в пол рядом с левой, но несколько впереди нее, сейчас же вытягивается вперед невысоко от пола. Носок ее вытянут.

На вторую $1/8$ — проскочить вновь на левой ноге вперед и опустить ее на место с небольшим сгибанием. Правая нога остается вытянутой вперед.

Затем движение начинается с другой ноги (на «раз»).

Все проскоки в мазурке совершаются не подъемом корпуса вверх, а только путем сгибания колена и отделения правой ноги от пола. Левая нога не изменяет своего положения.

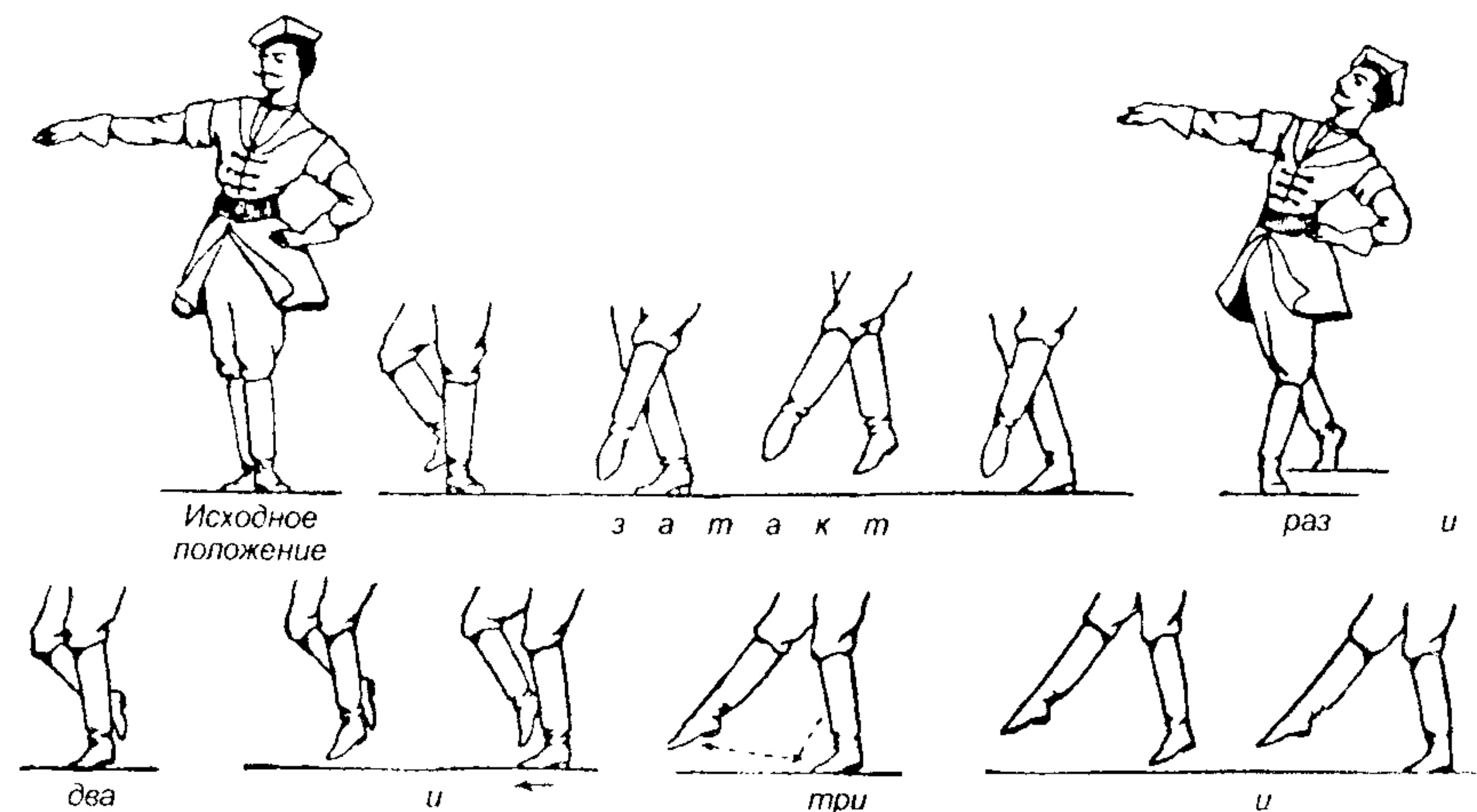


Рис. 217

Мазурка в этом своем виде считается одним из труднейших танцевальных движений. Поэтому внимание и настойчивость педагога должны проявиться здесь особенно сильно. В процессе обучения мы прибегаем к следующему методу, дававшему положительные результаты: сначала мы давали задание проделать 7 па упражнения 287 с левой ноги, затем 1 па мазурки, только что описанной, тоже с левой ноги. Это заставляло ученика переменить ногу во время движения.

Затем мы задавали опять 7 па упражнения 287, но уже другой ногой и 1 па описанного вида. По выполнению учеником задания мы сокращали количество па упражнения 287 до трех, а на четвертое задавали 1 па мазурки. То же мы повторяли с другой ноги. По усвоении задания мы предлагали исполнять по одному па обоих видов.

Один момент в исполнении мазурки требует особенной технической четкости — это движение, описанное нами на счет «три» на первую 1/8, т. е. удар всей стопой в пол с моментальным вытягиванием ноги вперед. Нога, согнутая в колене, при ударе четком, а не смазанном, выпрямляется, как освобожденная пружина, и вытягивается вперед. В этом ударе стопой в пол и вытягивании ноги вперед — главный эффект па мазурки. Правда, и вся мазурка не терпит смазанных и нечетких движений и положений ног. Все должно быть подтянуто, подобрано, отчеканено, звонко.

Если же вышеописанное па мазурки выполняется плавно, мягко, легко, без четких ударов стопой в пол, то все движение приобретает иной характер и имеет специальное название «легоч» (легко).

290. Партерный голубец (холупиец) в мазурке, с продвижением в сторону (рис. 218).

Музыкальный размер — 3/4.

Исходное положение — нормальное. Правая рука на бедре. Левая, согнутая в локте, находится впереди корпуса, кисть ее почти касается правого бедра.

Затакт — правая нога, слегка согнутая в колене, ударяет всей стопой в пол. Левая нога, не вытягиваясь в колене, выносится в сторону, повернув стопу внутрь. Корпус слегка наклоняется вправо. Голова поворачивается влево. Левая рука открывается в сторону (локоть несколько подан вперед), одновременно с левой ногой.

На «раз» — правая нога, скользя по полу к левой, с ударом смыкается внутренней стороной стопы со стопой левой ноги и, таким образом, делает голубец, причем к этому моменту носки обращены вперед, а не внутрь.

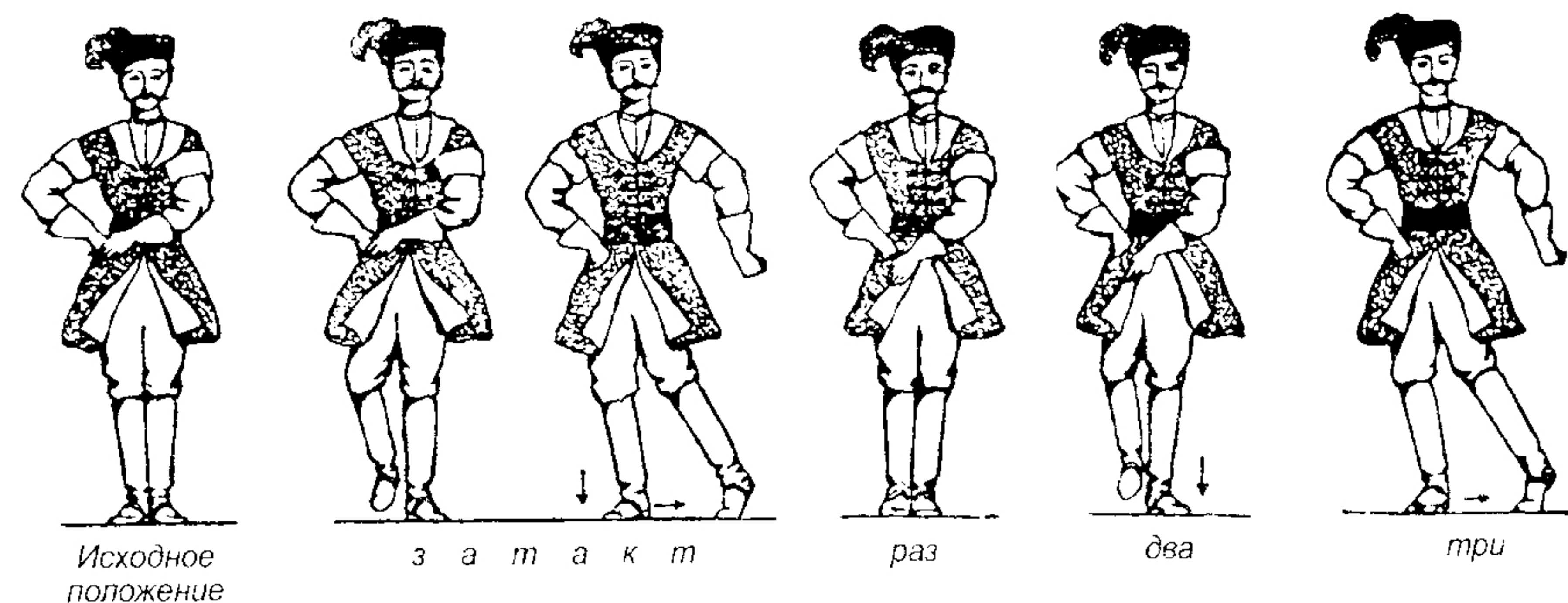


Рис. 218

На «два» — левая нога, слегка согнутая в колене, ударяет стопой в пол и несколько продвигается влево, правая нога, слегка согнувшись в колене, подтягивается стопой к щиколотке левой.

На «три» — правая нога с ударом всей стопой в пол приставляется к левой.

Если на счет «три» одновременно с ударом правой стопой в пол левую ногу вынести в сторону, в положение «затакт», то все движение начинается сначала с той же ноги.

Во время исполнения движения на «раз» правая рука свободным броском возвращается к правому бедру.

Весь эффект этого вида голубца заключается в четком «щелкании» всей внутренней стороны одной стопы об другую (на «раз»). В этом же состоит и отличие этого народного вида голубца от сценического. В последнем соединение стоп производится внутренними сторонами каблуков, а не всей стопы. Это происходит из-за несколько выворотного положения стоп во время их соединения.

Кроме того, нужно помнить, что этот голубец исполняется с продвижением в сторону. Для этого-то в нашем примере правая нога, проскальзывая, ударяет о левую, а не наоборот, — иначе не получится продвижения. Учащиеся, забывая это, стремятся, в целях облегчения, максимально приблизить к правой ноге левую и ею ударить о правую.

В сценическом виде голубец часто комбинируется с мазуркой. В этом случае при исполнении мазурки правой ногой на счет «три» исполнитель поворачивается левым плечом вперед, и тогда заключительный удар левой ногой в пол и ее вытягивание явятся положением «затакт» для голубца.

Три голубца, проделываемые подряд на 1-й такт, и заключаемый во 2-м такте *balancé* («тенжки бег»), носят название «ченстый холупиец» (частый голубец).

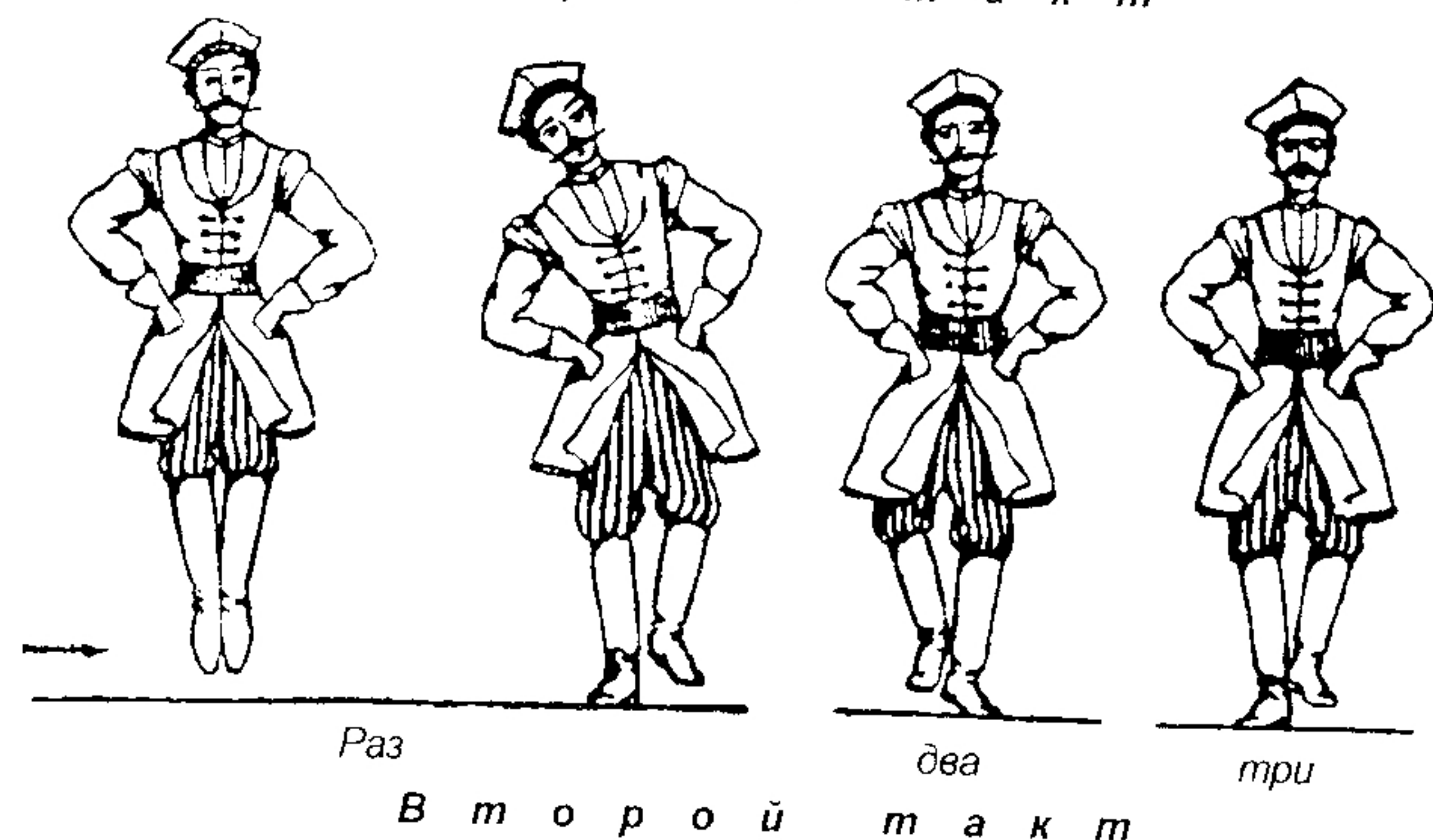
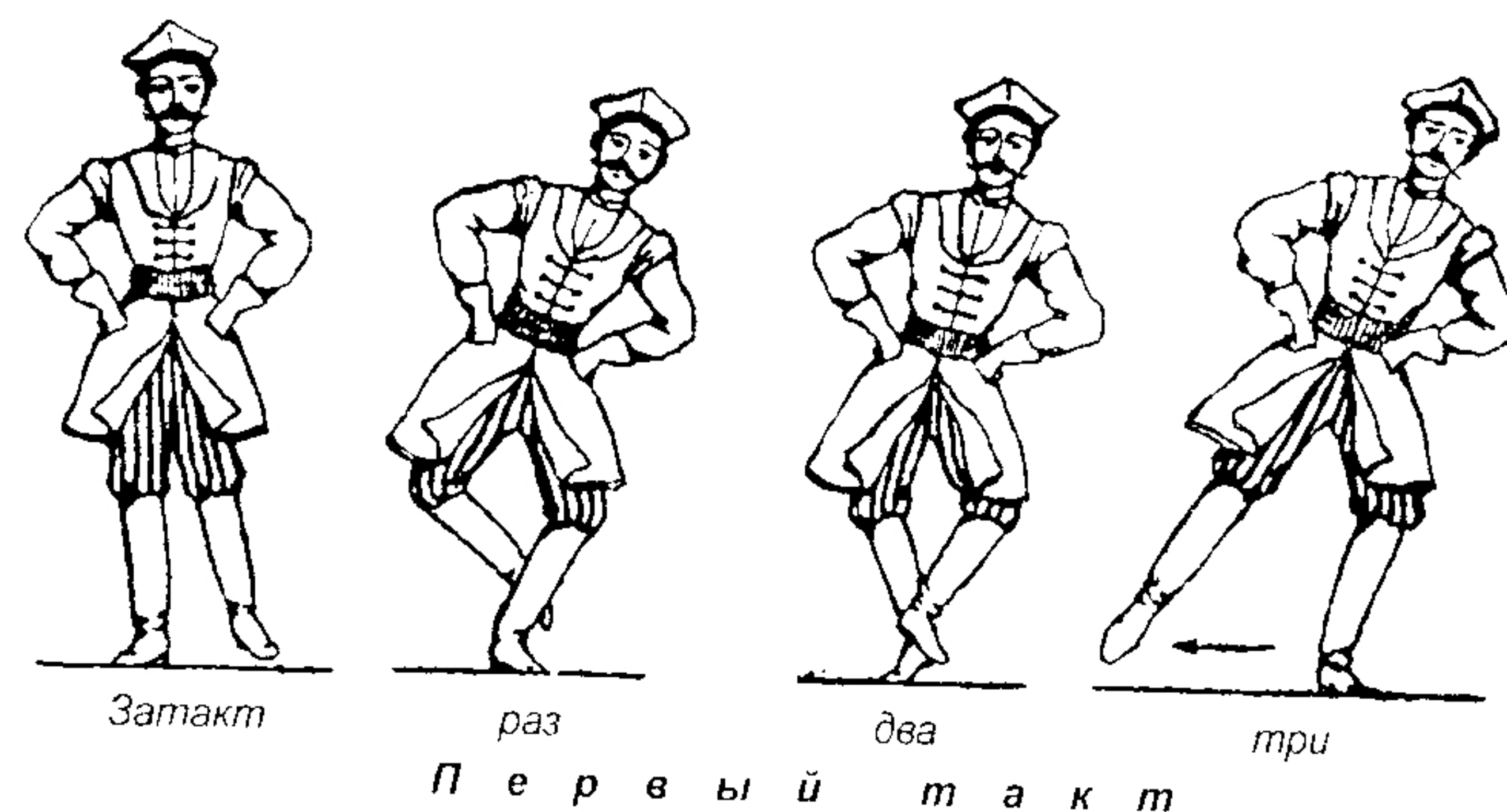


Рис. 219

291. Есть еще один вид голубца, так называемый «подсекач». Обычно он дается в комбинации с голубцом (упр. 290) или с *balancé* («тенжки бег»). Голубец занимает 1-й такт музыкального сопровождения, а подсекач — 2-й такт. Описывая подсекач в комбинации с голубцом, мы на рис. 219 заменяем голубец движением «тенжки бег».

Музыкальный размер и исходное положение — те же, что в упражнении 290.

1-й такт

Затакт и на «раз» — то же, что в упражнении 290.

На «два» — левая нога ударяет стопой в пол, чуть продвинувшись влево. Правая нога, слегка согнувшись в колене, несколько отделяется от пола, стопа ее находится на уровне и рядом со щиколоткой левой.

На «три» — проделывается короткий подскок влево на присогнутой левой ноге, в то время как правая резко вытягивается в сторону в воздух на 25° (рис. 219).

2-й такт

На «раз» — правая нога, возвращаясь к положению на «раз», резко сбивает левую ногу и, несколько согнувшись в колене, становится на ее место. Произошел подсекач — самое эффектное место всего движения. Щелкнули внутренние стороны стоп, и левая нога уже отскочила несколько в сторону от правой. Левая нога немного согнута в колене, а стопа ее отделена от пола.

На «два» и на «три» — происходит переступание с ноги на ногу, подобно исполняемому на этот счет в «тенжки бег». Переступание начинается с левой ноги.

Затем все движение, занимающее два такта, повторяется с начала.

292. Голубец в краковяке (сценический вид).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — стать в полуоборот правым плечом вперед. Голова повернута к правому плечу. Левая рука на бедре, правая опущена вдоль корпуса.

Затакт — удар в пол стопой присогнутой правой ноги. Левая нога также присогнута.

На «раз» — шаг вправо правой ногой с одновременным поворотом всего корпуса вправо так, что левое плечо обращено к зрителю. Левая нога, слегка согнутая в колене, носком по полу подтягивается к правой. Правая рука одновременно с поворотом корпуса раскрывается широко в сторону и поднимается выше уровня плеча с раскрытой кистью. Голова поворачивается к левому плечу. Корпус слегка отклоняется вправо.

На «и» — правая нога остается полусогнутой. Левая нога вытягивается в колене и скользит к II позиции носком по полу.

На «два» — правая нога подбивает левую (голубец).

На «и» — повторение описанного в положении «затакт», но с левой ноги.

293. Тройной голубец. В сценическом исполнении краковяка, муз. Глинки, мы видим, что на «затакт» приходится не ординарный, а двойной удар правой ногой в пол, и вслед за первым голубцом (на «два») исполняются еще два голубца, и только потом все движение повторяется с другой ноги. Таким образом, все движение исполняется на протяжении двух музыкальных тактов.

294. Balancé-голубец в краковяке (первый вид, сценический).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Руки либо раскрыты в стороны, либо скрещены на груди, либо опираются кулаками в бедра и в одном из таких положений остаются на всем протяжении движения.

Затакт — полуприседание на левой ноге с одновременным выносом вытянутой правой в сторону носком по полу. Корпус наклонен к левой ноге. Голова повернута вправо.

На «раз» — колено левой ноги вытягивается. Правая нога, возвращаясь в исходное положение, подбивает пяткой пятку левой (голубец) и сгибается в колене. Левая нога выносится в сторону носком по полу. Таким образом, создается положение «затакт», но с другой ноги. Корпус и голова соответственно меняют положения.

На «два» — движение повторяется с другой ноги.

Balance-голубец состоит из чередования описанных движений.

295. Balance-голубец в краковяке (второй вид, сценический).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Корпус слегка повернут правым плечом к зрителю. Правая рука на бедре, левая раскрыта в сторону и поднята несколько выше уровня плеча, кисть раскрыта. Руки могут быть также скрещены на груди или положены на бедра. Голова повернута вправо. Руки сохраняют одно из этих положений в течение всего движения.

Затакт — одновременно с полуприседанием на левой ноге, вынести вытянутую правую ногу в сторону, касаясь пола носком. Корпус слегка отклонен влево.

На «раз» — правая нога, скользя носком по полу, подбивает левую (голубец) и вместе с левой ногой слегка отскальзывает влево и назад. Пятки не размыкаются. Тяжесть корпуса — на обеих ногах. Во время исполнения голубца колени вытягиваются, а после него ноги слегка сгибаются. Корпус наклоняется к правой ноге, пятка которой после исполнения голубца слегка отделяется от пола.

На «и» — шаг правой ногой вперед и вправо. Тяжесть корпуса переходит на правую ногу. Левая нога осталась на месте, отделив пятку от пола.

На «два» — приставить левую ногу к правой, позади нее, с ударом всей стопой в пол. Корпус отклоняется влево.

На «и» — повторение положения «затакт» с этой же ноги.

296. Этот вид голубца часто комбинируется с венгерским заключением. Дадим для примера комбинацию длительностью в 4 музыкальных такта.

Первые 2 такта занимает дважды исполненный голубец описанного вида. На 3-м такте выполняется венгерское заключение с поворотом (см. упр. 257). В продолжение 4-го такта происходят тройные переступания ног с ударами стоп о пол. Переступания начинаются с правой ноги.

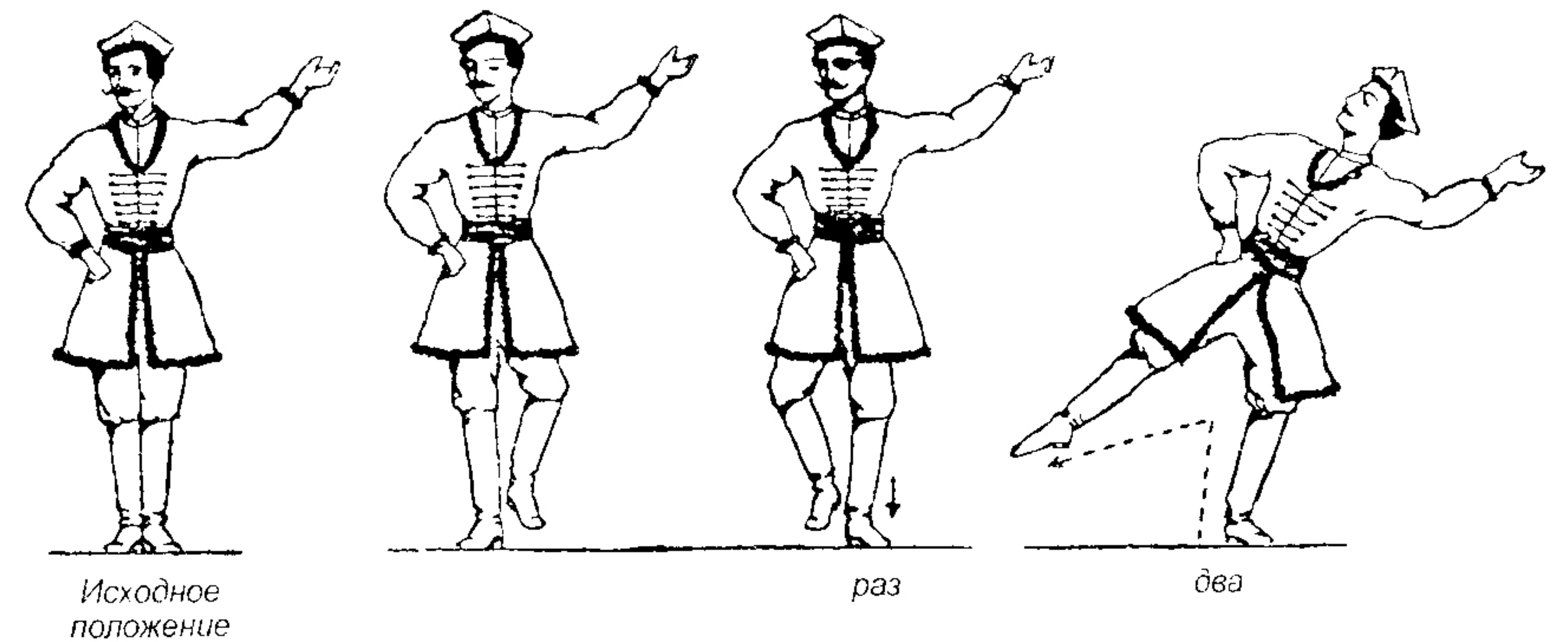


Рис. 220

297. «Легавэ» в краковяке (рис. 220).

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение — нормальное. Правая рука на бедре, левая поднята вверх, несколько выше уровня плеча. Ладонь ее открыта. Голова повернута вправо.

1-й такт

На «раз» — левая нога, согнутая в колене, ударяет всей стопой в пол. Правая нога, согнутая в колене, поднимается стопой вверх, несколько выше щиколотки. Колено ее обращено вперед.

На «два» — левая нога слегка сгибается, а правая резким броском выносится в сторону (как бы лягнув), вытянув носок. Корпус слегка отклоняется влево.

Во время 2-го такта производится тройное переступание с ноги на ногу:

На «раз» — правая нога ставится с ударом всей стопой в пол в исходное положение. Левая нога, сгибаясь в колене, несколько отделяется от пола и тотчас же с ударом становится на прежнее место. Правая нога, согнувшись в колене, слегка отделяется от пола.

На «два» — правая нога ударяет стопой в пол. Левая рука опускается и кладется на бедро.

Затем движение повторяется с этой же или с другой ноги. Корпус и голова принимают исходное положение, когда нога проделывает движение на «раз» 1-го такта.

298. Народный танец обертас.

Танец состоит из описываемой нами ниже основной фигуры его и танцевального движения, называемого по-польски «тенжки бег» (см. упр. 286). Чередования этих двух движений, занимающих 8 тактов, и составляют весь танец. На первые 4 такта исполняются движения



Рис. 221

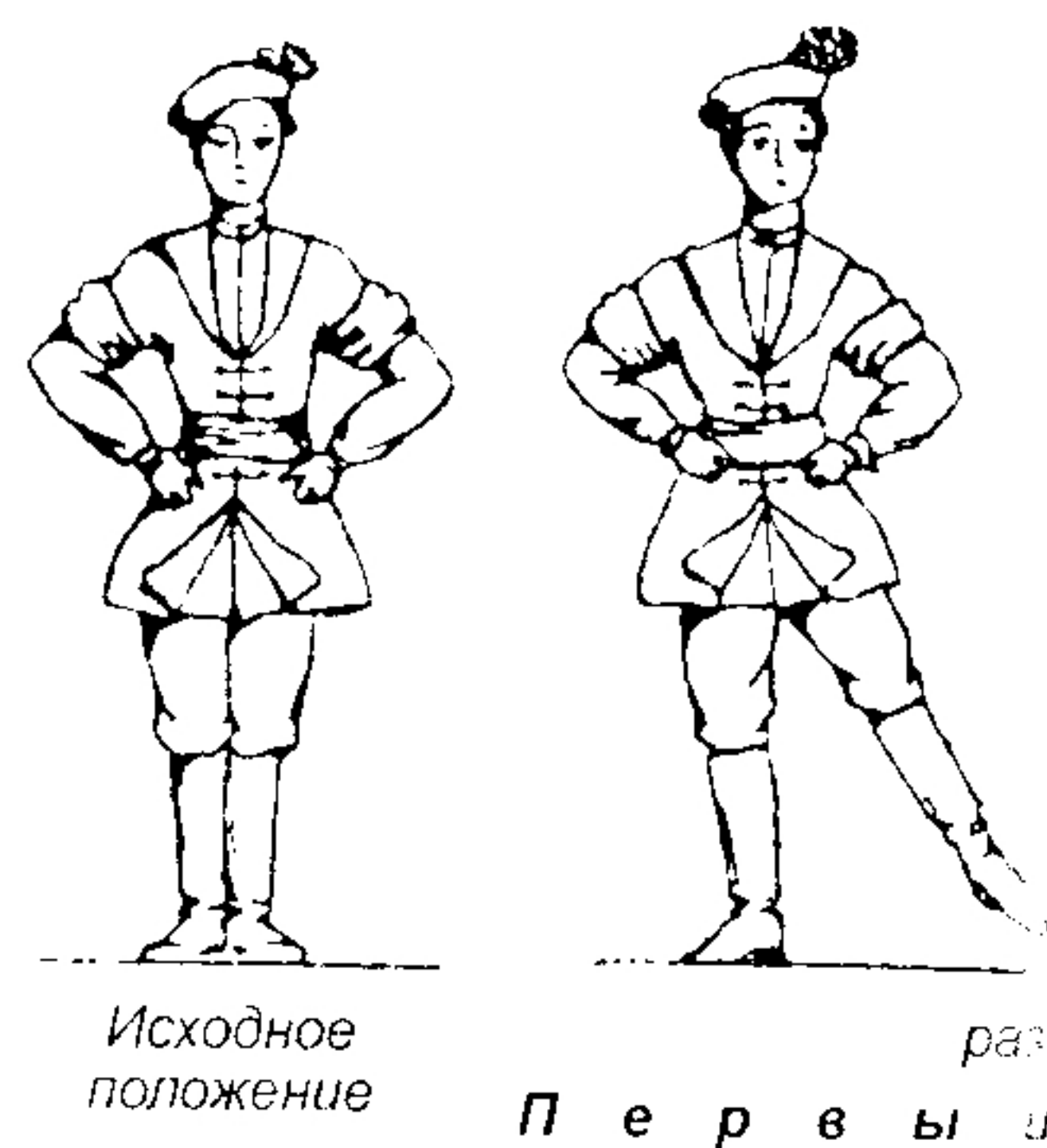


Рис. 222

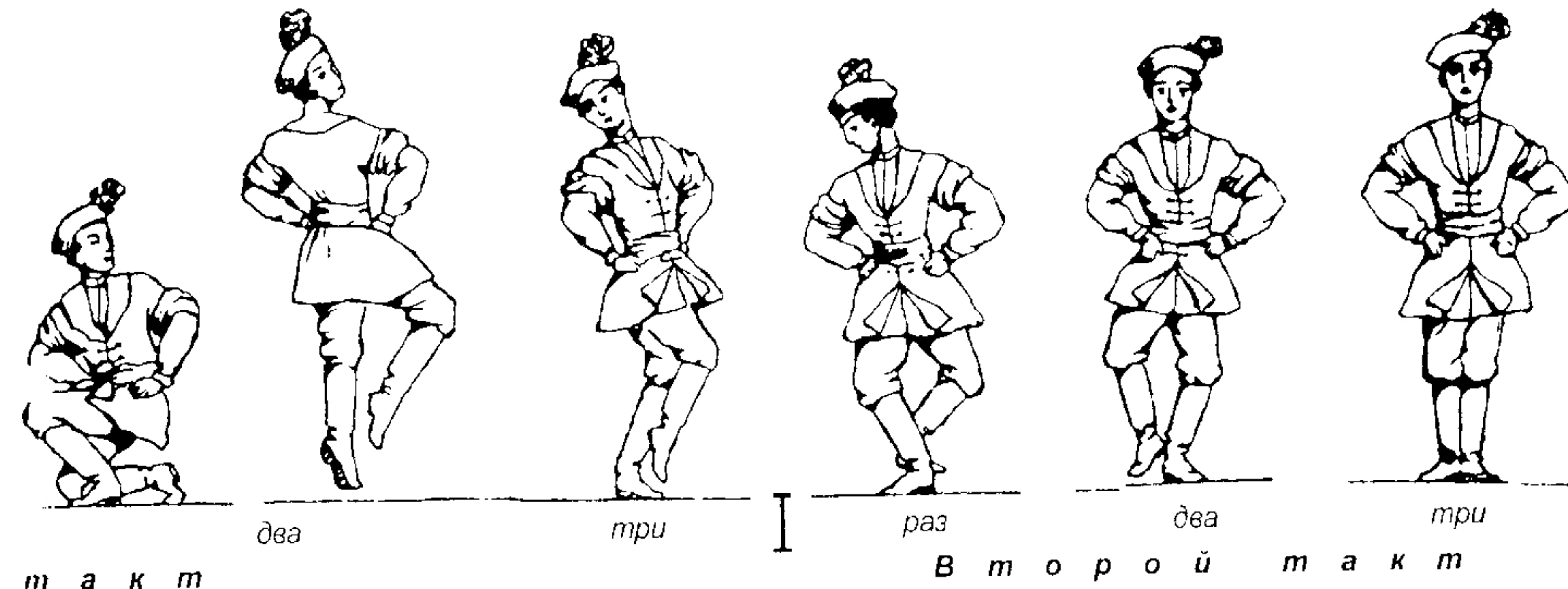


Рис. 222 (продолжение)

«тенжки бег», а на остающиеся 4 такта дважды приходится основная фигура танца, которую мы и опишем.

Перед началом основной фигуры исполнители стоят рядом, кавалер обнимает даму за талию правой рукой, а левая рука дамы положена на его правое плечо. Свободная рука мужчины или положена на бедро, или откидывает подол жупана, или даже отводится назад, к пояснице, а правая рука дамы прикасается пальцами к платью (рис. 221, 1-е положение).

На 1-й такт кавалер резко опускается на полное приседание на левую ногу. Правая нога его, скользя каблук по полу (носок поднят вверх), выносится вперед (на *effacé*) и в таком положении остается до конца такта. В это время дама перескакивает через вытянутую ногу кавалера, предварительно повернувшись правым плечом к нему и положив ему правую руку на левое плечо. Это и есть «обертас», что в переводе на русский язык означает поворот, перенос (рис. 221, 2-е положение).

На протяжении следующего такта исполнители повторяют «тенжки бег», продолжая поворот в ту же сторону.

Затем опять повторяется обертас, занимающий следующий такт.

На 4-й такт исполняется опять «тенжки бег» и танцующие, совершив полный оборот, возвращаются в первоначальное положение.

Перескакивая через ногу кавалера, дама прыгает легко, невысоко отделившись от пола. Во время заключительного «тенжки бег» дама, снова поворачиваясь, обращена левым плечом к кавалеру.

Танец обертас — своеобразное состязание исполнителей на быстроту и продолжительность вращения. Начинается он обычно в несколько замедленном темпе, а затем постепенно ускоряется. В конце темп его доходит до *vivo*. Быстрые повороты и опускания кавалера

создают впечатление непрерывного мелькания танцующих и летающей вокруг кавалера дамы. Кавалер еще больше усиливает описанное впечатление, обнимая, во время основной фигуры обертаса, левой рукой полу кунтуша и размахивая ею в воздухе.

Сценические варианты исполнения обертаса несомненно заимствованы из народного его вида, но несколько от него отличаются. Мы описываем известные нам два его варианта.

299. Обертас в сценическом исполнении (первый вид) (рис. 222).

Музыкальный размер — $3/4$.

Исходное положение — нормальное.

Затакт — полуприседание.

1-й такт

На «раз» — левая нога открывается в сторону и после небольшого скачка опускается всей стопой на пол, совершая глубокое приседание. Правая нога опускается коленом на пол. Стопа ее прикасается к полу полупальцами. Корпус повернут левым плечом вперед.

На «два» — пауза.

На «три» — исполнитель одновременно с маленьким скачком стремительно подымается, поворачиваясь вправо, и тотчас опускается на слегка согнутую левую ногу. Стопа присогнутой правой ноги находится у щиколотки левой. Тяжесть корпуса сосредоточена на последней. Исполнитель обращен к зрителю в профиль, правым плечом к нему.

2-й такт («тенжки бег»)

На «раз» — продолжая поворот в ту же сторону, перескочить на левую ногу на присогнутую правую ногу. Таким образом, исполнитель повернулся лицом к зрителю. Левая нога, согнутая в колене, находится сзади правой. Корпус слегка наклонен вправо.

На «два» — левая нога ставится с ударом всей стопой в пол. Правая нога отделяется от пола. Корпус выпрямляется.

На «три» — правая нога снова ставится с ударом всей стопой в пол. Исполнитель возвратился в исходное положение.

Многократное повторение описанного движения, исполняемого по кругу, и составляет обертас.

Описанное движение принадлежит только мужчине. Женщина во время исполнения его проделывает на 1-й такт «легкий бег», а на 2-й такт — аналогичные с мужчиной перестукивания, одновременно с ним («тенжки бег»).

Во время исполнения обертаса руки кавалера находятся на талии дамы и как бы поддерживают ее. Руки дамы положены на плечи кавалера. Такое положение характерно и для народного вида этого танца, во время исполнения в течение четырех тактов движения «тенжки бег». Часто только правая рука кавалера лежит на талии

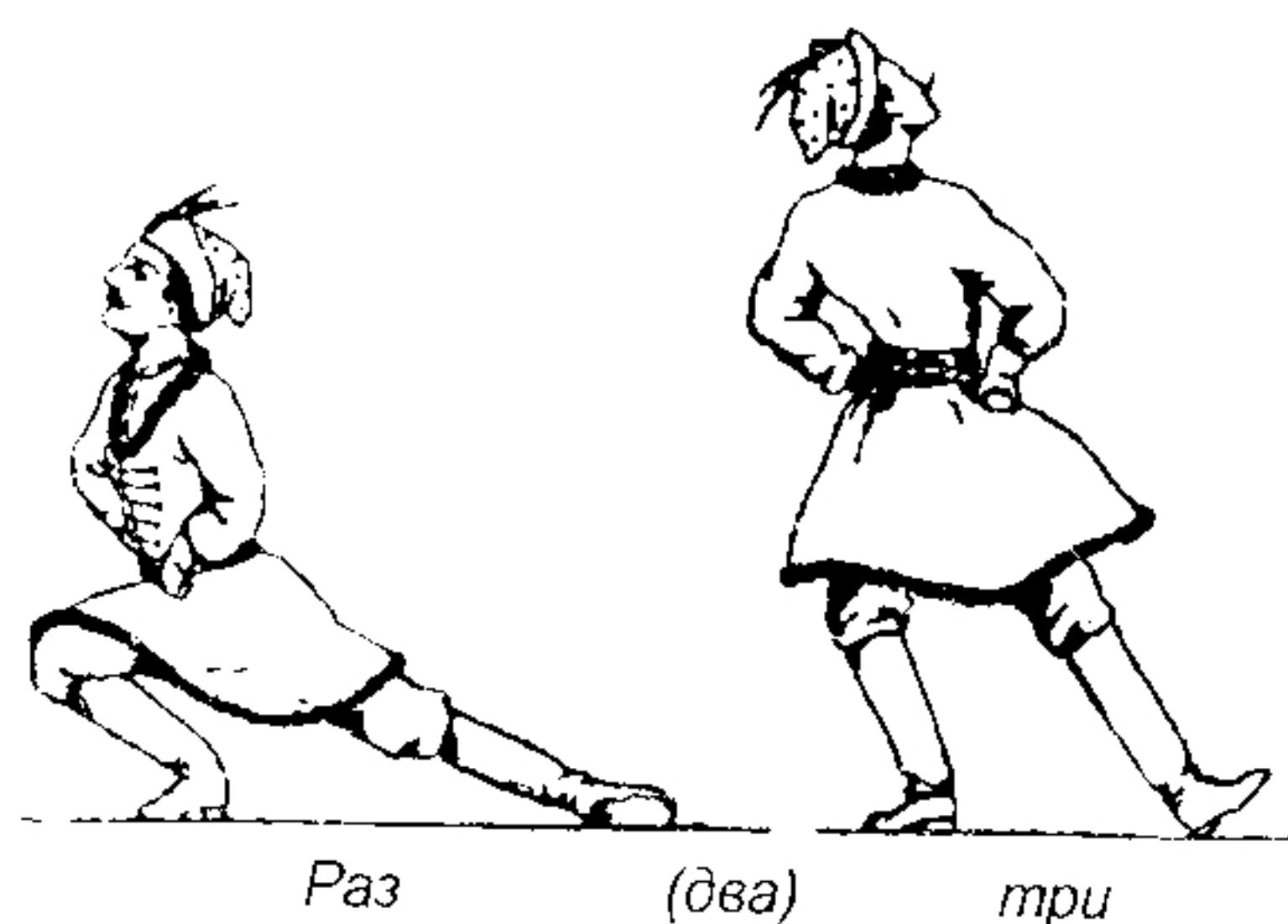


Рис. 223

дамы, тогда левая упирается тыльной частью в бедро. В последнем случае правая рука дамы находится на левом плече кавалера, а левая поддерживает платье. Исполнители обращены лицом друг к другу.

300. Второй вид сценического обертаса отличается от первого вида только следующим: на «раз» правая нога не опускается коленом на пол, а проводится вытянутой назад, прикасаясь

вытянутым же носком к полу. Подъем ноги также вытянут. На «два» — пауза, а на «три» — левая нога несколько выпрямляется, правая же, не сгибая колена, переводится с носка на каблук, слегка подтягиваясь к левой. Исполняемый во время 2-го такта «тенжки бег» проделывается здесь несколько мягче, приближаясь к *balancé*. Чаще всего применяется второй вариант положений рук, описанных нами в предыдущем упражнении (рис. 223).



ЭТЮДЫ

Под этюдами мы имеем в виду эпизоды танцевального порядка, извлеченные из лучших балетных постановок или составленные преподавателем из элементов сценических характерных и народных танцев.

Основная идея этюдной работы на протяжении всего курса неизменна. Она основывается на вовлечении учащихся в танец сценического, а не тренировочного порядка. Комбинируя различные танцевальные движения, нужно создавать сценически окрашенные танцевальные эпизоды, включающие в себя и технику танца, и его стиль, и актерскую танцевальную выразительность. Техника танца несомненно должна укрепляться и развиваться, но как самоцель упражнения она постепенно уступает первое место указанной выше обобщающей идее этюдной работы.

Педагог должен проявить знание сценического мастерства, умение отбирать материал для этюдов и комбинировать их, а главное — осторожно и последовательно вводить в этюды элементы актерской подачи и стилистической отделки. Все это, разумеется, можно делать лишь после того, как учащимися технически освоены основные элементы характерного танца. Иначе этюдная работа будет развивать дилетантизм, а недостаточное техническое исполнение не позволит выдвинуть на первый план проблему создания танца в образе.

Правильная организация этюдной работы — могущественное средство для танцевального развития учащихся. Необходимо, чтобы в последних с первых же шагов сложилось совершенно ясное представление о проходимом этюде и его особенностях. Поэтому педагог должен продемонстрировать своим исполнением весь этюд, обратив

внимание на моменты, наиболее важные стилистически и трудные технически.

Давая в качестве этюда элементы национального танца, педагог должен вкратце рассказать учащимся о народе, породившем танец, об обычаях этого народа, о костюме, наиболее характерном для этого танца, а также и о стилистических особенностях танца, отличающих его от танцев других народов. В тех случаях, когда этюд строится на материале народного танца, неизвестного в сценическом обиходе, указанные пожелания превращаются в прямую обязанность педагога. В последнем случае желательно дополнить подробный рассказ показом иллюстрационного материала.

Подробно ознакомив учащихся с этюдом, можно начинать и разучивание его. Прорабатывать этюд полезнее постепенно, па за па, добиваясь усвоения каждого элемента. Первоначально этюд проходит в замедленном темпе. Сначала показываются и изучаются движения ног, затем движения рук и корпуса. Правильного стилистического рисунка следует добиваться, начиная с первых уроков. Иначе мы рискуем к моменту усвоения этюда очутиться лицом к лицу с неправильной трактовкой его. Мы знаем из практики, что даже небольшое стилистическое изменение уже искажает народный характер движения. В старших классах длительность этюда может быть увеличена, но не настолько, чтобы он занял собой весь урок.

Если этюд состоит из нескольких частей, имеющих каждая свое завершение (например, медленная и быстрая часть чардаша), то сначала необходимо отделать первую часть, а затем уже приниматься за вторую.

Изложенный метод разучивания этюдов не является единственным. Мы рекомендуем его только потому, что он проверен нами на опыте.

Остановимся на использовании в этюдах народных танцев, которые требуют сугубо осторожного подхода. Смешивать в одном этюде движения подлинного народного танца и сценического его вида принципиально недопустимо.

Возможны два варианта построения таких этюдов. Первый — точное воспроизведение того или иного народного танца. В этом случае важно показать учащимся наглядно колорит и стилистику танца. Второй — очень трудный, но не менее необходимый. Это — создание на материале народного танца соответственных композиций, которые, не искажая подлинника даже в деталях, передавали бы основную идею этого танца. В этом случае возможны соединения элементов нескольких танцев одного народа с одинаковым образным

содержанием. В последнем случае нужна особая тщательность при отборе материала, дабы не исказить смысла, лежащего в основе того или другого народного танца. Создавая по этим принципам композицию, можно усложнять движения народного танца технически, опять-таки не искажая их и не делая технику этюда его самоцелью.

Вовлечение учащихся с первого года обучения в танец сценического порядка должно преодолеть в них механические черты исполнения, снять заученность с движений, еще вчера казавшихся голым техническим приемом, выявить индивидуальность исполнения и научить их находить в любом танцевальном движении реальный образ. Этюды представляют собой отличный стимул к творческой деятельности учащихся и развитию в них артистизма, способствуя одновременно и повышению в них интереса к предмету.

Детальный разбор методики построения этюдов потребовал бы специального труда. Ограничимся лишь общими указаниями по их составлению.

На первом и втором году обучения в этюдах используются только пройденные танцевальные движения и упражнения. Так, например, читатель найдет в программе 1-го года этюд на русский танец. Это комбинация простейшего русского хода (боковой ход, упр. 111) и *pas de basque* (упр. 112), пройденных первоначально отдельно, в течение нескольких уроков. Как только учащиеся будут исполнять свободно эти движения, в урок вводится составленный из них этюд.

Необходимо несколько раз повторить его для запоминания и затем показать движения рук. Первоначально можно взять для этюда простейшие их движения и положения, затем, усложнив их, ввести в этюд движения головы и корпуса и в таком виде проработать его до состояния технической чистоты и координированной работы ног, рук, головы и корпуса. Затем нужно ввести в этюд самое важное и поначалу трудное — игровую задачу, ограниченную первоначально одним состоянием. В старших классах, где этюды и сложнее и длительнее, сложнее может быть и актерская задача. Там можно уже говорить об этюдах со сменой танцевальных состояний. Необходимо, чтобы учащиеся усвоили понятие об условности пластического рисунка характерных танцев и о значительном отличии балетных национальных па от народных. Поэтому всегда, когда это возможно, при показе движений и исполнении этюдов нужно параллельно с балетным вариантом давать образец этнографического танца. Это не только обогатит учащихся, но и выработает у них интерес к новому материалу и критерий в отношении к балетным условно национальным танцам. Именно

этот участок урока характерного танца и должен воспитать вкус учащихся, понятия о стиле вообще и о разнице в формах сценического и народного танца в частности.

Когда мы расширяем этюдную практику развитием навыков ансамблевого и парного танца (с партнером), дело еще более усложняется. На 1–2-м году обучения группа учащихся была объединена только общим заданием. Один думал то же, что и все, все — то же, что один. При исполнении же ансамблевого номера к учащимся предъявляются иные требования, исходящие из общей его композиции. Нужно дать им ясное представление об общности рисунка всех танцующих, нужно, чтобы они, танцуя, ни на секунду не забывали о соседе, стоящем рядом, впереди и позади, а также и о линии направления движения. Соответственно с этим, ансамблевые этюды должны строиться с расчетом на то, чтобы правильное исполнение их создавало навыки общности и единства рисунка, не игнорируя в то же время и правильного технического исполнения каждого танцевального движения, входящего в его состав.

Когда речь идет об ансамблевом этюде однородной композиции, нужно объяснить учащимся, что требование единства и сходства танцевальных движений каждого исполнителя есть необходимое условие, определяющее рисунок танца. И наоборот, если мы вводим в урок этюд с индивидуальными заданиями исполнителям, надо дать понять учащимся, как исполнять его так, чтобы при наличии самостоятельных заданий у каждого исполнителя в целом получился бы единый композиционно-стилевой рисунок всего танца.

В этюдах с партнером есть некоторые общие с ансамблевыми этюдами задачи. Между прочим, и тут целесообразно каждому партнеру разучивать отдельные движения самостоятельно, а весь этюд прорабатывать совместно. Цель этих этюдов — научить партнеров полной согласованности движений и умению выполнять в танце общие или различные актерские задания. В начале полезно давать этюд, в котором партнеры делают одно и то же, соприкасаясь друг с другом (держась за руки, за талию и т. п.). Этим воспитывается ощущение партнера, т. е. умение согласовывать и соразмерять свои движения и задания. Наиболее ответственной в этюде с партнером является задача объединения индивидуальных игровых заданий исполнителей в единый танцевальный образ.

Всегда нужно стремиться к сохранению ткани конкретного сценического танца. Боязнь сломать имеющееся у учащихся представление об известном номере приводит педагога к ошибке. Часто он буквально копирует в этюде номер, не считаясь с тем, все ли танцевальные движения его усвоены учебно, отвечает ли целиком этот танец задачам этюда

на данный отрезок времени и т. п. Мы считаем, что право и обязанность педагога, не нарушая общего замысла танцевального номера, сделать для этюда свою композицию, сохранив лишь стилистику и наиболее важные и характерные моменты движений. Эта оговорка особенно важна для младших классов, где далеко не все движения пройдены и многое учащимся как следует и не понять, и не выполнить. На последнем же году обучения мы рекомендовали бы, наоборот, бережное воспроизведение танца в этюде, допуская лишь мелкие коррективы.

В нашей учебной работе мы учитываем также и привитие навыков разной масштабности движений, а отсюда и правильное распределение силы при исполнении танца. Мы убедились на практике, что это дается далеко не сразу. В результате разъяснений педагога у учащихся вырабатываются навыки перестройки масштабов движений, т. е. умение ориентироваться на сценической площадке.

В последнем году обучения из суммы приемов, усвоенных в итоге предшествующих лет, учащиеся приобретают навыки владения стилем, умение разбираться в особенностях исполняемого танца, знания технологии движений характерного танца и их различного назначения в зависимости от придаваемого им сценического характера, окраски и т. п.

Такова, в общих чертах, этюдная практика. Удельный вес ее на протяжении курса должен возрастать, занимая на последнем году не меньше 60–70% всего рабочего времени. Завершение этюдной работы мы видим в разучивании сценических танцевальных номеров; тогда учащиеся, незаметно для них, окажутся настолько подготовленными к театру, что выход из школы на сцену будет совершенно нечувствителен, а ввод в репертуар займет минимальное количество времени. В этом сочетании большой практичности этюдов с критическим освоением танцевального материала мы и видим основное достоинство предлагаемого нами метода.

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ЭТЮДОВ

Как только мы включаем в урок характерного танца хотя бы элементарные танцевальные этюды, нужно озаботиться тщательным подбором музыкального сопровождения. При неумелом или безвкусном выборе музыки ценность этюдной работы снижается.

К сожалению, на практике мы наблюдаем крайности, ошибочные и вредные. Первая состоит в выборе общеизвестных музыкальных номеров невысокого музыкального качества. Еще до сих пор кое-где

сочинения Минкуса, Пуни и других «удобных» балетных композиторов почитаются за музыкальные образцы. В ходу также всевозможные салонные пьесы псевдонационального характера. При той борьбе за музыкальную культуру, которая ведется в нашей стране, эти «пьески», равно как и встречающиеся часто ритмически обнаженные музыкальные композиции (под «джаз»), должны быть признаны совершенно неприемлемыми. Они музыкально дезориентируют учащихся, исключая из танцевального класса такой важный воспитательный момент, как высококачественная музыка. Другая крайность — в попытке импровизировать все музыкальное сопровождение. Быть может, в этом не было бы беды, если бы качество импровизаций, как правило, не оставляло желать лучшего. Наконец, третья ошибка, исходящая из компромиссных тенденций — воспроизведение хорошей танцевальной музыки, но произвольно (в зависимости от этюда) купированной, измененной ритмически и метрически, обрубленной где попало, словом, искаженной настолько, что у учащихся разрушается правильное представление о музыкальном отрывке. Разумеется, для нас неприемлемо ни то, ни другое, ни третье.

В выборе музыкальных отрывков нужно исходить из характера этюда. Если педагог показывает учащимся этюд, основанный на конкретном сценическом танце, нужно пользоваться и музыкой этого эпизода, хотя бы она была и невысококачественна. Тогда слуховые и моторные представления об этом танце будут едиными, и учащиеся, вышедшие на сцену, не станут в тупик перед знакомыми движениями, исполненными на другую музыку.

Если педагог пользуется для этюда только отрывком известного сценического танца, то тогда должна быть сохранена соответствующая музыка и сделана купюра, если музыкальная ткань это позволяет. При этом нужно учесть следующее: можно допускать в учебных целях ускорения и замедления темпа, но изменять произвольно ритм и метр, как это часто делают, чтобы «подогнать» музыку под танцевальный рисунок, — нельзя.

Во всех случаях, когда это хоть сколько-нибудь возможно, нужно стремиться вытеснить низкопробную музыку, подменяя ее высококачественной. Это значительно расширит музыкальные горизонты учащихся и натолкнет порой и педагога на новые незаштампованные танцевальные образы.

И наконец, если педагог строит этюд на основе собственной вольной композиции, возможна такая же вольная и музыкальная композиция. Разумеется, это приемлемо лишь при соответствующей квалификации аккомпаниатора.

Особого внимания заслуживает вопрос о стилистическом соответствии музыкального сопровождения танцевальному этюду. Когда для хореографической композиции на тему испанских танцев из «Дон-Кихота» выбирают музыку Равеля, или для фокинских импрессионистских этюдов — моцартовские сочинения, тогда создается такой стилистический разнбой, который совершенно нетерпим.

Разнбой этот грозит серьезными последствиями в этюдах этнографического танца. Сейчас многие педагоги характерного танца стремятся использовать в этюдах фольклор народов СССР. Намерение похвальное. Но тогда преступлением в его реализации было бы не пользоваться и фольклорной музыкой. Мы были свидетелями, когда для этюдов на темы подлинных кавказских танцев брали музыку Минкуса и Дриго. Это дискредитирует замечательную идею и должно быть пресечено в корне.

Мы рекомендуем, совершив однажды удачный подбор музыкальных отрывков для этюдов, зафиксировать его вместе с аккомпаниатором и использовать в дальнейшей этюдной работе.





ПРОГРАММА КУРСА ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА

Перечень приводимых в программе упражнений дан на основе текста учебника. Каждое движение имеет номер, соответствующий порядковому номеру в книге. Чтобы легче было искать в книге описание движения и методические к нему указания, мы ставим против упражнения и номер страницы.

Разбивая содержание программы внутри года на тренировочные упражнения и танцевальные элементы этюдов, мы имеем в виду под упражнениями, главным образом, те движения, которые проходятся как у палки, так и на середине, но имеют назначение тренировочного порядка. В разделе же «танцевальные элементы этюдов» находятся, за редким исключением, движения, взятые из различных сценических и народных танцев. Они проходятся на середине. Этот раздел составлен нами только из тех движений, которые описаны в книге, что отнюдь не лишает права использовать для этюдов отрывки или танцы, совершенно отсутствующие в нашем изложении.

Все методические замечания к упражнениям даны в тексте книги.

ПЕРВЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Общее знакомство с простейшей техникой характерного танца и учебными основами его. Начальные тренировочные упражнения у палки и на середине. Простейшие элементы танцевальных этюдов в сценической форме в виде небольших комбинаций.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Приседание в позиции (мягкое и жесткое), с. 68.
2. Три первых вида *battement tendu*. Упр. 1-3, с. 73-76.
3. Средний батман № 1 и 2. Упр. 7 и 8, с. 80-82.
4. Дубль-флик № 1. Упр. 9, с. 82-83.
5. Дубль-флик с пристукиванием. Упр. 10, с. 83.
6. Флик-флак № 1. Упр. 14, с. 88.
7. Упражнения на выстукивание. Упр. 21 и 24, с. 94, 95-96.
8. Упражнение на выстукивание с поворотом стопы. Упр. 25, с. 96-97.
9. *Pas tortillé*. Упр. 32 и 33, с. 100, 102.
10. Характерный *rond de jambe* № 1. Упр. 40, с. 107-108.
11. Подготовка к веревочке. Упр. 46, с. 111-112.
12. Подготовка к штопору. Упр. 58, с. 116-117.
13. Штопор. Упр. 59, с. 117.
14. Подготовка к качалке. Упр. 60, с. 117-118.
15. Качалка. Упр. 61, с. 118.
16. *Battement développé (legato и staccato)*. Упр. 64 и 65, с. 124-125.
17. Опускание на колено. Упр. № 73, с. 124-125.
18. Подготовка к револьтаду с одной и двух ног. Упр. 80 и 81, с. 130-131.
19. Ординарный и двойной голубец одной ногой. Упр. 84 и 85, с. 133-134.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЭТЮДОВ

По русскому танцу:

- Елочка, упр. 102, с. 163-164.
 Продвижение в стороны, упр. 103, с. 164.
 Первый вид дробного хода, упр. 104, с. 164-165.
 Традиционный русский ход, упр. 108, с. 167.
 Два вида народного танцевального хода, упр. 109 и 110, с. 167-168.
 Боковой ход, упр. 111, с. 168-169.
 Сценическая форма *pas de basque*, упр. 112, с. 169-170.
Pas de basque, упр. 113, с. 170-171.

По присядке:

- Подготовительные упражнения к полуприсядке, упр. 115-122, с. 173-176.
 Подготовительные упражнения к присядке, упр. 137 и 138, с. 184-186.

По украинскому танцу:

Ход боковой, упр. 162, с. 200.

По башкирскому танцу:

Основной ход, упр. 221, с. 243–244.

По венгерскому танцу:

Первый и второй вид венгерского хода, упр. 232 и 233, с. 257–259.

Первые два вида голубца, упр. 236 и 237, с. 261–262.

Первый вид *balancé*, упр. 243, с. 266.

Венгерское *pas tortillé*, упр. 248, с. 270.

Веревочка, упр. 249, с. 270

Ход с пристукиванием ногой, упр. 252, с. 271.

Опускание на колено, упр. 253, с. 272.

Остановка с ударом в ладоши, упр. 254, с. 272–273.

Ординарное заключение, упр. 255, с. 274.

По испанскому танцу:

Первый вид сценического бега, упр. 94, с. 154.

Два вида *balancé*, упр. 92 и 93, с. 152–153.

Pas de basque, упр. 266 и 267, с. 289–291.

Sissonne — pas de bourrée, упр. 271, с. 294–295.

Шассе с ударом стопой в пол, упр. 279, с. 302–303.

По польскому танцу:

Pas de basque (мужской и женский) из мазурки, упр. 284 и 285, с. 308–309.

Тенежки бег (*balancé*) в мазурке, упр. 286 с. 309.

ВТОРОЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Тренировочные упражнения у палки и на середине, развивающие технику, силу и устойчивость. Расширение круга усвоенных сценических движений. Исполнение упражнений предшествующего года обучения в ускоренных темпах.

УПРАЖНЕНИЯ

Повторение пройденного с добавлением.

1. *Battement tendu* № 4. Упр. 4, с. 76–77.

2. Усложненный вид дубль-флика. Упр. 10, с. 83.

3. Дубль-флик вперед и назад. Упр. 11, с. 84–85.

4. Подготовка к вееру. Упр. 12, с. 86.

5. Флик-флак № 1. Упр. 15, с. 89–90.

6. Флик-флак со скачком. Упр. 16, с. 90.

7. Флик-флак № 1. Упр. 17, с. 90–92.

8. Выстукивание № 1. Упр. 21, с. 94.

9. Выстукивание № 1 или 4 в комбинациях. Упр. 26, с. 97.

10. *Pas tortillé* № 3 и 4. Упр. 34 и 35, с. 102–103.

11. Круговращение стопы на полу. Упр. 37, с. 105–106.

12. Характерный *rond de jambe* № 1. Упр. 41, с. 108.

13. Подготовка к веревочке с подъемом на полупальцы. Упр. 47, с. 112.

14. Два вида подготовки к веревочке с вращением бедра. Упр. 50 и 51, с. 112–114.

15. Второй вид качалки. Упр. 62, с. 119.

16. *Battement développé* с двойным ударом пяткой. Упр. 66, с. 121.

17. Комбинация *grand battement développé* с подготовкой к веревочке. Упр. 67, с. 122.

18. Комбинация *battement développé* с голубцом и венгерским заключением. Упр. 70 и 71, с. 123–124.

19. Большой *battement jeté avec coupé tombé*. Упр. 76, с. 127–128.

20. Большой *battement jeté coupé tombé*. Упр. 76, с. 127–128.

21. Двойной голубец одной ногой в трехдольном размере. Упр. 85, с. 134.

22. Голубец двумя ногами. Упр. 86, с. 134.

23. Простейший флик-револьтад. Упр. 82, с. 134–135.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЭТЮДОВ

Третий вид сценического бега, упр. 98, с. 157–158.

Бег из Сарацинского танца в «Раймонде», упр. 100, с. 159–160.

Pas de bourre из *danse sabotière* в «Тщетной предосторожности», упр. 90, с. 150–151.

По русскому танцу:

Второй вид дробного хода, упр. 105, с. 165.

По присядке:

Подготовительные упражнения к полуприсядке, упр. 123 и 124, с. 177.

Полуприсядка с выбрасыванием ноги в сторону, упр. 125, с. 177.

Ее сценический вид, упр. 126, с. 177–178.

Полуприсядка с выбрасыванием ноги вперед на каблук, упр. 127, с. 178.

В стороны, упр. 128, с. 178.
В сторону на носок и каблук, упр. 129, с. 179.
Присядка с выбрасыванием ног вперед на каблук и в воздух,
упр. 139 и 140, с. 186–187.

По украинскому танцу:

Вихиласник, упр. 163, с. 200–201.
Pas de basque, упр. 165, с. 202–203.
Голубец с соединением ног «след в след», упр. 166, с. 203.
Кабриоль «след в след», только у палки, упр. 167, с. 204.
Кабриоль с ударом каблуком о каблук, упр. 168, с. 205.

По кавказским танцам:

Давла, упр. 181–183, с. 213–214.
Гасма, упр. 186–189, с. 216–218.
Боковая гасма, упр. 190, с. 218.
Первый и второй вид хода горской лезгинки, упр. 194 и 195, с. 220.
Первый вид чаквры, упр. 198, с. 222–223.

По цыганскому танцу:

Основной ход, упр. 210, с. 233–235.
Два вида дробного хода, упр. 214 и 215, с. 237–238.

По башкирскому танцу:

Два вида выстукивания, упр. 222 и 223, с. 244–245.
Голубец, упр. 224, с. 246.

По венгерскому танцу:

Венгерский ход с кабриолем, упр. 234, с. 259–260.
Голубец с продвижением в сторону, упр. 238, с. 262–263.
Голубец с продвижением в сторону с остановкой, упр. 239, с. 263–264.
Голубец с вращением на месте, упр. 240, с. 264.
Второй вид *balancé*, упр. 244, с. 267.
Balancé-голубец, упр. 245, с. 267–268.
Венгерский кабриоль с ударом пяткой о пятку, № 246, с. 268–269.
Веревочка, упр. 250 и 251, с. 271.
Двойное заключение, упр. 256, с. 275.

По испанскому танцу:

Выстукивание, упр. 259, с. 281.
Balancé, упр. 264, с. 286–287.
Pas de basque, balancé u pas de bourrée, упр. 265, с. 287–289.

Pas de basque из «Арагонской хоты», упр. 268, с. 291–292.
Pas de basque, упр. 269, с. 292–293.
Glissade, упр. 270, с. 293–294.
Pas de chat, упр. 276, с. 300–301.

По польскому танцу:

Pas Chassé-coupe в мужской мазурке, упр. 287 и 288, с. 309–310.
Основное па мазурки, упр. 289, с. 311–312.
Партерный голубец в мазурке, упр. 290, с. 312–313.
Голубец-подсекач, упр. 291, с. 314–315.
Голубец в краковяке, упр. 292, с. 315.
Тройной голубец, упр. 293, с. 315.
Два вида *balancé*-голубец в краковяке, упр. 294 и 295, с. 315–316.
Голубец в комбинации с венгерским заключением, упр. 296, с. 316.

ТРЕТИЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Пополнение комплекса тренировочных упражнений более сложными и начало активной сценической обработки таковых.

Этюды на развитие навыков танца с партнером и в ансамбле.
Первое знакомство с элементами фольклорных плясок.

УПРАЖНЕНИЯ

- Повторение пройденного с добавлением.
1. *Battement tendu* № 5. Упр. 5, с. 77–79.
 2. Веер. Упр. 13, с. 87–88.
 3. Флик-флак № 5. Упр. 18, с. 92.
 4. Выстукивание № 3 или 4 в комбинации с *battement tendu* № 5. Упр. 27, с. 97.
 5. *Pas tortillé* со скачками на опорной ноге. Упр. 33 и 34, с. 102–103.
 6. *Pas tortillé* № 5. Упр. 36, с. 104.
 7. Круговращение стопы с одновременным поворотом стопы опорной ноги (не ранее 2-го полугодия). Упр. 38, с. 106.
 8. *Rond de jambe* № 3 с одновременным вращением стопы опорной ноги (не ранее 2-го полугодия). Упр. 42, с. 108.
 9. *Rond de jambe* в воздухе без вращения стопы опорной ноги и с вращением. Упр. 43, с. 109.
 10. *Rond de jambe* на приседании и подготовка к нему. Упр. 44 и 45, с. 109–110.
 11. Подготовка к веревочке со скачком. Упр. 48, 49, 52, 53 и 54, с. 112, 114.

12. Характерный *battement fondu* и комбинация его с тирбушом. Упр. 55 и 56, с. 114–116.

13. Большой венгерский батман в комбинации с тирбушом. Упр. 57, с. 116.

14. Первый вид *battement développé* на полном приседании. Упр. 68, с. 122.

15. Большой батман *jeté* с опусканием на колено. Упр. 72, с. 124.

16. Опускание на колено и переход с одного колена на другое. Упр. 73 и 74, с. 124–126.

17. Большой батман *jeté* с увеличением размаха работающей ноги (только для мужчин). Упр. 77, с. 128–129.

18. *Battement jeté balansoire*. Упр. 78, с. 129–130.

19. Голубец двумя ногами с двойными ударами пяткой о пятку. Упр. 86 и 87, с. 134–135.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЭТЮДОВ

Сочетание *grand pas de basque* с большим *plié* (скольжение подъемом), упр. 88, с. 147–148.

Pas de basque с поворотом в воздухе из «Половецких плясок», упр. 89, с. 148–149.

Второй и четвертый виды сценического бега. «Кошачий шаг» и сценический ход, упр. 95, 96, 97, 99 и 101, с. 154–157, 158, 160–161.

По русскому танцу:

Сложный вариант русской дробы, упр. 107, с. 166.

Перескакивание с одной ноги на другую с ударом по стопе, упр. 114, с. 170–171.

По присядке:

Полуприсядка, упр. 130, с. 179.

Полуприсядка:

а) на носки, упр. 131, с. 180.

б) с носков на каблуки, упр. 132, с. 180.

в) с остановкой в сторону на каблуки и на *croisé*, упр. 135, с. 182.

Продвижение на носках из стороны в сторону, упр. 134, с. 181.

Присядки с выносом ног:

а) в сторону, упр. 141, с. 187.

б) с подсовыванием ноги, упр. 145, с. 189.

Ползунок, упр. 151, с. 191–192.

По украинскому танцу:

Grand pas de basque, упр. 164, с. 201.

Скачок с выбрасыванием ног в сторону, упр. 169, с. 205.

Первый вид прыжка с подогнутыми ногами, упр. 174, с. 207–208.

Веребочка, упр. 178 и 179, с. 209–210.

Народный вариант веревочки, упр. 180, с. 210.

По кавказским танцам:

Два вида женского хода в кавказских танцах, упр. 184 и 185, с. 215–216.

Чакрули, упр. 193, с. 219–220.

Третий и четвертый виды хода из горской лезгинки, упр. 196 и 197, с. 221–222.

Второй и третий виды чаквры, упр. 199 и 200, с. 223–224.

Шиперхили, упр. 202, с. 225.

Опускание на колено с переходом на другое и заключительным пируэтом, упр. 203, с. 225–226.

Весь танец симга, упр. 208 и 209, с. 229–232.

По цыганскому танцу:

Цыганский ход с продвижением назад, упр. 211, с. 235–236.

Saut de basque, упр. 212 и 213, с. 236–237.

Первый вид голубца с пристукиванием, упр. 216, с. 238.

Ход чечеткой, упр. 218, с. 240.

Женский ход, упр. 219, с. 240–241.

Чечетка, упр. 220, с. 241–242.

По венгерскому танцу:

Венгерский ход, четвертый вид, упр. 235, с. 260–261.

Вращение с откинутой ногой, упр. 241, с. 265.

Люлькабэльче, упр. 242, с. 265–266.

Венгерский кабриоль с двойным ударом пяткой о пятку, упр. 247, с. 269.

Учебная форма заключения, упр. 257, с. 275.

По испанскому танцу:

Первый пример сценического выстукивания, упр. 260, с. 281–283.

Выстукивание на месте, упр. 262, с. 284.

Sissonne — pas de bourrée с поворотом, упр. 272, с. 295–296.

Renverse pas de bourrée, упр. 273, с. 296–297.

Первый и второй виды *rond de jambe*, упр. 274 и 275, с. 297–300.

Saut de basque, упр. 278, с. 301.

Опускание на колени, упр. 280, с. 303.

По польскому танцу:

Balancé-голубец с венгерским заключением, упр. 295, с. 316.

«Легавэ» в краковяке, упр. 297, с. 317.

Первый вид обертаса (народный), упр. 298, с. 317–319.

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Завершение изучения основ техники характерного танца, начало развития сольных танцевальных навыков. Придача сценической формы всему пройденному учебному материалу.

УПРАЖНЕНИЯ

Повторение пройденного с добавлением.

1. *Battement tendu* № 6. Упр. 6, с. 79–80.

2. Флик-флак № 6. Упр. 19, с. 92–93.

3. Флик-флак № 3–5 с поворотом стопы внутрь. Упр. 20 (в конце года), с. 93.

4. Упражнения на выстукивание. Упр. 23 и 28, с. 95, 97–98.

5. Сложный вариант выстукивания. Упр. 29, с. 98.

6. Круговращение стопы в воздухе. Упр. 39, с. 107.

7. Комбинация первого вида качалки (1-й такт) со скачком и классическим *rond de jambe en l'air*. Упр. 63, с. 119.

8. Второй вид *battement développé* на полном приседании. Упр. 69, с. 122–123.

9. Большой батман *jeté* с броском ног назад. Упр. 77, с. 128–129.

10. Тройной флик-револьтад (только у палки). Упр. 83, с. 133.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЭТЮДОВ

Сочетание *grand pas de basque* с большим *plié*, скольжение полупальцами, упр. 88, с. 147.

По присядке:

Полуприсядка с продвижением вперед и из стороны в сторону, упр. 133, с. 180–181.

Полуприсядка с переменной ног на прыжке, упр. 136, с. 182–183.

Присядка с продвижением в стороны, упр. 144, с. 188–189.

Присядка с двукратным подсовыванием ноги, упр. 146, с. 189–190.

Присядка с забрасыванием работающей ноги на колено опорной, упр. 147, с. 190.

Присядка-лягушка, упр. 152, с. 192–193.

Пируэт носком по полу на присядке, упр. 153, с. 193.

Пируэт-присядка с выносом ноги вперед на каблук, упр. 154, с. 194.

Мельница сидя, упр. 156, с. 195.

Волчок, упр. 157, с. 195–196.

Мельница с подножкой, упр. 158, с. 196–197.

По украинскому танцу:

Скачки с выбросом ног вперед, упр. 170, с. 205–206 с подгибанием их назад, упр. 171 и 172, с. 206–207.

Воздушные ножницы, упр. 173, с. 207.

Saut de basque с поджатыми ногами, упр. 177, с. 209.

По кавказским танцам:

Сванури, упр. 201, с. 224–225.

Ход на скрещенных ногах, упр. 207, с. 228–229.

По цыганскому танцу:

Второй вид голубца с пристукиванием, упр. 217, с. 239.

По узбекскому танцу:

Все движения узбекского танца, требующие при простой технике навыков тонкой стилистической подачи, упр. 225–231, с. 249–255.

По венгерскому танцу:

Saut de basque, упр. 258, с. 275–277.

По испанскому танцу:

Второй пример сценического выстукивания, упр. 261, с. 283–284.

Pas de Chat с дробным ходом из «Арагонской хоты», упр. 277, с. 284–286.

Pas de bourrée из «Лебединого озера», упр. 281, с. 304–305.

Переступание на пальцах из «Дон-Кихота», упр. 282, с. 306.

По польскому танцу:

Второй вид обертаса, упр. 299, с. 319–320.

ПЯТЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Художественная отделка сценического исполнения. Изучение стиля танцев в их народных и сценических вариантах. Развитие навыков работы на разных сценических площадках. Развитие умения самостоятельно работать над исполнительским заданием. Овладение всеми художественными средствами характерного танца.

УПРАЖНЕНИЯ

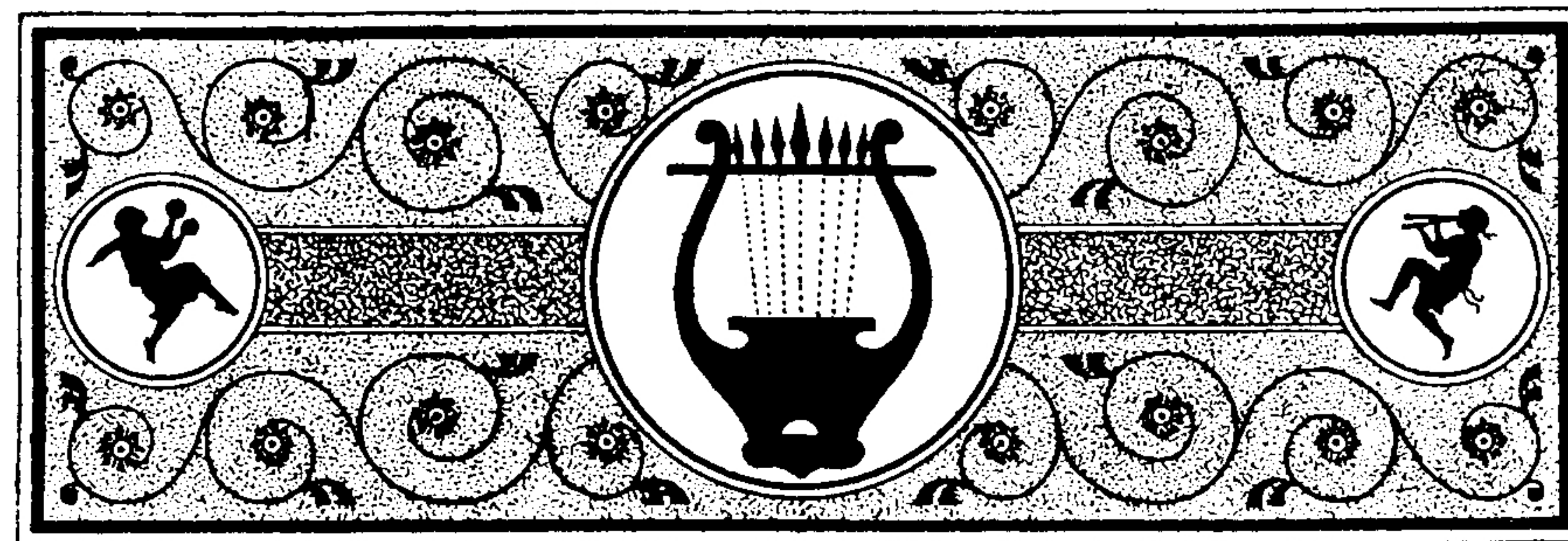
Повторение пройденного с добавлением.

1. Сложное выстукивание. Упр. 30, с. 99.
2. Комбинация выстукивания № 5 с типично испанским выстукиванием (в конце года). Упр. 31, с. 99–100.
3. *Pas tortillé* № 5 в двухдольном размере. Упр. 36, с. 104–105.
4. *Pas tortillé* № 2, 4 и 5 со скачком на опорной ноге. Упр. 33, 35 и 36, с. 102–103.
5. Комбинация качалки (1-й такт) со скачком и двойным *rond de jambe en l'air* (2-й такт). Упр. 63, с. 119.
6. Комбинация батмана с вращением колена, опусканием на него и последующим исполнением *battement jeté balancoire*. Упр. 75, с. 126–127.
7. Круговой большой батман (*grand rond de jambe*). Упр. 79, с. 130.
8. Тройной флик-револьтад (у палки и на середине). Упр. 83, с. 133.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЭТЮДОВ

Все пройденные движения задаются учащимся в виде больших комбинаций и законченных сценических номеров. Кроме того, в этюды вводятся следующие движения:

- Saut de basque* солиста из «Половецких плясок», упр. 91, с. 151.
- Вращение на коленях, упр. 204, с. 226–227.
- Прыжки с падением на колени, упр. 205, с. 227.
- Ход на пальцах из грузинских танцев, упр. 206, с. 227–228.
- Скачки танца басков из балета «Пламя Парижа», упр. 283, с. 307.
- Сложная форма обертаса (3-й вид) из польских танцев, упр. 300, с. 320.
- Присядка:
- а) с ударом рукой по стопе, упр. 148, с. 190–191.
 - б) с выбрасыванием обеих ног вперед в воздух, упр. 149, с. 191.
 - в) с выбрасыванием ног в стороны в воздух, упр. 150, с. 191.
 - г) пируэт-присядка с выносом ног вперед в воздух, упр. 155, с. 194–195.
 - д) «бочка», упр. 159, с. 197.
- Револьтад на полном приседании, упр. 160, с. 197–198.
- Присядка с выбросом ног вперед и упором на руки, упр. 161, с. 198.
- Двойной *saut de basque* с поджатыми ногами, упр. 177, с. 209.
- Второй и третий виды прыжка с подогнутыми ногами, упр. 175 и 176, с. 209.



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- | | | |
|----------------------------|---------------------------|---------------------------|
| Андреянова 40 | Дюма А. 30 | Пелиссон 16 |
| Бекефи А. 47, 256 | Дюмилатр 31 | Перро Ж. 37, 151 |
| Бенсерад (Benserade) 14 | Дюпре 23 | Петипа М. 27, 28, 39, 43, |
| Блазис К. 25–30, 37, 38, | Захаров Р. Б. 53, 209 | 45, 47, 67, 70, 147, 150, |
| 45, 56 | Иванов Л. 27, 39, 40, 45, | 151, 159, 163, 259, 280 |
| Блаш-отец 22 | 259 | Прюньер 14, 15 |
| Бокэ 26 | Каменский 54 | Пуни Ц. 326 |
| Бородин 44 | Кампуби 29, 30 | Пушкин А. С. 30 |
| Бочаров А. 48, 64 | Каросо Ф. | Равель 327 |
| Брунеллески Э. 278, 280 | (Caroso Fabritio) 11 | Рамо 18, 20 |
| Буань де Шарль 34, 35 | Каюзак 20 | Ривьер 29 |
| Булгарин Ф. 33 | Колосова Е. 28 | Риго 26 |
| Бурнонвиль А. 34, 35 | Компан 13 | Романов Б. 41 |
| Буше 21 | Кшесинский И. Ф. 308 | Севест 29 |
| Вайнонен В. 51, 52, 307 | Кшесинский Ф. И. 39 | Сен-Леон А. 38, 39, 44, |
| Ван-Лео 21 | Лавровский Л. М. 52 | 150, 163 |
| Вебер 30 | Ламбранци 17, 18, 20, 22 | Слонимский Ю. О. 9, 38, |
| Вестрис 18, 25 | Левинсон А. 17, 18 | 41, 58, 59 |
| Вестрис-сын 25 | Лесаж 34 | Соллертинский И. И. 41 |
| Волынский А. 48 | Лист 30, 40, 259 | Стуколкин Т. 22, 23 |
| Всеволожский И. 47 | Лопухов А. 48, 57, 64 | Табуро 11 |
| Гардель 25 | Лопухов Ф. 49–51, 260, | Тальони М. 32–34, 36 |
| Гейнель 18 | 306 | Тальони П. 31 |
| Генрих IV 14 | Лоранси Лионель де 22 | Теляковский В. 48 |
| Глинка М. 30, 54, 57, 315 | Людовик XIV 10, 20 | Тенирс 21 |
| Глушковский А. П. 27, 28 | Люлли 14 | Титюс 54 |
| Гоголь Н. В. 37, 55 | Мерант 36 | Фелье 12, 17 |
| Голейзовский К. 41 | Мериме 30 | Фокин М. 41–44, 70, 71, |
| Горский А. 41, 67, 71, | Милон 28 | 149, 151, 160, 208, 217, |
| 163, 280, 304 | Минкус 327 | 280, 284, 291, 303 |
| Готье Т. 29, 30, 34, 35 | Мовшесон А. Г. 29, 31 | Цорн А. 35, 40, 41 |
| Григ Э. 50 | Мольер 15, 16, 24 | Чекетти Э. 67 |
| Гюгэ 31 | Монахов А. 48 | Ширяев А. В. 47, 18, 59, |
| Дидло К. 27 | Морис Шарль 33 | 64, 149 |
| Доберваль 23 | Новер Ж.-Ж. 13, 18–21, | Шопен 30 |
| Долорес 29, 30, 34 | 24, 26, 27, 41, 53, 56 | Шуберт 30 |
| Дриго 327 | Огюст 27 | Эльслер Ф. 43, 44, 49, 50 |
| Дункан А. 42, 71, 157, 202 | Омер 28 | Эрард (Ehrard) 44, 47, 56 |

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Алеманда 27
Англез 27
Антраша 11, 278
Арабеск 129, 154, 155, 280
«Арагонская хота» 30, 44, 284, 291, 300, 303
Асамбле 278, 295
Аттидюд 154, 296
Балансе-голубец (Balancé-голубец) 208, 267, 315, 316
Барыня 102
Батман-балансуар 126, 130
«Бахчисарайский фонтан» 53, 209
Башкирские танцы 165, 243–247
«Баядерка» 70, 259
«Боказо» (Бокаверо) 261, 262, 264, 275
Болеро 27, 278, 279
Большой батман 129, 202
Большой батман *jeté* 124, 127, 128
Большой *pas de basque* 201
Бочка 197
«Брак поневоле» 17
Бранль 12, 14
Бризе 278
Бурре 24
«Бычок» 162
Бэлче см. Boleso
«Валахская невеста» 30
Вальс 12, 152
Веер 87
«Вдова из Бильбао» 15, 16
Венгерские батманы 119–124
Венгерские танцы 27, 28, 31, 39, 145, 151, 179, 203, 208, 233, 236, 237, 256–277
«Венгерский праздник» 28
Венгерское заключение 124, 273–275, 316
Веровочка 111–114, 141, 144, 168, 209, 210, 236, 270, 271, 276
Вихлясник 200
Волчок 195
Вольта 14
Вращательные движения 100–105, 126, 170
Вращение с откинутой ногой 265
«Вторая рапсодия Ф. Листа» 259
Выброс ног
— в стороны 205
— и вперед 205
Выстукивающие движения 94–100, 237, 244, 245, 280–284
Гавот 19, 30, 45
Гальярда 11–14
Гасма 211, 212, 216–220, 253
«Гитана» (Джипси) 32, 40
Глиссад 272, 278, 293, 294
Голубец 36, 38, 123, 133–135, 201, 203, 236–239, 246, 260–263, 265, 276, 312–315
Гопак 60
Горская (лезгинка) см. лезгинка
«Грациелла» 38, 39, 44
«Густав III, или Бал-маскарад» 31
Гюль-ойин (уйин) 254
Давла (ход) 211, 213, 216, 220, 249
«Дезертир» 24
«Докучные» 16
«Дон-Кихот» 34, 67, 291, 303, 306, 327
«Дочь фараона» 147
Дробь 97, 141, 166, 237, 284
Дубль-флик 82–87, 89, 93, 97, 240, 242
«Египетские ночи» 41
«Египетский» рисунок рук 158, 159
Елочка 163, 164
«Женни» 28
Жига 11
«Иван Сусанин» 27
«Индусский танец» 70
«Исламей» 44
Испанские танцы 28–33, 36, 39, 43–45, 47, 60, 66, 99, 145, 146, 151, 156, 157, 278–307, 327
Ишком 255
Кабриоль 11, 39, 67, 204, 205, 236, 259, 261, 263, 268, 269
Кавказские танцы 69, 135, 145, 146, 211–232, 327
Казацкий танец 27
«Карнавал» 41, 161
«Катерина» 52
Качалка 117–119, 265
Качуча 33–37, 39
Китайский танец 27
Киш-харанг 267, 269
«Князь Игорь» 44
«Конек-Горбунок» 38, 40, 67, 163
Конский шаг 157, 202
Контрданс 12
Коньки 61
«Коппелия» 50, 260
«Корсар» 151
Кошачий шаг 156
Краковяк 27, 36, 40, 308, 315–317
«Красный мак» 50
Круговращение
— ног 105
— стопы 105, 106
Куранта 18
Лашшан 259
«Лебединое озеро» 304
Легавэ 317
Легки бег 308, 320
Легоч 312
«Ледяная дева» («Сольвейг») 50
Лезгинка 27, 40, 54, 55, 60, 141, 200, 211, 217, 220–229
Лекури 69, 162, 211, 213–220, 253
Люлька 265
Лягушка 192
Мазур 311
Мазурка 27, 32, 39, 47, 141, 308–313
Маленький венгерский батман 102
Малый *pas de basque* 201, 202
«Маркитантка» 38
Матлот 60, 80, 90, 107, 141
«Мельники» 22, 24
Мельница 61, 195, 196
Менуэт 12, 18–20, 28, 45
Метелка 191
«Мещанин во дворянстве» 16, 17
«Мнимый больной» 16
Музыкальное сопровождение этюдов 325
Мюзетта 12
Надь-харанг 260, 269
Ножницы 61
— воздушные 207
«Ночь в Мадриде» 30
Обертас 308, 317–320
Обратная дробь 98
Обувь для характерного танца 140
Опускание на колени 124, 125, 188, 225, 236, 254, 272
Остановка с ударом в ладоши 272
Отбианэ 309, 310
Павана 14
«Пакеретта» 39
«Пальцы» в характерном танце 67
Паспье 45
Перескакивание 157
— с ударом по стопе 170
Переступание 150, 156
— на месте 201, 252, 253
— на полупальцах 306
— на каблуках 200
Перхули 232
Пируэт 18, 20, 34, 69, 135–137, 193–195, 225, 226
«Пламя Парижа» 52, 307
Подготовка
— к вееру 86
— к веревочке 111–114, 122, 270
— к качалке 117, 118
— к пируэту 136
— к полуприсядке 173–177, 199
— к присядке 184–186
— к револьтаду 130, 131
— к штопору 116
Подсекач 314, 315
Ползунок 191, 192
«Половецкие пляски» 44, 53, 149, 151, 161, 208
Полуарабеск 37
Полуприсядка 173–183, 199
Польские танцы 27, 39, 145, 146, 308–320
«Польский сержант» 26
Потряхивания плечами 242
Присядка 18, 20, 60, 139, 172–199
Провансаль 27
Продвижение в сторону 164, 181, 188
«Процесс фанданго» 29
«Пурсоньяк» 17
Прыжок
— с падением на колени 227
— с подогнутыми ногами 207–209
«Раймонда» 67, 70, 159, 291
Револьтад 130–133, 197, 198
«Руслан и Людмила» 27, 40, 54, 55, 217
Русские танцы 27, 117, 141, 146, 162–171, 199, 237
Саботьер 27, 45
«Сальтарелло» 38, 44
Сарабанда 14, 18
«Сарадинский танец» 70, 159
«Свадьба Гамаша» 28
Сванури 224, 226
«Светлый ручей» 49
«Своенравная жена» 31
«Семик, или Гулянье в Марьиной роще» 27
Симга 229–232
Скачок
— с подгибанием ног назад 206
— на опорной ноге 104, 105, 112, 113
— на тирбушон 160
— с одной ноги на другую 170
Смещение головы из стороны в сторону 254, 255
«Сольвейг» см. «Ледяная дева»
Средний батман 80–82
Сриала (полуход) 212
«Стелла» 38
«Стенька Разин» 44
Сценический бег 153–161
Тамбури 12, 19
Танго 279, 280
Танец басков 307
Тарантелла 27, 36, 45, 47, 54, 135, 293
Татарские танцы 27, 209, 247
Тенжки бег 309, 314, 317–320
Тетовазо 258
Тирбушон 135, 157, 160, 161, 202, 209, 306
Тирольский танец 27, 29, 31, 32
Тур 69
«Тщетная предосторожность» 23, 24, 27, 150
Узбекские танцы 248–255
Украинские танцы 135, 146, 151, 165, 191, 192, 199–210
«Уральский танец» 38
Фанданго 19, 29, 54, 306
Фарандола 12, 36
«Фенелла» 32
Флик-револьтад 131–133
Флик-флак 81, 88–90, 92–94, 141, 242
Фришш 259
Фурлана 12, 27
Ход
— в башкирском танце 243, 244
— в венгерском танце 257–261
— боковой 168, 169, 200, 323
— дробный 164, 165, 237
— женский, в цыганском танце 240
— назад 253
— на пальцах 227, 228
— на скрещенных ногах 228
— основной в цыганском танце 233–236
— с пристукиванием ногой в венгерском танце 271
— традиционный русский 28, 167, 323
— узбекский 249–251
— «чечеткой» 240
Ходовэ 310
Холупиц 312
Хоруми 69, 232
«Хромой бес» 34–36
«Царь Кандавл» 147
Цыганские танцы 151, 165, 233–242
Чагрехва 215
Чакрули 219
Чаквра 222–225
Чардаш 31, 45, 50, 54, 66, 256, 258, 259, 266, 279, 322
Черкесов танцы 27
«Четыре страны света» 11
Чечетка 60, 80, 81, 93, 237, 241, 242
Шаконна 19
Шассе с ударом стоной в пол 302
«Шехерезада» 44
«Шопениана» 41
Шпагат 18, 20
Штопор 60, 116, 117
Шиперхили 225
«Щелкунчик» 52, 149
«Эвника» 70
Экоссез 27
«Эсмеральда» 37
Этюды 321–327
— на середине 145–161

Adagio 142, 143
 Allegrias 279
 Allegro 140, 142, 165, 166,
 229, 258, 259
 Andante 258, 259
 Balancé 28, 72, 143, 145,
 152, 153, 236, 266, 267,
 276, 286-289, 291, 309,
 314, 320
 Ballet demi-caractère 21
 Battement développé 119-
 124, 258, 259
 Battement fondu 114-116,
 141
 Battement frappé 80
 Battement tendu 37, 73-80,
 88, 93, 97, 141, 295,
 305
 Bokavero fordulat 264
 Bolero 265
 Bulleria 279
 Chassé 302, 303
 Comedia dell'arte 17
 Cou-de-pied 62, 135, 137
 Coupé 119, 127, 128, 131,
 149, 201, 297, 299, 305,
 309
 Coupé tombé 127
 Croisé 68, 70, 86, 87, 89,
 106, 130, 131, 137, 148,
 169, 170, 178, 179,
 181-183, 193, 204, 206,
 208, 240, 257, 267, 272,
 284, 286-290, 292, 294,
 297, 298, 301, 308
 Dans de caractère 14, 21,
 24, 56, 154
 Danse sabotière 150, 151
 см. также Саботьер

Demi-plié 62, 102, 110,
 129, 203, 206
 Développé 202
 Dreher 45
 Ecarte 268, 276, 294
 Effacé 68, 70, 95, 137,
 153, 178, 179, 181, 192,
 201, 209, 257, 261, 263,
 266, 272, 285, 288, 289,
 302, 304, 318
 Emboîte 154
 Entrées 14, 15
 Epaulement 68, 202, 270
 Farruca 279
 Flamenco 278-280
 Folies d'Espagne 12
 Fordulat 277
 Foriana 12
 Garrotin 279
 Grand ballet 24
 Grand battement
 développé 116, 257
 Grand pas de basque 147-149
 Grand rond de jambe 130
 Jeté 124, 154, 226,
 272, 303
 Jota Aragonesa 279
 Kulawe 310
 Ländler 45
 Malaguena 278, 279
 Meneo 280, 284
 Moderato 106
 Pas chassé
 см. Chassé
 Pas Chassé-coupé 309
 Pas couru 308
 Panaderos 278, 279
 Pas de basque 11, 39, 70,
 72, 143, 145-148,

152, 161, 169, 170,
 201, 202, 287-293,
 308, 309, 323
 Pas de bourrée 10, 37, 38,
 70, 72, 143, 145, 150,
 151, 287, 288, 294-300,
 304, 305
 Pas de bourré suivi 28
 Pas de caractère 26
 Pas de chat 300, 301
 «Pas de cosak» 25, 26,
 28, 31
 Pas de forbans 151
 Pas fleuret 10
 Pas marche 310
 Pas tombé 13
 Pas tortillé 13, 100,
 102-104, 112, 270
 Plié 68, 104, 110, 128, 133,
 143, 147, 154, 244, 264,
 293, 295, 299, 301, 302,
 304, 306, 309, 310
 Penetera 279
 Port de bras 42, 71, 143,
 290, 303
 Préparation pour la
 pirouette 136, 193
 Relevé 68, 104, 144, 309
 Renverse 69, 296, 303
 Rond de jambe 88,
 107-109, 119, 297-300
 Rond de pied 105-108, 141
 Saut de basque 11, 145,
 151, 209, 236,
 275-277, 301
 Sevillana 279
 Sissonne 294, 295
 Sissonne ouverte 294, 295
 Zapateado 279, 281



СОДЕРЖАНИЕ

ПУТЬ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА	9	ПРИСЯДКА	172
ОТ АВТОРОВ	59	Полуприсядочные движения	173
		Присядочные движения	183
ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ И ЕГО СВЯЗЬ С КЛАССИЧЕСКИМ	65	ЭЛЕМЕНТЫ УКРАИНСКОГО ТАНЦА	199
УПРАЖНЕНИЯ У ПАЛКИ	73	ЭЛЕМЕНТЫ КАВКАЗСКИХ ТАНЦЕВ	211
Характерные battements tendus . . .	73	Лекури	213
Упражнения со свободной стопой . .	80	Горская лезгинка	220
Упражнения на выстукивания	94	Осетинский танец «Симга»	229
Вращательные движения	100	ЭЛЕМЕНТЫ ЦЫГАНСКОГО ТАНЦА . .	233
Круговращения ног	105	ЭЛЕМЕНТЫ БАШКИРСКОГО ТАНЦА	243
Венгерские батманы	119	ЭЛЕМЕНТЫ УЗБЕКСКОГО ТАНЦА . .	248
Большие батманы	124	ЭЛЕМЕНТЫ ВЕНГЕРСКОГО ТАНЦА . .	256
Револьтады	130	ЭЛЕМЕНТЫ ИСПАНСКОГО ТАНЦА .	278
Голубцы	133	Выстукивающие движения	280
Пируэты	135	Balancé	286
ПОСТРОЕНИЕ КУРСА И УРОКА		Pas de basque	289
ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА	138	Rond de jambe en l'air	297
Длительность курса и урока	138	ЭЛЕМЕНТЫ ПОЛЬСКОГО ТАНЦА . . .	308
Принцип совместного обучения . . .	139	ЭТЮДЫ	321
Обувь для характерного танца	140	Музыкальное сопровождение этюдов	325
Построение урока	140	ПРОГРАММА КУРСА ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА	328
Структура урока	142	ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	339
ЭТЮДЫ НА СЕРЕДИНЕ	145	ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ	340
Pas de basque	146		
Pas de bourrée	150		
Saut de basque	151		
Balancé	152		
Виды сценического бега	153		
ЭЛЕМЕНТЫ РУССКОГО ТАНЦА	162		



А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров

ОСНОВЫ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА

Издание четвертое, стереотипное

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Зав. балетной редакцией *Н. А. Александрова*
Художественный редактор *С. Л. Шапиро*
Редактор *О. П. Панайотти*
Корректор *В. С. Волкова*
Подготовка иллюстраций *А. Ю. Лапшин*
Верстальщик *С. Ю. Малахов*
Выпускающие *Н. К. Белякова, О. В. Шилкова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.004172.04.07
от 26.04.2007 г., выдан ЦГСЭН в СПб

«Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lpbl.spb.ru

www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Книги «Издательства ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»

192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,

тел./факс: (812)412-54-93,

тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;

trade@lanpbl.spb.ru

www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,

тел.: (499)178-65-85

lanpress@ultimanet.ru; lanpress@yandex.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»

350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861)274-10-35;

lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 05.02.10.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 60×84¹/16.

Печать офсетная. Усл. п. л. 20. Тираж 500 экз.

Заказ № 473

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера».
163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, 32.
Тел./факс (8182) 64-14-54, тел.: (8182) 65-37-65, 65-38-78, 20-50-52
www.ippps.ru, e-mail: zakaz@ippps.ru