

ТОХТАСИМОВ Ш.М.



ПЕДАГОГИКА
КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ
УЗБЕКИСТАНА

ТОХТАСИМОВ ШУХРАТ МАХМУТОВИЧ

ПЕДАГОГИКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Учебное пособие

по направлению специальности магистратуры 5A151301 –

Хореографическое искусство и хореография



ИЗДАТЕЛЬСТВО «FAN ZIYOSI»
ТАШКЕНТ – 2021

УДК: 84.5
КБК: 14.251.008
М 45

Ш. М. Тохтасимов “Педагогика классического танца”
Учебное пособие – Т.: Изд. «Fan ziyosi», 2020 г. 116 - стр.

Учебное пособие подготовлено для студентов отделения магистратура по направлению специальности магистратуры 5A151301 – Хореографическое искусство и хореография. Настоящее учебное пособие создано с учетом современных требований, в котором освещаются теоретические и практические основы классического танца. Учебное пособие предназначено для студентов академии хореографии Узбекистана, Республиканской специализированной школы хореографии, школ искусств, а также для руководителей хореографических коллективов. Учебное пособие включает в себе сопроводительные иллюстрации.

Редактор:

Касимов Н.К. - - Профессор кафедры «Теории и истории искусств»
Государственной академии хореографии Узбекистана

Рецензенты:

Хамраева Г.Р. - Народная артистка Узбекистана, доцент Государственной
академии хореографии Узбекистана

Мухамедова У.Н. - Заслуженная артистка Узбекистана, профессор
Государственной академии хореографии Узбекистана

*Рекомендовано к публикации на заседании Ученого совета
Государственной академии хореографии Узбекистана 1 февраль 2021 года,
протокол № 6.*

*Разрешено в печать приказом №237 Министерство Высшего и среднего
специального образования от 31 мая 2021 года.*

ISBN 978-9943-708-90-7

© Ш. М. Тохтасимов
© Изд. «Fan ziyosi» 2021.

ВВЕДЕНИЕ

Творческий путь артиста балета – от танцевального класса до театральной сцены – достаточно тернистый и сложный. Высокая требовательность к себе, неустанная, ежедневная, кропотливая работа над собой, над совершенствованием своего мастерства, глубокое овладение им мирового классического наследия – это те основные критерии, которые способствуют формированию личности и воспитанию профессионального мастерства артиста балета.

Профессиональное обучение артиста балета, как и любой другой профессии, имеет только ему присущую специфику. Эта особенность диктует ряд методических принципов, проверенных практикой многовековой истории балетного искусства. Данное обстоятельство позволяет будущему артисту балета наряду со знаниями, умениями, навыками постичь целый комплекс явлений, связанных с исполнительской культурой танца, определяющей ее самобытность, то, что отличает отечественную школу.

Основную роль в подготовке артиста балета играет классический танец, являющийся основополагающей дисциплиной в хореографической школе, поскольку ей принадлежит ведущая роль в профессиональном обучении будущих артистов балета. Именно на уроке классического танца и познается язык хореографии. Для того, чтобы овладеть высоким уровнем мастерства исполнения классического танца, необходимо изучить и усвоить его природу, его средства художественно-образной выразительности.

Школа классического танца – основа основ систематического, последовательного, методического обучения профессии артиста балета.

Верность традициям, строжайшая преемственность поколений являются залогом единства школы и ее высокой профессиональной культуры, что обуславливает творческую жизнеспособность балетной школы. Каждый ученик, или, как его еще до сих пор именуют, воспитанник, такой школы проходит «испытание» классикой – основным профилирующим предметом в профессиональном обучении артиста балета, что в будущем позволяет ему стать органичным танцовщиком не только в классическом репертуаре, но и в постановках современных хореографов.

Суть обучения профессии артиста балета – в исключительно важной роли базовой восьмилетней подготовки и принятия детей на жесткой конкурсной основе. Специфика обучения профессии артиста балета обусловлена системой методических принципов, проверенных многовековой практикой балетного искусства.

Педагогика классического танца, как наука, формировалась и развивалась одновременно с развитием самого классического танца. Специфика педагогики хореографического образования, как, впрочем, образования в целом, является взаимосвязь и взаимообусловленность образования (обучения, воспитания и развития) и искусства балета. Данное обстоятельство обусловлено тем, что становление артиста балета как творческой личности происходит в течение долгих лет жизни и достаточно кропотливой каждодневной работы. Одним из отличий хореографического образования от других видов образования является предъявление высоких требований, прежде всего к физическим возможностям обучающихся, поэтому существуют особые педагогические подходы в обучении классическому танцу.

Принцип изустно-пластического обучения – ключевой принцип в профессиональном обучении артиста балета – как преемственность, как традиция, как необходимость. Несмотря на историю почти трехсотлетнего профессионального обучения, знания, умения, навыки в учебном процессе передаются ученикам из поколения в поколение из «рук в руки». Выше уже отмечалось, что классический танец – предмет сугубо практический. Ему невозможно обучиться по

учебникам или теоретическим лекциям. Педагог классического танца передает свои знания, опыт и традиции не только через рассказ, но и обязательный педагогический показ, т.е. изустно-пластически.

Только таким образом наряду со знаниями, умениями и навыками можно постичь целый комплекс явлений, связанных с исполнительской культурой, определяющих ее своеобразие, тенденции развития, характерные черты стиля, т.е. то, что отличает отечественную балетную школу.

Специфика метода обучения лишний раз подчеркивает роль педагога – личности, высокого профессионала-практика, значение которого неопределимо возрастает и роль которого не может быть подменена никакими детально разработанными рекомендациями и программами. Именно поэтому, обучая одному и тому же и предлагая учащимся одни и те же требования, мы имеем классы, так не похожие друг на друга.

Здесь присутствуют и другие факторы, но основной – это сам учитель. У каждого учителя свои приемы, своя система, свой педагогический дар, свое сочетание педагогических способностей и умений, наконец, у каждого свой язык, «язык» практических действий, «язык» пластики. Поэтому личность педагога, художника, его духовный мир, его ценности, его видение имеют решающее значение как на сам процесс обучения, так и на формирование будущего артиста балета в освоении им законов классического танца, овладении классическим наследием.

Исходя из сложившейся в русском хореографическом образовании системе обучения, в хореографических школах при Государственной академии хореографии Узбекистана приобщение к классическому наследию происходит с самого начала учебного процесса. Учебная программа по предмету «Классический танец» предусматривает овладение учащимися хореографического материала балетных спектаклей мирового и русского классического наследия. В условиях танцевального класса будущие артисты и артистки балета с помощью своих наставников погружаются в атмосферу балетного действия,

постигают хореографическую лексику, осваивают драматургию и сюжетную линию спектакля, «вживаются» в образы изображаемых персонажей, осваивают навыки поиска средств художественной выразительности.

Из вышесказанного следует, что высокое качество освоения профессиональных знаний, умений и навыков достигается именно путем многократного повторения, обусловленного традициями и канонами мировой балетной педагогики, с ее методикой обучения классическому танцу и особенностями образовательной программы. Различают теорию, историю и методику преподавания классического танца, где значение имеет опыт работы артистов балета и педагогов предыдущих веков.

В обучении классическому танцу необходимо обратить внимание на такие моменты работы, как проведение занятий в больших (25 человек) и в малых группах (10-12 человек). Именно в групповых занятиях, сравнивая способности обучающихся, можно определить уровень освоения профессиональных знаний и умений, а также способности обучающихся. Поэтому при проведении дополнительных занятий можно разделить эти группы еще на подгруппы (4-6 человек), особенно в женском классе, или заниматься с тем или иным обучающимся индивидуально. Все это зависит от педагога, в совершенстве владеющего своей профессией и знающего в комплексе особенности работы с будущими артистами балета. Так как гармония тела в классическом танце достигается путем не только развития головы, рук, корпуса и ног, но и внутреннего мира исполнителя.

Обратившись к мировому опыту педагогики классического танца, можно увидеть, что в нём, главным образом, используются следующие педагогические принципы:

1) интегративный, практико-ориентированный и индивидуальный подходы, которые включают в себя интеграцию учебных дисциплин, доминирование практических занятий над теоретическими, сочетание обучения с творческо-постановочной практикой, проведение дополнительных индивидуальных занятий и т.д.;

2) принцип дифференциации в обучении, предусматривающий разделение на классы с учетом половозрастных категорий, разделение на младшие, средние и старшие классы;

3) особенности преподавания классического танца, учитывающего особое построение урока, его структуру и содержание;

4) комплексное физическое, нравственное и умственное развитие обучающегося.

Педагоги классического танца, помимо высокой профессиональной квалификации, должны быть вооружены основами эстетики, педагогики и психологии. Знание педагогической психологии помогают преподавателям в воспитании будущих артистов балета, носителей высокой культуры.

Данное учебное пособие разработано на основе материалов учебных программ по классическому танцу, используемых русской педагогической практикой в сфере хореографического образования.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В СПЕЦИФИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

1.1 Классический танец как базовая дисциплина в подготовке исполнителей

План:

1. История появления классического танца
2. Зарождение искусства хореографии
3. Расцвет хореографии. Создание академии танца во Франции
4. Становление танцевальной культуры в России
5. Балетное искусство как самостоятельная отрасль
6. Классический танец как базовая дисциплина в подготовке

исполнителей

Ключевые слова: танец, хореография, балет, искусство, танцовщица, история.

Классическая хореография сравнительно молодой вид искусства и насчитывает лишь четырехсотлетнюю историю. Классическая хореография является основой всех сценических танцев, она способна выражать самые различные мысли и чувства человека, способна передавать всю сложность взаимоотношений человека с окружающим его миром. Занятие классическим танцем является крайне сложной, кропотливой работой. Занятия наполнены бесчисленными повторениями элементов исполнительской техники, а также неразрывно связаны с кропотливым трудом хореографа. Хореография сформулировала целую систему специфических средств и приемов, с помощью которых создается хореографический образ, который возникает из музыкально-ритмичных движений.

Специфической особенностью искусства хореографии является ее связь с музыкой, которая помогает раскрыть хореографический образ во всей яркости и полноте. При анализе музыкального искусства идет речь о существовании композитора - исполнителя. В хореографии это связь значительно усложняется, ведь между композитором и

исполнителем появляется фигура хореографа. Именно этот "тройной союз" делает хореографию видом искусства. Но настоящее развитие искусство хореографии начинается с создания Королевской академии танца во Франции. Профессионалы-хореографы средних веков своим мастерством подняли искусство исполнения танца на новую высоту. Их достижения явились тем фундаментом, на котором позднее сформировался классический академический балет.

История появления классического танца

Первые свидетельства о зарождении искусства хореографии отсылают нас к глубокой давности, когда в доисторические сутки танец выполнял определенную ритуальную функцию. Первоначально танец представлял собой комплекс, состоящий из мимики, жестикуляции, движений корпусами и ногами. В древние века мимика - первый язык человечества - была неразрывно связана с танцевальным искусством. Более того - все движения в древности назывались не иначе как танцами!¹

Зарождение искусства хореографии

Эта тенденция имела свое продолжение и развитие в культурах Древних Египта и Греции. Греки не признавали танец только как предлог для ритмических движений и красивых поз - напротив, они стремились к тому, чтобы каждое танцевальное движение выражало какую-то мысль, действие, поступок, что-нибудь говорило зрителю. Считалось, что люди в древности танцевали оттого, что боги дергали людей за веревочки, привязанные к их рукам и ногам. В действительности же танец произошел из-за необходимости первобытных людей в общении, передачи какой-либо жизненно важной информации. Копируя движения животных, первобытные люди пытались проникнуть тем самым в душевное состояние этого животного, понять его "суть", что значительным образом помогало

¹ www.dancehelp.ru

первобытным людям при охоте, а следовательно являлось необходимостью для выживания. Первобытный танец, конечно же, возник из эмоций и был напрямую связан с острейшими переживаниями. Танцы несомненно являлись отражением духовного развития человека. Особенно ярко это выразилось в античные времена. Если в первобытном обществе участие в ритуальных танцах было стихийно всеобщим, то в античном мире возникает разделение на участников и зрителей, свободных в своем желании - танцевать или не танцевать, смотреть или не смотреть. Именно это имело значение для всего последующего развития танца.

В Греции танцевали все: от крестьян до Сократа. Танцы не только входили в число образовательных дисциплин, но им охотно продолжали обучаться и взрослые люди. Все танцы античности исполнялись для зрителей, а не для удовольствия и собственного развлечения. Предполагается, что общее количество древнегреческих танцев составляет более двухсот. Условно их можно классифицировать по пяти группам:

- воинственные танцы - ритуальные и образовательные;
- культовые умеренные - эммелия, танец покрывал и танцы кариатид, а также танцы при рождении, свадебные и погребальные;
- оргиастические танцы;
- танцы общественных празднеств и театральные;
- танцы в быту.

Дадим характеристику наиболее значимым группам танцев:

А) Воинственные танцы

"Пирр" является одним из самых ярких воинственных танцев. Он известен был также под названием "пиррихий", "пирриха". Зародился он в Спарте. Начинали обучаться этому танцу с пяти лет. По сути пирриха - это виртуозный танец с мечами и щитами.

Б) Культовые танцы

Эммелия представляет собой очень размеренный танец в медленных ритмах, типа хороводов и фарандол.

Танец покрывал и танец кариатид более оживленные. Кариатиды и есть те самые танцовщицы, которые впервые применили в своих плясках технику танцевания на "пуантах". Действительно, пуанты в античности применялись, но они не были похожи на современные. Античные пуанты - это стойка на концах пальцев, но босиком, без какой - либо специальной обуви. Так танцевали и мужчины.²

В) Театральные танцы

Каждый из трех видов театральных представлений классической поры имел свой танец: для трагедии характерна эмеллия; для комедии - кордак; для сатирической драмы - сикканида.

Ритуальные танцы в Древней Греции весьма разнообразны, но условно подразделяют их на два основных танцевальных культа: "светлый" в честь бога Аполлона и "темный" в честь бога Диониса. Остатки древнегреческих ритуальных танцев в честь Аполлона и других светлых богов мы можем наблюдать в обыкновенном детском новогоднем хороводе. Отличие лишь в том, что предметом поклонения является не статуя, а еловое дерево. Корневая связь этих обрядов уходит в глубокую древность, когда было принято проводить ритуальное очищение перед наступлением Нового Года. Однако в античном мире имелись и другие танцевальные обряды, концентрировавшие в себе как раз все то, что изгонялось из торжественного аполлонического культа: буйство жестов, превосходство тела над духом. Все темное и непристойное выплескивалось наружу в празднике, посвященном Дионису, богу плодородия. Для Греции Аполлон и Дионис представляли собой две ипостаси единого целого, и сколь священна одна, - столь свята и другая.

² www.dancerussia.ru

Танцы в античные времена, по-видимому, являлись действительно могущественной силой. К ним прибегали, желая умиловить сильных мира сего, испросить помилования осужденных, добиться какой - либо иной милости свыше. А это непосредственно формировало духовную жизнь человека в античной Греции.

Танцевальными ритуалами было окружено большинство священных древнеегипетских культов. Грациозно - торжественными были представления, связанные с мифом Осириса и Исида, которые продолжались несколько дней подряд. Существовали в Египте и так называемые астрономические танцы жрецов, которые изображали движение различных небесных тел, гармонически распределенных во Вселенной. В то время как Греция праздновала каждое торжество самыми разнообразными плясками, у древних римлян в ходу были только воинственные и дикие танцы. Если древние греки совмещали и рассудочное, и оргиастическое начало в разных видах своих танцев, то древние римляне по всем признакам отличались более рациональным складом ума. Это может подтвердить то обстоятельство, что каких бы то ни было подробных свидетельств о древнеримских танцах почти совсем не осталось.

Анализ культуры Древнего Рима показывает нам четкое разделение ее на культуру "элиты" и культуру простых масс людей. Это, несомненно, нашло свое отражение и в развитии танцевальной культуры. В дальнейшем, с ростом Римской империи, влияние Греции и Востока привело к развитию в древнеримском обществе танцевальной культуры и даже к появлению школ танцев. Вероятнее всего, их первыми учредителями были мимы.

Христианская религия вначале признавала и допускала священные пляски. Даже в Ветхом Завете говорилось: "Прославляйте Господа звуками труб, прославляйте его арфами и тимпанами, прославляйте его в песнях, прославляйте его пляской!" Первоначально христиане изображали мистерии в храмах, плясали в честь Бога, даже танцевали на кладбищах, желая почтить память умерших.

Расцвет хореографии. Создание академии танца во Франции

Дольше всего священные пляски сохранились, как это ни странно, в католической Испании, где их до сих пор продолжают исполнять во многих церквях. Во многих испанских провинциях в священные праздники устраивались процессии, которые можно было назвать настоящими странствующими или передвижными балетами. Они были известны также и на юге Франции. В 1462 году, накануне праздника Божьего Тела (большой ежегодный праздник у католиков) Ренэ, король Прованса, устроил торжественную процессию, вернее, странствующий балет с аллегорическими сценами и импровизированными битвами. Такие представления назывались тогда "intermets", что означало: "между кушаньями" - из этого слова впоследствии произошло "intermedes" ("интермедия") - и первоначальное их название состояло в развлечении гостей на пирах и банкетах в промежутках между переменой кушаний. Король Ренэ в своих балетах смешивал священные пляски со светскими танцами. Но и во Франции (как и в Греции) постепенно священные пляски стали терять свой строгий, чисто религиозный характер, появлялись эдикты королей и послания пап, запрещающих эти танцы, а в 1667 году были запрещены и все публичные танцы в праздничные дни.

Жажда простых людей чувственно выразиться, их стремление к танцу, с одной стороны, запрещения и угрозы духовной и светской власти с другой, не могли, на наш взгляд, не отразиться на сущности танца, а следовательно, и значение танца в средние века во многом изменилось. Обозначим роль и проследим развитие средневекового танца непосредственно в христианской религии. О том, как меняются взгляды на танец, во времена господства христианской цивилизации мы можем судить на основе одной лишь фразы Шарль Кольпана: "танцевание придает приятность всем преимуществам, которые мы получаем от природы. Танцы употребляют в воспитании юношества как средство, удобно могущее дать довольно упругости силам телесным, сохранить поворотливость тела и открыть его приятности". Эта фраза, на наш взгляд, как нельзя лучше показывает нам, насколько

переменились взгляды на танец во времена господства христианской религии. В этом танце мы уже не увидим и следа ритуального характера, более того, танец превращается из части общения с природой в нечто ей противоположное, в систему телодвижений, придуманную человеком для усовершенствования своей самости, человек начинает пренебрежительно относиться к природе.

Позже, уже XVII - XVIII века явились временем расцвета танца, балет складывается отдельным видом искусства, все это служит, лишь подтверждением того, что смысл танца, по сравнению с древнейшим, становился совершенно иным. Здесь может возникнуть вопрос: почему так сильно изменились представления о танце? Ответ на этот вопрос, нужно искать в различии языческой и христианской идеологии. Мы помним, что и тело, и дух, и душа язычника принадлежали сначала Космосу, а уже потом самому себе. Христиане же поселили Бога в человеческую душу, отсюда большой акцент стал делаться на духовный мир человека, его божественную сущность, его бессмертие. Тело же человека превращается в "диавольский сосуд", оно бrenно, а душа вечна. Поэтому лишь о душе надлежит заботиться в этом мире, чтобы получить доступ в царствие вечного добра и справедливости. Для христианства стало приемлемым лишь наследие аполлонического культа, с его светлым, торжественным настроением и минимальным количеством ритмики.

В Северной Италии в эпоху Возрождения князья любили пышные дворцовые празднества, в которых танец занимал важное место. Сельские пляски не подходили придворным дамам и кавалерам. Их одеяния, как и залы, где они танцевали, не допускали неорганизованного движения. Специальные учителя - танцмейстеры - старались навести порядок в придворных танцах. Они заранее репетировали с дворянами отдельные фигуры и движения танца и руководили группами танцующих. Постепенно танец становился все более театральным. Термин «балет» появился в конце XVI века (от итальянского balletto - танцевать). Но означал он тогда не спектакль, а лишь танцевальный эпизод, передающий определенное настроение.

Такие «балеты» состояли обычно из мало связанных между собой «выходов» персонажей - чаще всего героев греческих мифов. После таких «выходов» начинался общий танец - «большой балет». Первым балетным спектаклем-представлением стал «Комедийный балет Королевы», поставленный в 1581 году во Франции итальянским балетмейстером Бальтазарини ди Бельджойозо. Именно во Франции происходило дальнейшее развитие балета. Вначале это были балеты-маскарады, а затем помпезные мелодраматические балеты на рыцарские и фантастические сюжеты, где танцевальные эпизоды сменялись вокальными ариями и декламацией стихов. Не удивляйтесь, в то время балет еще не был только танцевальным спектаклем. В царствование Людовика XIV спектакли придворного балета достигли особого великолепия. Людовик сам любил участвовать в балетах, и свое знаменитое прозвище «Король-Солнце» получил после исполнения роли Солнца в «Балете ночи». В 1661 году он создал Королевскую академию музыки и танца, в которую вошли 13 ведущих танцмейстеров. Их обязанностью стало сохранение танцевальных традиций. Директор академии, королевский учитель танцев Пьер Бошан, определил пять основных позиций классического танца. Вскоре была открыта Парижская опера, балетмейстером которой был назначен тот же Бошан. Под его началом была сформирована балетная труппа. На первых порах в ее составе были одни мужчины. Женщины на сцене Парижской оперы появились лишь в 1681 году. В театре ставились оперы-балеты композитора Люлли и комедии-балеты драматурга Мольера. В них поначалу участвовали придворные, а спектакли почти не отличались от дворцовых представлений. Танцевали уже упоминавшиеся медленные менуэты, гавоты и паваны. Маски, тяжелые платья и туфли на высоких каблуках мешали женщинам выполнять сложные движения. Поэтому мужские танцы отличались тогда большей грациозностью и изяществом.

К середине XVIII века балет завоевывал большую популярность в Европе. Все аристократические дворы Европы стремились подражать роскоши французского королевского двора. В городах открывались

оперные театры. Многочисленные танцовщики и учителя танцев легко находили себе работу. Вскоре под влиянием моды женский балетный костюм стал значительно легче и свободнее, под ним угадывались линии тела. Танцовщицы отказались от обуви на каблуке, заменив ее на легкие бескаблучные туфельки. Менее громоздким стал и мужской костюм. Каждое новшество делало танцы осмысленнее, а танцевальную технику - выше. Постепенно балет отделился от оперы и превратился в самостоятельное искусство.³ Хотя французская балетная школа славилась изяществом и пластичностью, ей была свойственна некоторая холодность, формальность исполнения. Поэтому балетмейстеры и артисты искали иные выразительные средства. В конце XVIII века родилось новое направление в искусстве - романтизм, оказавший сильнейшее влияние на балет. Пытаясь сделать свой танец более воздушным, исполнительницы старались встать на кончики пальцев, что привело к изобретению пуант. В дальнейшем пальцевая техника женского танца активно развивается. Первой применившей танец на пуантах как выразительное средство была Мария Тальони. Мария Тальони (итал. Maria Taglioni; 23 апреля 1804, Стокгольм - 22 апреля 1884, Марсель) - знаменитая итальянская балерина, центральная фигура в балете эпохи романтизма. Мария родилась в семье балетмейстера и хореографа Филиппа Тальони. Девочка не обладала ни балетной фигурой, ни особой внешностью. Несмотря на это, её отец решил сделать из неё балерину. Мария училась в Вене, Стокгольме, а затем в Париже у Франсуа Кулона. Позже отец занимался с Марией сам, в 1822 году он поставил балет «Приём молодой нимфы к дворцу Терпсихоры» с которым Мария дебютировала в Вене. Танцовщица отказалась от присущих балету тяжёлых нарядов, париков и грима, танцуя только в скромном лёгком платье. Парижскую публику Мария покорила в 1827 году в «Венецианском карнавале», с тех пор она часто танцевала в парижской Гранд-Опера. Там же в марте 1832 года состоялась премьера балета

³ www.tancuem.com

Сильфида, ознаменовавшего начало эпохи балетного романтизма. Именно она тогда ввела в балет пачку и пуанты. До Марии Тальони хорошенькие балерины покоряли публику виртуозной техникой танца и женским обаянием. Тальони, отнюдь не красавица, создала новый тип балерины - одухотворенной и загадочной. В «Сильфиде» она воплотила образ неземного существа, олицетворяющего идеал, недостижимую мечту о красоте. В струящемся белом платье, взлетая в легких прыжках и замирая на кончиках пальцев, Тальони стала первой балериной, использовавшей пуанты и сделавшей их неотъемлемой частью классического балета. Все столицы Европы восхищались ею. В старости Мария Тальони, одинокая и обнищавшая, учила танцу и хорошим манерам детей лондонских дворян. На надгробии следующая эпитафия: «Ô terre ne pèse pas trop sur elle, elle a si peu pesé sur toi» (Земля, не дави на неё слишком сильно, ведь она так легко ступала по тебе). В это время появилось множество замечательных балетов, но, к сожалению, романтический балет стал последним периодом расцвета танцевального искусства на Западе. Со второй половины XIX века балет, потеряв свое прежнее значение, превратился в придаток к опере. Лишь в 30-е годы XX века под влиянием русского балета началось возрождение этого вида искусства в Европе.

С конца XV века начинается отделение народного танца от придворного, в начале в Италии, затем во Франции. Формируется специфический "словарь движений". К XVIII веку отрыв аристократии от крестьянской среды достигает своего апогея. В танцах аристократов на смену естественных движений приходят "искусственные". Именно тогда зарождались позиции и постановки рук, ног, регламентация движения корпуса - все то, что вошло в дальнейшем в классический балет. Позиции, являющиеся основой балетного танца, и другие па прежде всего были, выражениями стиля эпохи барокко, ее представлений о красоте. Понятия "красоты" и "стиля" как бы объединяются, потому что в этой красоте не было ни природных законов, свойственных античности, ни рациональности чисел, свойственной искусству Возрождения. Само название "искусство

эпохи барокко" происходит от итальянского "перла барокко", что переводится как "жемчужина неправильной формы" (такие жемчужины особенно ценились в то время). Искусство этой эпохи противопоставляется пропорциональному искусству эпохи Возрождения.

Таким образом, настоящий рассвет искусства хореографии начинается в XVII столетии, со времен Возрождения, когда во Франции была создана Королевская академия танца. Ею была разработана система классической хореографии, и заложен фундамент балета (от франц. и лат. - танцюю).

Хореография - это своеобразная метатеория балетного искусства, которое рядом с классическим и народно характерным танцем использует элементы пантомимы и тому подобное.

Становление танцевальной культуры в России

Понятие о "танце" русским дали поляки, прибывшие в Смутное время в Москву с Дмитрием Самозванцем. До этого на Руси "салонных танцев", как в Западной Европе, не было. В теремах водились женские хороводы, а в народе процветали пляски. Вообще, отношение к пляскам было настороженным. "Скоморошенные забавы", соединенные с плясками, считались "душепагубным изобретением дьявола", "бесовскою игрой". При Михаиле Федоровиче Романове для царской потехи приглашались увеселители - немцы и поляки, в их числе были и танцоры. В 1663 году в России был поставлен первый балетный спектакль об Орфее и Эвридике. Его подготовил иностранец Николай Лима (или Лим). Точно неизвестно, кто он был по происхождению - скорее всего, шотландцем, эмигрировавшим во Францию, а затем приехавшим в Россию в качестве офицера инженерных войск. Однако вполне достоверным фактом является то, что его познания в балете были весьма велики. Он стал руководителем зарождающейся балетной труппы, её педагогом, балетмейстером и первым танцовщиком. В обучение Лиме были отданы десять «мещанских детей», а через год их число удвоилось. В 1673 году на

сцене Кремлёвского театра Лима исполнял «французскую пляску» в «Балете об Орфее и Эвридике». Это был балет во французском стиле, среди декораций, представляющих собой движущиеся пирамиды.

Позднее по специальному указу императора Петра Первого танцы стали составной частью придворного этикета. В 1730-х гг. в Петербурге при дворе Анны Ивановны устраивались регулярные представления оперно-балетных спектаклей. Танцевальные сцены в операх ставили балетмейстеры Ж. Б. Ланде и А. Ринальди (по прозвищу Фоссано). Дворянская молодёжь была обязана обучаться танцам, поэтому в Петербурге балетный танец стал обязательной дисциплиной в Шляхетском кадетском корпусе. С открытием летнего театра в Летнем саду, зимнего - во флигеле Зимнего дворца кадеты начинают участвовать в балетных танцах. Преподавателем танцев в корпусе был Жан-Батист Ланде. Он прекрасно понимал, что дворяне в дальнейшем не посвятят себя балетному искусству, хотя они наравне с профессионалами танцевали в балетах. Ланде, как никто другой, видел надобность в русском балетном театре. В сентябре 1737 он подал прошение, в котором сумел обосновать необходимость создания новой специальной школы, где девочки и мальчики простого происхождения обучались бы хореографическому искусству. Вскоре такое разрешение было дано. Так в 1738 была открыта первая в России школа балетного танца (ныне Академия русского балета им. А. Я. Вагановой). Из дворцовой челяди отобрали двенадцать девочек и двенадцать стройных юношей, которых и начал обучать Ланде. Ежедневный труд принёс результаты, публика была в восторге от увиденного. С 1743 бывшим ученикам Ланде начинают выплачивать жалованье как артистам балета. Школа очень быстро сумела дать русской сцене прекрасных артистов кордебалета и великолепных солистов. В истории остались имена лучших учеников первого набора: Аксины Сергеевой, Авдотьи Тимофеевой, Елизаветы Зориной, Афанасия Топоркова, Андрея Нестерова. В начале XIX века русское балетное искусство достигло творческой зрелости. Русские танцовщицы внесли в танец выразительность и одухотворенность. В прологе Орфей пел

мазурка, но тогда она почти не имела успеха. Только в начале XIX века этот танец приобретает в русских городах большую популярность. Мазурка постепенно вытесняла французскую кадрили и становился апогеем бала, знаменуя собой его кульминацию. После Октябрьской революции 1917 года многие деятели балетного театра покинули Россию, но, несмотря на это, школа русского балета уцелела. Пафос движения к новой жизни, революционная тематика, а главное простор творческого эксперимента вдохновляли мастеров балета. Перед ними стояла задача: приблизить хореографическое искусство к народу, сделать его более жизненным и доступным. Так возник жанр драматического балета. Это были спектакли, обычно основанные на сюжетах известных литературных произведений, которые строились по законам драматического спектакля. Содержание в них излагалось с помощью пантомимы и изобразительного танца. В России балет не терял своей значимости в годы после. Первой мировой войны и при советской власти, даже когда политическая и экономическая ситуация, казалось, угрожала самому существованию Большого и Мариинского театров.⁴

Балетное искусство как самостоятельная отрасль

Становление и развитие искусства балета связаны с культурами Италии, Англии, Австрии и особенно Франции. Именно в этой стране начался процесс отделения балета от оперы и предоставления балетному искусству статуса самостоятельной отрасли хореографии. Ведущими школами классического балета вначале XIX ст. становятся итальянская и французская, которые совершенствуют, развивают на новом уровне основные принципы балета XVII-XVIII ст., ведут поиски новых средств и приемов, значительно усложняют технику прыжка, вращения, и тому подобное.

Зародившаяся в Италии классическая хореография впоследствии распространилась по всему миру. По мере того как классический танец проникал в культуры разных стран, он подвергался воздействию

⁴ www.tancuem.com

культурных особенностей этих стран и, таким образом, претерпевал некоторые изменения. В результате такой ассимиляции на сегодняшний день существуют три основные школы классической хореографии, каждая из которых имеет свои индивидуальные особенности.

Это собственно итальянская, французская и русская школы классического балета. Как вид придворных развлечений, балет зародился при дворах итальянских монархов в эпоху Возрождения. В следующем столетии классический балет достиг высшего развития во Франции, энергично обращавшейся к культуре и искусству. В XVI веке был сделан большой шаг вперед в развитии техники танца. Приход в балет профессионально обученных исполнителей способствовал дальнейшему развитию танца. Этот процесс был длительным. Постепенно балет становился самостоятельным видом искусства, обновлялась танцевальная техника, оживлялся темп, облегчались костюмы. Замечательным событием стало открытие во Франции в 1661 г королевской академии танца. Тринадцать академиков во главе с балетмейстером Шарлем Бошаном должны были развивать дальше благородное искусство танца. В Италии, Франции, Англии каждый по своему искали четко выраженную форму нового балетного спектакля, новые возможности танцевальной техники, пантомимы, музыки, декоративного и костюмного оформления.

Появились смелые новаторы, которые пытались освободить балет от рутины, от однообразия и штампов. Среди них был и француз Жан Жорж Новер. Новер хотел, чтобы балет стал искусством в высоком смысле слова, он утверждал, что танец должен стать действенным, осмысленным и эмоционально выразительным. Под влиянием новой эстетики многое изменяется в балете, костюм становится свободным, не стесняющий движений танцовщицы, туфли типа греческих сандалий. Такие преобразования подготовили почву для дальнейшей реформы балетного театра и появления романтического балета.

Классический танец как базовая дисциплина в подготовке исполнителей.

Одновременно с развитием техники классического танца стали развиваться теория и методика его преподавания. Сегодня школа классического танца располагает огромным арсеналом технических приемов и выразительных средств. Освоение этого материала создает основу для изучения других танцевальных направлений, позволяя в дальнейшем успешно осваивать народные и современные танцы. Необыкновенно красивая и выразительная техника классического танца представляет собой объемный и достаточно сложный для изучения и освоения материал. Поэтому для овладения им необходимо заниматься под руководством только опытных педагогов. При этом следует отметить, что зачастую только групповые занятия классической хореографией не всегда достаточно эффективны для освоения этой сложной техники. Групповые занятия классической хореографией оставляют мало возможностей коснуться всех нюансов техники классического танца.

Классический танец - одно из главных выразительных средств балетного искусства. Представляет собой исторически сложившуюся, упорядоченную систему танцевальных движений, которая формировалась на протяжении многих веков и у многих народов.

По определению Л.Д. Блок, «классический танец - система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классическом танце эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде». Термин «классический танец» возник в России в конце XIX века, в результате обособления отдельных видов танца, разделения танцовщиков на «классических» и «характерных». Постепенно термин вошёл в обиход, вытеснив бытовавшие ранее термины - «серьёзный», «благородный», «академический».

Система классического танца складывалась путём отбора определённых положений и движений. Важнейший принцип

классического танца - выворотность (*en dehors*). В её основе - естественное стремление человека к распрямлённости, вытянутости, прямизне. Выворотность позволяет использовать боковые движения. Наибольшей вытянутости, прямизны человек способен достигнуть в прыжке, полёте. Высшая точка вытянутости на полу - танец на пальцах (пуанты).

Происхождение выворотности приписывают иногда французскому придворному балету, хотя известно, что она существовала с незапамятных времён, когда едва началась разработка приёмов сценического танца как в Европе, так и на Востоке. На основе выворотности в классическом танце разработано учение о закрытых (*fermes*) и открытых (*oeverts*), скрещенных (*croises*) и нескрещенных (*effaces*) позициях и позах, а также о движениях наружу (*en dehors*) и внутрь (*en dedans*). Система классического танца разработала позиции ног, рук, корпуса, головы (причём позиции ног разработаны значительно полнее), строго ограниченное число групп движений, включающих понятия:

- сгибать (*plier* - плие);
- вытягивать (*etendre* - этандр);
- поднимать (*relever* - релеве);
- скользить (*glisser*-глицсе);
- прыгать (*sauter* - соте);
- бросать (*elancer* - элансе);
- поворачивать (*tourner*-турне).

В механическом смысле классический танец представляет собой переход из одной позиции в другую при помощи перечисленных движений.

Классический танец связан с европейской профессиональной музыкой. Попытки оторвать его от музыки ни к чему не привели. Таким образом, если в пространстве классический танец руководствуется собственными законами, то во времени он полностью согласуется с музыкой и измеряется теми же длительностями, что и она. Классический танец черпает своё содержание тоже из музыки.

Возможны, однако, случаи, когда музыка лишь иллюстрирует танец, аккомпанирует ему, являясь метроритмической основой. Классический танец находится в непрерывном развитии, обогащается, черпая новые пластические формы из народного танца, из других танцевальных систем.



Станок в балете - приспособление для упражнений танцовщиков. Международное наименование станка - «бар» (франц. barre, англ. - bar в значении «брус, барьер, поручень»). Состоит из круглого, обычно деревянного бруса диаметром 6-7 см, укрепленного вдоль стен репетиционного (или учебного) танцевального зала. Станок появился в балетном классе на рубеже XVIII-XIX вв., когда в практику театрального танца вводились позы с отведением ноги под углом 90°. Выполнение танцевальных упражнений «у станка» (франц. *exercice a la barre*, англ. *exercise at the bar*) способствует выработке выворотности, устойчивости и баланса. С упражнений у станка обычно начинается урок классического и характерного танцев. Выворотность, способность танцовщика к свободному развёртыванию ног наружу от

бедра до кончиков пальцев (стопа параллельно линии плеч). Выворотность может быть врождённой, что зависит главным образом от строения тазобедренных суставов, или приобретённой путём длительных упражнений. Выворотность - необходимое условие исполнения классического танца, так как освобождение движения ноги в тазобедренном суставе значительно расширяет выразительные возможности человеческого тела.

Поза - определенное положение корпуса, ног, рук и головы. Основные позы классического танца: *croisee*, *effacee*, *ecartee* и четыре *arabesques*. Позы разделяются на большие и малые в зависимости от того, поднята отведённая нога или находится на полу. Имеются варианты поз, которые образуются от изменения позиций рук и положений головы. Позиции - основные положения ног (вернее, положения стоп на полу) и рук в классическом танце. Позиции обуславливают единое для всех танцовщиков правильное исполнение каждого раз, способствуют гармоничному расположению фигуры в пространстве, определяют грацию и выразительность танца. Позиции утвердились в танцевальной практике в конце XVII века. Из основных позиций образуется множество производных положений. Позиции ног основаны на принципе выворотности.

Полупальцы - положение одной или двух ступней на полу, при котором пятки подняты, и тяжесть корпуса находится на передней части ступни. Полупальцы могут быть низкими, средними и высокими.

Таким образом, термином «классический танец» пользуется весь балетный мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики. Классический танец - основа хореографии. На этом уроке постигаются тонкости балетного искусства. Это великая гармония сочетания движений с классической музыкой. Непременные условия классического танца: выворотность ног, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, легкий высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений, выносливость и сила.

Главный принцип классического танца - выворотность, на основании которой разработано понятие о закрытых (*ferme*) и открытых (*ouvert*), скрещенных (*croise*) и не скрещенных (*efface*) позициях и позах, а также о движениях наружу (*en deors*) и внутрь (*en dedans*). Разделение на элементы, систематизация и отбор движений послужили основой школы классического танца. Она изучает группы движений, объединенных общими для каждой группы признаками: группа вращений (*pirouette, tour, fouette*), группа приседаний (*plie*), группа положений корпуса (*attitude, arabesque*) и другие.

Контрольные вопросы:

1. Каковы исторические предпосылки появления классического танца?
2. Когда зародилось искусство хореографии?
4. Как повлияло создание академии танца во Франции на расцвет хореографии?
5. Когда балетное искусство сформировалось как самостоятельная отрасль?
6. В результате чего классический танец сложился как базовая дисциплина в подготовке исполнителей?

Использованная литература

1. Базарова Н., Мей В. «Азбука классического танца» Л.-М, «Искусство» 2008.
2. Звёздочкин В.А. «Классический танец» Ростов - на Дону, 2003.
3. Костровицкая В. «100 уроков классического танца». С-П 2009
4. Александрова Н.А. «Классический танец для начинающих» СПб : Лань 2009
5. www.tancuem.com

1.2. Специфика преподавания классического танца в Хореографической школе на отделение «Артист балета»

План:

1. Выворотность в классическом танце.
2. Осанка в классическом танце
3. *Plie* в классическом танце.
4. Прыжок в классическом танце.
5. Музыкальность в классическом танце.

Ключевые слова: *выворотность, осанка, plie, прыжок, музыкальность.*

Выворотность. Эстетические функции выворотности.

Выворотность - термин, обозначающий одно из важнейших, профессиональных качеств артиста балета.⁵ Выворотность необходима для танцовщика при исполнении любого сценического танца (в особенности - классического). Кроме того, выворотность способствует чистоте пластичных линий движений ног, делает невидимыми углы, образуемые пятками при поднимании ног и т. д.

Спина - это не только устойчивость во время танца, но и вся красота вертикальных линий. Без сильной спины невозможно выполнить повороты.

В классическом танце приняты пять позиций ног, исполняемые таким образом, что ноги как бы вывернуты вовне (отсюда термин «выворотность»). Речь идет не о том, чтобы повернуть только ступни носками в разные стороны, повернута должна быть вся нога, начиная с бедренного сустава. Поскольку это возможно только при достаточной гибкости, танцовщик должен упражняться ежедневно и подолгу, чтобы научиться без усилий принимать необходимое положение. Первая позиция: ступни соприкасаются пятками и развернуты носками наружу, образуя на полу прямую линию.

⁵ Базарова Н., Мей В. «Азбука классического танца» стр.17

Вторая позиция: сходна с первой, но пятки выворотных ног отстоят одна от другой на длину ступни. Третья позиция: ступни прилегают одна к другой таким образом, что пятка одной ступни соприкасается с серединой другой ступни (т.е. одна стопа наполовину закрывает другую). Эта позиция в настоящее время используется редко. Четвертая позиция: выворотные ступни стоят параллельно друг другу примерно на расстоянии одной стопы. Пятка одной ступни должна находиться прямо перед носком другой; таким образом, вес распределяется равномерно. Пятая позиция: сходна с четвертой, с той разницей, что ступни плотно прилегают одна к другой.

Физическое качество гибкость имеет анатомические пределы своего развития и воспитания. Выворотность (супинация в тазобедренном суставе) - один из способов преодоления анатомических ограничений движения человека (хотя они тоже имеют свои анатомические пределы). Если гибкость развивает максимальную подвижность в анатомически естественных положениях суставов, то выворотность анатомически противоестественна человеческому телу. В нормальном положении движения ноги весьма ограничены анатомической особенностью строения тазобедренного сустава.

Физические качества в своем развитии лишь расширяют метрические характеристики пространства движения, не изменяя его топологических свойств, выворотность же меняет топологические характеристики пространства движения.

Выворотность ног - это способность развернуть ноги (бедро, голени и стопы) в положении *en dehors* (наружу), когда при правильно поставленном корпусе бедра, голени и стопы повернуты своей внутренней стороной наружу. Хореографическая выворотность - самая "выворотная" выворотность⁶. Она затрагивает не только тазобедренный сустав, но и коленный и голеностопный. В других

⁶ Базарова Н., Мей В. «Азбука классического танца» стр.28

видах физической активности часто бывает достаточно иметь выворотность только в тазобедренном суставе.

Наличие и характер воспитания выворотности напрямую зависят от анатомических особенностей строения опорно-двигательного аппарата человека. Являясь анатомической особенностью, выворотность напрямую не зависит от функции мышечной системы, не является врожденным качеством. Поэтому, строго говоря, выворотность - не физическое качество. Правильнее говорить о воспитании, а не о развитии выворотности, так как в отличие от основных физических качеств (сила, быстрота, выносливость, гибкость, ловкость) выворотность в онтогенезе не развивается.

В ряде сложно координированных видов физической активности (хореография, художественная гимнастика, боевые искусства и др.) выворотность служит одним из ведущих "физических качеств", и при этом ее воспитание остается практически "незатронутым" в стандартном курсе общей и специальной физической подготовки.

Для чего же нужна выворотность? Она позволяет, не "перекашивая" таза, выполнять высокоамплитудные отведения бедра во фронтальной плоскости: выворотность дает максимальную свободу движений при максимальном соблюдении равновесия. Можно сказать, что выворотность добавляет еще одну степень свободы в поясе нижних конечностей.

Наибольшее понимание и осознание выворотности достигнуто в хореографии, вернее в классическом танце, существенной особенностью которого она и является. В хореографии выворотность присутствует во всех основных пяти позициях классического танца. Все его па, все движения - производные от этих пяти позиций, т.е. выворотен весь классический танец. Более того, выворотность как способ расширения спектра движения человека в той или иной степени присуща любому танцу вообще, даже отрицающему ее танцу "модерн".

"Механизм" выворотности достаточно прост: при выворотном положении ног большой вертел бедренной кости находится не

снаружи, а сзади тазобедренного сустава, таким образом устраняется костное препятствие для выполнения ногой движения большей амплитуды.

Выворотность в первую очередь зависит от глубины и расположения вертлужной впадины. детей с хорошей выворотностью ног вертлужная впадина неглубокая, а связки, фиксирующие бедренную кость, эластичные. Если вертлужные впадины расположены в стороны, то даже при глубокой вертлужной впадине можно ожидать хорошую выворотность ног, чего нельзя сказать при обращенных вперед вертлужных впадинах, которые создают чисто анатомические препятствия для развития выворотности. Также играет роль анатомическое строение голеней и стоп (коленного и голеностопного суставов).

Выворотное, или супинированное, положение ног во время танца обеспечивает артисту возможность свободного выполнения движений классического танца и создает условия для такой интерпретации хореографического рисунка, которая отвечает законам художественного восприятия, законам красоты. Сочетания природной и выработанной на занятиях выворотности ног с легким шагом превращает танец в поистине пленительное зрелище. Выворотность ног позволяет совершенствовать технику, помогает вырабатывать такое качество, как артистизм. Большая подвижность ног объясняется тем, что при выворотном положении ног большой вертел бедренной кости находится не снаружи, а сзади тазобедренного сустава, таким образом устраняется костное препятствие для выполнения ногой движений большой амплитуды. Поэтому требование хорошей выворотности ног – безусловная необходимость для классического танца. На Выворотность ног в голени влияют связки коленного сустава, поэтому обращается внимание на их состояние и на возможность растягивания внутренних связок коленного сустава специальными упражнениями. Выворотность ног зависит от двух важных факторов. Во-первых, от строения тазобедренного сустава. В одних случаях вертлужная впадина упрощена, а в других отличается

глубиной. Чем глубже головка бедренной кости входит в вертлужную впадину, а связки, фиксирующие бедренную кость в вертлужной впадине, жестче, тем меньше Выворотность ног, и, наоборот, у детей с хорошей выворотностью ног вертлужная впадина не глубокая и связки эластичные. Природная Выворотность ног зависит также от расположения вертлужных впадин. В одних случаях они обращены вперед, а в других больше в стороны. Если вертлужные впадины расположены в стороны, то даже с глубоко входящей во впадину головкой бедра у такого ребенка можно ожидать среднюю Выворотность ног, а эластичные, податливые связки помогают добиваться хорошей супинации (поворота) бедра. Если же вертлужные впадины обращены вперед, близки друг к другу и при этом головки бедренных костей посажены в них глубоко, то такое анатомическое строение ноги делает детей профессионально непригодными для занятий хореографией, так как амплитуда движения ног у них ограничена.

Во-вторых, Выворотность ног зависит и от строения ног будущего танцовщика. Формирование голени и стопы у детей обычно заканчивается к двенадцати годам. К этому времени носки стоп у ребенка оказываются повернутыми либо наружу, либо внутрь («косоплапее»). Причем иногда при хорошей выворотности в бедрах встречается плохая Выворотность в голених и стопах и, наоборот, при хорошей выворотности в голених и стопах может быть плохая Выворотность в бедрах. В случае свободной выворотности в бедрах при недостаточной выворотности в голених и стопах можно добиться подвижности коленного сустава и голеностопа («выработать» их Выворотность).

Осанка в классическом танце.

Эстетические функции прямого корпуса.

Для занятий танцем важно иметь не только пропорциональное телосложение, но и правильную осанку. В анатомическом отношении осанка человека рассматривается в трех плоскостях, проходящих через общий центр тяжести человека: поперечная (горизонтальная), делящая

тело на верхнюю и нижнюю половины; продольная (сагиттальная), которая разграничивает тело на две симметричные части – правую и левую; передне-задняя (фронтальная), учитывающая строение передней и задней частей тела.

Основа осанки (aplomb)⁷ – позвоночник и его соединения с тазовым поясом. Позвоночник имеет изгибы: шейный (вперед), грудной (назад), поясничный (вперед), крестцо-копчиковый (назад). При нормальной осанке изгибы позвоночника выражены умеренно. Направление линии позвонков при этом строго вертикально. Правая и левая части симметричны: шейно-плечевые линии на одном уровне, углы лопаток на одной высоте и на одном расстоянии от позвоночника, треугольники талии (пространство между линиями туловища и вытянутыми вдоль руками) одинаковы. В нормальной осанке ось тела, проходя через общий центр тяжести, проецируется на середину площади опоры, что обеспечивает устойчивое равновесие тела. Серьезным недостатком осанки считаются плоскостопие, при котором противопоказаны занятия классическим танцем. Однако незначительные формы плоскостопия в процессе роста ребенка и постоянных целенаправленных упражнений могут быть исправлены.

Плие в классическом танце.

Plié (Плие) переводится как «складывание», «сгибание», а как упражнение на уроке классического танца — называется «приседание».⁸ Приседание развивает эластичность суставно-связочного аппарата ног, вырабатывает прямую и крепкую спину, способствует развитию прыжка. Оно встречается почти во всех танцевальных движениях, и хорошее plié делает их исполнение очень мягким и эластичным.

⁷ Базарова Н., Мей В. «Азбука классического танца» стр.16

⁸ Базарова Н., Мей В. «Азбука классического танца» стр.24

Вначале – с первых же уроков – разучивается *demi – plie* и лишь, освоив это упражнение, обычно со второй половины первого учебного года начинают разучивать *grand plie*, которое служит как бы продолжением *demi – plie*.

«**Demi plie** (Демп плие)» — полуприседание. Развивает эластичность и выворотность ног. Исходное положение — самая первая позиция. При исполнении **demi plie** (демп плие), на счёт раз и, два и ноги, верхняя часть усиливает выворотность, направляя к носкам колени, выворотно расположенным на полу, достаточно медленно сгибаются в коленных суставах, достигая предельного изгиба голеностопного сустава при плотном положении пяточек па полу, корпус прямой и подтянутый. На счёт три и четыре ноги, по-прежнему сохраняя силу мышц и выворотность, медленно вытягиваются в самое исходное расположение, корпус очень усиливает подтянутость (рисунок «*Demi plie*»).



Demi plie

Усвоив **demi plie** (демп плие) в первой позиции, начинают переходить к его изучению на всех других позициях в следующем порядке: сначала первая, потом вторая, потом третья и завершает пятая. 4-ая позиция, как самая трудная, и по этой причине изучается

самой последней. В **demi plie** (деми плие) на всех позициях расположение стопы на полу ровное, упор стопы на 1-ый палец недопустим: пятки должны плотно-плотно касаться пола, так как это способствует укреплению голеностопного сустава, корпус обязан быть прямой и хорошо подтянутый, бедра и плечи ровные. Центр тяжести массы корпуса, во время исполнения **demi plie** — деми плие, необходимо равномерно распределить на две ноги, особенно важно следить за этим на 2-ой и 4-ой позициях.

В самом начале **demi plie** (деми плие) изучают лицом направленным к палке, затем — необходимо держаться за палку только одной рукой. Рука, которая положена на палку, рука, открытая на 2-ую позицию, и головы поворот сохраняют во время **demi plie** (деми плие) принятое положение.

Сначала **demi plie** (деми плие) исполняют отдельно обязательно по 4 раза в каждой из позиций; усвоив, **demi plie** (деми плие) исполняют во всех позициях подряд и в каждой не более двух раз. Музыкальный размер во время упражнений четыре четверти. Музыкальный фон певучего, плавного характера. **Demi plie** (деми плие) исполняется на один такт.

Прыжок — как одно из выразительных средств мужского танца.

Прыжки - самая трудная часть классического танца. Все, что вырабатывается экзерсисом и *adagio*, непосредственно связано с прыжками и во многом способствует их развитию. Но особенное внимание следует уделять самим прыжкам. Прыжки классического танца крайне разнообразны по виду. При их разборе мы видим, что они делятся на две основные группы. К первой группе относятся прыжки воздушные: для такого прыжка танцующий должен сообщить движению большую силу, должен замереть в воздухе. Ко второй группе относятся движения, которые нельзя сделать, не отрываясь от земли, без прыжка, но они не устремлены вверх, а "как ползучие растения стелются по земле". Прыжки в искусстве классического

танца являются наиболее сложными и техническими. Прыжки - это средство самой разнообразной и стремительной полетности движения, которое, однако, не должно превращаться в самоцель.

Прыжок ради прыжка – акробатика. Задача состоит не в том, чтобы танцовщик возможно выше прыгнул, выполняя какой-либо вид заноски или воздушного вращения а в том, чтобы он с предельной легкостью, эластичностью и музыкальностью отобразил эмоциональное состояние своего героя. Как известно, прыжки состоят из предварительно усвоенных элементов экзерсиса и адажио. Следовательно, очень важно, чтобы эти элементы были основательно и всесторонне освоены учащимися, прежде чем будут использованы в прыжках. Вместе с тем, техника прыжков имеет и свои особые исполнительские приемы. Один из таких приемов носит название элевации, которая позволяет танцовщику прыгать эластично, мягко, высоко, легко и точно; прогнозировать должную степень высоты полета и продвижения своего тела в соответствующем направлении, темпе, ритме. Кроме элевации танцовщику необходимо фиксировать кульминацию прыжка, что носит название баллона. Заключается баллон в том, что танцовщику следует делать толчок и посыл ногами сильнее, чтобы получился эффект парения в воздухе, иначе прыжок лишится своей виртуозности. Хорошая элевация и баллон зависят от выносливости танцовщика, поэтому, отрабатывая все качества прыжка, необходимо тщательно готовить мышцы ног и дыхание исполнителя. Прыжок зависит от силы мускулатуры ног, эластичности и крепости связок ступни и коленей, развитого ахиллова сухожилия, крепости пальцев ног и в особенности от силы бедра. Самое же главное — уметь в момент отталкивания от пола с *plie* сохранить одновременность броска работающей ноги и толчка опорной, подтянуть корпус (что способствует увеличению прыжка), оказать помощь руками и ощутить собранность всего тела перед прыжком, в момент прыжка и в его заключении на *demi plie*. В первом классе, прежде чем приступить к изучению прыжков, прорабатывается экзерсис, в котором, как говорилось выше, приобретает постановка корпуса, выворотность ног, эластичность приседания и т. д., после чего

начинается работа над прыжками. Лицом к палке разучиваются прыжки на I, II и V позициях (*temps leve*). Далее следуют *changement de pieds*, *echappe*, *assemble* и *jete* и т. д. Каждый новый прыжок изучается лицом к палке не более двух недель, затем он выполняется на середине зала. Во всех классах первые прыжковые комбинации должны состоять из маленьких прыжков с двух ног на две, подготавливающих ноги к более трудным маленьким прыжкам на одну ногу. Переход от маленьких прыжков к большим должен быть постепенный; несложные большие прыжки комбинируются с маленькими. Дальше следуют технически трудные большие прыжки: *saut de basque*, *cabriole* и т. д. (в старших мужских классах они усложняются заносками, двойными поворотами и *tours* в воздухе). Затем выполняются комбинации из маленьких прыжков с заносками. Темп прыжковых упражнений устанавливается преподавателем в соответствии с требованиями программы данного класса и, естественно, должен быть различным в младших, средних и старших классах. Все новые программные прыжки разучиваются в медленном темпе; темп ускоряется по мере усвоения движения.

Все темпы, устанавливаемые для прыжковых комбинаций, сохраняются до конца фразы, даже если комбинация состоит из маленьких и больших разнородных прыжков. Музыкальное оформление играет здесь значительную роль, так как музыкальный рисунок должен подчеркивать различный характер прыжков.

Прыжки классического танца подразделяются на пять групп:

- прыжки с двух ног на две ноги;
- прыжки в двух ног на одну ногу;
- прыжки одной ноги на другую;
- прыжки с одной ноги на другую ногу
- прыжки с одной на ту же ногу.

Прыжок придает танцу необходимые для него качества: легкость, воздушность, полетность – и поэтому является его важной составной частью⁹.

⁹ Базарова Н., Мей В. «Азбука классического танца» стр.126

Проверяется высота прыжка, который выполняется при свободном положении ног с предварительным коротким приседанием. Прыжки выполняются несколько раз подряд. Обращается внимание на эластичность ахиллова сухожилия, силу толчка от пола и мягкость приземления. В момент прыжка требуется оттянуть пальцы ног вниз.

Для прыжка важно качество, обозначаемое в хореографии термином *ballon* (баллон) – умение высоко и эластично прыгнуть вверх и сохранить во время прыжка рисунок позы. Высота прыжка зависит от силы мышц, согласованности работы всех частей тела, и, в частности, сгибателей и разгибателей суставов: тазобедренного, коленного, голеностопного, стопы и пальцев, их подвижности, эластично прыгнуть вверх и сохранить во время прыжка рисунок позы. При прыжке работающие мышцы в течение короткого времени сокращаются до максимума, при этом действуют две главные силы: сила отталкивания от опоры и сила тяжести тела. Поэтому высота прыжка находится в прямой зависимости и от них. При этом необходимо, чтобы отдельные звенья тела в момент отделения его от опоры находились по отношению друг к другу в состоянии неподвижности

Музыкальность. Связь классического танца с музыкой.

Хореографическая разминка проводится с музыкальным сопровождением. Функции аккомпаниатора – пианиста очень многогранны. Посредством музыкального сопровождения музыкант помогает тренеру организовать внимание занимающихся и воспитывает у них чувство ритма, музыкальность выполнения, передавать характер музыкального произведения пластикой движений, взглядом и поворотом головы. Музыкальное сопровождение должно быть выразительным, характерным для каждого вида упражнения, где ясно прослушивается музыкальная фраза, укладывающееся количество тактов, соответствующее продолжительности упражнения.¹⁰

¹⁰ www.plie.ru

Давая определенный темп, метр и ритмический рисунок, музыка выявляет и подчеркивает характерные особенности движения, помогает его выполнению и одновременно приучает спортсменов и студентов понимать соответствие между характером музыки и характер движения. Соблюдение ритмического рисунка в соединении с творческой фантазией аккомпаниатора пианиста (хорошая, разнообразная импровизация) повышают качество урока. Определенный метр, темп рисунок выявляют и подчеркивают технический характер движения: мелодия, разнообразно гармонизированная, создает эмоциональную окраску движений, подчиняет движения музыке и обеспечивает музыкальную насыщенность урока. Если в композиции мы подчиняемся музыке, передаем ее содержание и форму, то в уроке происходит обратное явление: музыка должна по своей форме подчиняться движению. Все комбинации урока должны строиться с учетом музыкальной фразы (тактовой квадратности), начинаться и заканчиваться вместе с нею. Музыкальные фразы могут быть малые и большие: четыре такта, восемь, шестнадцать, тридцать два и т. д. В повседневном тренировочном процессе аккомпаниатор пианист творчески участвует в построении урока и музыкальном воспитании студентов, умело подбирая музыкальную литературу в тех случаях, когда задание тренера-преподавателя требует готовой музыкальной формы. Очень важна профессиональная подготовка пианиста, умение перейти в необходимый момент на импровизацию. Импровизационная музыка должна строго подчиняться рисунку заданной преподавателем комбинации, иметь определенный ритмический рисунок, соответствующей характеру движений.

Музыкальный размер (м/р) определяет количество долей в одном такте. В хореографии применяется музыка с м/р. 2/4; 3/4; 4/4; реже 6/8.

М/р 2/4 соответствует счет «раз» – «два», а при более дробном делении движений «раз» – «два» – «три» или «раз» – «и» – «два» – «и».

М/р 3/4 следует считать «раз» – «два» – «три» или «раз» – «и» – «два» – «и» – «три» – «и».

Таким образом, на фразу приходится в музыкальных произведениях двухдольного размера 8 счетов. Трехдольного – 12, четырехдольного – 16 счетов по тактам 4 счета. Учитывая построение музыкальных произведений, продолжительность отдельных упражнений и учебных комбинаций может составлять 2, 4, 6, 8, 16, 32 счета, а при большей длительности – число кратное 32 (в отдельных случаях – 16). Продолжительность упражнений, выполняемых по музыку трехдольного размера, может быть 3, 6, 12, 24, 48 счетов, при большей длительности – число кратное 48. Большое значение для проведения успешного урока хореографии имеет мастерство аккомпаниатора – пианиста, обладающего чувством меры и художественным вкусом. Он должен уметь подбирать произведения, которые точно согласовывались бы с учебными заданиями и в то же время были бы отвлеченными, монотонными и примитивными. Общими канонами для подбора музыкальных произведений являются танцевальность, образность, оптимистический характер, завершенность мелодии.

Контрольные вопросы:

1. Какое значение имеет выворотность в классическом танце?
2. Каковы эстетические функции осанки?
3. Что развивает плie в классическом танце?
4. Какие качества придает танцу прыжок?
5. Какую роль имеет музыкальный материал в хореографическом процессе?

Использованная литература

1. Базарова Н., Мей В. «Азбука классического танца» Л.-М, «Искусство» 2008.
2. Звёздочкин В.А. «Классический танец» Ростов - на Дону, 2003.
3. www.plie.ru

1.3 Специфика преподавания классического танца на отделение «артист ансамбля народного танца»

План:

1. Специфика преподавания классического танца.
2. Изучение позиций и поз классического танца.

Ключевые слова: хореография, поза, прыжок, элевация.

За многовековую историю танцевальное искусство накопило и отработало определенные приемы, позволяющие посредством присущей этому искусству выразительности передавать информацию, составляющую содержание и эмоциональный заряд искусства хореографии.

Сегодня можно говорить об исторически сложившейся системе выразительных средств и норм, составляющих искусство хореографии, определяющих его специфические черты и право на самостоятельность в потоке искусств. Серьезное изучение специфики самобытных выразительных средств хореографии предполагает обращение к её истокам - фольклорной хореографии, так как именно в искусстве народного танца заложены те качества, характеристики, черты самобытности, которые получили развитие и многообразие в сценических формах хореографического искусства. На сегодня можно сказать, что как бы разнообразны ни были хореографические культуры, сколь национальных черт они бы ни несли, все они подчинены ритмико-временным и композиционно - пространственным изменениям. И только в единстве этих слагаемых они могут определяться как самостоятельное художественное явление. Эта самобытность выразительных средств позволила танцевальному искусству по-особому выражать жизнь. От поколения к поколению углубилась информация о жизни, воспроизводимая художественно - выразительными средствами, обобщавшими прошлое изображение

процессов труда и эмоциональных состояний. Что приводило к многообразию приемов и форм художественного обобщения.

Одна из особенностей танца - его подчиненность временным и пространственным законам одновременно - результат его синтаксической природы. Природа обеспечила ему самостоятельность и неповторимость как вида искусства. Неспособность танца изображать формы самой жизни, его эмоционально - выразительный характер сформировали особые сценические средства, определили и отбор материала для образного отображения действительности. Отсюда искусство танца приобрело обобщенно - условный, ассоциативный язык, глубоко эмоционально воздействующий на зрителя. Балету, как подлинно театральному искусству подвластен показ малого и большого мира одновременно, мир обобщенный выражается через мир конкретной жизни определенного человека - образа. Например: Одетта и Жизель, Мария и Джульетта - это и судьбы конкретных девушек, и символические образы чистоты, правды, поэзии и жизни, силы и веры в любовь и любимого. Спартак и Ромео - это и герои литературы, конкретные личности с широкой палитрой чувств и поступков, и образы огромного, вселенского звучания.»

Изучение позиций и позы классического танца.

Позы в различных танцах выполняются в установленном пространственном рисунке и состоят из самых различных положений головы, рук, корпуса и ног. Позы в танцевальном произведении зависят от народности танца, его характера.

«Поза (из фр. *pose* через немецкий, ранее из лат. *positum* (супин *positum*) «класть, ставить» - положение, принимаемое человеческим телом, положение тела, головы и конечностей по отношению к друг другу.

Балет часто называют искусством поз. Особенно это справедливо для классического балета, возникшего в Европе в XV-XVI веках, как придворно-аристократическое искусство. Балет появился вследствие

театрализации балльных танцев, представлявших собой поочередное выполнение фигур и смену поз участниками под музыку. С развитием классического балета в нём появлялось всё больше динамики, экспрессии, собственно танца, в современном его понимании. Элементы танца видоизменялись, было введено много новых. Но и в наше время поза (положение) является одним из основных элементов балетного искусства.

Урок классического танца начинается с экзерсисов (упражнений, фр. *exercice*) у станка, а затем на середине зала. Учащиеся занимают различные позы и выполняют движения, нагружая определённые группы мышц. Таким образом вырабатывается выворотность и сила мышц ног, правильная постановка корпуса, рук и головы, устойчивость, координация движений.

Во время выступления танцовщики также принимают различные позы, чередующиеся друг с другом или прочими элементами танца (прыжками, вращениями, поддержками и т.д.).

Под позой в классическом танце понимают остановку в движении, во время которой тело танцовщика находится в положении равновесия на одной ноге, называемой опорной. В это время другая нога (работающая) отведена вперёд, в сторону или назад.

Позы танца подразделяют на:

1. Малые позы - работающая нога находится на полу,
2. Большие позы - работающая нога поднята.

К основным позам (положениям) классического танца относят: а ля секунд (фр. *a la seconde*), 4 вида арабеск (фр. *arabesque*), аттитюд (фр. *attitude*), круазе (фр. *croise*), эффасе (фр. *efface*), экарте (фр. *ecarte*), эпольман (фр. *epaulement*). Путь работающей ноги при переходе от одной позы к другой называется пассе (фр. *passe*).»

1.4 Динамика расширения и усложнения материала

План:

1. Изучение педагогической деятельности А.Я.Вагановой.
2. Изучение методики школы А.Я.Вагановой.
3. Изучение педагогических приемов А.Я.Вагановой.

Ключевые слова: методика, система, техника, виртуозность, урок.

А. Я. Ваганова - Лауреат Государственной премии, Народная артистка, профессор. Созданная ею система преподавания классического танца явилась не только узкопедагогическим направлением, но и широко разветвленным органически разработанным творческим методом. Система стала наряду с методикой, разработанной другими выдающимися советскими педагогами-хореографами, основой советской хореографической школы в целом.

Методика А.Я. Вагановой сильна, прежде всего, сочетанием теории и практики. Путь, которым она шла в педагогических исканиях, был тернист. Но неудовлетворенность системами преподавания, с которыми сталкивалась А.Я. Ваганова, помогла ей разобраться в самых сложных вопросах хореографии. У нее была требовательная аналитическая мысль, и она сумела создать цельную и новую методику овладения хореографическим искусством - методику русского классического танца.

Биография А.Я. Вагановой-педагога определилась в советское время, когда смелая мысль передового деятеля искусства находила отклик и поддержку.

Ваганова пришла в училище в трудную для молодого советского балета пору. Педагогический состав не имел единой системы преподавания. Работа шла самотеком по старинке, каждый педагог фактически был самоучкой. Такой была и А.Я. Ваганова в то время. Но

ее давно мучила мысль о необходимости создания общей системы преподавания.

Вначале стремление Вагановой внести ясность в построение урока, приучить учениц задумываться над каждым движением не вызывало особого интереса у деятелей хореографии. Сложная борьба за классический танец с каждым годом приносила победы и завоевания. В 1932 году в училище была сделана попытка зафиксировать уже отчетливо видимые основы курса классического танца. Был создан сборник учебных программ, принятых преподавательским составом и художественным руководителем училища. В 1934 году выходит в свет книга А.Я. Вагановой «Основы классического танца».

Ваганова первая разработала методику преподавания, первая основала педагогические курсы, была первым профессором классического танца, т.е. подняла методику балета на уровень науки.

Урок Вагановой - это творческий процесс, основанный на взаимопонимании педагога и учениц. Стремление добиться ясности при объяснении каждого движения стало основой ее методики преподавания.

Просто и доходчиво рассказывала она о новом движении и также просто показывала его. Ваганова говорила: «Как вы можете учить, если сами не умеете проделать это движение с полной его техникой, встав на пальцы, показав каждую деталь?» Ее пальцы были безупречны. В них была уверенность и четкость большого мастера. Большей частью она показывала движения, как говорится, «вполголоса», но с такой абсолютностью, что каждый оттенок движения сразу усваивался учащимися. Наиболее сложные движения, особенно если они делались в каком-нибудь новом варианте, она показывала в полную силу.

Агриппина Яковлевна умела увлечь уроком. Она развивала музыку тела в такой степени, что ученицы могли исполнять танцы в различном ритме, темпе, передавать различные эмоциональные состояния, содержание музыки. Ее обучение давало возможность исполнять роли самого различного плана.

Урок Вагановой был построен так, что каждый день что-то наслаивалось, приобреталось, развивалось. Это четкое, постепенное наслоение техники и дало возможность овладеть трудными вариациями.

Ее урок с начала до конца велся в таком темпе, что ученик сразу терялся, не мог быстро ориентироваться и поспевать за движениями и комбинациями. Для того, чтобы свободно заниматься в ее классе, нужно знать и усвоить ее систему преподавания. У человека другой школы, впервые столкнувшегося с методом Вагановой, может даже создаться впечатление, что, скажем, адажио в таком быстром темпе не приносит никакой пользы. Это неверно. Техника и виртуозность ее класса достигалась только путем упорного и огромного напряжения. К уроку Ваганова готовилась дома и всегда приходила в класс, точно представляя себе и композицию самого урока, и музыкальный размер, который она сама указывала концертмейстеру.

Ваганова всегда считала музыку, сопровождающую урок, основой танца.

Как и всякий другой урок классического танца, урок Вагановой начинался с экзерсиса у станка. Первым движением было *plié*, но уже здесь, как и во всем Вагановском экзерсисе, не было ничего механического. С самого начала урока и до конца властвовал танец: и в движениях головы, гибкости и быстрых поворотах корпуса, и в пластике «поющих» рук.

Танцевальность - вот линия урока Вагановой. Движения на уроке задавались с учетом непомерной нагрузки сложной мышечной системы танцующего человека. Упражнения давались в логической последовательности комбинаций, развивающихся на протяжении всего урока. На уроках Вагановой была строгая дисциплина. От учеников она требовала ясного ума, внимательного отношения и большого трудолюбия. С детства она приучала всех к железной дисциплине, без которой немыслимо балетное искусство. Она никогда не была сухим, скучным педагогом, из года в год повторяющим одни и те же танцевальные движения и комбинации.

Метод Вагановой подразумевает не только безукоризненное разучивании движений, но и общий строй занятий, внутренний ритм, не позволяющий вниманию ослабевать. Дисциплина и танец неразрывны. Все замечания она произносила очень тихо, их едва можно было расслышать. Порой это учеников приводило в отчаяние. Но с каждым днем в классе становилось все тише и тише.

Всегда связанная с жизнью учениц, она знала степень утомленности, занятости каждого класса. Поэтому ее уроки никогда не утомляли, и в то же время не позволяли ученикам распусться, «пожалеть себя».

Непрерывные поиски нового в искусстве педагогики совершенствовали методику, усложняли уроки, технику ее учениц. Очень часто она предлагала той или иной ученице записать к следующему занятию какую-нибудь комбинацию движений *adagio* или *allegro*, а иногда и весь урок. Могут спорить, для чего же отвлекать исполнителей от своего прямого дела? Но в этом нововведении был глубокий смысл. Она хотела заставить учениц думать, понимать назначение того или иного движения. Она будила их творческое воображение, приучала самостоятельно объяснять правильность исполнения каждого па.

Каждое пройденное движение запоминалось и отрабатывалось, практически превращаясь в своеобразный фундамент для будущего.

Был у Вагановой и свой способ для того, чтобы отучить учениц от зазубривания. Они привыкли к многократному показу каждой комбинации движений и рассеянно следили за педагогом. Ваганова нашла новый метод. Она показывала каждую комбинацию два раза: с одной и с другой ноги. Нужно было мгновенно запоминать, если не хотели подвергнуться крупным неприятностям. Однажды весь класс был выставлен из зала за то, что все до единой забыли последовательность движений в *adagio*.

Ваганова ценила упорство, настойчивость, волю к преодолению и, напротив, не любила проявления слабости. Ваганова настаивала на строгой дисциплине, развивая волю, самообладание. Даже если болели

ноги, ученики делали все упражнения. Они лечились экзерсисом, остерегаясь делать лишь те движения, от которых поврежденному месту было больно: рационально построенный экзерсис шел только на пользу.



Школа Вагановой учит понимать законы движения, умение управлять телом, делать его послушным. Метод Вагановой требует правильной постановки корпуса и спины. Правильно поставленная спина дает абсолютную свободу движений. Даже превосходно тренированные ноги не могут заменить тех функций, которые возложены школой Вагановой на спину. Французская, даже итальянская школы не придавали такого значения ее постановке.

Один из законодателей французской школы, Рамо, считал, что хорошие руки для танцовщицы так же необходимы, как хорошее обрамление для картины. Каким наивным казалось Вагановой это утверждение! Поиски Вагановой привели к методическому освоению роли рук в общем строе классического танца. С ней в живую практику классического танца «вошли» совершенно новые руки, задача которых в танце разнообразна и велика. Отличительная черта этих рук, прежде

всего в их выразительности. Они легки в полетах. Они энергичны в турах, они направляют стремительность и жесткость движений: они классичны, мягки и музыкально певучи в *adagio*.

Особое внимание она советовала обращать на работу рук сразу в 1-ом классе. Дети должны понять, что руки в танце не могут быть безучастными. Тогда руки, особенно кисти рук, постепенно станут главными помощниками учащихся в области техники выразительности танца. Ваганова работала над развитием не только техники рук, но и над их художественной выразительностью.

Руки, корпус, голова привлекали ее особое внимание. Они стали у Вагановой главным проводником выразительного танца. Много она работала над воспитанием крепкой и вместе с тем гибкой спины. Большое значение придавала она корпусу, стремилась к тому, чтобы он также был крепким, ловким, гибким, не боящимся никаких самых неожиданных комбинаций. В этом она шла за Фокиным, который в свое время писал: «Ошибка балетной техники в том, что она сводится к танцу ног, тогда как должно танцевать все тело, все оно до последнего мускула должно быть выразительно и красноречиво».

Танцовщице, прежде всего и больше всего, нужен корпус поворотливый и ловкий, но сильный и крепкий; нужен незыблемый апломб и послушные руки и ноги, способствующие апломбу и поворотливости в той же мере, как выразительность позы. Никогда вы не найдете на уроке Вагановой двух па, которые делаются с одинаковым положением корпуса.

Ваганова внесла в школу танца точную координацию всех частей тела. А в ее классе на долю ног выпадала не менее сложная работа. Но Ваганова не признавала тренировочных упражнений для ног. На уроках тренировка рук и корпуса имела главное значение - благодаря этому и ноги двигались со значительно большей точностью. Огромное значение Ваганова придавала широте и размаху танцевальных движений. Она требовала феерического блеска, отточенности движений и в то же время максимального преодоления пространства.

Агриппина Яковлевна требовала полной гармонии музыки и хореографии.

Педагогам младших классов Ваганова настойчиво советовала приучать детей слушать музыку с малых лет, чтобы самые несложные движения учениц приобретали выразительность, рождаясь под влиянием музыки и ритма. Она учила обращать внимание на контроль мышцы ног, а потом спины. Приучая к мышечному ощущению, она задавала движения и тут же говорила: «Посмотри в зеркало, как ты стоишь? Проверь бок и запоминай это ощущение, проверяй позу по зеркалу, а затем умей воспроизвести ее по одному мышечному ощущению, не прибегая к зеркалу». Огромное значение придавала она равновесию, координированной, равномерной работе корпуса и конечностей. Равновесие достигалось управлением рук, при переходе из одного положения в другое. Без координации рук получается неверный поворот плеча, неправильное распределение движений всего тела от ног до рук.

С первого урока Ваганова стремилась познать индивидуальность каждой ученицы, учесть ее отрицательные и положительные качества. Учтя физические недостатки ученицы, она стремилась выработать элементы своеобразной «профилактики», чтобы предотвратить дальнейшее развитие этих недостатков. Точно также она находила индивидуальные способы, которые могли бы помочь ученице в дальнейшем исправить недостатки. У Вагановой были свои педагогические приемы. Как бы она не хвалила учеников, она обязательно указывала на их недостатки либо в технике, либо в выражении эмоций.

Ваганова могла видеть каждого и одновременно всех. Она замечала ошибку и не оставляла без объяснений.

Она постигла железную логику построения урока. Кропотливо работала над выделением основных элементов в каждом движении классического танца, открывала технологические приемы, общие для каждой группы движений. Вне системы классического танца Ваганова не представляла себе балетного танца.

Творчество А.Я. Вагановой в советском балете стало основой для деятельности советских актеров, советских педагогов-хореографов. От кропотливой каждодневной работы - к свободному самочувствию на сцене, от глубокого знания основ своей профессии - к овладению теорией творчества. Таковы поучительные заветы А.Я. Вагановой.

Воспитывая учениц, Ваганова в классе работала как репетитор. Сама методика Вагановой с исполнителями, истолковании партии в целом и отдельных па, ее составляющих, постановка актерской задачи - все это дорого, полезно сегодня, как и десятилетия назад. Она была строгим и требовательным педагогом.

Ваганова давала наставления: «Никогда не гонись за внешним эффектом в танце, не заигрывай с публикой, движениями не разбрасывайся - это те же слова. Помни, что классический танец благороден, искусство никогда не простит тебе этого легкомысленного отношения к себе. Помни всегда, как бы себя ни чувствовала, какое бы настроение у тебя ни было, не пропускай урока. Успехи достигаются не годом, а годами».

Контрольные вопросы:

1. Когда началась педагогическая деятельность А.Я.Вагановой?
2. Что отличало систему преподавания А.Я.Вагановой?
3. Какие педагогические приемы использовала А.Я.Ваганова?

Использованная литература:

1. Ваганова А.Я.«Основы классического танца» Л. 2009
2. Александрова Н.А. « Классический танец для начинающих»СПБ : Лань 2009
3. Костровицкая В.С. «Классический танец. Слитные движения. Руки». СПБ : Лань 2009

1.5 Анализ педагогических принципов последовательности, постепенности, системности, непрерывности в образовательной программе предмета

План:

1. Задачи урока классического танца.
2. Соразмеренность построения экзерсиса у станка и на середине зала.
3. Соразмеренность частей урока на разных этапах обучения.
4. Темп урока.
5. Соответствие комбинаций возрасту и физическим данным учащихся.

Ключевые слова: урок, экзерсис, темп, задача.

Каждый урок классического танца должен иметь 3 задачи, выполнение которых преследует преподаватель:

1) Образовательная (методика исполнений движений, технические приемы исполнения отдельных элементов, а также комбинаций этих элементов);

2) Развивающая (физические данные, психологические данные, эмоциональные данные);

3) Воспитательная (дисциплина, выносливость, прилежание, эстетика, трудолюбие, любовь к искусству и т.д.).

В комплексе этих трех задач можно добиться полного и цельного результата.

Пример (один урок)

Задачи: 1) познакомить учащихся с техникой исполнения движения классического танца *battlement tendu jete*.

2) развитие выворотности и эластичности подъема.

3) воспитание трудолюбия.

Специфичность задач урока классического танца.



В отличие от других дисциплин специального цикла хореографии задачи урока классического танца имеют в задачах развивающих более широкое содержание, т.е. на уроках классического танца обучающиеся более подробно должны заниматься развитием своих исполнительских навыков. В свою очередь, приобретенные на уроках классического танца исполнительные навыки имеют большое значение и на других занятиях хореографии.

2. Урок классического танца состоит из следующих частей:

1) Организационная часть (наведение дисциплины, замечания к учащимся, постановка задач урока, поклон).

2) Разогрев.

3) Экзерсис у станка.

4) Экзерсис на середине зала.

5) Allegro.

6) Танцевальные элементы, вращения.

7) Заключительная часть (поклон, замечания).

По времени занятие у станка и на середине зала почти одинаково, с середины учебного года больше времени надо уделять движениям на середине зала.

3. Этапы обучения:

1) знакомство с техникой исполнения движения.

2) закрепление техники исполнения.

3) отработка.

4) повторение.

Время, отведенное на каждый этап урока изменяется в соответствии с выше указанными этапами обучения.

Правильное построение урока и его развитие всецело подчиняются следующим условиям: 1) последовательной расстановке

движений в различных частях урока; 2) соразмерной деятельности отдельных частей урока; 3) темпу в котором должен протекать весь урок; 4) правильному составлению комбинированных заданий.

4. Темп урока.

Урок идет целостно, без скачков, соблюдая последовательность частей урока и плавный переход от одной части к другой.

1) начало урока - это уже учебное действие. Необходимо организовать учащихся очень четко, сконцентрировать внимание на занятии;

2) все учебные задания надо предлагать учащимся без повторного объяснения, кроме новых изучаемых движений. Преподаватель должен изъясняться четко, ясно, обстоятельно, экономно по времени задавать учащимся примеры, совмещая показ и пояснения, особенно когда отрабатываются новые элементы;

3) на протяжении всего урока темп должен быть стабильным, но к концу урока нагрузка, внимание учащихся должно усиливаться, а не рассеиваться;

4) темп урока снижается на заключительном этапе;

5) при составлении учебных комбинаций, как экзерсиса у станка, так и экзерсиса на середине зала, учитывается:

- пройденный материал (методика исполнения движений, их количество, а именно какие движения в чистом виде изучены, либо их усложнение);

- физические данные (слабо подготовленные учащиеся, средняя либо сильная подготовленность группы).

Изучение комбинаций у станка основывается на ранее выученные комбинирования движений (*battement tendu* и *passé par terre*, *battement tendu jete* и *pice*, *passé par terre* и *rond de jambe par terre*, *battement tendu* и *rond de jambe par terre*, *battement tendu* и *demi plie*, *battement developpe* и *releve lent* и т.д.).

Изучение комбинаций на середине опирается на выученные комбинации у станка, а также изученные ранее малые и большие позы, I, II, III *port de bras*, ранее изученные танцевальные движения. Но все

комбинации составляются упрощенные в темпе, музыкально, т.к. чтобы качественно исполнить элементы комбинации учащимся нужно сосредотачивать свою память, внимание на правильном и достаточно техничном выполнении комбинаций.

1 год обучения.

Основными задачами на первом году обучения являются: постановка ног, корпуса, рук, головы в процессе освоения основных движений классического тренажа у станка и на середине, развитие элементарных навыков координации движений. Учащиеся исполняют упражнения сначала стоя лицом к палке, держась за нее двумя руками, позднее – одной рукой, с правой и левой ноги по очереди. Открывание рук из подготовительного положения на I и II позицию - *preparation* у палки и на середине зала – делается на четыре вступительных аккорда; опускание рук в подготовительное положение – на два заключительных аккорда. В конце учебного года *preparation* делается на два вступительных аккорда.

2 год обучения.

Основные задачи: развитие силы ног путем введения в экзерсисе у станка и увеличения количества упражнений, развитие устойчивости; освоение техники исполнения упражнений в более быстром темпе. Наряду с этим вводятся более сложная координация движений за счет использования поз в экзерсисе у станка и на середине, усложнения учебных комбинаций. Изучение прыжков на одну ногу и технику полуповорота и поворота на двух ногах, *preparation* к *pirouette* у станка и на середине зала. Работа над выразительностью исполнения движений.

3 год обучения.

Основные задачи: выработка навыков правильности и чистоты исполнения. Закрепление устойчивости, развитие координации, выразительности поз, дальнейшее воспитание силы и выносливости. Ускорение темпа исполнения движений. Вводится экзерсис на полупальцах на середине зала, увеличивается нагрузка в *adagio* и усложнение его построения. Начинается освоение движений *en*

tournant, изучение pirouettes и заносок. Первоначальное изучение прыжков на пальцах. Дальнейшее развитие координации движений во всех разделах урока и работа над выразительностью.

4 год обучения.

Повторение и закрепление материала 3-го класса, проверка точности и чистоты исполнения пройденных движений, выработка устойчивости на полупальцах дальнейшее развитие силы, выносливости за счет ускорения темпа и увеличения нагрузки в упражнениях. Исполнение упражнений en tournant на середине и в adajio, усложняется за счет новых движений, продолжается освоение техник pirouette и заносок, развитие пластичности и координации при исполнении больших поз. Исполнение tour lent в больших позах, начало изучения больших прыжков

5 год обучения.

Закрепляется программный материал 4-го класса. Продолжается работа над чистотой, свободой и выразительностью исполнения с использованием более сложных сочетаний движений. Наряду с этим в задачи обучения входят подготовка к tours в больших позах и ознакомление с техникой их исполнения, первоначально изучение pirouette с различных приемов на месте и с продвижением по диагонали, ознакомление с большими прыжками. Постановка вращений в больших позах. Tour lent с усложненной работой корпуса. Введение более сложной формы adajio с переменной темпа внутри комбинации. Исполнение ряда прыжков en tournant. Начало развития элевации в больших прыжках.

6 год обучения.

Исполнение tour в больших позах с различных приемов. Работа над комбинированными вращениями на полупальцах и пальцах на месте и с продвижением(с включением двух tour или pirouettes). Развернутая форма adajio. Развитие техники заносок. Изучение больших прыжков с различных приемов. Продолжение работы по выявлению индивидуальных способностей учащихся над выразительностью исполнения.

7 год обучения.

Основные задачи: исполнение сложной формы *adagio* с включением больших прыжков. Дальнейшее совершенствование техники вращения. Усложнение раздела *sissonne* заносками и *en tournant*. Освоение больших прыжков в танцевальных комбинациях. Прыжки на пальцах с продвижением по прямой, диагонали, *en tournant*. Дальнейшее раскрытие индивидуальности учащихся.

8 год обучения.

Совершенствование, закрепление и художественная отработка пройденного материала, Овладение стилевыми особенностями исполнения комбинаций в зависимости от характера музыки. Развитие исполнительской виртуозности, артистичности и индивидуальности учащихся.

Контрольные вопросы:

1. Цели и задачи урока классического танца?
2. Какие условия характеризуют правильное построение урока классического танца?
3. Что учитывается при выборе музыкального темпа на уроке классического танца?

Использованная литература:

- 1) Базарова Н., Мей В. «Азбука классического танца» Л.-М, «Искусство» 2008.
- 2) Звёздочкин В.А. «Классический танец» Ростов - на Дону, 2003.
- 3) Костровицкая В. «100 уроков классического танца». С-П 2009
- 1) Александрова Н.А. «Классический танец для начинающих» СПб : Лань 2009
- 2) Костровицкая В.С. «Классический танец. Слитные движения. Руки». СПб : Лань 2009
- 3) Ваганова А.Я. «Основы классического танца» Л. 2009

1.6 Задачи педагога на уроке классического танца

План:

1. Содержание урока.
2. Педагогический опыт преподавателя.
3. Музыкальное оформление урока.

Ключевые слова: педагог, движение, музыка, комбинация.

Правильная подготовка педагога к уроку имеет очень важное значение и в значительной мере способствует успеваемости учащихся. Николай Иванович Тарасов – выдающийся педагог, методист, первый в истории хореографии теоретик основ мужского классического танца, - в своей книге “Классический танец” касался таких важных вопросов, как правильное построение и развитие урока, подготовка педагога к уроку. Качество успеваемости учащихся во многом зависит не только от опыта, знаний и одаренности преподавателя, но и от степени его подготовленности к очередному уроку. 3 Готовясь к уроку преподаватель должен, прежде всего, определить его содержание, т.е. тот учебный материал, из которого он будет слагаться. Каждый урок классического танца всегда начинается с повторения пройденного, чтобы сохранить и дальше совершенствовать накопленные знания и навыки, а также изучать новый материал, намеченный в плане. Тем не менее подготовка к уроку в каждом отдельном случае будет меняться в зависимости от учебных задач. Начинающему преподавателю Н.И. Тарасов советует руководствоваться следующими правилами подготовки:

1. Наметить новые примеры в соответствии с задачами каждой части урока для дальнейшего укрепления и совершенствования накопленных знаний и навыков учащихся;
2. Определить новый материал для изучения, если это предусмотрено в плане и если учащиеся достаточно подготовлены к его восприятию;

3. Ввести новый материал в различные комбинированные задания для дальнейшего укрепления и развития исполнительных навыков;

4. Определить совместно с концертмейстером соответствующие размеры и характер музыкального сопровождения каждой части урока. Рекомендуется составлять план предстоящего урока в письменном виде, фиксируя в нем наиболее сложные учебные задания.

Таким образом, преподаватель постепенно вырабатывает необходимый навык к еже урочному планированию своей работы. В дальнейшем можно просто тщательно продумывать форму и содержание занятий. Однако фиксированный план урока не должен сковывать творческую мысль преподавателя. Практически это означает, что, сохраняя методическую целенаправленность своего первоначального замысла, преподаватель может несколько изменить или усложнить намеченное учебное задание в каждой части урока. Эффективность и результативность урока связаны с умением методически грамотно проводить его. Урок надо вести уверенно, просто и доходчиво объяснять и показывать движения. А.Я. Ваганова говорила: “Вряд ли может быть хороший педагог в балете, если он – каждой связкой, мышцей не прочувствовал того, чему учит”. Для того, чтобы учащиеся не запоминали движения механически, педагог может дать самостоятельно сочинить комбинацию. Затем задание усложнить. Постепенно ученики поймут принцип комбинирования движений, это заставит их не механически выполнять движения, а продумано. Очень важно педагогу видеть ошибки группы. Он должен знать недостатки общие и индивидуальные. К общим часто относятся – отсутствие выворотного шага, координации движений, поэтому педагог должен сочинять комбинации таким образом, чтобы можно было пройти новое и успеть отработать пройденный материал. Необходимо делать замечание общие и индивидуальные. Нужно приучать учеников воспринимать замечания. Когда говорятся общие замечания, то достигаются и индивидуальные. Индивидуальные замечания делаются, учитывая характер каждого ученика. К каждому должен быть свой подход. Важно подчеркивать достоинства учеников. Это

придает им веру в свои возможности и желание добиться высоких результатов. Дисциплина на уроке обязательна. А это тоже зависит от педагога, как он организует класс, как заставит быть внимательным на уроке? К примеру: многократный показ комбинаций, движений приучает учащихся к невнимательности. Если они будут знать, что комбинация будет показана много раз, то при первоначальном показе будут невнимательны. Если движения задаются четко, музыкально грамотно, учащиеся быстро осваивают материал урока. Хорошо организовать форму урока – это еще не все, надо вдохнуть в сознание и сердце ученика творческое начало, жизнь, что приведет ученика к пониманию поэзии танца. И, наконец, начинающий преподаватель должен знать, что отлично составленная программа – это тоже еще не все, необходимо владеть высокопрофессиональным и художественным методом ее выполнения. Никакая самая совершенная программа не может заменить собой талант, мастерство, опыт, знания преподавателя. Лично для нас ответ на вопрос: «Нужен ли на уроке классический экзерсис?» - всегда утвердителен. Да, нужен, потому что веками отработанная и проверенная почти трехсотлетней жизнью балетного театра система занятий у станка и на середине, ежедневный тренинг балетного актёра, наилучшим образом готовит его к выполнению любых балетмейстерских заданий. На вопрос в том, как пользоваться этой традиционной системой, какие её элементы брать на вооружение, какие звенья классического урока заимствовать для занятий со студентами. Психодиагностический метод направлен на решение широкого круга задач, стоящих перед хореографом. Такой подход позволяет с максимальной точностью добиться воспроизводимости, внятности, обоснованности целей и задач, и главное, результативности общей работы преподавателя и учащегося.

С помощью танца, в том числе классического, мы можем обеспечить такие условия для человеческой деятельности, которые помогают раскрыть студенту его творческий потенциал и нравственные возможности личности. Понимая значимость проблемы эстетического воспитания средствами классического танца, в

частности и танцевального искусства вообще, необходимо обосновать подготовительную работу к проведению урока классического танца. Необходимо отобрать элементы балетного урока, которые помогают выработать устойчивость, координацию и музыкальность. Экзерсис, усвоение позиций, требуют долгого времени, если пренебрегать «мелочами» (а нам думается, что в педагогике вообще, в балетной педагогике в частности, никаких мелочей не существует), учащиеся никогда по-настоящему не усвоят упражнения, и время будет израсходовано безрезультатно. Если в течение первого и второго года обучения не привить учащимся точное, доскональное знание основ экзерсиса, впоследствии эти проблемы могут сказаться. Правильность, четкость, точность выполнения элементов классического танца должны войти в подсознание учащегося, зафиксироваться в его мускульной памяти, стать своего рода рефлексом.

Хореограф – профессия сложная. Ведь кроме обычных трудностей, всегда сопутствующих освоению классического танца, кроме необходимости решать большие воспитательные задачи, учитель хореографии должен чрезвычайно умело разбираться в возрастных особенностях своих воспитанников. Поэтому главная задача педагога в первые годы обучения классическому танцу заключается в том, чтобы наряду с изучением основных форм и движений, предусмотренных программой, развить у учащихся интерес к классическому танцу, дать им элементарные представления о его красоте, об эстетике танца. Необходимо также развивать у учащихся сознательное, вдумчивое отношение к занятиям, чтобы они могли более активно работать на уроке и знали, на что особенно важно обращать внимание том или ином упражнении. Важной задачей первых лет обучения хореографии является освоение азбуки классического танца. Развиваются: выворотность ног, танцевальный шаг, правильная постановка корпуса, гибкость, устойчивость, легкий высокий прыжок, четкая координация движений. Все это – элементы, необходимые для дальнейшего развития техники и навыков. На первом уроке целесообразно проводить беседу о танце, о его красоте и

выразительности, об обязательной согласованности движений; рассказать о том, как учащиеся должны себя вести, занимаясь классикой (реагировать на замечания, сделанные другому ученику, запоминать замечания и т.п.).

На первых порах обучения урок следует строить так, чтобы добиться возможно большего разнообразия в чередовании и перемене упражнений – упражнения лицом к палке, переход на середину, возвращение к палке и т.п. Это необходимо для того, чтобы учащиеся не приучались механически выполнять движения, а работали в состоянии сосредоточенного внимания. Кроме того, такой урок не будет однообразным и скучным. Время на упражнения у палки и на середине зала должно быть по возможности распределено равномерно, например: 10-15 минут – упражнения у палки, 10-15 минут – на середине зала и т.д. Учитывая это, каждый педагог, руководствуясь своим опытом. Рационально распределяет время урока. Показав и объяснив учащимся то или иное упражнение, необходимо указать на самое главное в его исполнении. Индивидуальный опрос учащихся – устный и с показом – необходимо проводить систематически. Кроме индивидуальных замечаний полезно останавливать класс во время исполнения того или иного упражнения и проверять правильность положения ног, корпуса, рук – одновременно у всего класса. Следует так же спрашивать учащихся, в чем ошибка того или иного студента и как ее надо исправить. Систематическое повторение с учащимися пройденного материала тренирует и улучшает качество исполнения. Показ педагогом всех движений должен быть точным и аккуратным, что особенно важно в младших классах. В противном случае, как показывает практика, учащиеся будут выполнять упражнения неряшливо и неточно. Все французские термины преподавателю следует переводить на русский язык и систематически проверять усвоение их учащимися. Для развития у учащихся выразительности, фантазии и артистичности следует на протяжении первых лет обучения (начиная примерно с конца первого месяца) практиковать простейшие этюды на смену настроения. При музыкальном

оформлении педагогу не следует считать вслух на уроке, т.к. это притупляет музыкальное восприятие учащегося. Объяснив студенту, в каком размере и темпе делается данное упражнение, необходимо дать ему возможность вслушиваться в музыку. Считать вслух допустимо только вначале обучения нового упражнения. Особенно внимание должно быть обращено на качество музыкального оформления урока начального обучения, необходимо остерегаться сведения его к сухому отбиванию такта-счета. Музыкальное оформление должно прививать учащимся эстетические навыки, осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Весь урок должен быть построен на музыкальном материале. Переходы от упражнения у палки к упражнениям в середине зала, а также поклоны при входе в класс и после окончания урока должны быть музыкально оформлены, чтобы дети привыкли организовывать свои движения согласованно с музыкой. Качество музыкального оформления уроков хореографии во время занятий классическим танцем в младших классах должно находиться на высоком уровне, т.к. именно здесь учащиеся знакомятся с музыкой в ее связи с движением. Поэтому крайне важно дать учащимся с самого начала правильное представление о принципах и закономерностях этой связи.

Последующие годы обучения – средние классы – наряду с развитием выносливости, силы и устойчивости воспитывают более свободное владение корпусом, движениями головы и особенно рук, которые должны быть не только пластичными и выразительными, но и активно участвовать в исполнении прыжков. Для достижения этого в уроки средних классов вводятся комбинации с различными, более сложными сочетаниями движений и связующие движения, например: *pas de bouree*, *passé* и т.д. В целях выразительности танца следует добиваться различия в исполнении основных и связующих движений. Задача последних – выделить основное движение упражнения. Однако слишком увлекаться комбинациями движений не следует. Главное –

качество исполнения. Поэтому новые движения программы средних классов изучают обязательно в чистом виде. Если движение трудное, и достичь правильного исполнения сразу нельзя, изучают сначала его элементы. Только в этом случае движение будет по-настоящему усвоено. Как показывает опыт экзерсис у палки в средних классах полезнее исполнять (у палки) *en face*. Положение *en sautoir* в какой-то мере затрудняет правильную постановку корпуса, а значит, и выработку устойчивости. На середине зала, напротив, упражнение следует выполнять *en sautoir*, это воспитывает танцевальность. Чередуя переходы из *en sautoir* в *en face* и обратно, надо внимательно следить за правильностью поворотов корпуса и движений ног. Технические трудности в средних классах возрастают. Программу средних классов необходимо распределить с учетом возрастающих трудностей движений и обязательным учетом времени, необходимого для их усвоения. В комбинациях выделяется основное движение. Не следует перегружать комбинации большим количеством разных движений. Систематический тренаж, точное выполнение методических правил — залог хорошего усвоения программы. Музыкальное сопровождение упражнений классического танца на уроках хореографии в средних классах следует еще больше разнообразить. Характер музыкальных ритмов меняется в ходе занятий. Когда изучается новое движение или отдельные его элементы, ритм должен быть простым. В комбинациях же можно варьировать ритмический рисунок внутри такта, особенно в прыжках. Для слитности исполнения с музыкой, необходимо обратить внимание на подготовительное движение, на «затакт», помня при этом, что любой «затакт» определяет темп всего упражнения. Мы почти не знаем как строили свои уроки, как добивались замечательных результатов знаменитые педагоги прошлого. История донесла до нас лишь описание методов преподавания К. Блазиса и один из уроков Ф.Тальони. Ученицы А.Я.Вагановой, конечно, хранят в памяти ее уроки, но лишь два урока полностью зафиксированы в ее книге «Основы классического танца» Уроки А.М. Мессер могут лишь

частично служить ориентиром для педагогов, так как они рассчитаны не на учащихся, а на артистов балета. Записи уроков многих других выдающихся педагогов (Вазем, Легата, Тихомирова, Собошанской), к сожалению, не систематизированы и не опубликованы и поэтому не могут быть достоянием педагогов наших дней. Единственным учебным пособием для педагогов служит уже много лет книга В.С.Костровицкой «100 уроков классического танца».

Путь организации учебных занятий, будет продуктивнее, когда основной материал программы класса изучается в первой половине учебного года. Сначала разучиваются движения в чистом виде, затем в несложных сочетаниях. Во втором полугодии прорабатываются разученные движения со всеми возможными проходами. Учебные комбинации более насыщены и длительны, темп исполнения возрастает. Каждая ступень обучения имеет свои специфические черты, свои сложности. Повышение эффективности и результативности урока связано, во-первых, с построением каждого из его разделов – экзерсиса у станка, экзерсиса на середине, *adagio*, *allegro*; во-вторых, с умением методически правильно создавать учебные комбинации. В зависимости от программы класса каждый раздел урока имеет свои задачи и определенный порядок следования одного движения за другим. Этот порядок не произволен. Педагог должен выстраивать урок с учетом данных своих учащихся, продуманно чередовать и распределять физическую нагрузку на определенные группы мышц и связок, стремиться к ограниченному сочетанию силовых и танцевальных движений.

Контрольные вопросы:

1. По каким принципам строится урок классического танца?
2. Какова последовательность исполнения движений в уроке классического танца?
3. Какие задачи ставятся перед педагогом классического танца?
4. Из каких разделов состоит урок классического танца?

5. Какие рекомендуются правила подготовки к уроку?
6. Как выбирается музыкальное оформление урока?

Использованная литература:

1. Костровицкая В. «100 уроков классического танца». С-П 2009
2. Костровицкая В.С. «Классический танец. Слитные движения. Руки». СПб : Лань 2009
3. Звёздочкин В.А .«Классический танец» Ростов - на Дону, 2003.
4. Александрова Н.А. « Классический танец для начинающих»СПБ : Лань 2009

1.7 Основные требования классического танца

План:

1. Выворотность
2. Прыжок
3. Музыкальность в классическом танце.

Ключевые слова: выворотность, осанка, plie, прыжок, музыкальность.

Plie в классическом танце. Мягкость и гибкость ног. Танцевальный шаг – одно из основных требований классического танца. Развитие танцевального шага на уроках классического танца. Апломб в классическом танце. Равновесие и устойчивость. Их зависимость от положения центра тяжести корпуса и площади опоры. Роль анализаторов в сохранении равновесия. Гибкость как средство музыкально-актерской выразительности. Потенциальные возможности увеличения гибкости путем специальной тренировки. Влияние на гибкость суставов, расположения и растяжимости связок, сухожилий и мышц, окружающих сустав. Понятие ловкости и ее роль в занятиях танцем. Понятие равновесия и устойчивости. Значение анализаторов в сохранении равновесия. Понятия «сила», «быстрота», «выносливость» в классическом танце.

Выворотность

Выворотность - термин, обозначающий одно из важнейших, профессиональных качеств артиста балета.¹¹ Выворотность необходима для танцовщика при исполнении сценического танца. Кроме того, выворотность способствует чистоте пластичных линий движений ног, делает невидимыми углы, образуемые пятками при поднимании ног и т. д. Спина - это не только устойчивость во время

¹¹ Базарова Н., Мей В. «Азбука классического танца» стр.17

танца, но и вся красота вертикальных линий. Без сильной спины невозможно выполнить повороты. В классическом танце приняты пять позиций ног, исполняемые таким образом, что ноги как бы вывернуты вовне (отсюда термин «выворотность»). Речь идет не о том, чтобы повернуть только ступни носками в разные стороны, повернута должна быть вся нога, начиная с бедренного сустава. Поскольку это возможно только при достаточной гибкости, танцовщик должен упражняться ежедневно и подолгу, чтобы научиться без усилий принимать необходимое положение. Первая позиция: ступни соприкасаются пятками и развернуты носками наружу, образуя на полу прямую линию. Вторая позиция: сходна с первой, но пятки выворотных ног отстоят одна от другой на длину ступни. Третья позиция: ступни прилегают одна к другой таким образом, что пятка одной ступни соприкасается с серединой другой ступни (т.е. одна стопа наполовину закрывает другую). Эта позиция в настоящее время используется редко. Четвертая позиция: выворотные ступни стоят параллельно друг другу примерно на расстоянии одной стопы. Пятка одной ступни должна находиться прямо перед носком другой; таким образом, вес распределяется равномерно. Пятая позиция: сходна с четвертой, с той разницей, что ступни плотно прилегают одна к другой.

Физическое качество гибкость имеет анатомические пределы своего развития и воспитания. Выворотность (супинация в тазобедренном суставе) - один из способов преодоления анатомических ограничений движения человека (хотя они тоже имеют свои анатомические пределы). Если гибкость развивает максимальную подвижность в анатомически естественных положениях суставов, то выворотность анатомически противоестественна человеческому телу. В нормальном положении движения ноги весьма ограничены анатомической особенностью строения тазобедренного сустава.

Физические качества в своем развитии лишь расширяют метрические характеристики пространства движения, не изменяя его топологических свойств, выворотность же меняет топологические

характеристики пространства движения. Наличие и характер воспитания выворотности напрямую зависят от анатомических особенностей строения опорно-двигательного аппарата человека. Являясь анатомической особенностью, выворотность напрямую не зависит от функции мышечной системы, не является врожденным качеством. Поэтому, строго говоря, выворотность - не физическое качество. Правильнее говорить о воспитании, а не о развитии выворотности, так как в отличие от основных физических качеств (сила, быстрота, выносливость, гибкость, ловкость) выворотность в онтогенезе не развивается.

В ряде сложно координированных видов физической активности (хореография, художественная гимнастика, боевые искусства и др.) выворотность служит одним из ведущих "физических качеств", и при этом ее воспитание остается практически "незатронутым" в стандартном курсе общей и специальной физической подготовки.

Для чего же нужна выворотность? Она позволяет, не "перекашивая" таза, выполнять высокоамплитудные отведения бедра во фронтальной плоскости: выворотность дает максимальную свободу движений при максимальном соблюдении равновесия. Можно сказать, что выворотность добавляет еще одну степень свободы в поясе нижних конечностей.

Наибольшее понимание и осознание выворотности достигнуто в хореографии, вернее в классическом танце, существенной особенностью которого она и является. В хореографии выворотность присутствует во всех основных пяти позициях классического танца. Все его па, все движения - производные от этих пяти позиций, т.е. выворотен весь классический танец. Более того, выворотность как способ расширения спектра движения человека в той или иной степени присуща любому танцу вообще, даже отрицающему ее танцу "модерн".

"Механизм" выворотности достаточно прост: при выворотном положении ног большой вертел бедренной кости находится не снаружи, а сзади тазобедренного сустава, таким образом устраняется

костное препятствие для выполнения ногой движения большей амплитуды.

Выворотность в первую очередь зависит от глубины и расположения вертлужной впадины. детей с хорошей выворотностью ног вертлужная впадина неглубокая, а связки, фиксирующие бедренную кость, эластичные. Если вертлужные впадины расположены в стороны, то даже при глубокой вертлужной впадине можно ожидать хорошую выворотность ног, чего нельзя сказать при обращенных вперед вертлужных впадинах, которые создают чисто анатомические препятствия для развития выворотности. Также играет роль анатомическое строение голеней и стоп (коленного и голеностопного суставов).

Выворотное, или купированное, положение ног во время танца обеспечивает артисту возможность свободного выполнения движений классического танца и создает условия для такой интерпретации хореографического рисунка, которая отвечает законам художественного восприятия, законам красоты. Сочетания природной и выработанной на занятиях выворотности ног с легким шагом превращает танец в поистине пленительное зрелище. Выворотность ног позволяет совершенствовать технику, помогает вырабатывать такое качество, как артистизм. Большая подвижность ног объясняется тем, что при выворотном положении ног большой вертел бедренной кости находится не снаружи, а сзади тазобедренного сустава, таким образом устраняется костное препятствие для выполнения ногой движений большой амплитуды. Поэтому требование хорошей выворотности ног — безусловная необходимость для классического танца. На выворотность ног в голени влияют связки коленного сустава, поэтому обращается внимание на их состояние и на возможность растягивания внутренних связок коленного сустава специальными упражнениями. Выворотность ног зависит от двух важных факторов. Во-первых, от строения тазобедренного сустава. В одних случаях вертлужная впадина упрощена, а в других отличается глубиной. Чем глубже головка бедренной кости входит в вертлужную впадину, а

связки, фиксирующие бедренную кость в вертлужной впадине, жестче, тем меньше. Выворотность ног, и, наоборот, у детей с хорошей выворотностью ног вертлужная впадина не глубокая и связки эластичные. Природная выворотность ног зависит также от расположения вертлужных впадин.

В одних случаях они обращены вперед, а в других больше в стороны. Если вертлужные впадины расположены в стороны, то даже с глубоко входящей во впадину головкой бедра у такого ребенка можно ожидать среднюю выворотность ног, а эластичные, податливые связки помогают добиваться хорошей супинации (поворота) бедра. Если же вертлужные впадины обращены вперед, близки друг к другу и при этом головки бедренных костей посажены в них глубоко, то такое анатомическое строение ноги делает детей профессионально непригодными для занятий хореографией, так как амплитуда движения ног у них ограничена. Во-вторых, выворотность ног зависит и от строения ног будущего танцовщика. Формирование голени и стопы у детей обычно заканчивается к двенадцати годам. К этому времени носки стоп у ребенка оказываются повернутыми либо наружу, либо внутрь («косоплапее»). Причем иногда при хорошей выворотности в бедрах встречается плохая выворотность в голених и стопах и, наоборот, при хорошей выворотности в голених и стопах может быть плохая выворотность в бедрах. В случае свободной выворотности в бедрах при недостаточной выворотности в голених и стопах можно добиться подвижности коленного сустава и голеностопа

Прыжок

Прыжки — самая трудная часть классического танца. Все, что вырабатывается экзерсисом и *adagio*, непосредственно связано с прыжками и во многом способствует их развитию. Но особенное внимание следует уделять самим прыжкам. Прыжки классического танца крайне разнообразны по виду. При их разборе мы видим, что они делятся на две основные группы. К первой группе относятся прыжки воздушные: для такого прыжка танцующий должен сообщить

движению большую силу, должен замереть в воздухе. Ко второй группе относятся движения, которые нельзя сделать, не отрываясь от земли, без прыжка, но они не устремлены вверх, а "как ползучие растения стелются по земле". Прыжки в искусстве классического танца являются наиболее сложными и техническими. Прыжки - это средство самой разнообразной и стремительной полетности движения, которое, однако, не должно превращается в самоцель. Прыжок ради прыжка - акробатика. Задача состоит не в том, чтобы танцовщик возможно выше прыгнул, выполняя какой-либо вид заноски или воздушного вращения а в том, чтобы он с предельной легкостью, эластичностью и музыкальностью отобразил эмоциональное состояние своего героя. Как известно, прыжки слагаются из предварительно усвоенных элементов экзерсиса и адажио. Следовательно, очень важно, чтобы эти элементы были основательно и всесторонне освоены учащимися, прежде чем будут использованы в прыжках. Вместе с тем, техника прыжков имеет и свои особые исполнительские приемы. Один из таких приемов носит название элевации, которая позволяет танцовщику прыгать эластично, мягко, высоко, легко и точно; прогнозировать должную степень высоты полета и продвижения своего тела в соответствующем направлении, темпе, ритме. Кроме элевации танцовщику необходимо фиксировать кульминацию прыжка, что носит название баллона. Заключается баллон в том, что танцовщику следует делать толчок и посыл ногами сильнее, чтобы получился эффект парения в воздухе, иначе прыжок лишится своей виртуозности. Хорошая элевация и баллон зависят от выносливости танцовщика, поэтому, отрабатывая все качества прыжка, необходимо тщательно готовить мышцы ног и дыхание исполнителя. Прыжок зависит от силы мускулатуры ног, эластичности и крепости связок ступни и коленей, развитого ахиллова сухожилия, крепости пальцев ног и в особенности от силы бедра. Самое же главное — уметь в момент отталкивания от пола с *plie* сохранить одновременность броска работающей ноги и толчка опорной, подтянуть корпус (что способствует увеличению прыжка), оказать помощь руками и ощутить

собранность всего тела перед прыжком, в момент прыжка и в его заключении на *demi plie*. В первом классе, прежде чем приступить к изучению прыжков, прорабатывается экзерсис, в котором, как говорилось выше, приобретает постановка корпуса, выворотность ног, эластичность приседания и т. д., после чего начинается работа над прыжками. Лицом к палке разучиваются прыжки на I, II и V позициях (*temps leve*). Далее следуют *changement de pieds*, *echappe*, *assemble* и *jete* и т. д. Каждый новый прыжок изучается лицом к палке не более двух недель, затем он исполняется на середине зала. Во всех классах первые прыжковые комбинации должны состоять из маленьких прыжков с двух ног на две, подготавливающих ноги к более трудным маленьким прыжкам на одну ногу. Переход от маленьких прыжков к большим должен быть постепенный; несложные большие прыжки комбинируются с маленькими. Дальше следуют технически трудные большие прыжки: *saut de basque*, *cabriole* и т. д. (в старших мужских классах они усложняются заносками, двойными поворотами и *tours* в воздухе). Затем исполняются комбинации из маленьких прыжков с заносками. Темп прыжковых упражнений устанавливается преподавателем в соответствии с требованиями программы данного класса и, естественно, должен быть различным в младших, средних и старших классах. Все новые программные прыжки разучиваются в медленном темпе; темп ускоряется по мере усвоения движения.

Все темпы, устанавливаемые для прыжковых комбинаций, сохраняются до конца фразы, даже если комбинация состоит из маленьких и больших разнородных прыжков. Музыкальное оформление играет здесь значительную роль, так как музыкальный рисунок должен подчеркивать различный характер прыжков.

Прыжки классического танца подразделяются на пять групп:

- прыжки с двух ног на две ноги;
- прыжки в двух ног на одну ногу;
- прыжки одной ноги на другую;
- прыжки с одной ноги на другую ногу
- прыжки с одной на ту же ногу.

Прыжок придает танцу необходимые для него качества: легкость, воздушность, полетность – и поэтому является его важной составной частью. Проверяется высота прыжка, который выполняется при свободном положении ног с предварительным коротким приседанием. Прыжки выполняются несколько раз подряд. Обращается внимание на эластичность ахиллова сухожилия, силу толчка от пола и мягкость приземления. В момент прыжка требуется оттянуть пальцы ног вниз. Для прыжка важно качество, обозначаемое в хореографии термином *ballon* (баллон) – умение высоко и эластично прыгнуть вверх и сохранить во время прыжка рисунок позы. Высота прыжка зависит от силы мышц, согласованности работы всех частей тела, и, в частности, сгибателей и разгибателей суставов: тазобедренного, коленного, голеностопного, стопы и пальцев, их подвижности. эластично прыгнуть вверх и сохранить во время прыжка рисунок позы. При прыжке работающие мышцы в течение короткого времени сокращаются до максимума, при этом действуют две главные силы: сила отталкивания от опоры и сила тяжести тела. Поэтому высота прыжка находится в прямой зависимости и от них. При этом необходимо, чтобы отдельные звенья тела в момент отделения его от опоры находились по отношению друг к другу в состоянии неподвижности

Музыкальность. Связь классического танца с музыкой. Хореографическая разминка проводится с музыкальным сопровождением. Функции аккомпаниатора – пианиста очень многогранны. Посредством музыкального сопровождения музыкант помогает тренеру организовать внимание занимающихся и воспитывает у них чувство ритма, музыкальность выполнения, передавать характер музыкального произведения пластикой движений, взглядом и поворотом головы. Музыкальное сопровождение должно быть выразительным, характерным для каждого вида упражнения, где ясно прослушивается музыкальная фраза, укладывающееся количество тактов, соответствующее

продолжительности упражнения.

Давая определенный темп, метр и ритмический рисунок, музыка выявляет и подчеркивает характерные особенности движения, помогает его выполнению и одновременно приучает спортсменов и студентов понимать соответствие между характером музыки и характер движения. Соблюдение ритмического рисунка в соединении с творческой фантазией аккомпаниатора пианиста (хорошая, разнообразная импровизация) повышают качество урока. Определенный метр, темп рисунок выявляют и подчеркивают технический характер движения: мелодия, разнообразно гармонизированная, создает эмоциональную окраску движений, подчиняет движения музыке и обеспечивает музыкальную насыщенность уроку. Если в композиции мы подчиняемся музыке, передаем ее содержание и форму, то в уроке происходит обратное явление: музыка должна по своей форме подчиняться движению. Все комбинации урока должны строиться с учетом музыкальной фразы (тактовой квадратности), начинаться и заканчиваться вместе с нею. Музыкальные фразы могут быть малые и большие: четыре такта, восемь, шестнадцать, тридцать два и т. д. В повседневном тренировочном процессе аккомпаниатор пианист творчески участвует в построении урока и музыкальном воспитании студентов, умело подбирая музыкальную литературу в тех случаях, когда задание тренера-преподавателя требует готовой музыкальной формы. Очень важна профессиональная подготовка пианиста, умение перейти в необходимый момент на импровизацию.

Импровизационная музыка должна строго подчиняться рисунку заданной преподавателем комбинации, иметь определенный ритмический рисунок, соответствующей характеру движений.

1.8 Последовательность изучения движений классического танца.

План:

1. Последовательность изучения движений экзерсиса у станка
2. Методика изучения положений и поз классического танца на середине
3. Методика изучения прыжков – *allegro*
4. Методика изучения связующих движений

Ключевые слова: методика, allegro, экзерсис, классический танец.

Построение урока классического танца по принципу от простого к сложному. Составные части урока классического танца. Упражнения у станка и на середине зала, их место и значение в учебном процессе.

Задача экзерсиса – выработка правильной постановки корпуса, устойчивости, выворотности, силы и эластичности суставно-связочного аппарата.

Методика изучения упражнений: лицом и боком к станку, затем на середине зала. Необходимость соблюдения правильного положения кистей рук, локтей, расстояния между станком и корпусом. Введение подготовки к упражнению (*preparation*), способствующий концентрации внимания перед началом упражнения.

Последовательность изучения движений экзерсиса у станка и на середине зала:

1. **Demi-plié** - неполное, полуприседание.
grand-plié - (гранд плие) - глубокое, большое «приседание».
2. **battement tendu** - (батман тандю) - «вытянутый» скользящее движение стопой в положение ноги на носок вперед, в сторону, назад с возвращением скользящим движением в исходное положение.
3. **battement tendu jeté** - (батман тандю жете) «бросок», взмах в положение книзу (25° , 45°) крестом.
4. **demi rond** - (деми ронд) - неполный круг, полукруг (носком по полу, на 45° на 90° и выше).

5. **rond de jamb par terre** - (ронд де жамб пар тер) – круг носком по полу круговое движение носком по полу.

6. **sur le cou de pied** - (сюр ле ку де пье) - положение ноги на щиколотке (в самом узком месте ноги), положение согнутой ноги на голеностопном суставе впереди или сзади.

7. **plie-soutenu** - (плие сутеню) - «слитный» - из I или V позиции с полуприседом на левой, правую скольжением вперед на носок (назад или в сторону) и скольжением вернуть в исходное положение.

8. **battement soutenu** - (батман сутеню) - «слитный» - из стойки на носках с полуприседом на левой, правую скольжением вперед на носок (назад или в сторону) и скольжением вернуть в исходное положение.

9. **battement fondu** - (батман фондю) - «мягкий», «тающий», одновременное сгибание и разгибание ног в тазобедренном и коленном суставах.

10. **battement frappe** - (батман фрэпэ) - «удар» - короткий удар стопой о голеностопный сустав опорной ноги, и быстрое разгибание в коленном суставе (25°, 45°) в положение на носок.

11. **petit battement** - (пти батман) - «маленький удар» - поочередно мелкие, короткие удары стопой в положение ку де пье впереди и сзади опорной ноги.

12. **battement double frappe** - двойной удар стопой о голеностопный сустав опорной ноги спереди и сзади или сзади и спереди, и быстрое разгибание в коленном суставе в положение на носок или на 25° или на 45°.

13. **battement releve lent** (батман релевелянт) - «поднимать» плавно медленно на счет 1-4 1-8 поднимание ноги вперед, в сторону или назад и выше.

14. **rond de jamb en l'air** - (ронд де жамб ан леер) - круг ногой в воздухе, стойка на левой правая в сторону, круговое движение голенью наружу или внутрь en dehors - (андеор) или en dedans - (андедан).

15. **Battement developpe** - (девелопе) - «раскрывание», «развернутый», из стойки на левой, правую скольльзящим движением до

положения согнутой (носок у колена) и разгибание ее в любом направлении (вперед, в сторону, назад) или выше.

16. **Grand battement jetés** - (гранд батман жете) - «большой бросок, взмах» на 90° и выше через положение ноги на носок.

Методика изучения положений и поз классического танца на середине зала. Изучение простейшей формы Temps lié.

Изучение положений и поз.

Ознакомление студентов с положениями en face, epaulement, effacé и croisé.

Определение положений и поз классического танца. Определение разрядов поз

– малых, средних и больших. Temps lié – как малая форма adagio в направлениях en dehors и en dedans с прямой и обратной формами действия рук, с поворотами и наклонами головы и сопровождающего взгляда. Отработка приёмов исполнения движений.

Port de bras

port de bras (пор де бра) - «перегибы туловища», наклон вперед, назад, в сторону. То же самое в растяжке.

а) первая форма port de bras; б) вторая форма port de bras; в) третья форма port de bras;

г) четвёртая форма port de bras;

д) пятая форма port de bras.

Методика изучения прыжков – allegro.

Allegro - раздел освоения прыжков классического танца. Прыжки с двух ног на две, с двух на одну, с одной на другую, с одной ноги на две и на одной ноге.

Отработка углубленного demi - plié, толчка, мягкого и устойчивого приземления, сохранения вертикальной оси – апломба.

1. Temps sauté по I, II, V, позднее – по IV позиции. Освоение энергичного толчка. Сохранение прямой спины и вытянутых ног в воздухе. Мягкое приземление.

2. Changement de pied. Отличие в перемене ног для малых и больших прыжков.

3. Petit pas échappé во II позицию.
4. Petit pas assemblé (с открыванием ноги в сторону).
5. Pas glissade (с продвижением в сторону).
6. Sissonne fermé в сторону, вперёд, назад; во 2-ом семестре – в позах.
7. Sissonne simple en face, во 2-ом семестре – в позах.
8. Petit pas chassé en face вперёд, в сторону, назад, позднее – в позах.
9. Petit pas jeté с открыванием ноги в сторону en face, позднее – с окончанием в маленькие позы.
10. Pas coupé.
11. Petite sissonne ouverte во всех направлениях en face.
12. Pas balancé.
13. Petit pas de basque вперёд.
14. Petit pas assemblé (с открыванием ноги в сторону).
15. Pas glissade (с продвижением в сторону).
16. Sissonne fermé в сторону, вперёд, назад; во 2-ом семестре – в позах.
17. Sissonne simple en face, во 2-ом семестре – в позах.
18. Petit pas chassé en face вперёд, в сторону, назад, позднее – в позах.
19. Petit pas jeté с открыванием ноги в сторону en face, позднее – с окончанием в маленькие позы.
20. Pas coupé.
21. Petite sissonne ouverte во всех направлениях en face.
22. Pas balancé.
23. Petit pas de basque вперёд.

Allegro. Изучения прыжков с окончанием в позы и в повороте.

1. Изучение petit и grand pas echappé в различных позициях; с окончанием в положение sur le cou-de-pied.
2. Chagement de pied en tournant на $\frac{1}{4}$ и $\frac{1}{2}$ поворота (мужской

класс – целый оборот)

3. Виды *sissonne*:

а) *sissonne simple en face* и в позах;

в) *sissonne fermé* во всех направлениях и в позах;

г) *sissonne ouverte с par développé en face* вперед и в сторону.

д) *Sissonne ouverte* на 45° en face, в позах и в разных направлениях.

4. *Petit pas assemblé* и его разновидности: а) *double pas assemblé*.

5. *Pas glissade* во всех направлениях и позах.

6. *Pas jeté*

7. *Petit pas chassé* во всех направлениях и в позах:

8. *pas de basque en tournant* по ¼ круга.

9. *Pas balance en tournant* по ¼ круга.

10. *Tour en l'air* (мужской класс – индивидуально)

Методика изучения связующих движений.

1. **Pas coupé** - определение его как связующего движения. Роль *coupé* в перемене ног (освобождение для следующего *pas* ноги, несущей на себе тяжесть тела). Необходимость точного попадания свободной ноги в положение *sur le cou-de-pied* при разучивании данного *pas*. Функции опорной ноги, корпуса при освоении *coupé*. Роль *coupé* в комбинации с другими движениями *allegro*. Позировка рук при назначении *coupé* как связующего *pas* во фразе *allegro* (для правильного выполнения следующего движения).

2. **Pas de bourrée** - методика освоения движения, состоящего в непрерывном переступании с ноги на ногу на полупальцах без перемены ног, на месте или с продвижением. Определение *pas de bourrée suivi* как связующего движения и движения, служащего для разбега. Функции рук, корпуса, головы и сопровождающего взгляда при разучивании этого вида *pas de bourrée*.

3. **Passe** - (пассе) - «проводить», «проходить», положение согнутой ноги, носок у колена: впереди, в сторону, сзади.

1.9 Выразительные средства классического танца.

План:

1. Лексика танца
2. Танцевальная лексика классического танца
3. Основа танцевальной выразительности

Ключевые слова: выразительность, танцевальная лексика, классический танец.

Танцы и танцевальные упражнения одно из наиболее эмоциональных и доступных видов двигательной деятельности в комплексе музыкально ритмического воспитания. Оно способствует формированию правильной осанки, красивой походки, развитию ритмичности и координации движений, выносливости, скоростно-силовых качеств. Это ценное средство людей, которое содействует воспитанию коллективизма и дружбы, товарищества, развивает эстетические чувства. Выполнение танцевальных движений под музыку вызывает ощущение радости, поднимает эмоциональное состояние, общую культуру поведения. Танец-вид искусства, где художественный образ воплощается через музыкально организованные движения. Особенности исполнительства танца в том, что содержание любого эмоционального состояния музыкального произведения раскрывается через пластику человеческого тела.

Являясь искусством зрелищным, танец основан на зрелищном воспроизведении пластического воплощения музыкальной драматургии и музыкальных образов. Он своими специфическими пластическими средствами создает конкретное сценическое действие. Создание танца передается с помощью богатейшей палитры выразительных средств. К выразительным средствам танцевального искусства относятся:

- лексика танца
- композиционный рисунок

- хореографическая лексика
- язык танца, его основные движения, положения тела, различные жесты.

Как писал Л.С. Выготский «Все то, что совершает искусство, оно совершает в нашем теле и через наше тело».

Лексика бывает:

- основная танцевальная
- действенная
- подражательная
- ассоциация

Основная хореографическая лексика используется в постановке танцевального номера в зависимости от его жанровой направленности, характера исполнения танца.

Танцевальная лексика классического танца.

Самой сложной считается лексика классического танца, которая требует большой точности и академизма исполнения. Она основана на пластике и завершенности форм античной скульптуры. Все элементы классического танца основаны на биохимическом процессе выворотности ног и мягкости, округлости рук при собранности всего корпуса. Овладение элементами классического танца подобно овладению клавиатурой состоящей из нот. Эта лексика воспитывает грацию (совершенство пластической формы движений), изящество (отточенность и изысканность формы), элегантность (благородство и завершенность стиля). Она наиболее правильно и гармонично развивает тело, способствует исправлению некоторых данных (недостатков), поддерживает и совершенствует форму тела.

Азбукой танцевальной лексики классического танца является экзерсис - постоянная и последовательная тренировка, которая способствует развитию волевых качеств, двигательной памяти, а также ритмичности, музыкальности исполнительской техники. Лексика классического танца используется при постановке

классического танца (номеров) в детских балетных студиях, имеющих определенную степень подготовки. Отдельные элементы классического танца включаются в работу с детьми любой возрастной группы. Лексика народного танца выражает национальные особенности народа, которые зависят от природно-климатических условий жизни, жизненного уклада народа, его нравов, морали, этики. Она исполняется в определенной манере, что дает основные понятия о характере народности.

Лексика народного танца помогает развитию танцевальности, артистизма, стилистики исполнения. Она очень разнообразна и часто дополняется мимикой, жестами. Используется при постановке народного танца.

Изобразительно-подражательная лексика. Эта лексика используется при постановке танцевальных номеров для детей всех возрастов, начиная с детских садов. Элементы этой лексики передают движения и жесты при помощи подражания, что помогает создать художественный образ. Это могут быть повадки животных, людей. Такая лексика используется при постановке характерных танцев и небольших массовых этюдов на музыкальных занятиях и уроках ритмики в школах.

Действенная лексика помогает «строить» танец и рассказывает о каком-то конкретном действии. Имея условный, обобщенный характер, она как бы отвечает на вопрос, что именно делает танцор. В танце действенная лексика чаще всего отражает определенный трудовой процесс. Использование такой лексики упрощает восприятие танцевального номера и зрителем и исполнителем.

Ассоциативная лексика наделяет образы определенными качествами, которые художественно обобщаются в конкретных символах, создается пластическая характеристика образа. Особое положение рук, корпуса. В постановке детских Танцевальных номеров хореографическая лексика используется в комплексе, что позволяет создать более конкретный образ.

Владение всеми видами лексики дает толчок к развитию творчества. Раскрыть художественный образ в танцевальной постановке помогает композиционный рисунок. Это выразительное средство хореографии дает объемное восприятие музыкального образа. Композиционный рисунок может быть:

- статичным, когда весь смысл танца, его идея решается лексикой
- динамичным, завораживает зрителей своей динамикой, замысловатыми перестроениями.

Рисунок в танце создается и развивается по законам драматургии, вытекает из более простого в более сложный. Он может быть построен на контрастности, одном из активных средств выразительности, может быть использован принцип лейтмотива (повтор) композиционного рисунка. В народных танцах рисунок чаще всего несет в себе орнаментальный характер, раскрывая национальный колорит постановки.

Задача школы классического танца – воспитать у будущего танцовщика способность исполнять движения выразительно, владеть танцем в качестве пластической речи. С самых первых шагов освоения танцевальной лексики, как говорил Н.И.Тарасов, необходимо, чтобы ее элементы воспринимались учениками не в качестве физических упражнений и непонятных художественных знаков, а как языковая система, посредством которой можно передать, пусть даже условную, обобщенную до символа информацию.

“Слово обретает энергию там, где обретает энергию мысль. То же, по своему, конечно, и в балете. Движение обретает мышечную энергию, способную заразить зрителя там, где обретает энергию породившая ее мысль. Без этого движение остается чист физическим актом, лишенным признаков художественного общения, то есть просто движением, а не элементом танца”.

Выучить танцевальные движения – не значит овладеть языком балетного искусства как средством образного хореографического мышления. Необходимо освоить смысловые понятия лексики, в этом

заключается главный принцип обучения языку, который зачастую игнорируется в хореографической педагогике. В этой связи знакомство с понятиями классического танца (*aplomb, croise, effacee, en dehors, en dedans* и др.) должно осуществляться не только с точки зрения физиологического акта движения в пространстве сцены, но должны учитываться и их семантические, семиотические значения. Именно с этой точки зрения лексика классического танца может быть рассмотрена как система обобщенных, абстрагированных, доведенных до символического знака Естественных движений и жестов человека, “ограниченных” определенными эстетическими рамками, выражающих, прежде всего его эмоционально отношение к действительности. Это положение также может являться одним из принципов воспитания танцевальной выразительности.

Основа танцевальной выразительности.

Основу танцевальной выразительности Н.И.Тарасов видел в понимании танцевальной позы как жеста, а жест – это пластическая эмоция, яркое проявление, чувства, отношения. Любое движение есть иероглиф со своим собственным, особенным значением, говорил В.Мейерхольд, то есть любое движение по сути поддается расшифровке смысловых импульсов, породивших его. “Пластика танцевальной позы-жеста как сценического, так и учебного характера должна отображать живое чувство музыкальной темы, быть средством выражения содержания музыкального произведения. Таким образом, с целью воспитания танцевальной выразительности требуется направлять ученика на достижение жестуальности – внутреннего психофизиологического состояния (ощущения) при исполнении танцевального движения на основе кинетико-смысловой и эмоциональной творческой установки. Жестуальность, как пластическое состояние-установка, с одной стороны основано на импульсе – эмоции, возбуждаемой посредством актерской психотехники, с другой – на осмысленном, управляемом сознанием ощущении выполнения движения. Иными словами, только проявление

жестуальности как момента реализации творческой установки танцовщика в выполнении танцевального движения всем телом (организмом как целостностью) дает эффект выразительного танца. Причем такая жестуальность у каждого танцовщика будет характеризоваться индивидуальным “пластическим тембром”, как индивидуален бытовой жест каждого человека.

Хореография - определенная целостная сущность, имеющая свои конкретные формы проявления и закономерности бытования. Среди них имеется то общее, что объединяет её с другими видами искусств. Образность танца рождается соотносимостью выразительных средств данного танца и внутреннего содержания той мысли, которую он призван передать. Использование выразительных средств танца должно быть умелым. Необходимо правильно уметь подбирать те или иные средства танца для определенного произведения. Определенные средства выразительности должны быть уместны в произведении. Неправильное использование выразительных средств жанра показывает слабость балетмейстера, а не хореографии. Именно поэтому хореографу необходимо знать все тонкости использования каких-либо средств выразительности, иначе его постановки не будут иметь успех и продемонстрируют только его непрофессионализм.

ГЛАВА 2. ПРИМЕРЫ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОМБИНАЦИЙ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

Студенты исполняют упражнения держась за палку одной рукой.

2.1 Экзерсиз у станка. Battement tendus из I и V позиции во всех направлениях. Музыкальный размер 2/4

В I позиции: по два battements tendus на одну четверть по направлениям вперед, назад и в сторону. Одно demi-plié в I позиции на две четверти. Повторить все тоже самое обратно, закончив demi-plié в V позицию. В V позиции: по два battements tendus по направлениям вперед, в сторону, назад, последний battements tendus с окончанием в demi-plié на две четверти.



2.2 Battement tendus с I и V позиций во всех направлениях с demi-plié, с опусканием пятки во II и IV позиции.

Музыкальный размер 2/4

В I позиции: два battement tendus вперед, второе с окончанием в demi-plié на две четверти; два battement tendus назад с demi-plié и также в сторону. В сторону одно battement tendus с опусканием пятки во II позиции. Работая нога закрывается в V позицию вперед. В V позиции по направлениям вперед, в сторону и назад по два battement tendus с опусканием пятки во II и IV позициях. Повторить комбинацию en dedans.



2.3 Demi-rond et rond de jambe par terre. Музыкальный размер 2/4

En dehors: два Demi-rond вперед до стороны, закрыть работающую ногу в I позицию. Один rond de jambe par terre; на первую четверть работающая нога с I позиции вытягивается вперед, не задерживаясь проводится в сторону, достигая II позиции на вторую четверть; не задерживаясь, на третью четверть нога проводится назад и исполняются два passé par terre по I позиции. Три rond de jambe par terre вперед на 4 четверти, три назад.



2.4 Battement frappes во всех направлениях носком в пол.

Музыкальный размер 2/4

Preparation: открываем работающую ногу в сторону носком в пол на две четверти. Два battement frappes вперед; на первую четверть удар работающей ногой по щиколотке опорной ноги, на вторую четверть нога открывается вперед на носок. Движение повторяется в сторону и назад по два battement frappes крестом. Повторить комбинацию en dedans.

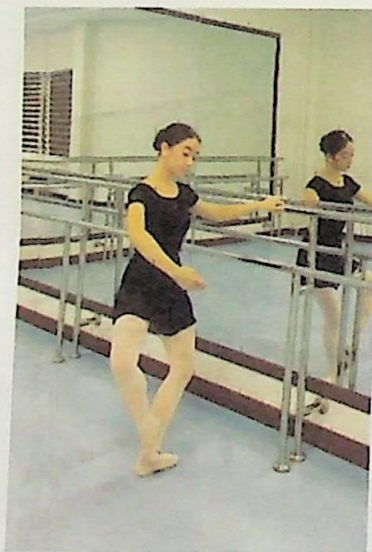
2.5 Petit battement sur le cou-de-pied с равномерным переносом работающей ноги. Музыкальный размер 2/4

Preparation: нога открывается в сторону, сгибается и ставится в sur le cou-de-pied. Первый такт: нога приоткрывается в сторону II позиции; второй такт сгибается и ставится sur le cou-de-pied сзади; третий такт: приоткрывается в сторону II позиции; четвертый такт: ставится sur le cou-de-pied вперед. Движение повторяется четыре раза. Затем таким же образом на две четверти исполняется Petit battement три раза подряд с паузой.



2.6 Battement fondu во всех направлениях носком в пол и на 30°

Исходное положение: работающая нога вытянута в сторону, носком в пол. На первую и вторую четверти работающую ногу согнуть *sur le cou-de-pied* вперед, одновременно на опорной ноге опуститься на *demi-plié*; на третью и четвертую четверти работающую вытянуть и поставить носком в пол, одновременно вытянуть опорную ногу из *demi-plié*. Движение исполняется по два раза в вперед, в сторону, назад и в сторону. Также повторить комбинацию, где работающая нога открывается на 30° во всех направлениях.



2.7 **Battement double frappes** во всех направлениях носком в пол и на 30°. Музыкальный размер 2/4

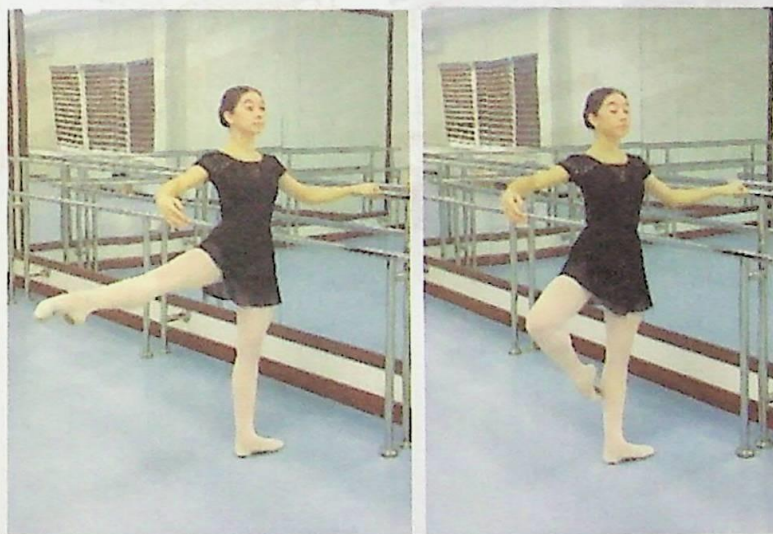
Исходное положение - работающая нога вытянута в сторону, носком в пол. На первую четверть нога сгибается в колени и ударяет опорную ногу *sur le cou-de-pied* сзади; на вторую четверть нога приоткрывается и переносится *sur le cou-de-pied* вперед; на третью четверть вытягивается вперед носком в пол; на четвертую четверть положение сохраняется. То же самое исполнить в сторону, назад, в сторону и повторить на 30° с ударом носка *ricqué* во всех направлениях.

2.8 **Rond de jambe en l'air en dehors et en dedans.**

Музыкальный размер 2/4

Исходное положение - работающая нога открыта в сторону на 45°.

En dehors: на первую и вторую четверти нога сгибается в колени и, исполняя первую половину условного круга, подводится носком к середине икры опорной ноги. На третью и четвертую четверти, заканчивая вторую половину условного круга, вытягивается в исходное положение. Движение повторяется четыре раза, затем нога опускается в V позицию и снова открывается в сторону на 45° для повторения движения *en dedans*.



2.9 Grand battement jetes с I и V позиций во всех направлениях. Музыкальный размер 3/4

Из I позиции работающая нога на первую четверть вытягивается вперед носком в пол; на вторую четверть – бросок ноги на 90°; на третью четверть нога опускается носком в пол; на четвертую четверть ставится в I позицию. Исполняется четыре раза по направлениям вперед, в сторону, назад и в сторону, последний закрывается нога в V позицию. По V позиции исполняется два Grand battement jetes на две четверти по направлениям вперед, в сторону, назад. Повторить комбинацию обратно.





Экзерсис на середине зала

2.10 Epaulement; 1-е, 2-е, 3-е port de bras. Позы классического танца (croisee, efface вперед и назад, I, II, III arabesque).

Музыкальный размер 4/4

I port de bras: исходное положение - V позиция Epaulement croisee, правая нога впереди, руки в подготовительном положении. Первый такт: на первую и вторую четверти руки поднимаются в I позицию, на третью и четвертую четверти – в III позицию. Второй такт: на первую и вторую четверти руки раскрываются на II позицию; на третью и четвертую четверти опускаются в подготовительное положение.

II port de bras: исходное положение V позиция Epaulement croisee, правая нога впереди, левая рука на III позиции, правая на II. Первый такт: на первую и вторую четверти левая рука открывается на II позицию, на третью и четвертую четверти левая рука опускается в подготовительное положение, правая поднимается в III позицию. Второй такт: на первую и вторую четверти руки соединяются в I позиции, на третью и четвертую четверти раскрываются в исходное положение. Затем устанавливаем корпус в позу efface и исполняется I, II, III arabesque по очереди.

I arabesque – тело опирается на одну ногу, другая, вытянутая и прямая носком в пол. Ноги в положении efface. Рука, противоположная поднятой ноге, втянута вперед, другая отведена в сторону; кисти вытянуты и обращены ладонью вниз. Они как бы опираются на воздух.

II arabesque – корпус и ноги в том же положении, как и в первом, но вперед вытянута рука, соответствующая вытянутой ноге. Голова обращена к зрителю.

III arabesque – нога на croisee назад. Корпус слегка наклонен вперед, схвачен в спине. Вперед вытянута рука, соответствующая вытянутой назад ноге, другая отведена в сторону.



2.10 Epaulement; 1-е, 2-е, 3-е port de bras. Позы классического танца (croisee, efface вперед и назад, I, II, III arabesque).

Музыкальный размер 4/4

I port de bras: исходное положение - V позиция Epaulement croisee, правая нога впереди, руки в подготовительном положении. Первый такт: на первую и вторую четверти руки поднимаются в I позицию, на третью и четвертую четверти – в III позицию. Второй такт: на первую и вторую четверти руки раскрываются на II позицию; на третью и четвертую четверти опускаются в подготовительное положение.

II port de bras: исходное положение V позиция Epaulement croisee, правая нога впереди, левая рука на III позиции, правая на II. Первый такт: на первую и вторую четверти левая рука открывается на II позицию, на третью и четвертую четверти левая рука опускается в подготовительное положение, правая поднимается в III позицию. Второй такт: на первую и вторую четверти руки соединяются в I позиции, на третью и четвертую четверти раскрываются в исходное положение. Затем устанавливаем корпус в позу efface и исполняется I, II, III arabesque по очереди.

I arabesque – тело опирается на одну ногу, другая, вытянутая и прямая носком в пол. Ноги в положении efface. Рука, противоположная поднятой ноге, втянута вперед, другая отведена в сторону; кисти вытянуты и обращены ладонью вниз. Они как бы опираются на воздух.

II arabesque – корпус и ноги в том же положении, как и в первом, но вперед вытянута рука, соответствующая вытянутой ноге. Голова обращена к зрителю.

III arabesque – нога на croisee назад. Корпус слегка наклонен вперед, схвачен в спине. Вперед вытянута рука, соответствующая вытянутой назад ноге, другая отведена в сторону.



2.11 Pas balance, pas de basque (сценическая форма)

Шесть раз pas balance. Стать V позицию, правая нога впереди. С demi-plié делается легкое jeté правой ногой с продвижением в сторону, направо. Затем подвести левую ногу на Sur le cou-de-pied сзади на раз. На два – переступить на левую ногу на полупальцы, отделив правую пятку от пола, вытянув пальцы и на три опять опуститься на правую ногу на demi-plié, а левую поднять Sur le cou-de-pied сзади. Корпус голова каждый раз сопровождает руки. Шестой pas balance закончить на croisee правая нога спереди; шесть pas de basque с правой ноги. За тактом demi-plié, вскинув немного руки перед началом движения по направлению II позиции; правая нога скользит вперед на croisee, описывая носком ноги по полу полукруг en dehors. На раз, не отрываясь от пола, прыжок на правую ногу на demi-plié, на два левая, открытая на II позицию с вытянутыми пальцами проводится скользая через I позицию вперед на croisee. Третьим заключительным темпом делается прыжок, соединяющий обе ноги в V позиции на demi-plié.



**2.12 Allegro: Temps sauté по I, II, V позициям.
Музыкальный размер 2/4**

Два sauté по I позиции, пауза. Вытягиваются обе ноги в I позиции. Два sauté по II позиции. Два sauté по V позиции правой ноги. Копрус в epaulement

croisee. Два chagement de pied по V позиции. Правая нога впереди, demi-plié, оттолкнуться от пола, прыгнуть вверх, захватив вытянутые пальцы; опускаясь на пол, подменить ноги, левая будет впереди. Затем исполнить четыре Pas echarpe по II позиции с паузами.



2.13 Pas assemble с pas glissade в сторону. Музыкальный размер 2/4

V позиция правая нога сзади: три pas assemble подряд – правая нога отводится скользящим движением в сторону II позиции, левой ногой оставшейся в plié, оттолкнуться от пола, вытянув пальцы и колено. Правая одновременно с левой возвращается в V позицию вперед на demi-plié. Затем исполняется два pas glissade: с V позиции левая нога скользит в сторону по направлению II позиции с вытянутым носком. Слитно передать корпус на налево. Не отрывая ног от пола, скользя правую ногу по полу не задерживаясь перевести ее в V позицию назад, опускаясь на demi-plié.



2.14 Sissonne simple en face.

С правой ноги: три Sissonne simple с открытием ноги в сторону, два chagement de pied по V позиции: V позиция, demi-plié, делается прыжок во время которого ноги соединены в вместе, колени и пальцы вытянуты. После прыжка опуститься на одну ногу на plié, другая sur le cou-de-pied, закончив открыв ногу во II позицию в сторону работающей ноги. Повторить комбинацию обратно.

2.15 Battement tendus в маленьких и больших позах

Epaulement croisee: три battement tendus вперед на две четверти. Правая рука в III позиции; два battement tendus по направлению ecartee, третий tendus с demi-plié. В сторону три battement tendus с double по II позиции.

2.16 Battement soutenu во всех направлениях с подъемом на полупальцы. Музыкальный размер 4/4

Soutenu на 45° вперед: на 4/4 каждое. То же самое исполнить в сторону, назад и в сторону. Исполнять с подъемом на полупальцы. Из V позиции одновременно правая нога вынимается вперед, на II позицию или назад, левая делает plié, затем левая поднимается на полупальцы, а правая одновременно подтягивается к ней, и обе вытянутые ноги соединяются в V позиции на полупальцах.

**2.17 Petit battement sur le cou-de-pied на полупальцах.
Battement fondu en face и в позах на полупальцах**

Шесть petit battement вперед на полупальцах. Шестое на plié работающая нога sur le cou-de-pied спереди. На первую четверть открыть fondu вперед на вторую, третью и четвертую четверти fond на 45°. Также провести ногу обратно. Повторить всю комбинацию en dedans.

2.18 Battement frappes et battement double frappes на полупальцах.

Preparation: с V позиции на полупальцах открыть ногу в сторону по направлению II позиции. На первую четверть один double frappe вперед; второй frappe на вторую четверть, пауза. В сторону, назад, в сторону повторить Battement frappes. Затем double frappe вперед носком в пол на первую четверть, на вторую поднять ногу на 45° пауза — releve. Также повторить double frappe носком в пол по направлению в сторону, назад и в сторону.

ГЛОССАРИЙ

ТР	Француз	Ўзбек	Рус	Анотация
1	adagio	секин	медленно	Комплекс движений в экзерсисе, основанный на различных формах releve и developpes
2	a la seconde	ёнга	в сторону	Поза классического танца, нога поднята в сторону через II позицию на 90° и выше
3	allonge	Узайтириш (кўл)	удлинённый	Положение рук в позе классического танца, локти рук выпрямлены, кисти повернуты наружу, что придает позе "летающий" характер
4	pas emboite	кетмакетлик	идти следом	Последовательные переходы с ноги на ногу на полупальцах, пальцах и с прыжком
5	en dehors	ташқарига	наружу	Направление движения работающей ноги от опорной ноги
6	en dedans	ичкарига	внутри	Направление движения работающей ноги к опорной ноге
7	entrechat	чалмаш	скрещенный	Вертикальный прыжок с 2-х ног, во время которого, ноги разводясь несколько раз, быстро скрещиваются
8	en tournant	айланиб	в повороте	Движение, исполняемое в повороте
9	entree	кириш	вход	Первая часть pas de deux
10	en l'air	хавода	в воздухе	Движение, исполняемое в воздухе
11	en face	олдидга	в лицо	Фронтальное расположение фигуры исполнителя по отношению к зрительному залу
12	aplomb	мувозанат	равновесие	Умение сохранять равновесие всех частей тела во время исполнения движений
13	arondie	айлана шаклида	закруглённый	Обозначение округлого положения рук (от плеча до пальцев) в классическом танце

14	arabesque	холат	поза	Одна из основных поз классического танца
15	assemblé	йингиб(са краш)	собрать(прыжок)	Прыжок с выбрасыванием ноги вперед, в сторону, назад под углом 45°, 90°
16	attitudes	холат	поза	Одна из основных поз классического танца, особенность которой-согнутое колено поднятой назад ноги
17	balancer	тебраниш	качаться	Движение в котором, переступания с ноги на ногу, чередующее demi plié с подъемом на полупальцы, создает впечатление 18мерного покачивания
18	ballotté	тебраниш	качаться	Прыжок с продвижением вперед или назад
19	ballon	копток	мяч	Способность, подобно мячу, отталкиваться от пола перед высокими прыжками.
20	por de bras	кўлни обориш	нести руки	Правильное движение рук в основных позициях с поворотом или наклоном головы, а также с перегибом корпуса
21	battements tendus	оёкни чузиб харакатланиши	отведени е, приведен ие вытянутой ноги	Группа движений работающей ноги, вырабатывающие силу ног
22	battements tendus jeté	отиш	бросок	Движения исполняемые с броском ноги
23	relever	кутариш	поднимание	Подъем на полупальцы, пальцы
24	develope	угирилган	развернутый	Движение, разновидность battements
25	battement soutenu	ушлабтуриш	поддерживать	Один из видов battements
26	batteries	оёк харакати	для заносок	Движение подготавливающее ноги к прыжкам с заноской

27	brisé	синдириш	ломать	Прыжок во время которого пролет опорной ноги как бы прерывается ударом рабочей ноги
28	batus	урмок	бить	Прыжковые движения , усложненные ударом одной ноги о другую
29	glissade	сирпанвок	скользит	Маленький прыжок из v позиции с продвижением вслед за вытянутым носком ноги
30	grands battements	катта отиш	большой бросок	Большой бросок ноги на 90°и выше в различных направлениях
31	grand plié	катта ўтириш	большое приседание	Приседание на 2 ногах ,сгибание колена до предела с отрывом пятки от пола
32	demi-plié	ярим ўтириш	полуприседание	Приседание на 2 ногах или одной,не отрывая пяток от пола
33	dessus-dessous	устида, тагида	над, под	Мелкие танцевальные шаги,открываемая в начале движения ногаидет вперед,подменяя собой другую ногу, а та , начиная движение подставляется сзади
34	double	иккитали	двойной	Термин указывае на двойное исполнение pas
35	corps de ballet	балет жамоаси	состав балета	Коллектив танцовщиков исполняющих групповые, массовые танцы и сцены
36	cabriole	хавода битта оёк иккинчи оёкни уради	удар с одной ногой о другую в прыжке	Один из сложных прыжков, когда одна нога ударяется о другую снизу вверх
37	coda	рақсни тез якуний кисми	заклочительная часть	Заклочительная часть pas de deux
38	croisée	чалмаш	скрешенный	Одно из основных положений классического танца,в котором линии скрещиваются

39	sur le cou-de-pied	тўлик олдида	на щиколотке	Положение вытянутой ступни работающей ноги на щиколотке опорной ноги (спереди или сзади)
40	coupé	тепки	толчѣк	Вспомогательное движение перед прыжком или другим pas
41	battements releve lent	секин кутариш	медленно с подниманием	Поднимание вытянутой ноги на 90° и выше в различных направлениях и положениях классического танца
42	exercice	машқ	упражнение	Комплекс упражнений вырабатывающий профессиональные качества, необходимые для выполнения танцевальной техники
43	pas	кадам	шаг	Отдельное выразительное движение, исполняемое в соответствии с правилами классического танца, многочастная форм классического балета
44	pas de basque	баск кадами	шаг баска	Прыжок с ноги на ногу
45	pas de bourrée suivi	узви	связный	Равномерное мелкое переступание в I или V позициях с продвижением во всех направлениях
46	pas de chat	мушук кадам	кошачий шаг	Прыжковое движение, имитирующее легкий, грациозный прыжок кошки
47	pas de deux	биргалик да ракс	танец вдвоём	Балетная форма, демонстрирующая мастерство исполнителей
48	pas de trois	уч кишилик ракс	танец втроём	Балетная форма, демонстрирующая мастерство исполнителей
49	tombee	йиқилмоқ	падать	Перенесение центра тяжести с опорной ноги на открытую ногу в одном из трех направлений
50	passé	утқинчи харакат	проходить	Путь работающей ноги при переходе из одной позы в другую

Тестовые вопросы

№ вопроса	Содержание текста	Правильный ответ	Неправильный ответ	Неправильный ответ	Неправильный ответ
1	Сколько позиций ног в классическом танце?	5*	3	7	9
2	Сколько позиций рук в классическом танце?	3*	5	7	4
3	Как переводится движение plie ?	приседание*	круг ногой	прыжок	поворот
4	Как переводится движение battement tendu?	отведение* и приведение натянутой ноги	удар	прыжок	поворот
5	Как переводится движение battement fondu?	тающее*	круг ногой по полу	приседание	бросок
6	Как переводится движение rond de jamb par terre?	круг ногой* по полу	круг ногой по воздуху	поворот	прыжок
7	Определите значение термина a la second?	в сторону*	вперёд	назад	efface
8	Как переводится движение pas glisse?	скользить*	бежать	поворачивать	ударять
9	Какой музыкальный размер соответствует	2/4*	4/4	3/4	3/8

	движению vatement tendu?				
10	В каком характере исполняется движение pique?	остро*	резко	плавно	медленн о
11	Как исполняется движение passé par terre ?	на полу*	на воздухе на 45	в повороте на 30	на ecarte 180
12	Как переводится термин adajio?	медленно*	умеренно	резко	отрывист о
13	Что вырабатывает движение grand vatement jete?	шаг*	гибкость	устойчив ость	пластичн ость
14	Что означает термин allegro в классическом танце?	прыжки*	повороты	приседан ия	верчения
15	Сколько частей составляет pas de deux?	5*	3	4	1
16	Какая часть является началом pas de deux?	entre*	мужская вариация	женская вариация	кода
17	По чьей сказке был поставлен балет «Спящая красавица»?	Ш.Перро*	Братья Гримм	П.П.Баж ов	А.С. Пушкин
18	Что означает термин port de bras?	нести* руки	повороты	прыжки	приседан ия
19	Понятие предмета «Образцы классической хореографии»	изучение образцов классическ ого наследия*	изучение композиц ии классичес кого танца	знание основны х законов компози ции	знание методик и преподав ания классиче

				классиче ского танца	ского танца
20	Какая часть pas de deux является центральной?	adajio*	мужская вариация	кода	женская вариация
21	Сколько фей исполняют вариацию в 1 акте балета «Спящая красавица»?	6*	2	3	4
22	Какая фея не получила приглашение на праздник в балете «Спящая красавица»?	Карабос*	Нежности	Резвости	Канарейк и
23	Сколько актов в балете «Спящая красавица»?	4*	2	3	5
24	Что является заключительной частью классического pas de deux?	кода*	adajio	entre	мужская вариация
25	Сколько pas de deux в 4 акте балета «Спящая красавица»?	5*	3	2	4
26	Кто написал музыку к балету «Спящая красавица»?	Чайковский П.И.*	Прокофьев С.С.	Адан А.	Стравинский И.Ф.
27	В каком акте балета «Спящая красавица» исполняется pas	4*	2	1	3

	de deux Голубой птицы и принцессы Флорины?				
28	Сколько исполнителей участвуют в pas - de - quatre?	4*	3	6	2
29	Кто поставил 1, 3 акты балета «Лебединое озеро», за исключением венецианского и венгерского танцев?	М.И.Петип а*	М.Бежар	Р.В.Заха ров	Дж.Бала нчин
30	Кто организовал «Русские сезоны» в Париже в 1909 году?	С.Дягилев*	М.Фокин	А.Горски й	К.Голейз овский
31	Какой балет является классическим наследием?	«Спящая красавица» *	«Египетск ие ночи»	«Жар - птица»	«Павиль он Армиды»
32	В каком акте балета «Жизель» исполняется pas de deux (крестьянское)?	1*	2	3	4
33	Какой балет в 1934 году был поставлен на пушкинскую тему?	«Бахчисара йский фонтан»*	«Дон- Кихот»	«Щелкун чик»	«Кармен- сюита»
34	В каком акте балета «Бахчисарайский	1*	2	3	4

	фонтан»исполняе тся танец паненок?				
35	Какой спектакль поставлен М.И.Петипа?	«Спящая красавица» *	«Красный мак»	«Легенда о любви»	«Тамири с»
36	Что означает термин fouette?	хлестать*	скрещива ть	ломать	высвобо ж дать
37	Кто написал учебник «Классический танец» (школа мужского исполнительства) ?	Тарасов Н.И.*	Ваганова А.Я.	Мей В.П.	Базарова Н.П.
38	Сколько arabesques в классическом танце?	4*	5	6	3
39	Кто является автором учебника «Основы классического танца»?	Ваганова А.*	Захаров Р.В.	Тарасов Н.И.	Авдеева Л.А.
40	Что означает термин reverans?	поклон*	прыжок	поворот	Подъем
41	Какое расстояние между стопами во 2 позиции?	1 стопа*	2 стопы	15 см.	20 см.
42	Что в переводе означает понятие tours?	поворот*	приседани е	вскок	скольжен ие

43	Что в переводе означает понятие aplomb?	равновесие *	следовать	связывать	тянуть
44	Какой музыкальный размер соответствует исполнению adagio	4/4*	2/4	3/4	3/8
45	В каком характере исполняется adagio?	медленно*	быстро	резко	остро
46	Какой балет не является постановкой М.И.Петипа?	«Спартак» *	«Пахита» *	«Спящая красавица»	«Раймонда»
47	Персонажем из какого балета является принц Дезире?	«Спящая красавица» *	«Дон Кихот»	«Красный мак»	«Корсар»
48	Как зовут принцессу из балета «Спящая красавица»?	Аврора*	Кандит	Флорина	Мерседес
49	Героем какого балета является принц Зигфрид?	«Лебединое озеро» *	«Гаяне»	«Копелия»	«Легенда о любви»
50	Имя злого гения в балете «Лебединое озеро»	Фон-Ротбарт*	Вольфганг	Бенно	Дроссельмейер

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Александрова Н.А. «Классический танец для начинающих» СПб : Лань 2009
2. Базарова Н., Мей В. Азбука классического танца. Учебное пособие.
- М.: Искусство, 2008
3. Ваганова А.Я. Основы классического танца. Учебное пособие.- Л.,1980
4. Звёздочкин В.А. «Классический танец» Ростов - на Дону, 2003. Костровицкая В. 100 уроков классического танца. Учебное пособие.
- С-П: Владос, 2009
5. Костровицкая В.С. «Классический танец. Слитные движения. Руки». СПб: Лань 2009
6. Тарасов Н.И. 95 уроков классического танца. Учебное пособие. - СПб., АРБ М.: ГИТИС, 2016
7. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. Учебное пособие.- М.: Искусство, 1981
8. www.garmonia.fili.narod.ru
9. www.plie.ru
10. www.Ledyah.Org.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Основные требования и теоретические аспекты в специфике преподавания классического танца	
1.1. Классический танец как базовая дисциплина в подготовке исполнителей.....	8
1.2. Специфика преподавания классического танца в Хореографической школе на отделение «артист балета».....	29
1.3 Специфика преподавания классического танца на отделение «артист ансамбля народного танца».....	42
1.4. Динамика расширения и усложнения материала.....	45
1.5. Анализ педагогических принципов последовательности, постепенности, системности, непрерывности в образовательной программе предмета.....	53
1.6. Задачи педагога на уроке классического танца.....	59
1.7. Основные требования классического танца.....	68
1.8. Последовательность изучения движений классического танца.....	77
1.9. Выразительные средства классического танца.....	82
Глава 2. Примеры танцевальных комбинаций по классическому танцу	
2.1. Battement tendus из I и V позиции во всех направлениях.	88
2.2. Battement tendus с I и V позиций во всех направлениях с demi-plie, с опусканием пятки во II и IV позиции.....	89
2.3 Demi-rond et rond de jambe par terre en dehors et en dedans; passé par terre по I позиции. Rond de jambe par terre en dehors et en dedans.....	90
2.4 Battement frappes во всех направлениях носком в пол.....	91
2.5. Petit battement sur le cou-de-pied с равномерным переносом работающей ноги.....	91
2.6. Battement fondu во всех направлениях носком в пол и на 30°. Battement tendu jete pique. Temps releve par terre.....	92

2.7 Battement double frappes во всех направлениях носком в пол и на 30°. 96 Battement releve lent на 90° с I и V позиций во всех направлениях.....	93
2.8 Rond de jambe en l'air en dehors et en dedans. Battement soutenu. Rond de jambe par terre en dehors et en dedans на plie; grand- plie по все позициям; releve по всем позициям.....	93
2.9 Grand battement jetes с I и V позиций во всех направлениях. Перегибы корпуса.....	94
2.10 Epaulement; 1-е, 2-е, 3-е port de bras. Позы классического танца (croisee, efface вперед и назад, I, II, III arabesque).....	96
2.11 Pas balance, pas de basque (сценическая форма). Pas de bourree suivi en face и с продвижением в сторону; pas couru en face по I позиции вперед и назад.....	98
2.12 Temps sauté по I, II, V позициям. Chagement de pied. Pas echarpe во II позицию.....	99
2.13 Pas assemble с открыванием ноги в сторону. Pas glissade в сторону. Sissonne ferme в сторону.....	100
2.14 Allegro: Sissonne simple en face. Petit pas chasse en face...	101
2.15 Battement tendus: double; pour le pied; в маленьких и больших позах. Battement tendu jete: balancier; в маленьких и больших позах.....	101
2.16 Battement soutenu во всех направлениях с подъемом на полупальцы. Battement fondu: в позах на всей стопе носком в пол и на 45°; en face и в позах на полупальцах; plie- releve; double на всей стопе.....	101
2.17 Petit battement sur le cou-de-pied на полупальцах. Battement fondu en face и в позах на полупальцах; plie-releve; double на всей стопе.....	102
2.18 Battement frappes et battement double frappes на полупальцах.....	102
Глоссарий.....	103
Тесты.....	107
Список использованной литературы.....	113

ТОХТАСИМОВ ШУХРАТ МАХМУТОВИЧ

ПЕДАГОГИКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Учебное пособие

Редактор И.Халилов

Компьютерная верстка М. Хакимов

Издательство «FAN ZIYOSI»

Лицензия № 308197041 от 14 февраля 2021 года.

Адрес изд: г.Ташкент, ул.А.Навойи-30.

Офсет қозғоси. Бичими 60x84/16

Гарнитура «TimesNewRoman». Офсетная печать.

Усл. печ.л. 7,5. Заказ № 27. Тираж 100.

Отпечатано в типографии ООО «Munis design group»

100170, г.Ташкент, ул. Буз-2 проезд, дом-17-А.