

ведение ЕВРОМАК-10 в России. Все эти новости внушают надежду на исправление ситуации.

В завершение хотелось бы сказать, что, быть может, враждебность между нами витает в воздухе, но, необходимо признать одно неоспоримое достоинство Запада — их логику во всем, умение организовать процесс. Для этих целей разработана специальная система правил. И если играть по этим правилам, то можно влиться

в информационное пространство. Меня, например, неплохо знает большинство моих коллег в Америке. Мою любовь к русской музыке американцы воспринимают как странность, но относятся к этому совершенно доброжелательно. Хотелось бы, чтобы у меня появились соратники, единомышленники с таким же жизненным опытом. Я очень на это надеюсь. А, как известно, многое преодолевается благодаря надежде!

Andrey BOSOV Evolution of the classical dance technique in the last 100 years

Андрей БОСОВ Эволюция техники классического танца за последние 100 лет

Казалось бы, 100 лет — такой огромный срок, и изменения в любой сфере человеческой деятельности за это время должны быть невероятными. Но в балете знания передаются «из ног в ноги», учителя прежде всего учат тому, чему их когда-то научили, и, чтобы ввести какие-либо новшества, необходимо целое поколение. Поэтому все это время можно распределить на 4 периода, приблизительно по 25–30 лет каждый, когда и происходили значительные или не очень заметные изменения в технической и стилистической составляющей классического танца, на которые затем отзывалась и методика преподавания.

В начале XX века русский балет был на пике своего развития. Дягилевские сезоны в Париже принесли ему мировую славу. Русские танцовщики и хореографы стали востребованы во всем мире. К этому времени существовало три основных школы обучения классическому танцу. Во-первых, французская, где балет обрел свое название. Во-вторых, итальянская, которая поставляла учителей всему миру. В-третьих, датская, которая следовала традициям, установленным Августом Бурнонвилем, который был, в свою очередь, учеником француза Огюста Вестриса. Волею судьбы все три школы оказались представлены в петербургском балете. Главным

In the article the author explains changes in performance and in methods of teaching classical ballet for the last 100 years. He gives a brief review of ballet world in the early XX century.

Keywords: ballet, methodology, technique, style, movements, A. Ya. Vaganova, T. P. Karsavina, E. Cecchetti, F. V. Lopukhov, E. Brun, G. Balanchine, W. Forsythe.

В статье рассказывается об изменениях в исполнении и методике преподавания классического танца в России за последние 100 лет, дается краткий обзор мира балета начала XX века.

Ключевые слова: балет, методика, техника, стилистика, движения, А. Я. Ваганова, Т. П. Карсавина, Э. Чекетти, Ф. В. Лопухов, Э. Брун, Дж. Баланчин, У. Форсайт.

балетмейстером Мариинского театра был француз Мариус Петипа, а основным преподавателем труппы и Петербургской Императорской школы — датчанин, ученик Бурнонвиля, Кристиан Йоганссон. И, наконец, Энрико Чекетти, блистательный танцовщик, а затем и педагог, танцевал в Мариинском театре и представлял итальянскую школу.

Собственно, русской школы танца не существовало, и говорить об одном стиле исполнения балетов, идущих на сцене Мариинского театра, или о единой методике преподавания классического танца в стенах школы не приходится: каждый педагог учил своему пониманию классического балета, как в технике, так и в стилистике. Только после революции 1917 года произошел перелом, и началось медленное становление русской школы балета. Федор Лопухов в Мариинском театре и Агриппина Ваганова в Петербургской школе балета делали все возможное для того чтобы, во-первых, новая власть не упразднила театр и классический балет, а во-вторых, чтобы он продолжил свое развитие. Разделяя лозунг революционеров «мы наш, мы новый мир построим», и Лопухов, и Ваганова успешно воплощали его в жизнь. Федор Васильевич, не отходя от канонов классического танца, значительно расширил саму лексику балета,



А. Я. Ваганова на уроке.
В центре — А. Шелест

вводя в свои новые постановки элементы акробатики. Дуэт из его балета «Ледяная дева» до сих пор считается одним из труднейших в мире для исполнения. По неподтвержденным данным, движение *grand pas de chat*, когда балерина разрывает в воздухе свои ноги в шпагате, было придумано Лопуховым. Агриппина Яковлевна, которая с 1922 года начала преподавать в школе, последовательно развивала свою систему преподавания классического танца. В 1934 году с помощью балетного историка и критика Любови Блок она издала книгу «Основы классического танца». Именно после издания этой книги можно было констатировать рождение нового метода обучения — Вагановской школы классического танца.

К тому времени в Лондоне уже существовала Русская школа балета бывшего солиста и балетмейстера Мариинского театра Николая Легата, в основном продолжившего традиции своего педагога Кристиана Йоганссона. Там же активно работала школа Королевской Академии танца (RAD — Royal Academy of Dance), у истоков которой стояли четыре знаменитые танцовщицы своего времени — русская, англичанка, итальянка и француженка. Русской представительницей была Тамара Карсавина. Все они договорились о единой программе для изучения классического танца, то есть о названиях и о наборе движений, которые необходимо выучить начинающим балеринам. В Париже продолжала выпускать танцовщиков школа при Гранд-Опера, которая сохраняла свои традиции и терминологию еще со времен Вестриса. Энрико Чекетти закончил свою жизнь и творческую деятельность в Италии, в театре Ла Скала; он также имел свою систему преподавания, которая заключалась в определенных уроках на каждый день

недели. Десятилетием позже Джордж Баланчин приступил к созданию Американской школы классического танца, отталкиваясь, естественно, от того, чему Георгия Баланчивадзе учили в Петербурге. Железный занавес, существовавший между Советской Россией и западным миром, скрыл эту информацию от Вагановой, и при составлении своей системы преподавания она опиралась прежде всего на свой педагогический опыт. Именно поэтому, несмотря на использование одной и той же французской терминологии, названия некоторых движений у Вагановой и у западных школ различны.

Что же сделала Ваганова? Прежде всего, она создала концепцию всего урока, движущегося от простого к сложному, от медленного к быстрому. Выстроила последовательность экзерсиса у станка, со сменой ритма комбинаций и с нагрузкой на различные группы мышц. Точно определила направление движений ног и рук, 6 основных *port de bras* (у Чекетти их было 8) и позиции для рук. Для экзерсисов на середине она точно зафиксировала возможные положения головы и корпуса, такие как *effacé* и *croisé*. Таких положений с открытой ногой у Вагановой, так же как и у французов, 11 (у Чекетти — 8). Она выбрала 4 основных положения позы *arabesque* (у Чекетти их 5, во французской школе — 2), изменила положение позы *attitude*. Отличие от *attitude* Чекетти заключалось в положении головы и рабочей ноги. У Чекетти голова повернута в сторону высокой руки, у Вагановой в сторону руки на II позиции. У Чекетти стопа и колено рабочей ноги находятся на одном уровне, у Вагановой стопа может быть чуть выше колена. У французов корпус отклонен от поднятой ноги, у Вагановой он остается прямым.

Все это привело к унификации движений, используемых в классическом танце в России. Вскоре Ваганова стала художественным руководителем Кировского театра (бывшего Мариинского) и, благодаря своей системе, создала уникальное явление в искусстве танца вообще — женский кордебалет Мариинского театра. Л. Д. Блок писала: «Шатающаяся и разрозненная манера танца предыдущего десятилетия изжита целиком, и сейчас с первого же взгляда становится ясным внимательному зрителю, что мы имеем дело с однородной, сплоченной техникой танца всей труппы, что стиль танца ленинградского балета в 1937 году — это поистине дело рук Вагановой, это стиль Вагановой» [1, с. 37].

Какие же изменения в стилистике и технике исполнения произошли в 30-х годах прошлого века? Во-первых, вытянулись колени в положении *arabesque* и, таким образом, произошло четкое разделение между позами *attitude* и *arabesque*. С изменением костюмов стали полностью видны ноги и у мужчин, и у женщин (у женщин пачки стали короче, у мужчин исчезли штаны, и они остались в трико), и если раньше все заноски исполнялись нижней частью ног при согнутых коленях, то теперь это стало некрасиво. Колени пришлось вытянуть, а заноски делать верхними частями ног. Это оказалось значительно труднее, особенно для женщин, и количество заносок существенно уменьшилось.

Сейчас кажется невероятным, но в начале XX века *entrechat six* использовался практически в каждой женской вариации, а мужчины спокойно исполняли *entrechat huit* и *entrechat dix*. Связующий прыжок *glissade* исполнялся только из V позиции в V позицию, поэтому амплитуда следующего за ним большого прыжка была ограничена. Ваганова допустила *glissade* из IV в IV позицию, движение стало шире, и прыжок увеличился.

При исполнении *jeté entrelacé* нога бросалась в сторону и назад, и полет, таким образом, сразу начинался спиной по ходу движения. Это прекрасно видно по сохранившейся видеозаписи урока классического танца в исполнении Тамары Карсавиной¹. У Вагановой нога бросается прямо перед собой и прыжок имеет две фазы — взлет и поворот.

Движение *ballonné* начиналось с положения *sur le cou-de-pied*. Ваганова самое первое *ballonné* начинает из V позиции. *Pas de chat* делалось с открытием через *developpé* прямой бросковой ноги, что и сохранилось во многих постановках Баланчина. Ваганова оставила два вида *pas de chat*. В одном обе ноги проходят через *cou-de-pied* или *passé*, во-втором обе ноги отбрасываются назад в низкий *attitude*. *Saut de basque* делался через *enveloppé*, то есть нога бросалась прямая, а затем сгибалась в колене, проходя через *passé*. *Pas de bourrée* вперед у женщин, для подготовки *pirouette en dehors* из IV позиции, делался на полупальцах, руки принимали округлое

положение. Ваганова в *preparation* придала рукам положение *allongé*. Голова во время вращений по диагонали оставляла точку на зрительный зал, где бы ни находилась балерина. Ваганова определила точку для головы по ходу движения вращения. *Chainés* в основном делались на полупальцах и были очень быстрыми. Исключениями являлись вариации Авроры и Одетты, но там они были как раз медленными. Ноги не поднимались выше 90 градусов, корпус сгибался и разгибался с большей амплитудой. Ваганова разрешила поднимать ноги, но не за счет смещения линий бедра или наклона корпуса. Партнер поддерживал партнершу во время вращений только одной рукой. Вращения с партнером были очень быстрыми, делали 2–3 пируэта.

Следующие изменения произошли в 1960-е годы, после гастролей в России Американского театра балета (American Ballet Theatre). Приглашенной звездой этих гастролей был датский танцовщик Эрик Брун. Он пошатнул представления русских танцовщиков о том, каким должен быть мужской танец. Великолепно сложенный, с красивыми ногами и идеальными стопами, Брун завораживал зрителей необыкновенной для мужчин чистотой исполнения, прекрасными линиями и медленными вращениями на высочайших полупальцах и высоким, под самым коленом, *passé*. Наши мужчины делали пируэты на низких полупальцах, а *passé* во время пируэтов держалось на середине икры. Сначала Рудольф Нуриев, а потом и другие мужчины постарались перенять эту манеру исполнения вращений. В результате в течение нескольких лет низкие полупальцы исчезли из употребления и использовались только в начале обучения для правильной постановки работы стопы. *Passé* поднялось под колено, как у мужчин, так и у женщин, а руки в первой позиции чуть опустились. В датской школе некоторые виды вращений делались с низкими руками (что-то между подготовительной и первой позициями у Вагановой); вероятно, это и сыграло роль в изменении уровня рук.

Изменения коснулись и второй позиции. У Вагановой вторая позиция была на уровне плеч, а первая — на уровне диафрагмы, что можно увидеть на прекрасно сохранившейся пленке урока Московского хореографического училища 1946 года². В наше время локоть на второй позиции находится чуть ниже плеч, а кисть руки — чуть ниже локтя. Первая позиция рук находится чуть выше талии. Изменился сам внешний вид танцовщиков, и этому немало способствовало изменение костюмов в балете. Вошедшие в моду комбинезоны из растягивающейся материи плотно облегли тело, позволяя увидеть его малейшие изгибы и, к огорчению многих, его недостатки. Артистам балета пришлось резко похудеть, особенно женщинам. Пачки больше не сковывали движения, и танцовщицы начали подни-

¹ Tamara Karsavina — Practicing At Home And In Class [Видеозапись]. JRH Films, 2015.

² Методика классического танца: Учебный фильм в 6 фрагментах [Видеозапись] / Сценарий Н. И. Тарасова, режиссер Я. Л. Миримов, консультанты А. Я. Ваганова, Н. И. Тарасов. Московская киностудия научно-популярных фильмов, 1946.

мать ноги значительно выше. Хореографы с радостью искали новые сочетания линий и движений. Танец стал значимым и без сюжета. Именно тогда расцвел талант Юрия Григоровича, Игоря Бельского и Леонида Якобсона, а Баланчин в своих новых опусах полностью отрекся от какого-либо костюма, одевая артистов в трико и купальники. Постепенно новая манера исполнения подчинила себе и старые классические шедевры. Внимание к тщательности позиций ног и к деталям положения рук и головы замедлило темпы исполнения старинной хореографии. Как ни странно, потеря темпов эмоционально охладила артистов. Ту самоотдачу, безудержную радость от простого присутствия на сцене и у солистов, и у кордебалета, которая передается нам с экрана в старых записях 1940–1950-х годов, все реже можно было наблюдать на сцене.

Следующие перемены в стиле и в технике классического танца произошли в 1980–1990-х годах. Они связаны, прежде всего, с изменениями человека как биологического вида. Люди стали выше, выносливей, мышцы — эластичней. Балет приобрел необыкновенную популярность в России и, как следствие, отбор студентов стал строже. Физические данные среднестатистического артиста балета выросли на порядок, а вместе с ними и техника исполнения сложнейших элементов сольного танца. То, что в 1970-е годы могли исполнять только такие гении танца, как Владимир Васильев или Михаил Барышников, в 1990-е были обязаны делать практически все солисты балета. Немало этому способствовало огромное количество всевозможных конкурсов артистов балета, где виртуозность ставилась во главу угла. К сожалению, хореографический текст оригинальных вариаций изменялся настолько, что все они становились похожими друг на друга, а о раскрытии характера персонажа речи уже не шло. Но это тема отдельного разговора.

В методике изменения произошли в подходах к большим прыжкам и во вращениях у мужчин. Для больших маховых прыжков с одной ноги при вращении в воздухе Алексеем Ермолаевым и Владимиром Васильевым еще в 1970-х годах был разработан новый подход. Это было соединение двух уже существовавших движений — *tombé en tournant* и *jeté en tournant par terre*. Отличие от *tombé* было в том, что первый шаг делался значительно шире и задняя нога не подтягивалась в V позицию, а отличие от *jeté* было в том, что это дви-

жение стало стелящимся, почти без отрыва от пола. Таким образом, накапливался большой форс, который выбрасывал танцовщика наверх и во вращение. Чтобы увеличить высоту прыжка, вместо *chassé* сначала мужчины, а потом и женщины стали использовать как подход к большим прыжкам просто шаги или бег. Произошло разделение в исполнении подхода к прыжкам *chassé* у мужчин и у женщин из положения I *arabesque*. Если начальное положение *arabesque* на правой ноге, то мужчины в V позиции в воздухе, во время *chassé*, заводят правую ногу вперед, а женщины — левую. Скорее всего, это произошло именно из-за того, что мужчины первыми стали использовать шаги вместо *chassé*, а в шагах правая нога заводится вперед.

Во время исполнения пируэтов *en dehors* мужчинами со II позиции для того, чтобы форс был сильнее, нога стала заводиться в IV позицию. Появился новый *preparation* для туров *en dehors* в больших позах. Из второй или четвертой позиции, без вскока на полупальцы, на *demi-plié* делается один *tour sautillé à la seconde* и затем уже собственно вскок для вращения в какой-либо большой позе.

Изменился и сам стиль классического балета. Основа основ балетной техники — выворотность и апломб, то есть устойчивость, — была последовательно поставлена под сомнение такими хореографами, как Баланчин, Морис Бежар и, наконец, Уильям Форсайт. Последний, нашедший в фантастически одаренной французской балерине Сильвии Гийом прекрасный материал для своих экспериментов, словно развинтил тела танцовщиков на части и заставил их двигаться по-новому. В 1994 году в содружестве со специалистами в области медиа и педагогами по хореографии Форсайт выпустил первый в своем роде электронный учебник «Технологии импровизации: инструмент для аналитического танцевального взгляда» [2]. В нем он описал новую танцевальную технику, которую назвал «геометрия танца». В этой технике танцовщик рисует в воздухе воображаемые сложные геометрические фигуры, а затем пропускает через них свои конечности.

Российский балет долго сопротивлялся этим новшествам, но все-таки ему пришлось покориться. Лучшие балеты Форсайта сейчас украшают сцены российских театров. Не за горами и новое поколение артистов и хореографов, которые наверняка внесут свою лепту в методические своды законов классического балета.

Литература

1. Блок Л. Д. Агриппина Яковлевна Ваганова // Рабочий и театр. 1937. № 9. С. 36–38.
2. William Forsythe. Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye [Электронный ресурс]. Publisher: Hatje Cantz, 2010. 120 p. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).