

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет музыкального и хореографического искусства  
Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой  
С.В. Гутковская

\_\_\_\_\_ 2022

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета  
И.М.Громович

\_\_\_\_\_ 2022

ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ**

для специальности  
6-05-0215-03 Хореографическое искусство

Составитель: Лысенкова Валентина Викторовна

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета факультета 26 12 2022  
протокол № 5

## Тематический план

	Количество часов				
	Ауд.	Лек.	Лаб.	Инд.	Сам. Раб.
Формирование и развитие системы классического танца: А) Труды Бошана и Фейе во французской королевской академии танца; Б) Развитие системы классического танца в России. <b>Первый семестр</b>	54	4	38	2	10
1. Основные требования классического танца. 2. Развитие музыкальности на уроке классического танца. <b>Второй семестр</b>	52	4	36	2	10
Музыкальное сопровождение урока классического танца. <b>Третий семестр</b>	40	2	28	2	8
Методика построения урока классического танца. <b>Четвертый семестр</b>	34	2	22	4	6
Анализ литературы по методике преподавания классического танца. Вклад А. Писарева, А. Мессерера, А. Пушкина, А. Ермолаева в развитие школы классического танца. <b>Пятый семестр</b>	46	2	32	4	8
1. Роль А.Я. Вагановой в развитии отечественной школы классического танца. 2. Учебник «Основы классического танца» – педагогические приемы. <b>Шестой семестр</b>	50	4	34	2	10
Методические приемы постановки рук на уроках классического танца. <b>Седьмой семестр</b>	42	2	28	4	8

<p>Работа педагога в классе:  А) Задачи обучения в классе;  Б) Формирование профессионального интереса и воспитание самостоятельного творчества.  <b>Восьмой семестр</b></p>	90	4	64	4	18
			-		
<b>ВСЕГО</b>	<b>408</b>	<b>24</b>	<b>282</b>	<b>24</b>	<b>78</b>

# 1 курс, 1 семестр

4, 38, 2, 10

## Лекционные занятия

1. Формирование и развитие системы классического танца:

А) Труды Бошана и Фейе во французской королевской академии танца.

Б) Развитие системы классического танца в России

### Тема 1. Формирование и развитие системы классического танца.

Основа, на которой возник "язык" классического танца – сама природа человека, органика его движения, творческое воображение, эмоциональность, любовь и стремление к прекрасному, благородному, возвышенному, что использовал в своем танцевальном творчестве народный, а затем балетный театр.

#### Создание системы на основе народных, бытовых и балльных танцев.

Танцевали в Греции все, сверху донизу, от крестьянина до Сократа. И все сколько-нибудь образованные люди танцевали грамотно, так как танцы входили в число образовательных дисциплин, но им охотно продолжали обучаться и взрослые люди. Все танцы античности танцевались для зрителя, не из удовольствия попрыгать и не для собственного развлечения. Из всего этого следует, что некоторым уровнем танцевальной техники обладал всякий гражданин греческой общины.

Сохранилось до двухсот названий, относящихся к греческому античному танцу. Классификаций предполагалось много, начиная от классификации Платона, но последняя принадлежит Сешану. Пользуясь его книгой как прекрасной сводкой всех знаний о греческом танце, будем придерживаться классификации этого ученого.

Деление Сешана таково: 1) танцы воинственные – ритуальные и образовательные; 2) танцы культовые умеренные – эммелия, танец покрывал и танец кариатид; 3) танцы оргиастические; 4) танцы общественных празднеств и театральные; 5) танцы в быту.

Танцу же профессиональному, танцу искусников отводилось другое место. Все древние писатели, от Гомера до Лукиана, называют "танцовщиками" искусников, исполняющих акробатические трюки. Искусники – самые древние профессионалы театра, обладатели столь укоренившейся зрелищной техники, что она оказала давление, подчинила своему влиянию стиль исполнения неизмеримо выше стоящего по общественному положению театра хороводной комедии и сатирической драмы

Техника построена на выворотности ног; часто встречается большой батман на II позицию; есть *rond de jambe en l'air*, *echappe*, *jete*; практикуются заноски, танец на пуантах и разнообразные прыжки; встречаются повороты на большом плие и

другие характерные движения; кажется излюбленной манера резкого поворота корпуса в перпендикулярную ногам плоскость; для танцовщиц типичны акробатические танцы на руках – кубистика – и виртуозная пирриха; для танцовщиков и танцовщиц – танец с балансированием на руках и голове – кубками и корзинами. Добавим еще, что кисть руки отгибается часто под прямым углом наверх. Пирриха получило название – ансамблевый танец.

Этому жанру представлений суждена была блестящая будущность. Уже в следующую за классической эпоху эллинизма театр низовой, ремесленный вступил в соперничество и борьбу с театром официальным. Этот последний превратился исключительно в разговорный, в театре же мимов по-прежнему была и музыка, и пение, и танцы, и главный его аттракцион – актрисы, мимистки, танцовщицы, флейтистки.

Переходя к эпохе средних веков можно говорить об огромной сфере деятельности жонглеров – сказателей эпоса, первых лирических поэтов и возможных авторов первых драматических диалогов светского театра.

Жонглерский танец – максимум профессионального танца для средних веков. Танец жонглеров мы должны представить себе виртуозным и технически проработанным, с сильной примесью акробатических движений, с большим применением темпов элевации, причем технику полагаем унаследованной от античных мимов. Ноги выворотны, часто вытянут носок. Руки тщательно проработаны, группировка пальцев иногда приближается к принятой в классике. Постановка корпуса с подчеркнута вогнутой поясницей. Характер движений – резкий, порывистый, в плане *allegro* нашей классики.

Жонглерство развивается особенно быстро и широко в XII веке и достигает полного расцвета в XIII веке. К концу XIII века жонглеры начинают оседать в городах, и вскоре после этого начнется их дробление на специальности.

В начале XV века вполне определилась дифференциация жонглерства: первый и высший разряд – это цех инструменталистов и мастеров танца. Они не только играют на всевозможных инструментах, их наиболее выгодная специальность – содержать залы для танцев и эти бальные танцы преподавать. Преподают "мастера танца" во всех слоях общества. Те, которым удалось утвердиться в аристократических кругах и при дворе, пользуются большим почетом, вплоть до того, что учитель танцев Людовика XIV получает право носить шпагу – прерогатива дворянина.

Вся эпоха Возрождения, начиная с XV века, проходит в области танца под знаком морески.

Мореска – понятие очень широкое, разнообразное и совершенно недостаточно определенное и освещенное, если брать во внимание ее доминирующее место в танце в течение двух веков. Мореску танцуют на балу и в деревне, профессиональные танцовщики, как и представители высших слоев общества. Французский исследователь Прюньер в общем прав, когда называет мореску

"театральным танцем по преимуществу", мы бы сказали более общо – танец ряженных.

Воинственные пляски свойственны в той или иной форме почти всем народам на известном уровне развития. Как и все первобытные танцы, они непосредственно связаны с верованиями магии: в первоначальной стадии – добыть себе победу, предварительно вызвав ее образ в пляске перед боем. Но с ходом развития культуры чистый первобытный образ пляски теряется, выступает на первый план щегольство ловкостью, силой, молодечеством, "порыв боевой и порыв любовный" становятся так же мало различимы, как для дерущихся по весне оленей". Так превращаются эти воинственные танцы в танцы плодородия, призывающие процветание сельского хозяйства; таковы пляски древних критских куретов и римских салийских жрецов, исполняемые со щитами и мечами, но, по существу, мирные и сельские. Пляску мечей неизбежно сопровождало ряжение; в описаниях позднейших народных плясок мечей всегда фигурируют белые одежды, бубенцы на поясах и перевязях ног (бубенцы, колокольчики – принадлежность древних культов), мечи стальные, деревянные и, наконец, просто палочки; и самое характерное и, очевидно, самое древнее – чернение лица. Чернение лица – это одна из разновидностей маскирования лица, в маска, скрывание лица, появилась в танце с древнейших времен.

Трансформируясь за долгий период существования мореска становиться как часть театрализованного зрелища.

Как известно, во всех областях искусства Италия передавала Франции и свои вкусы и свои формы искусства со все усиливающейся интенсивностью в течение всего XVI века. В области танца это влияние стало подавляющим.

Встретя профессиональный танец процветающим в комедии dell'arte – этом ярчайшем проявлении низового, профессионального театра в XVI и XVII веке, мы можем полагать, что и танец был представлен тут ярчайшем образом. Комедия dell'arte была принята с восторгом в высшем обществе. "Также были показаны перед ее величеством одним итальянцем такие чудеса ловкости в исполнении фигур танца, верчении, акробатике, жонглировании, прыжках, скачках, перепрыгиваниях, перескоках, подпрыгиваниях, кривляниях, сальто, кабриолях и полетах; вперед, назад и в сторону, вниз и вверх и со всевозможными поворотами, турами; так легко и с такой непринужденностью, что мне не передать пером или речью". Это уже целый арсенал виртуозности, где перемешаны и акробатика, и жонглирование, и танцы, что и было типично для итальянских комедиантов

Театральный танец претерпел коренное видоизменение, наложившее отпечаток на всю его последующую судьбу, когда он оказался пересаженным на довольно неожиданную почву: исполнителями оказались король и цвет его двора.

Балеты в таком исполнении стали любимейшим зрелищем конца XVI – начала XVII века. До конца XVI века участниками придворных балетов были исключительно придворные дамы и кавалеры. Затем картина меняется.

Оглянемся на средние века – ничего, кроме "ломанья на потеху", мы не видели у профессионалов. Морески придворных празднеств (говорим не о танце, а о зрелище, носящем это имя) подготовили почву для "большого балета"; насколько можно судить по их описаниям, в моресках столько же действия, сколько и танца. Таковы и *entree* балетов XVII века – они все построены на драматической выразительности, на характеристике лица или эпизода, будь то комическое *entree* или серьезное.

В "большом балете" танец является самодовлеющим, не задается никакими целями выразительности помимо той непосредственной выразительности, которая заложена в самом ритмическом движении танцующей группы людей.

Танцевать профессионалу "с достоинством" – это ново, этого еще не знал ни жонглер, ни морескьер, и этот жанр и мог выработаться только в такой, стоящей в уважении сограждан среде. Тогда театральный танец поднялся на высшую ступень по сравнению с прошлым, нашел новую форму существования, более сложную выразительность, поскольку сформулировать отвлеченную мысль сложнее, чем рассказать реальный факт. И прежде всего надо располагать балетмейстером, который мыслит хореографически, т.е. художником, который способен воспринимать значительные стороны жизни и уметь их перерабатывать в формы танцевальные. Танцы балета совершенно особые, специально для него сочиненные прославленными профессиональными хореографами.

Балеты XVII века эту преемственную линию танца *par en haut* – танца, построенного на прыжках, – приняли, усвоили и продолжили в своих *entree*. Слово *entree* опять с двумя значениями. Более общее – театрализованный танец, с другой стороны, в течение XVII века приняло значение определенного вида и танца и танцевальной музыки, относящееся к "танцу с прыжками". Под этим словом подразумевается особый род и мелодий и танцев; мелодии состоят из слабых тонов и из других великолепных, вполне созданных для прыжков; поэтому применяются в *entree* одни серьезные па: сильные воздушные прыжки, высокое несение рук (на уровне плеча), эффектные па, быстрые движения тела и т.д., которые все искусны и трудны. Они рассчитаны лишь для передачи каденции и совершенно не связаны ни с какой фабулой, будь то в серьезных, будь то в веселых балетах. Это вид танца с прыжками (*par saut*) в начале и во все время балета и между актами некоторых театральных пьес, читаем мы в историческом материале.

Нельзя себе представить такой этап театрального танца, как "большой балет", на другой почве, чем придворной; чтобы на танец научились смотреть с серьезным вниманием, с почтением и жадной насыщенностью зрелища, в те времена надо было королю поставить в первую линию кордебалета, составленного из принцев и герцогов.

Конечно, когда "большой балет" перешел на сцену городского театра и исполнителями его стали платные танцовщики, внимание поослабло, тем более почтительность. Но серьезный жанр театрального танца был создан.

Профессиональный танец проделал большую эволюцию за сто лет, с конца XVI до конца XVII века. На основу традиционной техники виртуозного танцовщика, жонглера – морескьера – баладена, легли следующие наслоения в связи с его участием в придворном балете: во-первых, влияние балетмейстеров, носителей ученой хореографии; во-вторых, влияние соседства аристократических танцовщиков и их "большого балета", созданного теми же учеными хореографами; в-третьих, влияние итальянских виртуозов, впрочем никогда не прекращавшееся и раньше; тут оно было особенно ярким со стороны арлекинов и вообще всех танцовщиков в комедии dell'arte. Когда говорят о танце в итальянской комедии, чаще всего говорят о танцах арлекина.

Для танца арлекина, центрального виртуоза итальянской комедии дается чаконна, танец, составляющий прерогативу "премьеры" в *danse noble*, т.е. он танцует то, что мы назвали бы "классикой", конечно, в окраске своего типа. Записана эта чаконна по системе Фейе, разобраться в ней легко, тем более что построена эта чаконна на общеупотребительных па. Рассматривая ее, приходишь к заключению, что типичным па для арлекина нужно считать следующее: *echarpe*, не отрывая ног от земли из III позиции во II на *plie*, вернуться в III прыжком. Другое па, систематически применяемое им, – это *ballotte* в разных видах – вперед, назад и на *efface*, – напоминающее по структуре *cinque passi* гальярды. Вообще весь танец проходил преимущественно на *croise*, маленькая VI позиция *croise* – типична, также как и шаги с поворотом корпуса на четверть круга, скрецаивающие ноги. Большие прыжки применены двумя соединенными, невыворотными ногами в такую же позицию, в сторону, вперед и назад. Заносок мало, и они несложны – одна заноска, простой *кабриоль*, чаще дается удар ноги об ногу – *pas battu*, по терминологии XVIII века (не нашей). Пируэта два, тур один. "Походка" арлекина, примененная вначале и для ухода, такова: шаг с *plie* и *releve* правой, простой шаг левой, простой шаг правой (раз-и-два), прыжок на левую (три) и т.д., начиная опять с правой, т.е. *pas de bourree* и *jete*.

В результате всех этих влияний в последней четверти XVII века выработался новый тип профессионала танца – балетный танцовщик – *danseur d'opera* – ситез всех предыдущих наслоений.

### **Труды Бошана и Фейе во французской Королевской академии танца.**

В XVIII веке театральный танец видоизменялся под влиянием двух основных факторов. С одной стороны, среди самих представителей этого танца, среди танцовщиков оперы, с самого начала века в связи с общими стремлениями искусства зародился фермент брожения, который, понемногу развиваясь, разрушал прежние основы танца. Это – то тут, то там вспыхивающее порывание



к "действенному танцу". С другой стороны, никогда не прекращалось, а порою и резко обострялось влияние итальянского виртуозного гротескного танца, иногда непосредственное, иногда через посредство местной разновидности этого танца, танца артистов ярмарочного балаганного театра, бателеров и канатных плясунов, также имевших двойное влияние на академический танец. С ними артисты оперы были в непрерывном контакте и испытывали на себе сильнейшее воздействие их искусства, из приемов танца и игры, хотя бы уже по одним бытовым и родственным связям. Многие происходили из семей ярмарочных актеров или начинали свою карьеру на балаганах.

Все теории, все мечты о новом танце, все разнообразные и противоречивые течения и приемы исполнительства, все, чего искал тут XVIII век, – все это блестяще разрешилось и воплотилось в Огюсте Вестрисе. Он все примирил и привел всех в восторг. Тех, кто ждал от театрального танца одной "пленительности", он покорила, так как был бесконечно мил и очарователен. Тем, кто требовал "действенного танца", могло казаться, что они Вестриса только и ждали, так выразительна была его игра. Никто до тех пор не подозревал даже возможности такой разнообразной и ослепительной виртуозности. Новерр говорит об этом в следующих словах: "... Танец вышел на новую дорогу. Показал новые пути – Вестрис; все приняли его за свой образец. Желая лететь на своих собственных крыльях, не внимая ничьим советам, кроме советов своей фантазии и прихоти, он опрокинул величественное здание Терпсихоры, воздвигнутое ее любимцами... Полный непринужденности и свободы, выносливости и ловкости, силы и гибкости, причуд и воображения и безрассудно предприимчивый. Вестрис изобрел новый вид архитектуры, где все ордера, все законы пропорций оказались смешанными и преувеличенными; он уничтожил три существовавших жанра, растворил их и из этой амальгамы создал себе новую манеру, которая имела успех. Карамзин восклицает: "Какая фигура! какая гибкость! какое равновесие!"

Являясь признанной всеми современниками вершиной всего театрального танца XVIII века, завершая его, танец Огюста Вестриса был в то же время и началом техники XIX века, и вовсе не потому, что деятельность Огюста продолжалась долго не только как преподавателя, но и как танцовщика – вплоть до 1816 года. Объединение всех видов танца в один жанр оказалось не просто личной удачей: после Вестриса его жанр был канонизирован. Развиваясь и усложняясь в формах, он-то и стал танцем классического танцовщика XIX и XX веков.

### **Развитие системы классического танца в России.**

Дворы Европы – единственные рассадники, покровители и воплощатели "ученого танца" в начале XVIII века. Бошан в середине XVII века систематизировал всю ученую хореографию. Итальянские формы танца легли в ее основу, но итальянская манера исполнения, пережиток XVI века, отпала, как архаичная. Французская школа, французская манера стали общепризнанными по всей

Европе. Правда, виртуозы театрального танца в Италии сохранили свой колорит, свою манеру.

Какими знаниями вооружил своих учеников первый наш танцевальный просветитель Ланде? В начале XVIII века бальный танец – кульминация форм "общественной" жизни, незаменимое средство показать свою "ценность", свой вес, свою пригодность для этой жизни, наконец, попросту свою идеологию, свое умение звучать в унисон со всеми общепризнанными устоями.

Век Людовика XIV окончательно покончил со всяким "архаизмом" как в жизни, так и в искусстве, установил торжественный и пышный кодекс как для жизни, так и для искусства. За двором тянулись и другие слои общества, не только аристократия, но и верхи городские, буржуазные; для всех бальный танец стал мерилем, говоря современным языком, культурности человека. Танцмейстер при дворе — это большая общественная величина. Танцмейстер — образцовый придворный кавалер, джентельмен "с головы до ног". Для начала XVIII века двор и его быт — это все еще максимум просвещенной и культурной жизни. Просвещенный человек брал свои манеры у танцмейстера.

Забывать строгую французскую школу и вступить всецело на путь подражания итальянцам наши русские танцовщики не могли, так как учителя – французы в школе не переводились.

Театральный же танец благодаря постоянному притоку иностранных балетмейстеров следует тому, что делается в Европе. И даже до приезда Дидло есть указания на то, что Шевалье и Огюст Пуаро привезли в 1798 году танец в "новой манере", т.е. танец, сложившийся во время французской революции.

Дидло приехал в Россию с совершенно осознанным своим новым жанром классического танца. Новаторская деятельность Дидло падает на годы переворота в "оперном танце" Франции в период французской революции. Дидло – основной деятель этого переворота в танце. В балетах Дидло видно удивительное разнообразие в танцах; серьезные танцы исполнялись под музыку адажио с маршем;

Это еще все – схема XVIII века, с ней окончательно покончит лишь следующая эпоха танца, тальонизм. Облик балетов Дидло – переворот в искусстве, насквозь новый подход к танцевальному зрелищу. Не следует забывать, что на русской почве танец Дидло сильно видоизменился благодаря влиянию русской народной пляски. В результате этих сложных взаимодействий за три десятилетия жизни Дидло, отданные им русскому театру и преподаванию у нас, выработалась та разновидность танца, которую мы предлагаем называть первой русской школой.

После ухода Дидло, после того, как сошли со сцены или умерли его ученицы, блестящая плеяда первой русской школы, наступило унылое, серенькое десятилетие в нашем балетном театре и театральном училище вплоть до приезда в Петербург в 1837 Марии Тальони. Где ни побывала Тальони, всюду быстро распространялась ее манера вставать на пуанты. Неизгладимый образ самой

Тальони, успех ее подражательниц, широко расплеснули тальонизм в русском балетном театре.

Имя, на котором полвека будет держаться весь русский балет, – Петипа. Начиная с 1848 года два Петипа, отец и сын, начинают работать в школе. Какую методику они привезли, к какому направлению принадлежат?. «С поступлением Петипа введена была новая школа танцев. За обучение танцу на пуантах и принялись в школе».

Стремление к виртуозности – органический этап развития русской школы. Итальянки только явились вовремя, чтобы показать, как это делается и чего можно достичь. Но очень глубоко влияние итальянской школы и не могло изменить формы нашего танца, так как в Петербурге незыблемой была твердыня чистой французской школы в лице ее двух гениальных представителей – Петипа и Иогансона.

Влияние Иогансона на русский танец решающее: он пересади к нам и утвердил традиции французской школы, погибшие во Франции. Он, а не Петипа, так как получил более последовательное хореографическое воспитание. Учитель его Огюст Бурнонвиль, один из видных учеников Огюста Вестриса,

Поток итальянских виртуозок, показавших танец, уже резко отличавшийся от танца балерин русской школы, имел глубочайшее влияние на дальнейшие судьбы нашего балета. Все молодые силы балета восторжествовали, почувствовали возможность выхода из застоя, были охвачены жгучим чувством соревнования и жаждали одного – танцевать еще лучше, чем эти итальянцы. Перебросить мост суждено было будущему преподавателю театрального училища – Чеккетти. Влияние этого блестящего виртуоза начало сильно сказываться на молодых поколениях танцовщиков и танцовщиц труппы Мариинского театра.

Профессионализм итальянок, насаждение его у нас Чеккетти – живая струя, распахнувшееся окно, свежий воздух. Переведя танец в сухие, резкие линии виртуозной итальянской техники, подражавшие итальянкам наши танцовщицы тем самым вырвали его из затхлого, гнилого болота. Это была лишь азбука искусства, лишь преддверие, но это была и верная подготовка к ответу на назревшие требования, предъявляемые искусству танца. Из тины "фиглей-миглей" и "изящных" ручек не могли бы подняться летящий танец Павловой, тонко прекрасная Карсавина, быстро сгоревший Нижинский. Вихрь "тридцати двух фуэте" был нужен, чтобы осушить болото бесформенности. Инстинктивно это понимали многие. Все живое, все творческое на нашей балетной сцене воплощает или перерабатывает в это десятилетие школу Чеккетти до того момента, пока отчетливо не встанут перед классикой новые формы, новые идеалы – Фокин и "Шопениана".

Ваганова – ученица Легата Н.Г. и етм самым несет преемственность строгой французской школы. Но она пережила вместе с молодежью труппы глубокое влияние манеры Чеккетти.

Особенно ценно и хочется подчеркнуть: во всех предыдущих этапах, как мы видим, инициатива шла от пришлого, от иностранцев: Ланде, Дидло, Петипа, Иогансон, Чеккетти. Впервые творческое обновление своей техники получила наша труппа от русского мастера. Такой новый взлет выразительности русского классического танца стал возможен и неизбежен благодаря техницизму, свойственному школе Вагановой.

### **Лабораторные занятия**

1. Постановка корпуса, позиции рук, ног.
2. Demi-plie. Battement tendu, tendu jete
3. Rond de jambe par terre en dehors et en dedans
4. Rond de jambe en l'air en dehors et en dedans
5. Battement frappe. Cou-de-pied
6. Battement fondu, battement soutenu
7. Battement releve lent, Battement developpe
8. Grand battement jete, releve на полупальцах
9. Petit battement sur-le-cou-de-pied, tombe-coupe
10. Pas de bourree simple, suivi
11. Temps leve saute, changement de pied
12. Petit pas assemble, pas jete
- 13.

### **Индивидуальные занятия**

Методика и правила исполнения движений классического танца по программе курса.

Принципы и значение составления комбинации по пройденной программе (разбор и анализ комбинаций, данных педагогом)

### **Самостоятельная работа**

«Формирование и развитие системы классического танца»

А) Труды Бошана и Фейе во французской

королевской академии танца

конспект (2 часа)

Б) Развитие системы классического

танца в России

конспект (2 часа)

### Литература

Л. Блок «Классический танец»

Энциклопедия «Балет»

## Вопросы к зачету/экзамену по методике классического танца

1. Постановка корпуса у станка и на середине зала.
2. Позиции ног и рук, положение головы.
3. Demi u grand plie по всем позициям.
4. Battement tendu simple, passé par terre , с demi plie, pour le pied
5. Epaulement croise u efface.
6. Battement tendu jete, piques.
7. Положение ноги на sur le cou-de-pied (условное и обхватное).
8. Понятие en dehors et en dedans.
9. Temps releve par terre en dehors et en dedans.
10. Demi et rond de jambe par terre en dehors et en dedans.
11. Battement frappe носком в пол, на 45°.
12. Battement double frappe носком в пол и на 45°.
13. Battement fondu носком в пол и на 45°.
14. Battement double fondu носком в пол и на 45°.
15. Battement tendu-plie soutenu.
16. Battement soutenu носком в пол и на 45°.
17. Battement releve lent на 45° и 90°.
18. Battement developpe на 45° и 90°.
19. Rond de jambe en l'air en dehors et en dedans.
20. Temps releve на 45° en dehors et en dedans.
21. Petit battement sur le cou-de-pied.
22. Полуповороты на двух ногах к станку и от станка.
23. Pas tombe-coupe.
24. Grand battement jete, pointe.
25. Маленькие и большие позы croisee u efface на середине зала.
26. I, II, III arabesques.
27. I, II, III port de bras.
28. Temps lie par terre.
29. Pas de bourree simple с переменной ног.
30. Pas de bourree suivi.
31. Pas de bourree без перемены ног.
32. Temps leve sauté по I, II, V.
33. Changement de pied.
34. Petit pas echarpe во II позицию.
35. Pas assemble в сторону.
36. Pas jete в сторону.
37. Pas balance из стороны в сторону.
38. Sissonne simple en face.
39. Pas glissade в сторону.
40. Сценическая форма pas de basque.

## 1 курс, 2 семестр

4, 36, 2, 10

### Лекционные занятия

1. Основные требования классического танца
2. Развитие музыкальности на уроке классического танца

### Тема 1. Основные требования классического танца

Классический танец обладает чрезвычайно стройной и четко разработанной системой сценических движений. Диапазон его исполнительской техники очень велик. Эта особенность дает возможность балетмейстеру создавать самые разнообразные хореографические композиции, подобно тому, как в музыке на основе принятого звукоряда композитор строит самые разнообразные звуковысотные связи.

Стремясь к воплощению на сцене самых разнообразных жизненных тем и сюжетов, балетный театр в своем становлении выработал особые специфические выразительные средства, по которым можно отличить народно-характерный танец от историко-бытового, классический танец от гротескового, а также от пантомимного действия.

Выразительными средствами классического танца надо правильно и умело пользоваться. Например, вряд ли можно движениями народно-характерного танца создать образы Джульетты, Параша, Ромео, Евгения и т.д. Трудно сказать, как бы получился замечательный танец с подушками из балета "Ромео и Джульетта", если бы он был поставлен средствами классического танца, а не историко-бытового.

Состав движений классического танца велик и разнообразен, но основная "речевая единица" – это поза во всем хореографическом и композиционном многообразии. Она дает искусству классического танца исключительно стройные, емкие и гибкие средства выражения.

К основным выразительным средствам классического танца относятся: осанка, апломб, танцевальный шаг, выворотность, прыжок, плие, развитие пластики и гибкости тела, музыкальность.

**Осанка.** Что же такое осанка и какое значение она имеет в жизнедеятельности человека? Осанка – это привычное положение тела, которое человек сохраняет как при неподвижном состоянии, так и в движении. Она зависит от состояния позвоночника, наклона таза, форм и размеров живота, формы и положения конечностей и стоп. Осанка имеет физическое и эстетическое значение.

Физическое значение заключается в том, что правильная осанка оказывает положительное влияние на все органы и функции. При правильной осанке у

человека бодрое настроение и хорошая работоспособность. Неправильная осанка затрудняет кровообращение и дыхание, ухудшает пищеварение, ослабляет систему органов опоры и движения, вызывает плоскостопие, нарушение мышечной координации. Неправильная осанка способствует вялости, подавленному настроению, снижению работоспособности.

Эстетическое значение осанки заключается в том, что правильная осанка придает человеческому телу стройность, грациозность, подчеркивает его физическую красоту, следовательно, обеспечивает человеку, прежде всего здоровье, работоспособность, гармоничность пропорций тела, грацию, легкость.

Балетной осанкой овладевают постепенно на протяжении нескольких лет постоянной работы, но ее основы закладываются на первом году обучения классическому танцу. Она способствует развитию устойчивости, или способности сохранять равновесие в статике и динамике, развитию выворотности ног, а также развитию координации движений, т.е. способности согласовывать движения частей тела, одновременно и точно выполнять их во времени и пространстве.

**Выворотность.** Для того чтобы использовать все многообразие движений человеческого тела, воссоздать духовный мир, человек должен обладать пластичностью корпуса и рук, силой и легкостью ног с наибольшей амплитудой движений, то есть свободной выворотностью ног. Под выворотностью ног понимается способность танцовщика в танце развернуть бедра, голени и стопы в положении *en dehors*, то есть в положение, при котором правильно поставлен корпус, а бедра, голени и стопы поставлены своей внутренней стороной наружу.

Балетная выворотность ног – необходимое условие балетной осанки. Хорошо развернутые бедра создают опору корпусу, придают ему устойчивость. В то же время максимальный объем движений в тазобедренном суставе делает движения исполнителя непринужденными, естественными.

Танцевальный шаг и выворотность в классическом танце – единое целое. Без выворотности не может быть и шага, т.к. выворотное положение дает возможность выполнения движений большей амплитуды. Лишь при хорошо разработанном танцевальном шаге и выворотности (и при грамотном их применении) может создаться наиболее законченный рисунок классического танца, линии которого отвечают законам восприятия, законам эстетики.

**Апломб.** Постановка корпуса, ног, рук и головы – основа равновесия, апломб. Способность танцовщика двигаться на сцене уверенно и точно, не теряя равновесия, принято называть апломбом.

В буквальном переводе это понятие означает отвесное положение, отвес, в танце – устойчивость, которая позволяет танцовщику действовать не только технически совершенно, но и художественно целесообразно, музыкально.

Недостаточная устойчивость может прервать, исказить образность и содержание сценического действия, внести в него элемент случайности.

Устойчивость должна стать настолько органичным, постоянным и пластичным элементом исполнительской техники, что может быть использована как средство актерской выразительности. Овладевая устойчивостью, необходимо строго соблюдать все правила техники движения ног, корпуса, рук, головы, которые приняты школой классического танца.

Впервые в практике преподавания с учетом анатомо-физиологических особенностей опорно-двигательного аппарата дается понятие "над ногами" (Е.П.Валукин "Мужской классический танец"), когда из строго вертикального положения корпус за счет легкого отклонения от вертикальной оси вперед переводится в положение "над ногами", что способствует более стабильной устойчивости при выполнении движений классического танца.

**Развитие пластики и гибкости тела.** Опорой тела является скелет и его суставно-связочный аппарат, при помощи которого человек двигается в пространстве. Если этот аппарат окажется недостаточно гибок, тело танцовщика будет стесненным, маловыразительным.

Трудно и ограниченно гнущаяся спина не может дать глубокого, упруго – эластичного перегиба корпуса, например, при выполнении некоторых форм *port de bras*, *arabesques* и т.д. Не свободные в своем движении плечо, локоть, запястья и пальцы вносят в танец скованность. Недостаточно открытое бедро лишает движения ног свободного выворотного шага. Малая гибкость колена и стопы также затрудняют движение ног, например, при выполнении *plié* и особенно прыжков. Таким образом, ограниченная и пластически не свободная гибкость тела танцовщика привнесет в танец элементы жесткости и корявости, не гармонирующий с понятием "классический".

Гибкость будущего танцовщика во многом зависит от природных данных, которые нужно развивать, укреплять и совершенствовать.

Для развития двигательных функций рекомендуется ряд вспомогательных упражнений на полу, которые улучшают выворотность ног, эластичность связок и мышц, а также гибкость суставов. Упражнения на полу делаются в положении, разгружающем позвоночник (лежа на спине и животе при вытянутых ногах в коленях, а также сидя с вытянутыми ногами вперед и стоя на коленях).

Активные упражнения на полу выполняются самостоятельно. Активно – пассивные упражнения делаются с помощью другого человека или при упоре на стену или пол. Активно – пассивные упражнения освобождают при исполнении упражнений от дополнительной нагрузки (работы), как физической, так и нервной, которую испытывает человек в вертикальном положении. Все эти упражнения создают максимум условий для сосредоточения внимания на мышечных ощущениях и учат сознательно управлять ими.

**Прыжки.** Прыжки требуют, прежде всего, хорошо развитой силы ног, стойкости корпуса, точности движений рук, головы. Устойчивость прыжка во многом зависит от выворотного, сильного и эластичного *plié*, которое позволяет ученику



легко и свободно выталкивать тяжесть своего тела и также принимать его при завершении взлета. Короткое, слабое, неразработанное ахиллово сухожилие, слабые икроножные и бедренные мышцы – существенный недостаток в развитии хорошей устойчивости прыжка, преодолевается он повседневной работой ног на plié и relevé в экзерсисе и адажио. Работа ног, корпуса, рук и головы в целом составляет фактор значительной силы, которая способна обеспечить хорошую устойчивость прыжка. Сила эта может оказаться полезной лишь в том случае, если все три фазы прыжка – толчок, взлет и его завершение – исполнитель осуществляет согласованно, расчетливо, в едином темпе, по всем правилам исполнительской техники классического танца.

**Музыкальность.** Музыка – это искусство, в котором идеи, чувства и переживания выражаются ритмически и интонационно организованными звуками. В танце идеи, чувства и переживания выражаются тоже ритмически и интонационно средствами организованной пластики сценического движения, т.е. при помощи хореографической композиции. Музыкальность – способность к музыке, тонкое понимание ее, танцевальность – способность к танцу и тоже тонкое понимание его. Без подлинной музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью, ибо содержание музыкального произведения и сценического действия едины, неделимы.

Соединения движения с музыкой создает художественную основу, которая в процессе развития и усложнения становится зеркалом будущего танца.

Художественная сущность танца состоит в образном раскрытии содержания музыкального произведения средствами танцевальной выразительности человеческого тела. Это задача воспитания средствами хореографического искусства так называемого "музыкального тела". Такое тело должно быть способно выразить в хореографической пластике содержание, нюансы, акценты и логику музыкального произведения, на основе которого создается танец.

Содержание и глубина хореографического произведения могут быть полно и верно раскрыты только с помощью точной исполнительской техники танца. Точность – это не простой профессиональный педантизм, не шаблон, не самоцель, а, прежде всего живое, поэтически вдохновенное чувство танца, которое определяет зрелость и совершенство исполнительского мастерства.

Каким же послушным, гибким, отзывчивым и тонким должно быть искусство танцовщика, если оно призвано верно отображать и раскрывать смысл музыки. Уметь творчески, вдохновенно и виртуозно «танцевать» содержание музыки – это значит обладать одним из главных элементов актёрского мастерства.

## **Тема 2. Развитие музыкальности на уроках классического танца**

Искусство танца теснейшим образом связано с музыкой. Поэтому любой вид хореографической практики не может обойтись без музыкального

сопровождения. Но особенно ответственна роль музыки в процессе обучения танцевальному искусству.

Музыкальное сопровождение является составной частью учебных занятий. От качества музыкального материала, используемого на уроках танца, и его исполнения зависит не только развитие музыкальных способностей и становление художественного вкуса учащихся. Содержательная, эстетически привлекательная музыка, танцевальная в своей основе, способна оказать существенную помощь в освоении сложной системы выразительных средств танца: техники исполнения и артистизма.

В сценических видах хореографии музыка определяет образно-эмоциональный строй и структуру танцевальных композиций. В учебном плане несколько иначе. Учебный хореографический материал диктует свои условия. Для уроков танца надлежащее музыкальное сопровождение подбирается специально, согласно требованиям специфики предмета. Для уроков классического танца его содержание определено выразительными качествами лексики учебных форм классического танца и особенностями методики обучения по этой дисциплине.

Учебные формы классического танца представляют собой методически четко выработанную систему движений, направленную на развитие у учащихся профессиональных навыков: хорошей исполнительской техники, яркой выразительности, координации, силы, выносливости.

В программах по классическому танцу зафиксирована определенная последовательность учебного материала. Всем движениям дана соответствующая характеристика, в которой отразилась как техническая, так и образно-эстетическая сущность каждого отдельного движения.

Характеристика заложенных в каждом танцевальном движении выразительных возможностей имеет первостепенное значение в работе по подбору музыкального материала для учебных занятий. Эти данные помогают определить музыкальную основу того или иного движения.

Полное соответствие звучания и движения, способствуют более глубокому и прочному освоению техники исполнения, то есть основных профессиональных навыков.

У каждого движения свои выразительные возможности, и все они обусловлены целым рядом признаков. У одних движений они выступают ярко, выпукло, у других – более сдержанно. Однако полная реализация этих выразительных качеств танцевальной речи невозможна без звукового сопровождения. Особенно высокая степень выразительности возникает тогда, когда интонация танцевальных движений находит надежную опору в соответствующей по характеру звуковой стихии.

В музыке и хореографии большое значение имеет ритм как фактор, организующий процесс звучания и движения. В музыке ритм – закономерное чередование элементов звучания во времени (в данном случае рассматривается в

узком значении этого понятия). Основой движенческого ритма являются и время, в течении которого оно происходит, и пространство, в пределах которого оно происходит, и величина необходимых для движения усилий. Вполне понятна озабоченность педагогов танца трудностями по воспитанию у учащихся хорошего чувства ритма, без которого не может быть полноценного танцовщика. Но стремление превратить музыкальное сопровождение в чисто ритмический аккомпанемент, заставляя его «подлаживаться» под ритм танцевальных комбинаций, крайне упрощает и обедняет ритмическую структуру музыкально-хореографического образа и превращает звуковую поддержку в некий механизм, выстукивающий звуки в определенном темпе.

Для начинающего концертмейстера ритмическая схема движения не несет в себе необходимого музыканту сообщения, хотя ритмический рисунок упражнения сам по себе является важным выразительным компонентом целого. Для опытного же аккомпаниатора ритмическая схема вовсе не нужна, ибо он знает, что для поддержки следует воспроизвести не ритмическую схему, а музыкальный фрагмент, способный в характеристическом отношении слиться с движением в единое целое.

Организирующее значение ритма проявляется довольно активно и в музыке и в хореографии. Ритм участвует в формировании музыкальных и хореографических построений как малой, так и более крупной протяженности. Учебная хореографическая комбинация представляет собой конструкцию закономерного по следования какого-либо основного движения, его элементов в течение определенного промежутка времени. Продолжительность упражнения определяется той нагрузкой, которая необходима для нормального развития танцевальных навыков. В основном упражнение состоит из строго ритмически организованного повторения элементов какого-либо одного движения. Таким образом, форма учебной комбинации слагается из неоднократных повторов. Развитие идет в определенном характере, присущем движению изначально. Как правило, образуется четко квадратная структура в 8 – 16 тактов, реже 12 – 24 такта. Если же учащимся предлагается выполнить двойную норму, то, естественно, объём упражнения увеличивается вдвое. Все это показывает, что для музыкальной поддержки необходим материал малой протяженности – период, двухчастная, реже простая трехчастная форма.

Метр музыки – это равномерное чередование сильных и слабых долей времени. Каждое *pas* классического танца имеет свои акценты. Например, в *battement tendu* акцент падает на приведение ноги в позицию; в *battement frappé* на открывание ноги в направлении; в *battement fondu* на момент собирания ног в *demi plié* и т.д. Следовательно, существует некоторая взаимосвязь между метром в музыке и хореографии. При сочинении танцевальной комбинации сильные доли музыки и акценты движений должны периодически совпадать.

Велика роль темпа, его выразительных возможностей и в музыке и в танце. И хотя понятие скорости в основе своей едино для звучания и движения, темп музыкальный и темп хореографический – не одно и то же.

Хореографический темп включает в себя два измерения. Скорость чередования движения – первое; второе – абсолютный темп – скорость чередования опорных и не опорных долей времени, что влияет на темп музыкального сопровождения. Так, например, чередование элементов какого-нибудь движения может исполняться по четвертям и по восьмым долям. В последнем случае темп исполнения движения будет вдвое быстрее, чем в первом, где чередование элементов было по четвертям. Это и есть хореографический относительный темп, тесно связанный с ритмическим рисунком элементов движения. В музыкальном же сопровождении смена ритмического рисунка не меняет общего темпа музыки.

В учебной практике хореографический темп согласно задачам методической целесообразности диктует свои условия музыкальной основе. Таким образом, темп музыкального сопровождения определяется абсолютным хореографическим темпом.

Наиболее используемые медленные и умеренные темпы. Медленный темп исполнения является учебным приемом развития техники танца, так как он основательнее позволяет проработать детали движения и усваивать его построение в целом. Медленный темп хорошо вырабатывает внимание, память, ритмичность, эластичность, устойчивость, кантиленность движения. С точки зрения выразительных возможностей каждому движению присущ свой темп. Хореографический темп оказывает заметное влияние на темп музыкального сопровождения. И если в учебной практике встречаются порою сочетание медленного хореографического темпа с подвижным темпом музыкальной основы, то это, как правило, продиктовано особыми методическими целями и оказывается возможным в силу выразительных средств музыки и танца.

Музыкальность учеников слагается как бы из трех взаимосвязанных исполнительских компонентов. 1 – способность верно согласовать свои действия с музыкальным ритмом. 2 – умение сознательно и творчески увлеченно воспринимать тему-мелодию. 3 – слышать интонацию музыкальной темы, стремясь технически верно и творчески увлеченно воплотить их звучание в пластике танца. Словом, музыка и хореография должны стать единым объектом внимания для ученика.

Наличие полного слияния интонационного строя выразительных средств музыки и танца – единственное условие, гарантирующее успешное проведение урока классического танца и полноценное усвоение учебного материала.

## **Лабораторные занятия**

1. Epaulement croisee, efface, позы croisee, efface, ecartee
2. I, II, III port de bras
3. Позы attitude efface, croisee
4. Petit temps releve en dehors et en dedans
5. Pas glissade, pas chasse
6. Sissonne ferme, sissonne tombe
7. Pas de basque, pas couru
8. Повороты на двух ногах в V позиции вокруг себя
9. Sissonne ouverte, сцэнічны sissonne I arabesque
10. Port de bras с перегибами корпуса
11. Temps releve par terre, Temps releve par terre на 45°
12. Demi rond de jambe developpe en dehors et en dedans

## **Индивидуальные занятия**

1. Составление простых учебных комбинаций у станка по пройденному материалу.
2. Принципы записи учебной комбинации, составленной по пройденному материалу

## **Самостоятельная работа**

1. «Основные выразительные средства классического танца» опрос по теме (2 часа)

### Литература

Н. Тарасов «Классический танец»

В. Лысенкова «Классический танец»

2. «Развитие музыкальности на уроках классического танца» конспект (2 часа)

### Литература

Н. Тарасов «Классический танец»

В. Лысенкова «Классический танец»

Л. Ладыгин «Музыкальное оформление уроков»

Л. Ярмолевич «Принципы музыкального оформления уроков классического танца»

## Вопросы к зачету/экзамену по методике классического танца

1. Demi u grand plie по всем позициям у станка и на середине зала.
2. Battement tendu simple, passé par terre, с demi plie, pour le pied по II, IV позициям, в позах.
3. Epaulement croise u efface у станка, позы croise u efface у станка.
4. Battement tendu jete, piques, balancuar, pour le pied на 45°.
5. Demi rond de jambe на 45° и 90° en dehors et en dedans.
6. Rond de jambe par terre en dehors et en dedans, на demi plie. Temps releve par terre en dehors et en dedans.
7. Battement frappe носком в пол, на 45°, в позах.
8. Battement double frappe носком в пол и на 45°.
9. Battement fondu носком в пол и на 45°, в позах.
10. Battement double fondu носком в пол и на 45°, в позах.
11. Battement soutenu носком в пол и на 45°, в позах.
12. Battement releve lent на 45° и 90°, в позах.
13. Battement developpe на 45° и 90°, в позах.
14. Grand rond de jambe developpe на 90° en dehors et en dedans.
15. Rond de jambe en l'air en dehors et en dedans, на полупальцах.
16. Temps releve на 45° en dehors et en dedans с подъемом на полупальцы.
17. Petit battement sur le sou-de-pied на полупальцах.
18. Полуповороты на двух ногах к станку и от станка, полный поворот в V позиции, начиная и заканчивая в demi plie.
19. Позы attitude eface и croisee вперед и назад.
20. Pas tombe – coupe с выходом на полупальцы.
21. Grand battement jete, pointe, в позах.
22. Маленькие и большие позы croisee u efface, ecarte с ногой на 45° и 90°.
23. I, II, III arabesques, включая в комбинации.
24. I, II, III port de bras, включая в комбинации.
25. Temps lie par terre, Temps lie par terre с перегибом корпуса.
26. Pas de bourree simple с переменной ног en dehors et en dedans.
27. Pas de bourree suivi в повороте.
28. Pas de bourree без перемены ног в сторону, вперед и назад (ballotte).
29. Temps leve sauté по I, II, V, IV позициям, с продвижением вперед, в сторону, назад.
30. Changement de pied с окончанием в epaulement.
31. Petit pas echappe во II позицию, IV позицию, с окончанием на одну ногу.
32. Pas assemble в сторону с окончанием в epaulement, double assemble.
33. Pas jete в сторону с окончанием в epaulement.
34. Pas balance из стороны в сторону с руками в различных позициях.
35. Sissonne simple en face с окончанием в epaulement во все направления.
36. Pas glissade в сторону с окончанием в epaulement во все направления.
37. Sissonne ferme в сторону, в позы.

## **Лекционные занятия**

1. Музыкальное сопровождение уроков классического танца.

### **Тема 1. Музыкальное сопровождение уроков классического танца**

В учебной хореографической практике приняты два способа музыкального сопровождения уроков танца. Первый предусматривает использование музыкальных фрагментов профессиональной музыки, второй – импровизацию. Оба способа музыкального оформления привились на сегодняшний день, но по своему качеству они не равноценны.

Среди специалистов бытуют разные точки зрения на приоритет того или иного способа хореографического аккомпанемента. Одни утверждают импровизацию основой сопровождения, другие отстаивают исключительное право на аккомпанемент опусов профессиональной танцевальной музыки. В защиту этой позиции музыканты приводят убедительные аргументы, отмечая, что классическая музыка оказывает самую действенную помощь. Произведения классической музыки отличаются совершенством, простотой, доступностью музыкального языка, правдивостью и богатством выражения разнообразных настроений и чувств, динамичностью и стройностью формы. В то время как импровизации пианистов-аккомпаниаторов далеки от совершенства. В сравнении их содержательности выявляется определенная ущербность в художественном отношении импровизационного материала. И это обусловлено объективными причинами. Конечно, есть среди концертмейстеров балета музыканты, хорошо умеющие импровизировать. Их музыкальное творчество отличается хорошим вкусом, чувством меры, выразительной мелодикой, интересным гармоничным фоном. Самым значительным моментом в подобных сочинениях является их полная согласованность с движением, с текстом хореографической композиции. Под термином "импровизация" скрывается несколько значений. Прежде всего, это определенный навык – умение сочинять музыкальное построение непосредственно во время исполнения. Музыкантов, обладающих такими способностями, очень мало, а в среде концертмейстеров балета тем более. Импровизациями именуется и музыкальные опусы, сочиненные аккомпаниаторами в течение определенного времени, задолго до танцевального урока, и зафиксированные ими в памяти или на нотной бумаге. Такого плана сочинения в основном и используются пианистами на уроках танца. Подобный музыкальный материал очень нравится некоторым педагогам, ибо в нем часто используются компоненты, родственные моторным качествам танцевальных движений, благодаря чему под импровизацию бывает весьма удобно танцевать. В мелодико-ритмическом рисунке некоторых удачных импровизаций заметно

стремление авторов отразить движенческую линию танцевального упражнения. Часто успешно опеваются "вздохи", плавные опускания и поднятия рук, наклоны корпуса и т.п.

Наиболее часто встречающийся недостаток в музыкальном оформлении уроков танца – это неточный выбор музыкального фрагмента для сопровождения танцевального упражнения. Происходит подобное от недостаточно ясного представления музыкантом образной характеристики, как отдельного танцевального движения, так и всего упражнения в целом. Приблизительные сведения о характере танцевальных *pas* непригодны для точного определения музыкальной основы движений. Тут нужны прочные знания эмоционально-образной характерности выразительных средств танца. При неудовлетворительных знаниях специфики предмета часты ошибки в выборе для сопровождения как профессионального, так и импровизационного музыкального материала.

Для обоих способов музыкального оформления характерно использование фрагментов, по своему содержанию не отвечающих уровню художественного развития учащихся. Часты случаи употребления музыкального материала, труднодоступного для восприятия учащимися. Звучание серьезных музыкальных тем на начальных этапах обучения сужает идейное значение музыкального произведения, мельчит, обедняет его образно-эмоциональный строй. На самых начальных этапах обучения нужна непритязательная по содержанию музыка. И не только потому, что учащиеся в первые годы занятий, как правило, очень молоды и им мало доступны сложные по языку музыкальные произведения, но и потому, что начальный учебный хореографический материал очень прост во всех отношениях и не нуждается в глубокомысленной по содержанию музыкальной поддержке.

Для сопровождения танцевальных упражнений требуется в основном музыка квадратной структуры. В этом случае аккомпаниаторы нередко прибегают к "редактированию" музыкального текста, доводя его до "квадратной кондиции". Процесс приспособления должен носить достаточно приемлемый характер и руководствоваться чувством меры и художественным вкусом. Приспособление музыкального материала к задачам танцевального урока отражает сложившиеся обстоятельства. По существу, танцевальная музыка, предназначенная для хореографического воплощения, создается для выполнения своего рода служебной функции. Она призвана способствовать ритмической и темповой организации хореографического текста, усилить эстетическую основу и служить эмоциональной опорой. Чем совершеннее музыкальная основа, тем значительней по содержанию должно быть ее хореографическое воплощение.

В учебной практике имеются случаи легкомысленного обращения с профессиональным музыкальным материалом, что выражается в необоснованно произвольном купировании фрагментов музыкального произведения. Выделяются фразы без должного соблюдения их законченности и целостности. Имеет место



неправомерное соединение разных по стилю и характеру музыкальных отрывков, якобы могущих быть оправданным наличием в хореографическом тексте сочетания контрастных по интонационному строю движений. Разумеется, всяческие изменения, исправления авторского текста, причем сделанные неграмотно, абсолютно не допустимы.

Далеко не всегда качество исполнения на уроках танца отвечает требованиям предмета. Не составляет секрета тот факт, что неряшливая игра способна лишить музыкальный фрагмент его достоинств, соответствующих характеру танцевального упражнения. Типичными недостатками являются разнообразные проявления небрежности в подаче музыкального материала. Но наиболее опасной чертой является вялая подача музыкального материала. Вялость снижает динамичность аккомпанемента, что тут же сказывается на качестве выполнения танцевальных упражнений. Вялость сглаживает отчетливость исполнения, смягчает акцентировку поз, жестов, действует расслабляюще на учеников, способствуя небрежному выполнению особенно трудных элементов движения.

Музыкальное оформление и сопровождение уроков танца всегда должно быть на высоком уровне, так как от художественной содержательности аккомпанемента зависит уровень профессиональной подготовки учеников. Эмоциональная наполненность сопровождения, искренность и выразительность исполнения – вот те качества, которые помогают учиться и совершенствоваться мастерство.

Музыкальное сопровождение уроков танца должно осуществляться наизусть, хотя в принципе возможно исполнение и по нотам. Для того чтобы действительно помочь ученикам, музыканту следует все время иметь в поле зрения класс. Играть по нотам и следить за работой учащихся нелегко. На первых этапах обучения музыканту приходится подыгрывать и таким образом дать почувствовать прелесть согласованности звучания и движения. В старших классах внимательное слежение за исполнением учащихся помогает музыканту не только повысить степень слитности сопровождения и танцевания, но и отразить индивидуальные черты исполнительского почерка того или иного ученика.

Следует указать на необходимость использования современной серьезной музыки в качестве сопровождения уроков классического танца. Развитие музыкального восприятия не может быть полноценным вне общения с творчеством современных композиторов. В то же время, учитывая сложность языка современной музыки, нужно с осторожностью и вдумчиво подойти к использованию нового музыкального материала на уроках танца. Следует постепенно, но настойчиво приучать учеников к различным сочетаниям танцевальных упражнений с современным по стилю музыкальным материалом.

Успешное осуществление этой задачи возможно при условии обращения в первую очередь к тем произведениям современности, в которых сложность музыкального выражения сочетается с четко организованной ритмической структурой. Постигание смысла высказывания современного музыкального языка через ритм – один из путей освоения учащимися музыки наших дней.

## **Лабораторные занятия**

1. Позы *arrondie*
2. Позы *allongee*
3. *Pas balance*
4. Позы *arabesque*
5. *Pas coupe*
6. Движения группы *battements* во всех позах
7. *Temps lie* с перегибами корпуса
8. *Preparation i pirouette sur le cou-de-pied*
9. *IV port de bras*
10. *V port de bras*
11. Прыжки с двух ног на одну
12. Прыжки с двух ног на две

## **Индивидуальные занятия**

1. Принципы подбора музыкального материала к уроку классического танца
2. Анализ комбинации и музыкального сопровождения, выборочно из урока, данного педагогом.

## **Самостоятельная работа**

«Музыкальное оформление  
урока классического танца»

конспект (2 часа)

### Литература

- Н. Тарасов «Классический танец»  
В. Лысенкова «Классический танец»  
Л. Ладыгин «Музыкальное оформление уроков»  
Л. Ярмолевич «Принципы музыкального оформления»

## **Вопросы к зачету/экзамену по методике классического танца**

1. Маленькие и большие позы *croisee, efface, ecartee*, I, II, III, IV *arabesques*.
2. Все виды *battement tendus* в позах у станка и на середине зала, *pour batterie*.
3. Все виды *battement tendus jetes* в позах у станка и на середине зала.
4. Все виды *rond de jambe par terre en dehors et en dedans* у станка и на середине зала.

5. Все виды battements fondus, battements soutenus у станка и на середине зала.
6. Все виды battements frappes, double frappes у станка и на середине зала.
7. Все виды rond de jambe en l'air en dehors et en dedans.
8. Все виды petit battements sur le cou-de-pied.
9. Pas tombe на месте, с продвижением, с полуповоротом.
10. Battements developpe, battements releve lent в позах с demi rond из позы в позу.  
Grand rond de jambe developpe.
11. Grand battements jetes pointe, с passé par terre, в позах.
12. Port de bras – III port de bras с ногой, вытянутой на носок на plie (растяжка), наклоны и перегибы корпуса.
13. Поворот и полуповорот на двух ногах в V позиции с вытянутых ног, с demi plie к станку и от станка, полуповорот на одной ноге (работающая нога на cou-de-pied) и с подменной ног через cou-de-pied.
14. Preparation к pirouette sur le cou-de-pied с V позиции, со II позиции, из IV позиции en dehors et en dedans.
15. Pas de bourree en dehors et en dedans с переменной ног.
16. Pas de bourree ballote на efface с продвижением вперед и назад.
17. Pas de bourree dessus-dessous.
18. Temps lie par terre en dehors et en dedans.
19. Temps lie par terre en dehors et en dedans с перегибом корпуса.
20. Temps lie на 90°.
21. Glisade en tournant на 1/2 поворота.
22. IV, V port de bras.
23. Battements tendus en tournant en dehors et en dedans.
24. Rond de jambe per terre en tournant en dehors et en dedans.
25. Battements soutenu на 90° у станка и на середине зала.
26. Temps leve sauté I, II, IV, V позициям. Temps leve sauté на одной ноге, changement de pied en face, en tournant.
27. Petit et grand pas echange по II, IV позициям, с окончанием на одну ногу.
28. Pas assemble, double assemble во все направления и позы.
29. Pas glissade во все направления и позы.
30. Petit pas jete во все направления и позы, с продвижением вперед и в сторону.
31. Sissonne simple во все направления и позы.
32. Sissonne ouverte во все направления и позы.
33. Sissonne tombe во все направления и позы.
34. Sissonne ferme во все направления и позы.
35. Pas ballonne во все направления и позы.
36. Pas de chat с выбросом ног вперед и назад.
37. Pas de basque вперед и назад.
38. Pas balance в сторону, в повороте.
39. Pas chasse во все направления и позы.
40. Entrechat-quatre, echange-battu.
41. Сценический sissonnes в I, II, III arabesque, pas couru.

## **Лекционные занятия**

### **1. Методика построения урока классического танца**

#### **Тема 1. Методика построения урока классического танца в хореографическом коллективе**

Урок классического танца в хореографическом коллективе классического танца и в коллективе народного танца строится по-разному, и зависит это от хореографической направленности коллектива. В коллективе классического танца структура проведения урока в основном не нарушается, он состоит из экзерсиса у палки, экзерсиса на середине зала, аллегро и пор де бра. Сохраняется соразмерность длительности частей урока. В танцевальном коллективе эта структура не сохраняется, здесь в основном берется первая часть урока – экзерсис у палки, далее следует отработка танцев, хореографических этюдов, постановка танцев, повторение репертуара и т.д. В танцевальном коллективе классический экзерсис у палки служит не только введением всего суставо-мышечного аппарата в "рабочую" готовность для дальнейшей работы над танцами, но и для постоянного укрепления и совершенствования основ исполнительского мастерства, для развития координации корпуса, рук, ног и головы. Отсюда и задачи урока классического танца в этих коллективах разные.

В коллективе классического танца задачей урока является постепенное овладение системой выразительных средств классического танца. Развитие техники исполнения движений, пластической выразительности тела, в дальнейшем дает возможность постановки танцев, этюдов, сюит на классическом материале.

В работе преподавателя большое значение имеет правильное построение (планирование) урока. Каждый урок классического танца опирается на закономерности его развития и строится по принципу от простого к сложному, от малого к большому. Он является как бы очередным, последовательно усложняющимся звеном всей программы обучения.

Работая над экзерсисом, необходимо: все движения выполнять как у станка, так и на середине зала, с одной и с другой ноги, что в равной мере укрепляет и развивает двигательный аппарат. Все движения необходимо изучать сначала у станка, затем на середине зала, что еще более совершенствует элементарную технику танца. Все учебные комбинации начинать с preparation, вырабатывать в учениках умение внимательно и аккуратно заканчивать каждое учебное задание, что вносит в исполнение элемент четкой завершенности для развития танцевального апломба. Умение четко фиксировать конец упражнения сначала воспитывается в движениях экзерсиса, затем в других, более сложных частях

урока. Это отлично дисциплинирует внимание ученика, который чаще всего склонен к исполнительской неточности именно в конце упражнения.

Последовательность изучения всех движений классического танца предлагает учебная программа предмета. Но по мере их усвоения последовательность может несколько меняться и быть примерно такой:

- Grand plie
- Различные виды battement tendu
- Rond de jambe par terre
- Battement fondu et battement soutenu
- Различные виды battement frappe
- Rond de jambe en l'air
- Battement releve lent et battement developpe
- Petit battement sur le cou-de-pied
- Grand battement jete.

Экзерсис на середине зала, как правило, составляется компактнее, короче и техничнее. Построение его следует от года к году постепенно усложнять и сокращать количество отдельных упражнений. Но как бы ни был построен экзерсис на середине зала, он всегда должен лишь хорошо подготовить ученика к следующей части урока.

В экзерсис на середине зала входит adagio – это работа над всесторонним овладением позами классического танца и самой разнообразной их связью. В экзерсисе при помощи многократного повторения различных battements и других движений в одном и том же упражнении отрабатывается элементарная техника танцевального мастерства. В adagio усваиваются характер, манера и техника, необходимые для исполнения большой и плавной танцевальной фразы.

Построение adagio в различных классах складывается из пройденных поз, движений. В первом классе adagio как такового еще нет. Здесь только начинают изучать различные позы с ногой, отведенной от пола. Со второго класса начинают изучать позы на 90° и соединять несложными приемами.

Постепенно, примерно в четвертом-пятом классах, adagio приобретает более трудный и силовой характер за счет объема и повышающейся сложности сочетания движений, используемых приемов связи, поворотов, малых и больших pirouettes. Таким образом, постепенно утверждается учебная форма "большого adagio".

В старших классах в большое adagio в качестве подходов к малым и большим pirouettes полезно вводить некоторые прыжки, например pas failli, sissonne tombe, включаются и другие виды непрерывного вращения, например, tour-chaine.

При составлении *adagio* необходимо, чтобы все движения последовательно и логично соединялись между собой, образуя стройный и законченный учебный пример, а не просто случайный набор движений. В каждом *adagio* должна присутствовать определенная учебная задача – отработка того или иного исполнительского приема, а не вообще силы, устойчивости и пластичности движения.

В третьей части урока – *allegro* – осваиваются различные прыжки классического танца. Если в экзерсисе осваиваются элементарные навыки, в *adagio* ведется работа над позами и танцевальной фразой в медленном темпе, то здесь все это суммируется и отрабатывается в темпе прыжка, большого и малого, простого и сложного, мягкого и трамплинного, стремительного и сдержанного.

Прыжки так же, как и все другие движения, изучаются в той же последовательности, которая указана в учебной программе. В дальнейшем курсе обучения эта последовательность несколько меняется. По мере накопления пройденных прыжков в различных классах, особенно в старших, они как бы приобретают большую "подвижность" в смысле разнообразия сочетаний и последовательности выполнения на уроке.

Четвертая часть урока предназначена для того, чтобы организм учеников после напряженной работы окончательно пришел в состояние покоя при помощи выполнения различных форм *port de bras*.

Длительность урока классического танца зависит от степени подготовки учеников. У начинающих первая часть урока экзерсис у станка и на середине зала будет занимать половину всего времени, а у подготовленных постепенно сокращается длительность первой части урока и увеличивается сложность и трудность её комбинированных заданий. Вторую и третью часть урока следует постепенно увеличивать по длительности, объёму движений и трудности изучаемых приемов. Четвертая часть урока коротка по времени и усложняется очень незначительно.

Для эффективного освоения того или иного движения педагогу в каждом отдельном случае необходимо установить наиболее целесообразный темп. Какие-либо рекомендации здесь нецелесообразны, так как определение темпа во многом зависит от подготовки и возможностей учеников. Но необходимо указать на то, что медленный темп исполнения является учебным приемом развития техники танца, так как он основательно позволяет проработать все детали движения и усваивать его построение в целом. Кроме того, медленный темп хорошо вырабатывает внимание, память, точность, ритмичность, эластичность, устойчивость, кантиленность движения. Не следует, однако, слишком долго выдерживать учеников на медленном темпе исполнения. Напротив, все достаточно хорошо усвоенные движения должны выполняться в нормальном для них темпе.

Не менее существенное значение в построении урока занимает методика составления комбинированных заданий. Задания могут быть малые и большие, элементарные и сложные, но все они должны помочь развитию определенных исполнительских приемов танцевального мастерства.

Построение комбинированных заданий не укладывается в рамки стабильного метода. Это зависит от умения педагога приводить материал в определенное соотношение друг с другом. Доступность содержания урока должна учитывать такие факторы, как сроки обучения, возраст и возможности учеников.

Не следует увлекаться чересчур сложными и путаными сочетаниями движений, быть может, интересными и эффектными с балетмейстерской точки зрения. Зачастую неопытный педагог составляет слишком сложные и путаные комбинации, в результате оказывается, что движения, хорошо известные ученикам, выполняются не вполне правильно и музыкально. Не следует, однако, слишком упрощать комбинации, так как каждая из них должна содержать в себе достаточную степень учебной трудности.

Итак, правильное построение и развитие урока всецело подчиняются четырем условиям: последовательной расстановке движений в различных частях урока; соразмерной длительности отдельных частей урока; темпу, в котором должен протекать весь урок; правильному составлению комбинированных заданий. Все четыре условия органически связаны между собой и требуют строго пропорционального соотношения.

### **Лабораторные занятия**

1. Pas tombe. Petit battements на середине зала
2. III port de bras с растяжкой
3. Полуповороты на одной и двух ногах
4. Grands battements passe par terre
5. Pas de bourre ballotte.
6. Pas de bourre simple en tournant
7. Повороты fouette на 1/4 круга
8. Повороты fouette на 1/2 круга
9. Pirouettes из V позиции
10. Pirouettes из IV позиции
11. Pirouettes из II позиции
12. Pas coupe ballonne

### **Индивидуальные занятия**

1. Сочинение учебной комбинации, на предложенный музыкальный материал
2. Анализ и разбор комбинаций, которые были составлены студентами.

## Самостоятельная работа

Методика построения урока классического танца  
в хореографических коллективах»

опрос (1 час)

### Литература

Статьи, журналы, анализ работы по педагогической практике.

Н.Ерастов. Методика самостоятельной работы»

Г. Щукина. «Проблема познавательного интереса в педагогике

Т. Лисицкая. «Хореография в гимнастике»

В. Назаров. «Биомеханическая стимуляция: явь и надежды  
«Балетная осанка – основа хореографического воспитания детей» (методическая  
разработка)

## Вопросы к зачету/экзамену по методике классического танца

1. Маленькие и большие позы croisee, efacsee, ecartee, I, II, IV arabesques.  
на всей стопе и на полупальцах.
2. Grand plie с port de bras (работают только руки, без корпуса).
3. Battement tendu в позах у станка, pour le pied с переходом во II и IV позиции,  
pour batterie.
4. Полуоборот с вытянутой ногой на 45° en dehors et en dedans с plie releve на  
полупальцах.
5. Battement fondu с plie- releve u rond de jambe на 45°, fondu на 90°.
6. Battement soutenu на 90° en face и в позах.
7. Battement frappe, battement double frappe с plie-releve, с полуоборотом.
8. Petit battement sur le cou-de-pied с полуоборотом.
9. Flic-flac en face.
10. Pas tombe с продвижением за ногой во все направления, pas tombe на месте, с  
полуоборотом.
11. Battement releve lent et battement developpe en face, в позах, на полупальцах, с  
demi-rond из позы в позу.
12. Grand rond de jambe developpe en dehors et en dedans на полупальцах.
13. Grand battement jete в позах, на полупальцах, с releve.
14. Поворот fouette en dehors et en dedans на 1\4 и 1\2 круга из позы в позу с ногой  
на полу и на 45°.
15. Preparation к pirouette sur le cou-de-pied en dehors et en dedans с V и II позиций.
16. Поворот soutenu en tournant en dehors et en dedans на 1\2 и целый круг.
17. Pirouette sur le cou-de-pied en dehors et en dedans с V и II позиций.
18. Поза IV arabesque с ногой, поднятой на 90°.
19. Battement tendu et battement tendu jete en tournant на 1\8 и 1\4 круга en dehors et  
en dedans.
20. Rond de jambe par terre en tournant en dehors et en dedans en face, в позах.



21. Temps lie на 90°.
  22. IV, V port de bras, с ногой вытянутой на носок.
  23. Pas de bourree ballotte носком в пол, на 45°, на 1\4 поворота.
  24. Pas de bourree desus-desous en face.
  25. Pas de bourree simple en tournant en dehors et en dedans.
  26. Preparation к pirouette и pirouette sur le cou-de-pied en dehors et en dedans с IV позиции, с окончанием в V, IV позиции.
  27. Pas glissade с продвижением вперед, назад, в сторону, в позах.
  28. Pas glissade en tournant с продвижением в сторону на 1\2 поворота.
  29. Temps leve sauté на одной ноге, с продвижением во все направления.
  30. Petit и grand pas echarpe во II, IV позиции, с окончанием на одну ногу.
  31. Pas assemble вперед, назад, double assemble с окончанием в epaulement.
  32. Petit pas jete с продвижением во все направления.
  33. Sissonne tombe (temps lie sauté).
  34. Pas emboite вперед и назад, с ногой на 45° на месте, с продвижением.
  35. Changement de pied en tournant на 1\4 и 1\2 поворота.
  36. Petit и grand pas echarpe во II позиции на 1\2 поворота.
  37. Pas de basque вперед и назад.
  38. Pas ballonne на месте и с продвижением во все направления.
  39. Pas balance en tournant на 1\4 и 1\2 поворота.
  40. Sissonne ouverte в позах.
  41. Sissonne ferme в позах.
  42. Sissonne simple в позах.
  43. Petit pas de chat (2 вида).
  44. Tour en l'air (мужской класс).
- Сценический sissonne в I, II arabesques.

### **Лекционные занятия**

1. Анализ литературы по методике преподавания классического танца. Вклад Уклад А. Писарева, А. Мессерера, А. Пушкина, А. Ермолаева в развитие школы классического танца.

### **Тема 1. Анализ литературы по методике преподавания классического танца**

В начале 20-х годов русская школа классического танца обретает полную исполнительскую самостоятельность. Огромный опыт, накопленный русским балетом, а в советское время критически осмысленный, стал базой новаторской деятельности советских педагогов танца. Эта работа была возглавлена А.Я.Вагановой. Она сравнила две системы преподавания танца бытовавших на русской сцене в конце 18 века под условным названием французской и итальянской школ и сделала первые выводы. Представителями французской школы были Жан Жорж Новер, датский балетмейстер Август Бурнонвиль, русские педагоги, у которых брала уроки А.Я. Ваганова, Н.Г. Легат и П.А. Гердт. Традиционный урок французской школы в конце 19 века вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную пластику. Представителем итальянской школы, достигшей расцвета в последней четверти 19 века, стал Энрико Чекетти. Покоряло виртуозное мастерство танцовщиц-итальянок, стремившихся поразить зрителей труднейшими "па". В годы работы на петербургской сцене Энрико Чекетти, авторитет итальянской школы значительно поднялся. Особенно убеждали быстрые успехи его русских учениц. Стали очевидными преимущества итальянского экзерсиса, воспитывавшего надежный "апломб" (устойчивость), динамику вращения, крепость и выносливость пальцев. Привлекала и продуманность ведения урока: Чекетти имел твердый план занятий на каждый день недели. Сама Ваганова называет деятельность Чекетти событием, сыгравшим огромную роль в истории нашей педагогики, а вместе с тем и русского балета.

Наблюдая и анализируя деятельность замечательных мастеров русского балетного театра Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Ольги Преображенской, которые обладали глубоко национальной манерой танца, то есть, поэтической одухотворенностью, чисто русской кантиленностью танцевальных движений, богатством и выразительностью пластических оттенков, вспоминая уроки педагога Е.О. Вазем, умевшей выработать у учениц силу и мягкость "плие", присматриваясь к балетмейстерской деятельности молодого Фокина, добившегося в своих спектаклях редкой одухотворенности танца, свежести поз, непринужденной и поэтической пластики рук, – Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры. И в стенах

Ленинградского хореографического училища стала складываться, строго проверяемая практикой, педагогическая система, позднее ставшая известной всему миру как система А.Я. Вагановой. Книга А.Я.Вагановой "Основы классического танца" изданная в 1934 году явилась итогом достижений советской хореографической педагогики.

Педагогический метод Вагановой стал ведущим и основополагающим методом всей советской хореографической школы. Он творчески развивался продолжателями Вагановой, работающими в балетных училищах страны. В 1939 году А.Ширяев, А.Бочаров, и А.Лопухов впервые в истории балетного искусства разработали методику характерного танца, изложив ее в книге "Основы характерного танца".

В 1964 году выходит методическая разработка Н.Базаровой и В.Мей "Азбука классического танца". Книга предназначена для начинающих педагогов и охватывает первые три года обучения классическому танцу, то есть весь начальный этап балетного образования. Авторы распределили последовательность изучения движений по классам, каждому движению дали образную характеристику и первоначальную учебную раскладку с подробным объяснением методики исполнения каждого движения.

В 1968 году издан учебник "Школа классического танца" авторы Н.Писарев и В. Костровицкая. Данный труд, составлен по учебной программе мужского и женского классического танца. Каждое движение рассматривается в его эволюции от простейшей до законченной сложной формы. Всем движениям дается музыкальная раскладка от первоначального этапа обучения до законченного вида, подробное методическое объяснение исполнения каждого "па".

В 1971 году издается книга – "Классический танец" Н. Тарасов (школа мужского исполнительства). Книга написана для будущих педагогов хореографических факультетов театральных институтов и хореографических училищ.

Материал книги делится на две части. Первая рассматривает цели и задачи школы классического танца, ее сущность, направление, возможности. Состоит из трех глав: школа, планирование занятий, учет успеваемости. Вторая часть излагает различные приемы и движения, принятые школой классического танца и методику их изучения. Дается подробное описание – характеристика каждого движения, рассматривается методика исполнения и обучения движения с первоначальной раскладки – лицом к станку, до исполнения в законченном виде.

В своем учебнике Н.Тарасов последовательно и подробно рассказывает о сложном процессе воспитания танцовщика. Его труд не сводится лишь к обучению танцевальной техники. Автор разъясняет своим читателям – будущим педагогам классического танца – необходимость развивать в своих учениках технику и артистизм, позволяющий потом в сценических условиях исполнять танец музыкально, в характере и стиле определенной эпохи, из среды которого вышли герои того или иного балета.

Труд Н.Тарасова является ценнейшим вкладом в теорию и практику хореографического искусства, и будет способствовать его дальнейшему развитию.

В 1975 году издается книга Н.П. Базаровой "Классический танец", в которой разработана методика преподавания классического танца в четвертом и пятом классах хореографического училища и является средним звеном всей системы специального образования. Эта книга явилась продолжением выпущенной ранее "Азбуки классического танца". Здесь отражен почти сорокалетний стаж работы Н.П.Базаровой и опыт педагогов всего Ленинградского хореографического училища.

Следует отметить значение записи уроков классического танца, которые помогают разобраться в методике построения урока и помочь молодым специалистам.

В 1967 году издана книга Асафа Мессерера "Уроки классического танца", в ней автор выделяет хореографическую тему каждого урока на протяжении недели. Хочет обратить внимание на то, как нужно гармонично развивать мышцы всего тела, добиваться легкости прыжка-полета, пластичности и красоты линии рук, корпуса, выразительности и музыкальности исполнения движений.

В 1972 году издана книга В.С.Костровицкой "100 уроков классического танца". В книге даются примеры уроков, предназначенных для всех классов хореографического училища. Задача книги – облегчить начинающим педагогам самостоятельное составление уроков и распределение учебной программы на год.

В 1979 году вышла книга "Классический танец в детских хореографических коллективах" это первая попытка создания пособия для детских студий классического танца в художественной самодеятельности. В книге даются методические советы относительно учебно-тренировочной и воспитательной работы в детских балетных студиях, описаны упражнения классического тренажа.

В 1989 году вышло учебное пособие С.Н.Головкиной "Уроки классического танца в старших классах". В нём описаны следующие разделы: методические принципы построения уроков, принципы записи уроков для старших классов хореографического училища, краткий словарь терминов классического танца.

За последнее десятилетие учебников по классическому танцу по полной основной программе не издавалось.

Издавались учебные пособия для студентов хореографических отделений театральных вузов, в частности Е.П.Валукин "Мужской классический танец" в 1987 году, где описаны основы изучения движений. Впервые Е.Валукиным вводится понятие "вертикальная ось" в постановке корпуса.

"Азбука хореографии" Т.Барышниковой предназначена для педагогов детских хореографических коллективов.

В наши дни искусство балета обогатилось новыми сценическими приемами, его

формы усложнились, рост технического мастерства стал нормой квалификации артистов. Этот общий процесс безусловно влияет на практику балетной школы. Она откликается на все новое и вместе с тем призвана сохранить элементы классического танца в их первооснове. Поэтому большое значение приобретает научная методика в системе хореографического образования.

### **Лабораторные занятия**

1. Battements battu
2. Flic-flac en tournant
3. Grand rond de jambe jete
4. Pirouette sur le cou-de-pied
5. Battements en tournant на середине зала
6. Tours lent в больших позах
7. Tours lent из позы в позу
8. Grand battements jete developpe
9. VI port de bras
10. Entrechat-quatre
11. Royale
12. Pas echappe battu

### **Индивидуальные занятия**

1. Сочинение учебной комбинации на середине зала на пройденный материал, отражая в ней музыкальность и выразительность движений.
2. Формы маленького и большого адажио, принцип составления адажио.

### **Самостоятельная работа**

«Анализ литературы по методике классического танца»

конспект (2 часа)

### Литература

- В. Костровицкая « 100 уроков классического танца»  
В. Костровицкая. А. Писарев « Школа классического танца»  
Н.Базарова, В. Мей «Азбука классического танца»  
Н.Тарасов «Классический танец»

## **Вопросы к зачету/экзамену по методике классического танца**

1. Battement tendu pour batteries.
2. Battement battus sur le cou-de-pied вперед и назад.
3. Battement developpes: a) ballottes, b) tombes.
4. Grand rond de jambe developpes en dehors et en dedans.
5. Grand rond de jambe jete en dehors et en dedans.
6. Grand battement jete balance вперед и назад.
7. Pirouette en dehors et en dedans s temps releve.
8. Pas tombe с полуповоротом en dehors et en dedans.
9. Tours lent en dehors et en dedans в больших позах.
10. Battement developpe с коротким balance, и с demi rond.
11. Temps lie на 90°.
12. Temps lie с pirouettes.
13. Preparation к pirouettes en dehors et en dedans большие позы.
14. VI port de bras.
15. Entrechat quatre, royale.
16. Pas echarpe с окончанием на одну ногу.
17. Pas assemble battu, double assemble battu.
18. Entrechat-trios. Entrechat- cinq.
19. Pas ballonne в сторону, вперед.
20. Pas brise.
21. Pas grand assemble с приема pas glissade.
22. Pas faille.
23. Rond de jambe en l'air sauté.
24. Grand fouette с efacee на efacee. Grand fouette en face.
25. Petit pas jete en tournant на ½ поворота.
26. Grand sissonne ouverte в позы.
27. Sissonne ouverte en tournant en face, в позы.
28. Pas de bourree simple en tournant en dehors et en dedans.
29. Tours с приема grand plie по V позиции.
30. Tous из V, IV, II позиций.

### **Лекционные занятия**

1. Роль А.Я. Вагановой в развитии отечественной школы классического танца.
2. Учебник «Основы классического танца» – педагогические приемы.

### **Тема 1. Педагогическая система профессора А.Я. Вагановой**

Педагогический метод Вагановой складывался в двадцатые годы, трудную для советского балета пору, когда классическое наследие подвергалось натиску псевдоноваторов. Формалистическая "левая" пресса называла балет тепличным искусством, всецело обусловленным феодальным укладом и обреченным на гибель в новых условиях. "...И тарлатановая тюника балерины и прочая премудрость – все это от Монгольфьера, от воздушного шара". "Классика, корнями упирающаяся в галантность эпохи Людовиков, органически чужда нашей эпохе" – подобные не терпящие возражения заявления пестрели на страницах журналов и газет. Вслед за классическим репертуаром нападкам подвергалась основа основ балета – классический танец. Вместо системы классического воспитания танцовщика знатоки "нового" искусства предлагали "теафизтренаж", спортивную гимнастику, танец "эксцентрический", «механический», "акробатический"...

Если театры немало страдали от предвзятой критики, толкавшей на путь формалистских экспериментов, то положение балетной школы было не лучше. Школу обвиняли в сознательном консерватизме, отсталости, творческом бессилии, требовали реформировать "сверху донизу". А в это время в стенах Ленинградского хореографического училища складывалась строго проверяемая практикой педагогическая система, позднее ставшая известной всему миру как система А.Я.Вагановой.

Созданная ею система преподавания классического танца, наложившая свой отпечаток на творческую деятельность многих выдающихся советских танцовщиц, явилась не только узко педагогическим направлением, а и широко разветвленным, органически разработанным творческим методом, она стала наряду с методикой, разработанной другими выдающимися педагогами-хореографами – своего рода основой хореографической школы в целом.

Убежденному отстаиванию и насаждению принципов классического танца в условиях балетного театра Ваганова отдала много труда и сил, можно сказать, всю свою педагогическую жизнь. Чтобы оценить твердость ее в этом вопросе, достаточно вспомнить, в какой обстановке ей приходилось вести работу с хореографической молодежью в период усиленного натиска формализма в

балетном театре в середине и конце 20-х годов. Она должна была противостоять самым ожесточенным и настойчивым ниспровержениям классики.

Свои убеждения Ваганова отстаивала не только в повседневной классной работе, как это делали и ее коллеги – старейшие педагоги Ленинградского хореографического училища – М.Романова, Е.Вечеслова – Снеткова и др. Она выступала с их обоснованием, с их пропагандой и в печати. Не раз, принимая участие в дискуссиях о судьбах и путях советского балета, Ваганова в те годы писала: "Не правы утверждающие, что старый балет отжил и должен быть предан забвению. Ведь из того, что у нас есть Блок, Маяковский и др., не значит, что не должно быть Пушкина... разве должны исчезнуть произведения Глинки, Бородина, Чайковского? Если искусство должно отражать современную жизнь, то это не значит, что должны исчезнуть с лица земли классические образцы прошлого".

Впрочем, как ни существенен был самый акт постановки Вагановой "проблемы наследия" в учебной и производственной хореографической практике, гораздо более важным представляется другое – а именно, та направленность, тот характер, которые она придавала разрешению данной проблемы.

Первые выводы родились из сравнения двух систем преподавания танца, бытовавших на русской сцене в конце 19 века под условным названием французской и итальянской школ. Представителями так называемой французской школы являлись известные русские педагоги танца Н.Т.Легат, П.А.Гердт. В балетном училище или в театре уроки Ваганова брала у них. Через учителя Гердта, Х.П.Иогансона, у которого также занималась Ваганова, традиции "благородного" классического танца восходят к датскому педагогу и балетмейстеру Августу Бурнонвилю, а далее к знаменитым французским балетмейстерам и танцовщикам 18 века, включая Жан Жоржа Новерра. Отсюда и берет свое начало "французская" школа танца.

Традиционный урок французской школы в конце 19 века вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную, декоративную пластику. Сознательно подчеркивая архаичные черты этой танцевальной манеры, Ваганова пишет о ее приторной слащавости, вялости поз, руках с мягко провисшими или жеманно приподнятыми локтями, раскинутыми "изящно" пальчиками. В конечном счете, пренебрежение к выработке энергии рук и корпуса, спокойная, размеренная манера ведения экзерсиса ограничивали виртуозность танца.

От этой старой манеры преподавания и исполнительства отличалась итальянская школа, достигшая расцвета в последней четверти 19 века и представленная в педагогике Энрико Чекетти, а на сцене – гастролерами Пьериной Леньяни, Карлоттой Брианца, и рядом других. Виртуозное мастерство танцовщиц итальянок, стремившихся поразить зрителей труднейшими рас, например, впервые продемонстрированными 32 фуэте, было не безоговорочно принято в России. За блестящей техникой итальянок деятели русского балета нередко чувствовали недостаток поэтичности и содержательности.



В годы работы на петербургской сцене Энрико Чекетти, авторитет итальянской школы значительно поднялся. Стали очевидными преимущества итальянского экзерсиса, воспитавшего надежный апломб (устойчивость), динамику вращения, крепость и выносливость пальцев. Привлекала и продуманность ведения урока: Чекетти имел твердый план занятий на каждый день недели, тогда как большинство педагогов работало без четкой программы.

С глубоким уважением отзывается о Чекетти и Ваганова. Она называет деятельность Чекетти "событием, сыгравшим огромную роль в истории нашей педагогики, а вместе с тем и русского балета". Но достоинства итальянской школы не помешали Вагановой разглядеть в ней чуждое русскому балету тенденции: чрезмерную угловатость пластики, напряженную постановку рук, то слишком вытянутых, то остро согнутых в локте, резкое подгибание ног в прыжке.

Ваганова никогда не пропагандировала классического танца в порядке механического воспроизведения некоего "кода" условных, абстрагированных в своем содержании движений, никогда слепо не следовала непреложной догме "азбуки классического танца". В основе ее педагогического метода присутствует как раз обратное: стремление привить танцовщице навыки осмысления хореографического приема, сделать последний средством художественной выразительности. Именно это и обусловило яркое многообразие творческой деятельности выпущенных ее классом балерин разных индивидуальностей, не похожих друг на друга, создательниц многих живых и правдивых сценических образов в классических балетах.

Фетишизация (слепое поклонение чему – либо) приемов классического танца, абстрагирование, а следовательно обесмысливание языка, есть, безусловно, проявление того же формализма, как и открытая борьба против классики. Цель и результаты здесь одни и те же: разрушение эстетической, этической, идейной основы искусства. Значение педагогической системы Вагановой в том, что она направлена к осмысленному применению приемов классического танца, к свободному и многообразному их использованию и развитию. Методу Вагановой чужда неподвижная догматика. Этот метод совершенствуется, обогащается увеличивающимся творческим опытом танцовщиц – учениц Вагановой, за художественной деятельностью которых неизменно пристально следит пылкий педагог. Как рассказывает один из работников Ленинградского хореографического училища: "Записи уроков А.Я.Вагановой позволяют увидеть, как меняется из года в год их характер, в зависимости от задач, которые возникают перед искусством и в связи с находками танцевальной техники". (М.М. Франгопуло, А.Я. Ваганова. Очерк Л.О.В.Т.О. Лен.Гос.Театр. музей, 1948, стр.9)

Под системой преподавания классического танца, разработанной и утвержденной Вагановой, следует понимать не только педагогическую работу самой Агриппины Яковлевны в старших классах Ленинградского хореографического училища и в

классах совершенствования, руководимом лично ею. В настоящее время на основе этой системы работает большинство педагогов-хореографов.

Истоки данной системы надо искать в логическом развитии танцевальных принципов русской классической школы, наличие которой отрицалось эстетско-снобистской критикой дореволюционной эпохи, а также официальными "теоретиками" императорского и "дягилевского" балета.

А между тем на практике русская классическая танцевальная школа процветала еще с 18 и самого начала 19 столетия. А на рубеже 19 и 20 столетий, то есть ко времени вступления Вагановой на балетную сцену, русская классическая танцевальная школа уже целиком определяла развитие мировой хореографии, утверждая свое мировое первенство творчеством таких балерин, как Анна Павлова, Ольга Преображенская, Вера Трефилова, Тамара Карсавина, Екатерина Гельцер, таких балетмейстеров и танцовщиков, как Лев Иванов, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, Александр Горский и др. Они заключались в отмеченных выше тенденциях самого танца, и в привнесении в него действительного начала, и в использовании его на равных правах и основаниях с музыкой, именно в русском балете, приобретшем подлинную значительность и, наконец, в художественном оформлении спектакля в целом.

Ваганова как артистка выступила в эпоху уходящего расцвета и назревающего распада старого русского балета, она танцевала в одно время (а нередко и в одних спектаклях) с Павловой, Карсавиной, Фокиным, Легатом. Она имела широкое поле для постоянных художественных наблюдений, критических оценок и сопоставлений. И нет сомнения в том, что в пору почти двадцатилетней (с 1897 по 1916г.) танцевальной деятельности Вагановой из последовательно формирующихся эстетических впечатлений, а затем и убеждений, постепенно закладывались предпосылки ее будущих педагогических воззрений. Они стимулировались размышлениями об исполнительских стилях крупнейших современных ей танцовщиц; о хореографическом языке Фокина (с работами Фокина Вагановой пришлось встретиться как исполнительнице; в 1910 году она выступила с большим успехом в мазурке и в вальсе в "Шопениане"). Они возникали как отзыв на почве констатации несоответствия живым творческим исканиям мыслящих художников всей системы воспитания, упрочившейся в Императорском театральном училище, системы, основанной преимущественно на рутинном тренаже. Выработке педагогической системы Вагановой способствовал ее личный артистический опыт, обширный и своеобразный, связанный преимущественно с практикой выступлений в партиях солисток, которые Ваганова силой исполнительского мастерства поднимала до значимости партий "балеринских". Критика того времени так и называла ее "царицей вариаций".

Говоря о школьных годах, Ваганова констатирует: "...тогда, в 90-х годах, были устарелые традиции танца, сложившиеся еще в конце прошлого века... Выйдя из училища, я долго билась со своими руками – они были положительно плохи... Все перевоспитание своих рук я проделала сама и по-своему и на себе выработала тот

метод овладения техникой, которую и применяю теперь на практике. Сопоставляя, наблюдая и ища в себе новые возможности дальнейшего развития, я вступила во вторую половину моей деятельности на сцене с уже сложившейся техникой, которую приходится назвать моей техникой, так как она, несмотря на многие влияния, не повторяет ни одну из школ и никого не копирует. Она является продолжением и развитием русских традиций классического танца." (А.Я.Ваганова. Основы классического танца. "Искусство", 1948г.)

Хочется особо подчеркнуть последнее утверждение, верно определяющее генезис (образование, происхождение) системы Вагановой. Именно суммирование творческого опыта наиболее выдающихся представителей русского классического танца и является основной базой этой системы. Характерно, что, имея в педагогическом составе Ленинградского хореографического училища таких замечательных мастеров хореографического искусства, как Э. Чекетти, Е. Вазем, Н. Легат, П. Гердт, Х. Иогансон, императорский балет "числил" первого из них представителем итальянской, а прочих представителями французской школы. Заслугой Вагановой является, прежде всего, понимание значимости самобытности и величия национальной русской школы хореографии и пытливые вникание в особенности индивидуального искусства его крупнейших носителей – ее современников.

Ваганова уже, будучи артисткой Мариинского театра, продолжала совершенствоваться в классе Иогансона, консультировалась у О. Преображенской, занималась с Н.Легатом, привнося подчас свои "балетмейстерские" детали в поставленные им номера. Однако, как она свидетельствует сама, партий с ней никто не проходил. Здесь ей приходилось опираться на самостоятельные выводы и решения. Все это способствовало непрерывному расширению профессионального кругозора, последовательному накоплению опыта, его систематизации. Все это сообщало многогранность художественному интеллекту артистки, формированию ее педагогических взглядов, соединяющих в себе практический и теоретический опыт. Постепенно она приобретала свойства воспитателя и мышление балетмейстера.

«Моя педагогическая деятельность началась в 1917 году, т.е. развивалась в обстановке роста советской общественности. Эта обстановка благоприятствовала всякому самобытному развитию творческих сил; мои педагогические возможности нашли себе широкое применение, за последние годы мне удалось создать целое поколение молодых артистов, которые и ведут ответственной работу в современном балетном театре.» (А.Я. Ваганова. "Основы классического танца").

Так писала Ваганова в 1934 году, то есть на 17-том году своей педагогической деятельности и на третьем году с того времени, когда, пройдя через полосу длительных исканий, Ленинградское ордена Трудового Красного Знамени хореографическое училище вступило в период небывалого подъема своей деятельности. Именно в этот период училище в результате коллективной работы

преподавателей, издает новые программы классического танца, на этот раз уже снабженные методическими указаниями, а сложившаяся к этому времени система Вагановой "послужила основанием единой системы всего училища". (Ленинградское хореографическое училище. Л.-М. "Искусство" 1940, стр.8).

По утверждению руководства училища, метод Вагановой "совершенно самостоятелен и не только равноправен по значению старым традициям, но и носит более передовой характер. Его важнейшей особенностью является то, что он дает обоснование изучаемых движений танца и заставляет учащихся воспринимать их сознательно, не механически... достигать в младших классах значительно большей техники, чем это было раньше. Таким образом, в старших классах открывались большие возможности для работы над созданием художественного образа." (там же стр.6 и 8).

Это определение нуждается в поправках. Не "равноправное по значению старым традициям", а качественно новое содержание отличало систему хореографического образования, создаваемую Вагановой и ее последователями. Не только "достижения значительно большей техники, чем это было раньше", но и иное, действенное, идейное осмысленное ее использование отличало учебный процесс.

Достижением системы Вагановой, обеспечивающим ей жизненность и непрерывное развитие, является строгое соблюдение индуктивного метода, переходов от простого к более сложному, от частного к общему, от обобщений меньшего диапазона к более широким – таков, по Вагановой, принцип поступательного развития художественного сознания и техники учащихся.

Урок Вагановой – это творческий процесс, основанный на взаимопонимании педагога и учениц. Стремление Вагановой добиться ясности при объяснении каждого движения стало основой её методики преподавания. Урок Вагановой всегда был всесторонне продуман. Она была противницей импровизационного показа, основанного на минутном вдохновении педагога. Она приходила в класс, твёрдо зная, что сегодня нужно дать ученицам. Выращивая всё новые и новые кадры, Ваганова непрерывно росла сама. Непрестанные поиски нового в искусстве педагогики совершенствовали её методику, усложняли уроки, усложняли и технику её учениц. Ваганова была врагом «зубрёжки» движений; она добивалась не только чистоты их выполнения, но и глубокого понимания каждого из них, учила хореографической речи. Вера в силу эмоциональной выразительности танцевального языка была присуще Агриппине Яковлевне. Каждый её урок не был похож на предыдущий. Начиная от труднейшего экзерсиса у станка и заканчивая аллегро мы танцевали. Танцевало всё, начиная от кончиков пальцев руки и заканчивая стопой.

Метод Вагановой – это борьба за чистоту движений, не допускающих отклонений от правил, и в то же время – это особое умение педагога раскрепостить, широко развить индивидуальность ученицы. Строгость, требовательность, фанатичная преданность труду и нежная влюблённость в поэтическую природу классического

танца – вот чувства, которые незаметно возникали от частого общения с педагогом. Она не хотела мириться со словом «не может». «Должна!» – вот что было сквозным действием её занятий. И действительно, Ваганова боролась с природными недостатками, с дефектами фигуры, со всем, что могло препятствовать свободе танца, добываясь иногда таких чудесных превращений, о которых не мечтала сама ученица. Но, прежде всего она требовала сознательного, продуманного, умного отношения к танцу. С присущей ей во всём интенсивностью она активно боролась с машинальным, тупо заученным, бездумным танцем.

Огромное значение придавала она равновесию, координированной, равномерной работе корпуса и всех конечностей. Равновесие достигалось управлением рук. Она говорила, что руки должны управлять равновесием, одновременно переходя из одного положения в другое. Без координации рук получается неверный поворот плеча, неправильное распределение движений всего тела от ног до рук. Эти элементы её системы были логическим развитием и усовершенствованием лучших принципов русской школы классического танца, с обобщением опыта многих её предшественников. Она требовала, чтобы в танце образ, эмоции, содержание передавались всем телом: ведь тело --- наш инструмент. И потому она заботилась о том, чтобы этот инструмент был развит до совершенства. (М.Семёнова. «Учитель и друг»).

Труд её, как показало время, был новаторским, а эстетические идеалы – прогрессивными. Ваганова упорядочила разрозненные знания многих педагогов и «школ» классического танца. Она постигла железную логику построения урока. Она кропотливо трудилась над выделением основных элементов в каждом движении классического танца и непрерывно искала наилучшие приёмы для выполнения различных рас, открывая технологические приёмы.

Один и тот же приём нужен для исполнения целой группы движений, иногда совсем, казалось бы, далёких друг от друга. И Ваганова, тончайший технолог танца, подчиняла всё построение урока, сочинение всех танцевальных комбинаций, всё ведение урока единой цели- освоению различных приёмов и изучению различных способов их применения. Был интересный случай на одном из уроков Вагановой. В программе учебного года имелось фуэте. Ваганова в течение всего года ни разу не разрешала ученицам делать фуэте с поворотом. Она изо дня в день заставляла их разучивать приём фуэте на месте без поворота. И лишь на экзамене насмерть перепугавшиеся девочки услышали её властный приказ: «16 фуэте на пальцах с поворотом!» Ослушаться было невозможно. Кто знал Ваганову, тот это поймёт. И, как это ни удивительно, – у всех вышло по 16 фуэте. Вот что значит грамотное и упорное освоение приёма. На сколько оно совершеннее, чем бессмысленное упрямое натаскивание на исполнение уже законченного движения.

Другая ценнейшая черта преподавания Вагановой, что она не удовлетворялась в бытность танцовщицей тем, чтобы усвоив формы классического танца, она

сумела их понять. Вникая в танец своих старших товарищей, она сумела расценить в себе и других самые основы, на которых этот танец строится. Танцовщице, прежде всего и больше всего нужен корпус, поворотливый и ловкий, сильный и крепкий; нужен незыблемый апломб и послушные ноги; и руки, способствующие апломбу и поворотливости в той же мере, как выразительности и законченности позы. Вот почему на уроке Вагановой нет лирического позирования, картинных *développé*, игры на красоте рук. Из всех комбинаций на уроке ученицы выносят органическое ощущение классической позы и классических движений, так как все позы и все движения берутся у Вагановой, прежде всего и раньше всего из корпуса. Эта перестройка корпуса внедряется в сознание её учениц талантливym чередованием поз и движений. Никогда не найдёшь на уроке Вагановой рядом двух *pas*, которые делаются с одинаковым положением корпуса.

Все сочетания *pas*, все комбинации принято давать каждый день новые. Во времена Тальони весь урок был твёрдо установлен раз и навсегда; у Чекетти была выработана серия определённых уроков на неделю. Тут разный подход к психологии ученика и разная цель, поставленная перед преподаванием. Систематический урок своей равномерной повторяемостью внедряет прочное и машинальное усвоение правильности исполнения, надёжную выворотность, твёрдость формы. Варьированный урок, пробуждая непроизвольное внимание ученика, заставляя его преодолеть неожиданные сочетания *pas* и трудности, всё время держит его в напряжённом творческом состоянии. Ученик активен, работает сильнее и достигает быстрых результатов. Ваганова горячий поклонник второго метода.

Творческий жизненный характер и научная обоснованность системы хореографического образования, нашедшая своё выражение в педагогическом методе Вагановой, являет собой резкий контраст постановки учебного дела, имевшей место на балетном отделении императорского театрального училища.

Танцевальный урок, проводимый самой Вагановой, глубоко поучителен. Он основан на той же последовательности смены типов движений, от простейших к наиболее сложным, как сама программа всего курса. Он словно воспроизводит в убыстренном темпе весь учебный процесс, начиная от упражнений у станка, даваемых для разогревания мышц, до широкого комплексного творческого использования сложных комбинаций и движений.

Ваганова довела значение педагогики танца до высот преподавания высших учебных заведений. Никогда Ваганова не останавливалась в своих исканиях, никогда не удовлетворялась пройденным этапом, никогда не считала сделанное ею вчера совершенным. Как истинный художник, она всегда с ожиданием и интересом всматривалась в свое творческое завтра.

Но Ваганова не только воспитатель балерин. Она и воспитатель педагогов-хореографов. Ещё во 2-ой половине 30-х годов ею возглавлялось педагогическое отделение Ленинградского хореографического училища, выпустившее не одно

поколение учителей классического танца. Это В. Костровицкая, педагог классического танца и ассистент Вагановой, вдумчивый и строгий методолог. В настоящее время мы знаем её труды по методике классического танца – «100 уроков классического танца», «Школа классического танца». Это Л. Тюнтина, отличающаяся острой музыкальностью и выдающейся хореографической памятью, позволяющей ей в инструктивных целях восстанавливать в деталях сольные и групповые танцы множества балетов, сошедших с репертуара наших театров. Обе они характерные представительницы педагогической системы Вагановой, строго придерживающиеся её канонов. Упомянем также о Н.Базаровой, Е.Громовой, В. Мей, Л. Ярмолович и т.д.

Ваганова – профессор хореографии – возглавила кафедру преподавания классического танца Ленинградской Государственной консерватории. Учреждение такой кафедры, являющимся первым в мире опытом вузовской постановки дела воспитания хореографов-педагогов, было предопределено широким распространением метода преподавания, обоснованного и утвержденного Вагановой, а также усиливающимся влиянием всей её педагогической системы на балетно-творческую и исполнительскую практику в целом.

Свой обширный педагогический опыт, непрерывно обогащаемый и совершенствуемый, Ваганова систематизировала в теоретической работе «Основы классического танца», выпущенной в свет в 1934 году.

Книга была переведена практически на все языки мира. Метод Вагановой оказал большое влияние на педагогическую мысль зарубежных хореографов, а её учебник прочно вошёл в обиход зарубежных школ и студий.

### **Лабораторные занятия**

1. Повороты fouette с ногой, поднятой на 45°
2. Pas de bourrée dessus-dessous en tournant
3. Battements developpes tombes
4. Pas assemble battu
5. Entrechat-trois
6. Pas brise
7. Temps leve, с ногой поднятой на 45°
8. Grand sissonne ouverte
9. Pas falli
10. Pas jete fermee

### **Индивидуальные занятия**

1. Запись и разбор комбинаций, которые составили студенты с урока, подготовленного на показ, по программе пройденного материала.

## 2. Приемы, правила и техника исполнения движений (группы пируэтов).

### Самостоятельная работа

«Педагогическая система А.Я.Вагановой

ее развитие и становление в системе классического танца»

Учебник «Основы классического танца»;

педагогические приемы

конспект (2 часа)

### Литература

А.Я. Ваганова «Основы классического танца»

В. Лысенкова «Классический танец»

А.Соколов-Каминский «Советская балетная школа»

### Вопросы к зачету/экзамену по методике классического танца

1. Pirouette en dehors et en dedans, с ногой открытой на  $45^\circ$  в сторону и с приема temps releve.
2. Battement developpe с plie-releve, с поворотом fouette на  $1\frac{1}{2}$  круга.
3. Grand temps releve en dehors et en dedans.
4. Flic-flac en tournant en dehors et en dedans (полный поворот).
5. Battements battu en face u epaulement вперед и назад, petit battement с tombe-coupe, en tournant, в позах.
6. Rond de jambe en l'air en dehors et en dedans с plie-releve, в plie-releve, en tournant, с окончанием в позы, у станка и на середине зала.
7. Battements releve lent et developpe en face u в позы, с demi-rond de jambe, grand rond developpe.
8. Grand battements jete: developpe (мягкий), passé на  $90^\circ$ , grand rond jete.
9. Port de bras на полупальцах, с ногой открытой на  $90^\circ$  вперед, назад, в arabesque.
10. Поворот fouette en dehors et en dedans на  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{2}$  круга, с ногой, поднятой на  $45^\circ$  и  $90^\circ$ , из позы в позу через passé на  $90^\circ$  на полупальцах и с plie-releve.
11. Grand fouete en tournant на  $90^\circ$  en dehors et en dedans у станка и на середине зала.
12. Rond de jambe par terre en tournant en dehors et en dedans на  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{2}$ .
13. Battement fondu с plie-releve u demi rond de jambe на  $45^\circ$  en face и из позы в позу, en tournant en dehors et en dedans на  $\frac{1}{4}$  круга на  $45^\circ$ .
14. Battement tendu – simple, с demi-plie, pour le pied, pour batterie, en tournant, en face и в позах.
15. Battement soutenu на  $90^\circ$  en face и в позах, на полупальцах.
16. Battement frappe et double frappe в позах, en tournant en dehors et en dedans на  $\frac{1}{2}$  круга на  $45^\circ$ .
17. Battement developpe tombe, ballotte en face, в позах у станка и на середине зала.



18. Tour lent en dehors et en dedans в больших позах, и из позы в позу через passé на 90°.
19. Pas de bourree dessus-dessous en tournant en dehors et en dedans.
20. Pirouette en dehors et en dedans с V, II, IV позиций, заканчивая в позы.
21. Pas assemble battu с приема glissade, с продвижением в сторону.
22. Pas brise вперед и назад, brise dessus-dessous.
23. Pas echappe battu, en tournant, с окончанием на одну ногу.
24. Pas emboite на месте и с продвижением вперед и назад.
25. Sissonne simple en tournant в позу croisee вперед, в сторону.
26. Sissonne tombe en tournant в позу croisee вперед, III arabesque.
27. Sissonne ouverte en tournant в позу croisse вперед в сторону.
28. Pas failli вперед и назад.
29. Grand pas assemble с приемов: шаг-coupe, pas glissade, sissonne tombe, pas chasse вперед и в сторону.
30. Tour en l'air с приемов: pas assemble, pas chasse.
31. Grand fouette en face en dehors et en dedans.
32. Grand fouette с efface на efface en dehors et en dedans.
33. Grand temps lie sauté вперед и назад.
34. VI port de bras – preparation к tours в большие позы, I arabesque, attitude efface.
35. Два tours sur le cou-de-pied с остановкой в большую позу.
36. Pirouette с приема grand plie из V позиции, с окончанием в различные позы.
37. Tour lent в различных позах.
38. Grand jete с приема шаг- coupe, pas chasse, с окончанием в attitude croise.
39. Pas ballotte на 45° из позы в позу.
40. Pas ballonne на 45° во все направления и в позы.
41. Entrechat-trios. Entrechat-cing. Entrechat-guatre, royale.
42. Tour- pique, tour –degage, tour soutenu.
43. Pas cabriole на 45°.
44. Renverse.
45. Grand sissonne ouverte en face, en tournant.

### **Лекционные занятия**

1. Методические приемы постановки рук на уроках классического танца.

#### **Тема 1. Методические приемы постановки рук на уроках классического танца**

Чтобы овладеть высоким педагогическим мастерством классического танца, необходимо познать и усвоить его природу, его средства выражения, его школу.

Состав движений классического танца велик и многообразен, но основная его «речевая единица» – это поза во всем своем хореографическом и композиционном многообразии.

Конечно, поза классического танца условна. В ней всё подчиняется пространственным и временным законам театральной хореографии, которая пластически усиливает, укрупняет, возвышает, доводит до необычайной виртуозности природные движения человеческого тела человека. Но эта пластическая условность позы вполне реалистична. Она дает искусству классического танца исключительно стройные, емкие, гибкие средства выражения.

Например, при исполнении одной только позы *arabesque*, не нарушая ее хореографического строя, можно выразить самые различные по характеру сценические действия – от тонкой и светлой лирики до глубокого драматизма.

Поза классического танца отличается исключительным разнообразием приемов исполнения. Она может входить как основной или как дополнительный элемент в то или иное движение, принятое школой и театром классического балета; может исполняться медленно и быстро, фиксироваться длительно и кратко, усиливать и ослаблять динамику движения. Поза может быть исполнена в малой или большой форме, на полу (*par terre*), и в воздухе (*en l'air*), без поворота и с поворотом, с вращением, с заноской, и т.д.

Позы могут соединяться одна с другой в единую хореографическую композицию при помощи самых различных приемов связи.

И если эта композиция исполняется осмысленно, вдохновенно, музыкально и технически совершенно, тогда поза, превращаясь в живой, выразительный жест танца, способна характеризовать собой различные образы, жанр, стиль, эпоху, различные чувства, стремления и переживания человека. Когда же поза или композиция в целом выполняется формально, вне всякого чувства и осмысления, она остается только условной хореографической схемой движения.

С первых шагов обучения, именно на уроках классического танца, осуществляется профессиональная подготовка дальнейшего развития всего двигательного аппарата учащихся, воспитание чувства позы и музыкальности, закладывается первооснова мастерства.

Руки являются одним из основных выразительных средств классического танца. Они придают законченный рисунок различным позам, помогают при выполнении танцевальных движений.

Постановка рук – это манера держать их в определенной форме, на определенной высоте, в позициях и других положениях, принятых в классическом танце.

Постановка рук начинается с подготовительного положения и позиций. Подготовительное положение в учебной работе является обязательным, из него руки начинают движение в позиции и другие положения.

Первая позиция дает направление рукам вперед, вторая позиция – направление в сторону, третья позиция – направление вверх.

Помимо перечисленных позиций, в учебной работе и в сценическом танце имеются промежуточные положения рук или, как их называют, полупозиции. Например, между подготовительным положением и первой позицией, между второй позицией и подготовительным положением, между второй и третьей позициями, кисти находятся как в закругленном, так и в вытянутом положении.

Упражнения рук объединяют в различные формы *port de bras*, формы *temps lie*.

Освоение позиций рук на основе точно выработанной системы движения помогает удерживать равновесие тела при исполнении упражнений, совершенствует координацию движений и способствует выработке у учащихся профессионального исполнительского апломба.

В позициях классического танца вся рука от плеча до кончиков пальцев активно и пластически определено действует. При этом особое внимание привлекает чуткость кисти, как бы заранее предопределяющей движение.

В развитии мягкости и выразительности рук важную роль играют кисти. Они делают руки живыми и «говорящими». При поднимании и опускании рук, при их переводе из позиции в позицию, в полупозиции и в различные комбинации движение начинается от кисти.

Изучение позиций рук начинается на середине зала в следующем порядке: из подготовительного положения руки поднимаются в первую позицию, затем переходят в третью позицию и, раскрываясь, опускаются во вторую позицию, после чего заканчивают движение в исходное положение. Такая последовательность наиболее логична для изучения позиций в движении.

В упражнениях у палки руки, как правило, сохраняют постоянное положение: одна на второй позиции, другая лежит на палке (особенно в младших классах). Вторая позиция наиболее удобна и полезна в работе, поэтому она применяется как

основная. Впоследствии необходимо давать учащимся как можно больше вариантов положения рук, это развивает танцевальность, сообразительность.

Правильное положение и движение рук, также как и ног и корпуса, помогают активно удерживать равновесие тела. Если ученик не умеет соразмерно и точно, в едином темпе с движениями всего тела управлять своими руками, это означает, что он не способен действовать с апломбом.

Осваивая позиции рук, учащиеся уже начинают приобретать исполнительский апломб, то есть умение твердо фиксировать определенные пространственные их положения. *Port de bras* приучает пластично перемещать руки из одной позиции в другую. Позы воспитывают умение точно фиксировать самые различные танцевальные положения рук.

Кроме того, устойчивость требует, чтобы движения рук были активными и уверенными. Вся рука ученика должна ощущать пластическую определенность танцевального жеста. Поэтому недопустимо, чтобы локти и кисти провисали, образуя вялые, угловато-пассивные движения. Также недопустимо, чтобы руки чрезмерно напрягались, рефлекторно дергались, повторяя движения ног. Движения ног и рук всегда должны быть пластически и ритмически согласованны, так как это совершенствует исполнительский апломб, но не должны терять своей самостоятельности и свободы.

Движения рук всегда сопровождаются движением головы, её поворотом или наклоном при переводе рук из позиции в позицию. Голова фиксирует все свои повороты и наклоны уверенно, взгляд открытый и прямой.

Если устремленность взгляда играет первостепенную роль в выразительном движении головы, то в движении рук кисть столь же значительна. В позах классического танца вся рука, начиная от плеча и заканчивая пальцами, активно участвует в движении. Плечо, локоть, запястье, кисть и пальцы объединены направленностью танцевального жеста, особенно в тех случаях, когда используется прием *allongee*. Именно кисть руки, подобно взгляду, придает танцевальному жесту необходимую осмысленность и пластическую завершенность.

### **Лабораторные занятия**

1. *Double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans*
2. *Battement developpe* с коротким *balance*
3. *Grand temps relevé en dehors et en dedans*
4. *Grand battement jete* с поворотом *fouette en dehors et en dedans*
5. *Pirouette en dehors et en dedans* с открытой ногой в сторону
6. *Pirouette tire-bouchon en dehors et en dedans*
7. *Tour fouette en dehors et en dedans* на 45
8. *Flic-flac en dehors et en dedans*
9. *Tempa lie par terre en dehors et en dedans*

10. Rond de jambe en l'air saute
11. Temps lie par terre з pirouette
12. Grand fouette
13. Повороты en dehors, en dedans из позы в позу
14. Pirouette с temps saute возле станка

### **Индивидуальные занятия**

1. Группы прыжков, их деление и техника исполнения в разделе аллегро.
2. Сочинение учебной комбинации из раздела аллегро, на пройденном материале, с приемами и техникой исполнения, на предложенный музыкальный фрагмент в 16 тактов.

### **Самостоятельная работа**

Методические приемы постановки рук  
на уроке классического танца»

опрос (2 часа)

### Литература

- В. Костровицкая «Слитные движения»  
 А. Ваганова «Основы классического танца»  
 С. Головкина «Уроки классического танца в старших классах»  
 А. Мессерер «Уроки классического танца»

### **Вопросы к зачету/экзамену по методике классического танца**

1. Battement fondu на 90° во все направления и позы.
2. Pas brise вперед и назад, brise dessus-dessous.
3. Battement frappe et double frappe с полуповоротом на 1/2 круга.
4. Grand sissonne ouverte во все направления и позы, en tournant.
5. Flic-flac en tournant en dehors et en dedans.
6. IV, V, VI port de bras.
7. Battement developpe ballotte, tombe en face и позы.
8. Temps lie sauté, temps lie en tournant.
9. Battement developpe с коротким balance, с balance с demi rond (на 1/4 круга).
10. Pas faille вперед и назад.
11. Grand rond de jambe developpe en face и позы.
12. Entrechat- trios, entrechat-cing.
13. Grand rond de jambe jete en dehors et en dedans.
14. Temps lie на 90° en dehors et en dedans.
15. Grand battement jete: мягкий, jete-passe, balance во все направления.
16. Double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans.
17. Tous fouette en dehors et en dedans на 45°, 90°.

18. Наклон корпуса в I, II, III, IV arabesques.
19. Battements battu вперед, назад, в позах.
20. Grand temps releve en dehors et en dedans.
21. Port de bras с ногой на 90° вперед, назад, в позах.
22. Saut de basque в направление вперед и в сторону.
23. Battement tendus: simple, с demi plie, pour batterie, pour le pied. En tournant.
24. Pas cabriole вперед и назад с приемов шаг-coupe, pas glissade, sissonne- tombe.
25. Grand preparation k tours в большие позы en dehors et en dedans.
26. Grand battements jete с поворотом fouette en dehors et en dedans.
27. Temps lie par terre с tours en dehors et en dedans.
28. Grand battements jete с demi rond en dehors et en dedans.
29. Pas ballonne во все направления и позы.
30. Pas glissade en tournant en dehors et en dedans на 1/2 круга.
31. Pirouette en dehors et en dedans, с ногой открытой на 45°, pirouette tire-bouchon.
32. Tour lent en dehors et en dedans в больших позах, из позы в позу.
33. Поворот fouette en dehors et en dedans с ногой поднятой на 45° и 90°.
34. Pas de bourree en tournant с переменной ног, dessus-dessous, ballotte en dehors et en dedans.
35. Battements tendus, battements tendus jete, rond de jambe par terre en tournant во все направления и позы.
36. Grand fouette с шагом на croise.
37. Rond de jambe en l'air, battements frappe, battements fondu en tournant en dehors et en dedans.
38. Tour en l'air – мужской класс.
39. Battements soutenu на 90° во все направления и позы.
40. Pas emboite на месте, с продвижением, en tournant.
41. Grand fouette с efface на efface en dehors et en dedans.
42. Entrechat-quatre, royale en face, en tournant.
43. Grand fouette en face en dehors et en dedans (итальянское).
44. Grand battements jete-balance в сторону.
45. Pas tombe на месте, с полуповоротом, с продвижением в полуповороте en dehors et en dedans.
46. Pas ballotte носком в пол, на 45° вперед и назад.
47. Renverse en dehors et en dedans.
48. Petit pas jete battu вперед и назад.
49. Pirouette с приема temps releve на 45° en dehors et en dedans.
50. Sissonne ferme во все направления и позы, в повороте.
51. Pirouette en dedans – tour pique по диагонали.
52. Pas de basque вперед и назад, в повороте.
53. Pas assemble battus, double assemble battus.
54. Sissonne ouverte во все направления и позы, в повороте.
55. Grand assemble с приемов: шаг- coupe, pas chasse, sissonne tombe, en tournant.
56. Rond de jambe en l'air sauté en dehors et en dedans.
57. Grand pas de chat по диагонали, по кругу.

58. Grand pas jete в позах attitude croise, attitude efface, I, II, III arabesques с приемов: шаг-coupe, pas glissade, pas chasse, pas couru.
59. Sissonne tombe en tournant, во все направления и позы.
60. Tour chaine по диагонали, по кругу.

## **4 курс, 8 семестр**

4, 64, 4, 18

### **Лекционные занятия**

Работа педагога в классе.

А) Задачи обучения в классе.

Б) Формирование профессионального интереса и воспитание самостоятельного творчества.

### **Тема 1. Работа педагога в классе**

Дидактика – отрасль педагогической науки, раскрывающая теоретические основы образования и обучения. Дидактика выявляет закономерности, принципы обучения, задачи, формы и методы преподавания и учения, стимулирования и контроля в учебном процессе, характерные для всех учебных дисциплин, на всех этапах обучения, в том числе и хореографических.

Дидактика изучает закономерности и специфику образования и обучения как в общеобразовательной, так и в специальной профессиональной школе, средних и высших системах обучения.

Важнейшая цель дидактики – раскрытие закономерностей обучения. Связей между конкретными целями и задачами обучения, между задачами обучения и содержанием образования, их методами, формами, а также достигаемыми результатами.

Дидактика исследует методы обучения, классифицирует их в различных аспектах педагогики, разрабатывает новые методы и методические системы. Включение педагогов--хореографов в научно--методическую исследовательскую деятельность, позволит им более глубоко понять закономерности обучения в хореографическом классе, ставить более смело конкретные цели и задачи, добиваться значительных результатов, основываясь на дидактических принципах обучения хореографических дисциплин.

Для решения поставленных задач необходимо постоянное совершенствование учебного процесса. Педагогическая деятельность хореографа только тогда будет отвечать запросам времени, когда будет опережать настоящий уровень практики, а не только осваивать уже пройденные этапы.

Содержанием хореографического образования – есть овладение и развитие высокой культуры хореографической исполнительской техники в системах классического, современного танца, народного и других пластических систем. Приобретение знаний о музыке и движении, формирования системы взглядов на искусство хореографии. Дидактические принципы обучения хореографии определяются особенностями хореографического образования.



Одним из дидактических принципов, соответствующим специфическим особенностям обучения хореографии, является принцип единства эмоционального, интеллектуального и физического развития.

Принцип единства эмоционального, интеллектуального и физического развития способствует решению важнейших специфических задач хореографической педагогики – соединить проявления интеллекта и мысли, чувства и эмоции в пластике и движении.

Эмоциональную насыщенность и образную емкость хореографии следует рассматривать в единстве с миром музыкальных образов, чувств, эмоций, воображения и фантазии. Хореография передает в зримых пластических образах чувства и эмоциональные состояния, свойственные музыкальному произведению. Ей подвластны психологические состояния людей, многообразие людских характеров для передачи в конкретных, зримо-чувственных образах. Хореография, пластика способны воплощать и передавать чувства и эмоции. Когда инструмент передачи – человеческое тело, его двигательный аппарат (ноги, руки, голова, корпус) хорошо подготовлен, координирован и пластически воспитан, тогда задача педагога – подготовить ученика к восприятию основ хореографии, воспитать культуру движений, чтобы затем он смог передавать и воплощать в танце эмоции и чувства образов, характеры.

Первоначальное ознакомление с основами хореографии начинается с эмоционального и активного их восприятия. Это, как правило, просмотры выступлений хореографических коллективов, балетных спектаклей и др. Глубина и полнота первоначальных впечатлений обусловлены жизненным и художественным опытом ученика, суммой накопленных впечатлений и эмоциональных настроений, доступных ощущений. Педагогу необходимо подготовить ученика к восприятию музыкально-хореографического текста произведения, его особенностей, смысловой значимости.

Ассоциативно наполненный образ прослушанного и увиденного затем приходит как подкрепление в напряженной и трудной работе над освоением различных танцевальных упражнений и комбинаций. Подчиняясь музыке, ее образам, в работе над танцевальными движениями рождается, развивается, крепнет так называемая, идеомоторная (мышечная память). Эта память является продуктом всего услышанного, увиденного, переработанного в элементы образов, и представляет собой ассоциативный ряд элементов движений, танцевальных комбинаций.

Обычно обучение характеризуют так: это передача человеку определенных знаний, умений и навыков. На первый взгляд, здесь указана ситуация любого обучения. Действительно, до обучения у человека нет каких-то знаний, умений и навыков. После обучения они появляются. Откуда они взялись? От педагога, который обладает этими знаниями и навыками и передает их ученику. Этот процесс передачи и есть обучение. Но знания, умения и навыки, как и представления, понятия – это не физические предметы, которые можно передать

из рук в руки или « переключать» из головы в голову, это формы и результаты определенных процессов в психике человека. Значит, они могут возникать в голове человека только в результате психической активности самого учащегося. Если нет его встречной активности, то никаких знаний, умений и навыков у него не появляется. Это хорошо знает по опыту каждый педагог, когда факт отсутствия у учеников встречной психической активности обозначается словами «невнимание», «лень», « неспособность».

Следовательно, отношения « педагог – ученик » не может быть сведено к отношениям «педагог – приёмник». В нём необходимы активность и взаимодействия обоих участников процесса. Обучение можно охарактеризовать как процесс активного взаимодействия между педагогом и учеником, в результате которого у ученика формируются определенные знания, умения и навыки.

Хореографическая педагогика требует учёта главного принципа психологии и педагогики – принципа личностного подхода к ученикам. Для личностного подхода используются адекватные приёмы психологии, больше ориентированные на характерологические заострения, а для индивидуального подхода важнейшим критерием является учёт физиологических параметров, таких, например, как возрастные периоды – подростковый, юношеский, взрослый. Чем больше новых связей вовлечено в формирование знаний, тем прочнее результаты обучения. Следует уделять внимание значению межпредметных связей, взаимопроникновению учебной информации по специальным дисциплинам с данными анатомии и физиологии, педагогики и психологии. Знание анатомо-физиологических закономерностей организма позволяет более рационально использовать индивидуальные особенности для развития силы и выносливости, гибкости и устойчивости. Так, с понятием оси в хореографии, прежде всего, связаны физиологические функции позвоночника, бёдер и голени; понятие выворотности немислимо без анатомо-физиологических функций таза, понятие опоры – с функцией стопы. Гибкость позвоночника во многом зависит от природных задатков ученика, но их можно развивать и совершенствовать как на основе технических, так и пластических норм классического танца.

Помогая ученику осознать свои идеомоторные (мышечные) ощущения, эмоциональные впечатления, проанализировать технику выполнения заданных танцевальных движений и т.д., педагог тем самым помогает работать сознательно, воспитывает его логическое мышление, интеллект.

Деятельность по изучению движений носит педагогическую направленность. Педагог танца, обучающий этому искусству, должен контролировать, правильно управлять движением, а это значит опосредовано управлять действиями опорно-двигательного аппарата и мышц ученика. Если рассматривать тело человека как самодвижущуюся систему, решающей ролью педагога становится умение формировать и совершенствовать образ движения. В процессе изучения необходимо определить от чего зависит эффективность его исполнения, какими силами, приемами его исполнить и как это сделать. Для этого необходимо уметь

оценивать правильность исполнения и возможность осуществления поставленной цели.

Путь оценки эффективности исполнения движений предельно прост. Нужно определить силы, которые совершают полезную работу. Далее, установить, какие силы производят вредную работу, снижающую эффект приложения полезных сил. Выяснить, какие источники сил, где и как они приложены, каков результат их действия. Сопоставляя полученные данные можно определить, насколько целесообразно исполняется изучаемое движение, в чём недостатки исполнения, как лучше их устранить и, главное, как совершенствовать движение.

Общая задача углублённого педагогического анализа движений состоит в определении и оценке эффективного приложения сил, эффективной работы для более совершенного достижения поставленной цели.

Великий русский физиолог И.М. Сеченов заложил начало науки – физиология труда. Он выяснил, что при выполнении физической работы очень важно подобрать средний ритм и нагрузку так, чтобы производительность была высокой, а утомление наступало как можно позже. Учёные пришли к выводу, что чем быстрее ритм сокращения мышц, чем больше нагрузка, тем скорее в мышцах развивается утомление. Ритм сокращения мышц на занятиях зависит от задаваемых упражнений, которые в свою очередь зависят от ставших классическими правил исполнения движений, от возраста ученика, от степени усвоения учебной программы. И если в учебных целях можно замедлить темп исполнения элементов движения, то в совершенном виде оно должно исполняться в определённом ритме и темпе. Но темп ведения самого урока в целом зависит только от преподавателя, и он должен быть средним, без лишней суеты и торопливости («не загонять класс») и без необоснованных замедлений, «лирических отступлений», ненужных «разглагольствований». Педагог должен заранее готовиться к уроку. Следует учитывать что, нагрузка, влияющая на степень утомления мышц, зависит от веса тела ученика. Чем меньше его вес, тем легче осваивать хореографию. Поэтому необходимо следить за весом тела ученика не только из эстетических соображений, но и с точки зрения науки о физиологии труда. Чтобы сэкономить физические силы учеников и добиться наибольших успехов нужно преподавателю вести урок в среднем темпе, а ученикам выступать в «лёгком весе». Вместе с тем преподаватель должен стремиться научить своих учеников, по образному выражению К.С.Станиславского «трудное сделать привычным, привычное лёгким, лёгкое прекрасным».

В искусстве хореографии количество проделанных движений не может гарантировать их качество, а часто даёт отрицательные результаты, если навык исполнения движений усваивается, закрепляется неверно. Ученик воспринимает указание педагога слухом и зрением, а «отвечает» движениями тела. Перевод слуховой и зрительной информации на язык движений, происходящих в сознании ученика, скрыт от педагога. О том, насколько правильно ученик понял его,

педагог судит по исполнению движений. И если неверно оно исполнено, педагог вновь и вновь объясняет, показывает и требует повторения, часто многократно. Эти частые неточные повторения, во-первых, занимают много времени, во-вторых, «изнашивают» головной мозг, центральную нервную систему, как программирующий аппарат и исполняющий, дезориентируют опорно-двигательную систему. Каждое неверно заученное движение оставляет в психической и мышечно-суставной части нежелательные следы. Всем известно, как трудно исправить неверно обученного ученика. Движение учеником может быть неверно исполнено по двум причинам! Ученик плохо понял задание, задание понял хорошо, но то, что воспринял слухом и зрением не смог перевести на язык движения (моторики), не смог включить свой исполняющий аппарат. Очень часто ученик отлично знает все правила исполнения упражнения. Он может объяснить и показать, а исполнить нужным образом не может. Это зависит от того, насколько успешно функционирует программирующая и исполняющая системы, насколько хорошо они взаимосвязаны. Часто в таких случаях, ссылаясь на плохую координацию и на неспособность взять программу, отчисляют физически одарённого ребёнка с хорошими профессиональными данными. В спорте в таких случаях на помощь приходят врачи-психиатры. И при помощи сеансов гипно-идеомоторики помогают улучшить взаимосвязь центральной нервной системы с остальными системами. Чтобы избежать переутомления, сэкономить психофизические силы, спортивные врачи-психиатры обучают спортсменов и тренеров владеть идеомоторными представлениями, считая прежний метод многократных повторений одних и тех же движений, как они называют методом «проб и ошибок» изживающих себя. Нам, хореографам конца XX века, неразумно не воспользоваться достижениями науки, так успешно применяемыми в спорте. Так что же такое идеомоторные представления? Это такие процессы, которые в виде мысленных представлений или в виде идей, рождаются в сознании и реализуются в движении (моторике) соответствующих мышц.

Они как психические процессы подчиняются определённым законам. Прежде всего, мысленное представление должно быть точным и верным. Поэтому преподаватель при разучивании упражнения должен убедиться в том, что ученик правильно себе его представляет. Эффект воздействия мысленных представлений заметно возрастает, если их облекать в точные словесные формулировки. Ученик должен не просто представлять то или иное движение, а одновременно проговаривать его суть про себя или шёпотом. Суть движения и индивидуальные ошибки при его исполнении должен чётко и ясно объяснить преподаватель. Замечания должны делаться в положительном ключе. Говорить то, что надо сделать, а не то, что не надо. Не следует говорить: « Не поднимай плечи, не опускай локти» – а программировать в их сознание то, что хочешь видеть в их исполнении – «Опусти плечи, держи локти». Не говорить: «Не коси подъём». Лучше сказать – « Тяни подъём прямо», не заваливай свод стопы, стой и приседай на всей стопе, чтобы ученик думал о том, что ему надо делать, а не о том, что не надо. Педагогу надо стараться формировать свои мысли в

положительном, а не в негативном, отрицательном ключе. Стараться обходиться без «не».

Начиная разучивать новое упражнение надо представлять его исполнение в замедленном темпе. Это позволит точнее представить все тонкости изучаемого движения, устранить возможные ошибки.

Чтобы ученик смог перевести услышанное и увиденное задание на язык тела, ему нужно дать некоторое время для идеомоторного представления. Прежде чем послать ученика на выполнение задания, педагог должен убедиться в том, что ученик не только понял его указания, но и может это представить, может «пропустить мысли через мышцы». Причём пропускать надо не просто «голые мысли», а мысли, оформленные в точные слова. Например, посылая ученицу делать известное фуэте, преподаватель даёт ей индивидуальные указания, исправляющие её ошибки. Она должна повторять мысленно: « Корпус держать ровно, собранно, оставлять голову обращённой к зрителю, ставить пятку на пол, держать бедро и т.д.». В умении непосредственно перед выполнением движения представить его идеомоторно и точно, и назвать исполняемое движение точными словами и заключается суть идеомоторного принципа повторения движения. Используя этот принцип, преподаватель получит главное – качество усвоения разученных движений, сокращение времени усвоения материала, избежать мышечного и нервно – психического переутомления. Идеомоторный принцип является лучшим способом, сохраняющим такое качество движения, как точность, грамотность.

Для преподавателей очень важно уметь руководить вниманием учеников. Это помогает ему с большей результативностью добиваться от учеников правильного выполнения заданий. Внимание – есть концентрация сознания на исполнении той или иной работы. Это волевой акт, повышающий интенсивность сознания. Внимание может быть волевым (произвольным) и рефлекторным (непроизвольным). Волевое внимание образуется под воздействием долга, обязательства; рефлекторное – под влиянием впечатления, интереса. Физиологическая основа внимания в обоих случаях одна и та же, различны возбудители: в одном случае – воля, в другом – интерес. В учебном процессе требуется волевое, активное, мобилизационное внимание.

На первом году обучения следует воспитывать умение концентрировать внимание на конкретном элементе упражнения, то есть следует определённым образом воспитывать его сознание. Известно, что все новые движения изучаются в медленном темпе. Каждое медленное движение, при концентрации внимания на нём, совершенствует соответствующие двигательные центры коры головного мозга. Поэтому воспитание в ученике способности концентрировать внимание на нужных движениях с одновременным мышечным ощущением правильного их исполнения создаёт прочную основу для дальнейшего освоения и развития техники танцевального мастерства. При этом надо помнить, что при изучении упражнений в медленном темпе внимание ученика сосредоточено на том, как их

точнее выполнить. И «мешать» процессу концентрации внимания, «раскрашивая» урок различными комбинациями, не следует. Когда все элементы движения изучены в медленном темпе, под контролем сознания концентрированного внимания, последовательно и систематично, тогда можно начинать отрабатывать автоматизм его воспроизведения.

Для воспитания у учеников концентрированного внимания педагог на уроке не должен много говорить, особенно во время выполнения задания. Объяснить или показать упражнение или комбинацию из усвоенных упражнений следует один раз, чётко обозначив цель, главную задачу упражнения. Мастерство каждого преподавателя заключается в точности замечаний, требований.

В средних классах, когда упражнения предыдущих лет, благодаря разучиванию в медленном темпе усвоены, всё внимание преподавателя направленно на обобщение элементов в движении данной комбинации, их слитности, пластичности, музыкальности, выразительности. Когда же разучивается новое упражнение из программы средних классов или осваивается новый приём перед вращением, прыжками, внимание сознательно снова переключается на концентрированное.

В старших классах, при работе над развёрнутой формой адажио, вариациями, когда внимание как бы растворяется в эмоциональном состоянии, следует всё-таки иметь в поле зрения элементы движения и их координацию. В старших классах, где на базе приобретённой исполнительской техники движения исполняются в быстром темпе, появляется субъективное ощущение лёгкости, ловкости и удобства. Движения должны воспроизводиться без всякого перенапряжения. Нужно расходовать столько нервно-мышечных сил, сколько требует данная комбинация движений. Если же педагог и в старших классах увлекается замедленными темпами, он рискует воспитать тяжёлых, неуклюжих, неповоротливых танцовщиков.

Чтобы успешно вести обучение, педагог должен представлять себе основные характеристики ученика – его способность воспринимать материал, запоминать, перерабатывать, использовать его при решении различных задач.

Задачи обучения в хореографическом классе состоят из:

- ❖ укрепления физических качеств учащихся (силы, выносливости, гибкости, быстроты, ловкости);
- ❖ развития специальных двигательных функций (выворотности ног, натянутости, величины шага, прыжка, гибкости корпуса, ног, крепости стопы);
- ❖ пробуждение активного стремления к усвоению знаний, приобретение исполнительных навыков и умений (формирование профессионального интереса);

- ❖ овладения и развития координации движений (согласованность работы всех частей тела в пространстве и во времени, точность выполнения заданий);
- ❖ воспитание самостоятельности и творчества.

### **Лабораторные занятия**

1. Renverse v attitude на середине зала
2. Grand fouette en face с окончанием в attitude, 1, 2 arabesque
3. Battement developpe ballotte
4. Pirouette en dehors з degage по диагонали
5. Pirouette en dedansc coupe по диагонали
6. Pas assemble en tournant на 1/2 поворота
7. Pas assemble en tournant на 1/4 поворота
8. Rond de jambe en l'air saute en dehors et en dedans
9. Grand pas de chat
10. Pas cabriole на 45° из приема: coupe, pas glissade
11. Pas emboiette en tournant по диагонали
12. Grand assemble вперед, в сторону с приема pas glissade
13. Grand pas jete вперед у позах attitude croise
14. Sissonne simple en tournant en dehora et en dedans
15. Saut de basque по диагонали

### **Индивидуальные занятия**

1. Сочинение танцевальной комбинации из группы аллегро (маленьких, средних и больших прыжков), из группы вращений и связующих движений.
2. Составление плана урока классического танца для детских и подростковых коллективов народного танца.

### **Самостоятельная работа**

Работа педагога в классе

А) задачи обучения педагога в классе конспект (2 часа)

Б) формирование профессионального интереса  
и воспитание самостоятельности к творчеству конспект (2 часа)

### Литература

Г. Березова «Классический танец в детских хореографических коллективах»

Р. Захаров «Работа балетмейстера с исполнителем»

«Учебно-воспитательная и творческая работа в самодеятельном хореографическом коллективе» (методические рекомендации)

Е. Попова «Основы обучения дыханию в хореографии»

В. Лысенкова «Классический танец»

## **Вопросы к зачету/экзамену по методике классического танца**

1. Battement fondu на  $90^\circ$  во все направления и позы.
2. Pas brise. Brise dessus-dessous.
3. Battement frappe et double frappe с полуповоротом на  $1/2$  и  $1/4$  круга.
4. Grand sissonne ouverte во все направления и позы, en tournant.
5. Flic-flac en tournant en dehors et en dedans.
6. V, VI port de bras. Grand preparation в большие позы.
7. Battement developpe ballotte, tombe en face и в позах.
8. Temps lie sauté, temps lie sauté en tournant.
9. Battement developpe с коротким balance, с balance  $1/4$  круга.
10. Pas faille en dehors et en dedans.
11. Grand rond de jambe developpe en face, из позы в позу.
12. Entrechat-trois, entrechat-cinq.
13. Grand rond de jambe jete en dehors et en dedans.
14. Temps lie на  $90^\circ$  en dehors et en dedans.
15. Grand battement jete: мягкий, balance, jete-passe.
16. Double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans.
17. Tours fouette en dehors et en dedans на  $45^\circ$  и  $90^\circ$  у станка и на середине зала.
18. Наклон корпуса в I, II, III, IV arabesques.
19. Battement battus спереди и сзади, в позах у станка и на середине зала.
20. Grand temps releve en dehors et en dedans.
21. Port de bras с ногой на  $90^\circ$  у станка и на середине зала.
22. Saut de basque.
23. Battement tendu; simple, pour le-pied, pour batterie. en tournant.
24. Pas cabriole вперед и назад, с приемов – шаг – coupe, pas glissade, sissonne tombe.
25. Grand preparation к tours в большие позы.
26. Grand battement jete-fouette en dehors et en dedans на  $1/2$  круга.
27. Temps lie с pirouettes en dehors et en dedans.
28. Grand battement jete с demi-rond en dehors et en dedans.
29. Pas ballonne во все позы.
30. Pas glissade en tournant на  $1/2$  и полный поворот.
31. Pirouette с ногой, открытой на  $45^\circ$  en dehors et en dedans, pirouette-tire-bouchon.
32. Tour lent en dehors et en dedans в больших позах, из позы в позу.
33. Поворот fouette en dehors et en dedans, с ногой поднятой на  $45^\circ$  и  $90^\circ$ .
34. Pas de bourree en tournant – simple, dessus-dessous, ballotte en dehors et en dedans.
35. Battements tendu, battements tendu jete, rond de jambe par terre en tournant en dehors et en dedans.
36. Grand fouette с шагом на croise.
37. Rond de jambe en l'air, battement fondu, battement frappe en tournant en dehors et en dedans.
38. Tour en l'air с приемов: pas assemble, pas chasse, sissonne tombe, с окончанием в позы.



39. Battement soutenu на  $90^\circ$  во все направления и позы, с подъемом на полупальцы.
40. Pas emboite на месте, с продвижением, en tournant.
41. Grand fouette с efface на efface en dehors et en dedans.
42. Entrechat-quatre, royale.
43. Grand battement jete balance из стороны в сторону.
44. Grand fouette en face en dehors et en dedans (итальянское).
45. Pas tombe на месте, с полуповоротом, с продвижением в повороте en dehors et en dedans.
46. Pas ballotte носком в пол, на  $45^\circ$  вперед и назад.
47. Renverse en dehors et en dedans.
48. Petit pas jete battu.
49. Pirouette с приема temps releve на  $45^\circ$  en dehors et en dedans.
50. Sissonne ferme во все направления и позы.
51. Pirouette en dedans (tour-pique) по диагонали.
52. Pas de basque вперед и назад, en tournant.
53. Pas assemble, double assemble battu.
54. Sissonne ouverte во все направления и позы, en tournant.
55. Grand assemble с приемов: pas chasse, sissonne tombe, en tournant.
56. Rond de jambe en l'air sauté en dehors et en dedans.
57. Grand pas de chat в разных позах.
58. Grand pas jete с приемов: pas glissade, pas chasse, pas couru в разных позах.
59. Sissonne tombe в позы, en tournant.
60. Tours chaine по диагонали, по кругу.

## **Темы индивидуальных занятий**

### **Классический танец (народное отделение)**

#### **1 семестр**

1. Методика и правила исполнения движений классического танца по программе курса.
2. Принципы и значение составления комбинации по пройденной программе (разбор и анализ комбинаций, данных педагогом)

#### **2 семестр**

1. Составление простых учебных комбинаций у станка по пройденному материалу.
2. Принципы записи учебной комбинации, составленной по пройденному материалу

#### **3 семестр**

1. Принципы подбора музыкального материала к уроку классического танца
2. Анализ комбинации и музыкального сопровождения, выборочно из урока, данного педагогом.

#### **4 семестр**

1. Сочинение учебной комбинации, на предложенный музыкальный материал
2. Анализ и разбор комбинаций, которые были составлены студентами.

#### **5 семестр**

1. Сочинение учебной комбинации на середине зала на пройденный материал, отражая в ней музыкальность и выразительность движений.
2. Формы маленького и большого адажио, принцип составления адажио.

#### **6 семестр**

1. Запись и разбор комбинаций, которые составили студенты с урока, подготовленного на показ, по программе пройденного материала.
2. Приемы, правила и техника исполнения движений (группы пируэтов).

#### **7 семестр**

1. Группы прыжков, их деление и техника исполнения в разделе аллегро.
2. Сочинение учебной комбинации из раздела аллегро, на пройденном материале, с приемами и техникой исполнения, на предложенный музыкальный фрагмент в 16 тактов.

## **8 семестр**

1. Составление плана урока по классическому танцу для коллективов различной направленности (эстрадного, бального, спортивного танца)
2. Сочинение урока классического танца для выбранного коллектива
3. Приемы работы над совершенствованием педагогического мастерства.(Составление урока, методика изучения движений, приемы выразительности и музыкальности исполнения движений, подходы и техническое исполнение сложных движений во всех разделах урока)

## Самостоятельная работа по дисциплине «Классический танец»

Для студентов 1 курса

ПЕРВЫЙ СЕМЕСТР

Содержание по теме

Форма контроля

**«Формирование  
классического танца»**

**и**

**развитие**

**системы**

А) Труды Бошана и Фейе во французской  
королевской академии танца

конспект (2 часа)

Б) Развитие  
танца в России

системы

классического

конспект (2 часа)

Литература

Л. Блок «Классический танец»

Энциклопедия «Балет»

ВТОРОЙ СЕМЕСТР

**«Основные  
классического танца»**

**выразительные**

**средства**

опрос по теме (2 часа)

Литература

Н. Тарасов «Классический танец»

В. Лысенкова «Классический танец»

**«Развитие  
уроках классического танца»**

**музыкальности**

**на**

конспект (2 часа)

Литература

Н. Тарасов «Классический танец»

В. Лысенкова «Классический танец»

Л. Ладыгин «Музыкальное оформление уроков»

Л. Ярмолович «Принципы музыкального оформления уроков классического танца»

## Для студентов 2 курса

### ТРЕТИЙ СЕМЕСТР

**«Музыкальное оформление урока классического танца»** **урока**  
конспект (2 часа)

#### Литература

Н. Тарасов «Классический танец»

В. Лысенкова «Классический танец»

Л. Ладыгин «Музыкальное оформление уроков»

Л. Ярмолевич «Принципы музыкального оформления

### ЧЕТВЕРТЫЙ СЕМЕСТР

**Методика построения урока классического танца**  
**в хореографических коллективах»** опрос (1 час)

#### Литература

Статьи, журналы, анализ работы по педагогической практике.

Н.Ерастов. Методика самостоятельной работы»

Г. Щукина. «Проблема познавательного интереса в педагогике

Т. Лисицкая. «Хореография в гимнастике»

В. Назаров. «Биомеханическая стимуляция: явь и надежды  
«Балетная осанка – основа хореографического воспитания детей» (методическая разработка)

## Для студентов 3 курса

### ПЯТЫЙ СЕМЕСТР

**«Анализ литературы по методике классического танца»** **урока**  
конспект (2 часа)

#### Литература

В. Костровицкая «100 уроков классического танца»

В.Костровицкая. А. Писарев «Школа классического танца»

Н.Базарова, В.Мей «Азбука классического танца»

Н.Тарасов «Классический танец»

## ШЕСТОЙ СЕМЕСТР

### «Педагогическая система А.Я.Вагановой

ее развитие и становление в системе классического танца»

Учебник «Основы классического танца»;

педагогические приемы

конспект (2 часа)

#### Литература

А.Я. Ваганова «Основы классического танца»

В. Лысенкова «Классический танец»

А.Соколов-Каминский «Советская балетная школа»

Для студентов 4 курса

## СЕДЬМОЙ СЕМЕСТР

Методические приемы  
на уроке классического танца»

постановки  
опрос (2 часа)

рук

#### Литература

В. Костровицкая «Слитные движения»

А. Ваганова «Основы классического танца»

С. Головкина «Уроки классического танца в старших классах»

А. Мессерер «Уроки классического танца»

## ВОСЬМОЙ СЕМЕСТР

### Работа педагога в классе

А) задачи обучения педагога в классе конспект (2 часа)

Б) формирование профессионального интереса  
и воспитание самостоятельности к творчеству конспект (2 часа)

#### Литература

Г. Березова «Классический танец в детских хореографических коллективах»

Р. Захаров «Работа балетмейстера с исполнителем»

«Учебно-воспитательная и творческая работа в самодеятельном хореографическом коллективе» (методические рекомендации)

Е. Попова «Основы обучения дыханию в хореографии»

В. Лысенкова «Классический танец»

## ***Пытанні да іспытаў***

Экзамен по дисциплине проводится в два этапа: практический показ и теоретический экзамен.

**Практический показ** проводится по завершению аудиторного курса занятий и делится на три части:

1. Комплекс психофизических игр и упражнений. Групповая работа.
2. Минипоказы по экзаменационному вопросу. Индивидуальная работа.
3. Показ этюдов, подготовленных в течение срока обучения. Мелкогрупповая работа.

**Теоретический экзамен** проводится по расписанию экзаменационной сессии.

При подготовке к ответу студенту разрешается пользоваться творческим дневником. Дневники педагог обязан собрать после ответа студента. Вернуть – при общекурсовом подведении итогов обучения.

## Вопросы по методике классического танца

### 1 СЕМЕСТР (1 КУРС)

1. Постановка корпуса у станка и на середине зала.
2. Позии ног и рук, положение головы.
3. Demi u grand plie по всем позициям.
4. Battement tendu simple, passé par terre , с demi plie, pour le pied
5. Epaulement croise u efface.
6. Battement tendu jete, piques.
7. Положение ноги на sur le cou-de-pied (условное и обхватное).
8. Понятие en dehors et en dedans.
9. Temps releve par terre en dehors et en dedans.
10. Demi et rond de jambe par terre en dehors et en dedans.
11. Battement frappe носком в пол, на 45°.
12. Battement double frappe носком в пол и на 45°.
13. Battement fondu носком в пол и на 45°.
14. Battement double fondu носком в пол и на 45°.
15. Battement tendu-plie soutenu.
16. Battement soutenu носком в пол и на 45°.
17. Battement releve lent на 45° и 90°.
18. Battement developpe на 45° и 90°.
19. Rond de jambe en l'air en dehors et en dedans.
20. Temps releve на 45° en dehors et en dedans.
21. Petit battement sur le cou-de-pied.
22. Полуповороты на двух ногах к станку и от станка.
23. Pas tombe-coupe.
24. Grand battement jete, pointe.
25. Маленькие и большие позы croisee u efface на середине зала.
26. I, II, III arabesques.
27. I, II, III port de bras.
28. Temps lie par terre.
29. Pas de bourree simple с переменной ног.
30. Pas de bourree suivi.
31. Pas de bourree без перемены ног.
32. Temps leve sauté по I, II, V.
33. Changement de pied.
34. Petit pas echarpe во II позицию.
35. Pas assemble в сторону.
36. Pas jete в сторону.
37. Pas balance из стороны в сторону.
38. Sissonne simple en face.
39. Pas glissade в сторону.
40. Сценическая форма pas de basque.



## 2 СЕМЕСТР (1 КУРС)

1. Demi u grand plie по всем позициям у станка и на середине зала.
2. Battement tendu simple, passé par terre, с demi plie, pour le pied по II, IV позициям, в позах.
3. Epaulement croise u efface у станка, позы croise u efface у станка.
4. Battement tendu jete, piques, balancuar, pour le pied на 45°.
5. Demi rond de jambe на 45° и 90° en dehors et en dedans.
6. Rond de jambe par terre en dehors et en dedans, на demi plie. Temps releve par terre en dehors et en dedans.
7. Battement frappe носком в пол, на 45°, в позах.
8. Battement double frappe носком в пол и на 45°.
9. Battement fondu носком в пол и на 45°, в позах.
10. Battement double fondu носком в пол и на 45°, в позах.
11. Battement soutenu носком в пол и на 45°, в позах.
12. Battement releve lent на 45° и 90°, в позах.
13. Battement developpe на 45° и 90°, в позах.
14. Grand rond de jambe developpe на 90° en dehors et en dedans.
15. Rond de jambe en l'air en dehors et en dedans, на полупальцах.
16. Temps releve на 45° en dehors et en dedans с подъемом на полупальцы.
17. Petit battement sur le cou-de-pied на полупальцах.
18. Полуповороты на двух ногах к станку и от станка, полный поворот в V позиции, начиная и заканчивая в demi plie.
19. Позы attitude eface и croisee вперед и назад.
20. Pas tombe – coupe с выходом на полупальцы.
21. Grand battement jete, pointe, в позах.
22. Маленькие и большие позы croisee u efface, ecarte с ногой на 45° и 90°.
23. I, II, III arabesques, включая в комбинации.
24. I, II, III port de bras, включая в комбинации.
25. Temps lie par terre, Temps lie par terre с перегибом корпуса.
26. Pas de bourree simple с переменной ног en dehors et en dedans.
27. Pas de bourree suivi в повороте.
28. Pas de bourree без перемены ног в сторону, вперед и назад (ballotte).
29. Temps leve sauté по I, II, V, IV позициям, с продвижением вперед, в сторону, назад.
30. Changement de pied с окончанием в epaulement.
31. Petit pas echarpe во II позицию, IV позицию, с окончанием на одну ногу.
32. Pas assemble в сторону с окончанием в epaulement, double assemble.
33. Pas jete в сторону с окончанием в epaulement.
34. Pas balance из стороны в сторону с руками в различных позициях.
35. Sissonne simple en face с окончанием в epaulement во все направления.
36. Pas glissade в сторону с окончанием в epaulement во все направления.
37. Sissonne ferme в сторону, в позы.
38. Sissonne tombe в сторону, в позы.

39. *Sissonne ouverte* в сторону, в позах.
40. *IV port de bras*, *IV arabesque*.
41. *Pas de basque* вперед.
42. Сценический *sissonne* в I – II – III *arabesques* по диагонали.

### 3 СЕМЕСТР (2 КУРС)

1. Маленькие и большие позы *croisee, efface, ecartee*, I, II, III, IV *arabesques*.
2. Все виды *battement tendus* в позах у станка и на середине зала, *pour batterie*.
3. Все виды *battement tendus jetes* в позах у станка и на середине зала.
4. Все виды *rond de jambe par terre en dehors et en dedans* у станка и на середине зала.
5. Все виды *battements fondus, battements soutenus* у станка и на середине зала.
6. Все виды *battements frappes, double frappes* у станка и на середине зала.
7. Все виды *rond de jambe en l'air en dehors et en dedans*.
8. Все виды *petit battements sur le cou-de-pied*.
9. *Pas tombe* на месте, с продвижением, с полуповоротом.
10. *Battements developpe, battements releve lent* в позах с *demi rond* из позы в позу. *Grand rond de jambe developpe*.
11. *Grand battements jetes pointe, c passé par terre*, в позах.
12. *Port de bras* – III *port de bras* с ногой, вытянутой на носок на *plie* (растяжка), наклоны и перегибы корпуса.
13. Поворот и полуповорот на двух ногах в V позиции с вытянутых ног, с *demi plie* к станку и от станка, полуповорот на одной ноге (работающая нога на *cou-de-pied*) и с подменной ног через *cou-de-pied*.
14. *Preparation* к *pirouette sur le cou-de-pied* с V позиции, со II позиции, из IV позиции *en dehors et en dedans*.
15. *Pas de bourree en dehors et en dedans* с переменной ног.
16. *Pas de bourree ballote* на *efface* с продвижением вперед и назад.
17. *Pas de bourree dessus-dessous*.
18. *Temps lie par terre en dehors et en dedans*.
19. *Temps lie par terre en dehors et en dedans* с перегибом корпуса.
20. *Temps lie* на 90°.
21. *Glisade en tournant* на 1/2 поворота.
22. IV, V *port de bras*.
23. *Battements tendus en tournant en dehors et en dedans*.
24. *Rond de jambe per terre en tournant en dehors et en dedans*.
25. *Battements soutenu* на 90° у станка и на середине зала.
26. *Temps leve sauté* I, II, IV, V позициям. *Temps leve sauté* на одной ноге, *changement de pied en face, en tournant*.
27. *Petit et grand pas echarpe* по II, IV позициям, с окончанием на одну ногу.
28. *Pas assemble, double assemble* во все направления и позы.
29. *Pas glissade* во все направления и позы.
30. *Petit pas jete* во все направления и позы, с продвижением вперед и в сторону.
31. *Sissonne simple* во все направления и позы.
32. *Sissonne ouverte* во все направления и позы.
33. *Sissonne tombe* во все направления и позы.

34. *Sissonne ferme* во все направления и позы.
35. *Pas ballonne* во все направления и позы.
36. *Pas de chat* с выбросом ног вперед и назад.
37. *Pas de basque* вперед и назад.
38. *Pas balance* в сторону, в повороте.
39. *Pas chasse* во все направления и позы.
40. *Entrechat-quatre, echange-battu*.
41. Сценический *sissonnes* в I, II, III *arabesque, pas couru*.

#### 4 СЕМЕСТР (2 КУРС)

1. Маленькие и большие позы croisee, efacee, ecartee, I, II, IV arabesques.
2. на всей стопе и на полупальцах.
3. Grand plie с port de bras (работают только руки, без корпуса).
4. Battement tendu в позах у станка, pour le pied с переходом во II и IV позиции, pour batterie.
5. Полуоборот с вытянутой ногой на 45° en dehors et en dedans с plie releve на полупальцах.
6. Battement fondu с plie- releve u rond de jambe на 45°, fondu на 90°.
7. Battement soutenu на 90° en face и в позах.
8. Battement frappe, battement double frappe с plie-releve, с полуоборотом.
9. Petit battement sur le cou-de-pied с полуоборотом.
10. Flic-flac en face.
11. Pas tombe с продвижением за ногой во все направления, pas tombe на месте, с полуоборотом.
12. Battement releve lent et battement developpe en face, в позах, на полупальцах, с demi-rond из позы в позу.
13. Grand rond de jambe developpe en dehors et en dedans на полупальцах.
14. Grand battement jete в позах, на полупальцах, с releve.
15. Поворот fouette en dehors et en dedans на  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{2}$  круга из позы в позу с ногой на полу и на 45°.
16. Preparation к pirouette sur le cou-de-pied en dehors et en dedans с V и II позиций.
17. Поворот soutenu en tournant en dehors et en dedans на  $\frac{1}{2}$  и целый круг.
18. Pirouette sur le cou-de-pied en dehors et en dedans с V и II позиций.
19. Поза IV arabesque с ногой, поднятой на 90°.
20. Battement tendu et battement tendu jete en tournant на  $\frac{1}{8}$  и  $\frac{1}{4}$  круга en dehors et en dedans.
21. Rond de jambe par terre en tournant en dehors et en dedans en face, в позах.
22. Temps lie на 90°.
23. IV, V port de bras, с ногой вытянутой на носок.
24. Pas de bourree ballote носком в пол, на 45°, на  $\frac{1}{4}$  поворота.
25. Pas de bourree desus-desous en face.
26. Pas de bourree simple en tournant en dehors et en dedans.
27. Preparation к pirouette и pirouette sur le cou-de-pied en dehors et en dedans с IV позиции, с окончанием в V, IV позиции.
28. Pas glissade с продвижением вперед, назад, в сторону, в позах.
29. Pas glissade en tournant с продвижением в сторону на  $\frac{1}{2}$  поворота.
30. Temps leve sauté на одной ноге, с продвижением во все направления.
31. Petit и grand pas echappe во II, IV позиции, с окончанием на одну ногу.
32. Pas assemble вперед, назад, double assemble с окончанием в epaulement.
33. Petit pas jete с продвижением во все направления.
34. Sissonne tombe (temps lie sauté).

35. Pas emboite вперед и назад, с ногой на  $45^\circ$  на месте, с продвижением.
36. Changement de pied en tournant на  $1/4$  и  $1/2$  поворота.
37. Petit и grand pas echarpe во II позиции на  $1/2$  поворота.
38. Pas de basque вперед и назад.
39. Pas ballonne на месте и с продвижением во все направления.
40. Pas balance en tournant на  $1/4$  и  $1/2$  поворота.
41. Sissonne ouverte в позах.
42. Sissonne ferme в позах.
43. Sissonne simple в позах.
44. Petit pas de chat (2 вида).
45. Tour en l'air (мужской класс).
46. Сценический sissonne в I, II arabesques.

## 5 SEMESTRE (3 КУРС)

1. Battement tendu pour batteries.
2. Battement battus sur le cou-de-pied вперед и назад.
3. Battement developpes: a) ballottes, b) tombes.
4. Grand rond de jambe developpes en dehors et en dedans.
5. Grand rond de jambe jete en dehors et en dedans.
6. Grand battement jete balance вперед и назад.
7. Pirouette en dehors et en dedans s temps releve.
8. Pas tombe с полуповоротом en dehors et en dedans.
9. Tours lent en dehors et en dedans в больших позах.
10. Battement developpe с коротким balance, и с demi rond.
11. Temps lie на 90°.
12. Temps lie с pirouettes.
13. Preparation к pirouetes en dehors et en dedans большие позы.
14. VI port de bras.
15. Entrechat quatre, royale.
16. Pas echappe с окончанием на одну ногу.
17. Pas assemble battu, double assemble battu.
18. Entrechat-trios. Entrechat- cing.
19. Pas ballonne в сторону, вперед.
20. Pas brise.
21. Pas grand assemble с приема pas glissade.
22. Pas faille.
23. Rond de jambe en l'air sauté.
24. Grand fouette с efacee на efacee. Grand fouette en face.
25. Petit pas jete en tournant на ½ поворота.
26. Grand sissonne ouverte в позы.
27. Sissonne ouverte en tournant en face, в позы.
28. Pas de bourree simple en tournant en dehors et en dedans.
29. Tours с приема grand plie по V позиции.
30. Tous из V, IV, II позиций.

## 6 СЕМЕСТР (3 КУРС)

1. Pirouette en dehors et en dedans, с ногой открытой на  $45^{\circ}$  в сторону и с приема temps releve.
2. Battement developpe с plie-releve, с поворотом fouette на  $1\frac{1}{2}$  круга.
3. Grand temps releve en dehors et en dedans.
4. Flic-flac en tournant en dehors et en dedans (полный поворот).
5. Battements battu en face u epaulement вперед и назад, petit battement с tombe-coupe, en tournant, в позах.
6. Rond de jambe en l'air en dehors et en dedans с plie-releve, в plie-releve, en tournant, с окончанием в позы, у станка и на середине зала.
7. Battements releve lent et developpe en face u в позы, с demi-rond de jambe, grand rond developpe.
8. Grand battements jete: developpe (мягкий), passé на  $90^{\circ}$ , grand rond jete.
9. Port de bras на полупальцах, с ногой открытой на  $90^{\circ}$  вперед, назад, в arabesque.
10. Поворот fouette en dehors et en dedans на  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{2}$  круга, с ногой, поднятой на  $45^{\circ}$  и  $90^{\circ}$ , из позы в позу через passé на  $90^{\circ}$  на полупальцах и с plie-releve.
11. Grand fouete en tournant на  $90^{\circ}$  en dehors et en dedans у станка и на середине зала.
12. Rond de jambe par terre en tournant en dehors et en dedans на  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{2}$ .
13. Battement fondu с plie-releve u demi rond de jambe на  $45^{\circ}$  en face и из позы в позу, en tournant en dehors et en dedans на  $\frac{1}{4}$  круга на  $45^{\circ}$ .
14. Battement tendu – simple, с demi-plie, pour le pied, pour batterie, en tournant, en face и в позах.
15. Battement soutenu на  $90^{\circ}$  en face и в позах, на полупальцах.
16. Battement frappe et double frappe в позах, en tournant en dehors et en dedans на  $\frac{1}{2}$  круга на  $45^{\circ}$ .
17. Battement developpe tombe, ballote en face, в позах у станка и на середине зала.
18. Tour lent en dehors et en dedans в больших позах, и из позы в позу через passé на  $90^{\circ}$ .
19. Pas de bourree dessus-dessous en tournant en dehors et en dedans.
20. Pirouette en dehors et en dedans с V, II, IV позиций, заканчивая в позы.
21. Pas assemble battu с приема glissade, с продвижением в сторону.
22. Pas brise вперед и назад, brise dessus-dessous.
23. Pas echappe battu, en tournant, с окончанием на одну ногу.
24. Pas emboite на месте и с продвижением вперед и назад.
25. Sissonne simple en tournant в позу croisee вперед, в сторону.
26. Sissonne tombe en tournant в позу croisee вперед, III arabesque.
27. Sissonne ouverte en tournant в позу croisse вперед в сторону.
28. Pas failli вперед и назад.
29. Grand pas assemble с приемов: шаг-coupe, pas glissade, sissonne tombe, pas chasse вперед и в сторону.



30. Tour en l'air с приемов: pas assemble, pas chasse.
31. Grand fouette en face en dehors et en dedans.
32. Grand fouette с efface на efface en dehors et en dedans.
33. Grand temps lie sauté вперед и назад.
34. VI port de bras – preparation к tours в большие позы, I arabesque, attitude efface.
35. Два tours sur le sou-de-pied с остановкой в большую позу.
36. Pirouette с приема grand plie из V позиции, с окончанием в различные позы.
37. Tour lent в различных позах.
38. Grand jete с приема шаг- coupe, pas chasse, с окончанием в attitude croise.
39. Pas ballotte на 45° из позы в позу.
40. Pas ballonne на 45° во все направления и в позы.
41. Entrechat-trios. Entrechat-cing. Entrechat-guatre, royale.
42. Tour- pique, tour –degage, tour soutenu.
43. Pas cabriole на 45°.
44. Renverse.
45. Grand sissonne ouverte en face, en tournant.

## 7 СЕМЕСТР (4 КУРС)

1. Battement fondu на  $90^\circ$  во все направления и позы.
2. Pas brise вперед и назад, brise dessus-dessous.
3. Battement frappe et double frappe с полуповоротом на  $1/2$  круга.
4. Grand sissonne ouverte во все направления и позы, en tournant.
5. Flic-flac en tournant en dehors et en dedans.
6. IV, V, VI port de bras.
7. Battement developpe ballotte, tombe en face и позы.
8. Temps lie sauté, temps lie en tournant.
9. Battement developpe с коротким balance, с balance с demi rond (на  $1/4$  круга).
10. Pas faille вперед и назад.
11. Grand rond de jambe developpe en face и позы.
12. Entrechat- trios, entrechat-cing.
13. Grand rond de jambe jete en dehors et en dedans.
14. Temps lie на  $90^\circ$  en dehors et en dedans.
15. Grand battement jete: мягкий, jete-passe, balance во все направления.
16. Double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans.
17. Tous fouette en dehors et en dedans на  $45^\circ$ ,  $90^\circ$ .
18. Наклон корпуса в I, II, III, IV arabesques.
19. Battements battu вперед, назад, в позах.
20. Grand temps releve en dehors et en dedans.
21. Port de bras с ногой на  $90^\circ$  вперед, назад, в позах.
22. Saut de basque в направление вперед и в сторону.
23. Battement tendus: simple, с demi plie, pour batterie, pour le pied. En tournant.
24. Pas cabriole вперед и назад с приемов шаг-coupe, pas glissade, sissonne- tombe.
25. Grand preparation k tours в большие позы en dehors et en dedans.
26. Grand battements jete с поворотом fouette en dehors et en dedans.
27. Temps lie par terre с tours en dehors et en dedans.
28. Grand battements jete с demi rond en dehors et en dedans.
29. Pas ballonne во все направления и позы.
30. Pas glissade en tournant en dehors et en dedans на  $1/2$  круга.
31. Pirouette en dehors et en dedans, с ногой открытой на  $45^\circ$ , pirouette tire-bouchon.
32. Tour lent en dehors et en dedans в больших позах, из позы в позу.
33. Поворот fouette en dehors et en dedans с ногой поднятой на  $45^\circ$  и  $90^\circ$ .
34. Pas de bourree en tournant с переменной ног, dessus-dessous, ballotte en dehors et en dedans.
35. Battements tendus, battements tendus jete, rond de jambe par terre en tournant во все направления и позы.
36. Grand fouette с шагом на croise.
37. Rond de jambe en l'air, battements frappe, battements fondu en tournant en dehors et en dedans.
38. Tour en l'air – мужской класс.
39. Battements soutenu на  $90^\circ$  во все направления и позы.

40. Pas emboite на месте, с продвижением, en tournant.
41. Grand fouette с efface на efface en dehors et en dedans.
42. Entrechat-quatre, royale en face, en tournant.
43. Grand fouette en face en dehors et en dedans (итальянское).
44. Grand battements jete-balance в сторону.
45. Pas tombe на месте, с полуповоротом, с продвижением в полуповороте en dehors et en dedans.
46. Pas ballotte носком в пол, на 45° вперед и назад.
47. Renverse en dehors et en dedans.
48. Petit pas jete battu вперед и назад.
49. Pirouette с приема temps releve на 45° en dehors et en dedans.
50. Sissonne ferme во все направления и позы, в повороте.
51. Pirouette en dedans – tour pique по диагонали.
52. Pas de basque вперед и назад, в повороте.
53. Pas assemble battus, double assemble battus.
54. Sissonne ouverte во все направления и позы, в повороте.
55. Grand assemble с приемов: шаг- coupe, pas chasse, sissonne tombe, en tournant.
56. Rond de jambe en l'air sauté en dehors et en dedans.
57. Grand pas de chat по диагонали, по кругу.
58. Grand pas jete в позах attitude croise, attitude efface, I, II, III arabesques с приемов: шаг-coupe, pas glissade, pas chasse, pas couru.
59. Sissonne tombe en tournant, во все направления и позы.
60. Tour chaine по диагонали, по кругу.

## 8 СЕМЕСТР (4 КУРС)

1. Battement fondu на  $90^\circ$  во все направления и позы.
2. Pas brise. Brise dessus-dessous.
3. Battement frappe et double frappe с полуповоротом на  $1/2$  и  $1/4$  круга.
4. Grand sissonne ouverte во все направления и позы, en tournant.
5. Flic-flac en tournant en dehors et en dedans.
6. V, VI port de bras. Grand preparation в большие позы.
7. Battement developpe ballotte, tombe en face и в позах.
8. Temps lie sauté, temps lie sauté en tournant.
9. Battement developpe с коротким balance, с balance  $1/4$  круга.
10. Pas faille en dehors et en dedans.
11. Grand rond de jambe developpe en face, из позы в позу.
12. Entrechat-trois, entrechat-cing.
13. Grand rond de jambe jete en dehors et en dedans.
14. Temps lie на  $90^\circ$  en dehors et en dedans.
15. Grand battement jete: мягкий, balance, jete-passe.
16. Double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans.
17. Tours fouette en dehors et en dedans на  $45^\circ$  и  $90^\circ$  у станка и на середине зала.
18. Наклон корпуса в I, II, III, IV arabesques.
19. Battement battus спереди и сзади, в позах у станка и на середине зала.
20. Grand temps releve en dehors et en dedans.
21. Port de bras с ногой на  $90^\circ$  у станка и на середине зала.
22. Saut de basque.
23. Battement tendu; simple, pour le-pied, pour batterie. en tournant.
24. Pas cabriole вперед и назад, с приемов – шаг – coupe, pas glissade, sissonne tombe.
25. Grand preparation к tours в большие позы.
26. Grand battement jete-fouette en dehors et en dedans на  $1/2$  круга.
27. Temps lie с pirouettes en dehors et en dedans.
28. Grand battement jete с demi-rond en dehors et en dedans.
29. Pas ballonne во все позы.
30. Pas glissade en tournant на  $1/2$  и полный поворот.
31. Pirouette с ногой, открытой на  $45^\circ$  en dehors et en dedans, pirouette-tire-bouchon.
32. Tour lent en dehors et en dedans в больших позах, из позы в позу.
33. Поворот fouette en dehors et en dedans, с ногой поднятой на  $45^\circ$  и  $90^\circ$ .
34. Pas de bourree en tournant – simple, dessus-dessous, ballotte en dehors et en dedans.
35. Battements tendu, battements tendu jete, rond de jambe par terre en tournant en dehors et en dedans.
36. Grand fouette с шагом на croise.
37. Rond de jambe en l'air, battement fondu, battement frappe en tournant en dehors et en dedans.

38. Tour en l'air с приемов: pas assemble, pas chasse, sissonne tombe, с окончанием в позы.
39. Battement soutenu на 90° во все направления и позы, с подъемом на полупальцы.
40. Pas emboite на месте, с продвижением, en tournant.
41. Grand fouette с efface на efface en dehors et en dedans.
42. Entrechat-quatre, royale.
43. Grand battement jete balance из стороны в сторону.
44. Grand fouette en face en dehors et en dedans (итальянское).
45. Pas tombe на месте, с полуповоротом, с продвижением в повороте en dehors et en dedans.
46. Pas ballotte носком в пол, на 45° вперед и назад.
47. Renverse en dehors et en dedans.
48. Petit pas jete battu.
49. Pirouette с приема temps releve на 45° en dehors et en dedans.
50. Sissonne ferme во все направления и позы.
51. Pirouette en dedans (tour-pique) по диагонали.
52. Pas de basque вперед и назад, en tournant.
53. Pas assemble, double assemble battu.
54. Sissonne ouverte во все направления и позы, en tournant.
55. Grand assemble с приемов: pas chasse, sissonne tombe, en tournant.
56. Rond de jambe en l'air sauté en dehors et en dedans.
57. Grand pas de chat в разных позах.
58. Grand pas jete с приемов: pas glissade, pas chasse, pas couru в разных позах.
59. Sissonne tombe в позы, en tournant.
60. Tours chaine по диагонали, по кругу.

## КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

### Критерии оценки результатов учебной деятельности (зачет)

<b>Отметка</b>	<b>Показатели оценки результатов учебной деятельности</b>
<b>зачтено</b>	<p><i>Знание</i> основных хореографических понятий, ведущих закономерностей изучения классического экзерсиса у палки и на середине зала.</p> <p><i>Знание методики преподавания</i> элементов классического экзерсиса у палки и на середине зала.</p> <p><i>Умение</i> составлять учебные комбинации у станка и на середине зала.</p> <p><i>Стремление к постоянному росту</i> в развитии танцевальности, раскованности движений и координации.</p>
<b>незачтено</b>	<p><i>Отсутствие четких представлений</i> об основных хореографических понятиях, ведущих закономерностей изучения классического экзерсиса у палки и на середине зала.</p> <p><i>Слабые знания методики преподавания</i> элементов классического экзерсиса у палки и на середине зала.</p> <p><i>Отсутствие умения</i> составлять учебные комбинации у станка и на середине зала.</p> <p><i>У студента</i> нет стремления к творческому росту, отсутствует интерес к занятиям.</p>

### Критерии оценки результатов учебной деятельности (экзамен)

<b>Балл</b>	<b>Критерии оценивания знаний, умений и навыков студентов</b>
10 (десять)	Точное исполнение элементов классического экзерсиса у станка и на середине зала. Знание методики преподавания учебной дисциплины и свободное владение теоретическим материалом. Учебные комбинации у станка и на середине зала составлены студентом грамотно, без ошибок.
9 (девять)	Точное исполнение элементов классического экзерсиса у станка и на середине зала. Знание методики преподавания учебной дисциплины и свободное владение теоретическим материалом. Учебные комбинации у станка и на середине зала составлены хорошо.
8 (восьмь)	Точное исполнение элементов классического экзерсиса у станка и на середине зала. Знание методики преподавания учебной дисциплины, однако, при ответе допущены незначительные ошибки. Составление учебных комбинаций у станка и на середине

	зала вызвало небольшие затруднения, с которыми студент справился самостоятельно.
7 (семь)	Элементы классического экзерсиса у станка и на середине зала исполнены студентом с незначительными ошибками. Продемонстрировано хорошее знание методики преподавания учебной дисциплины. Учебные комбинации у станка и на середине зала составлены с небольшой помощью преподавателя.
6 (шесть)	При исполнении элементов классического экзерсиса у станка и на середине зала студентом допущены текстовые ошибки. Продемонстрировано неплохое знание методики преподавания учебной дисциплины, но в названиях элементов классического танца выявлены неточности. Составление учебных комбинаций у станка и на середине зала вызывает затруднения.
5 (пять)	При исполнении элементов классического экзерсиса у станка и на середине зала допущены текстовые ошибки. Продемонстрировано плохое знание методики преподавания учебной дисциплины, студент не ориентируется в названиях элементов классического танца. Составление учебных комбинаций у станка и на середине зала вызывает серьезные затруднения.
4 (четыре)	Допущены серьезные ошибки в исполнении элементов классического экзерсиса у станка и на середине зала. Студент не владеет методикой преподавания учебной дисциплины, плохо ориентируется в названиях элементов классического танца. Составление учебных комбинаций у станка и на середине зала вызывает серьезные затруднения.
3 (три)	Экзаменационный экзерсис у станка и на середине зала не выучен, исполняется с серьезными ошибками. Студент не владеет методикой преподавания учебной дисциплины, плохо ориентируется в названиях элементов классического танца. Составление учебных комбинаций у станка и на середине зала вызывает серьезные затруднения.
2 (два)	Экзаменационный экзерсис у станка и на середине зала не выучен, исполняется с серьезными ошибками. Студент не владеет методикой преподавания учебной дисциплины, не ориентируется в названиях элементов классического танца. Не смог составить учебную комбинацию даже с помощью преподавателя.
1 (один)	Студент не выучил экзаменационный экзерсис, не смог ответить на вопросы преподавателя о методике преподавания учебной дисциплины.