Творческая работа

«Особенности изучения классического танца

на начальном этапе обучения»

 **домашний адрес: МО г. Можайск**

 **Место работы: МОУ ДОД Школа**

 **искусств им С.В. Герасимова**

 **должность:**

 **педагог хореографических**

 **дисциплин (классический танец)**

 **Шайнурова Лидия Евгеньевна**



**Можайск - 2015**

**Содержание**

Введение ............................

Глава I. Особенности изучения классического танца .

1.1. История возникновения классического танца

1.2. Условия отбора детей в хореографические учебные заведения.



**Введение**

 **Актуальность исследования.**

Классический танец является вечным предметом обсуждения в среде педагогов хореографии, работающих в хореографических коллективах и школах. Ответ на вопрос: «Нужен ли на уроке классический экзерсис?» должен быть всегда утвердителен. Да, нужен, потому что веками отработанная и проверенная почти трехсотлетней жизнью балетного театра система занятий у станка и на середине, ежедневный тренинг балетного актера, наилучшим образом готовит его к выполнению любых балетмейстерских заданий. «Спортсмену необходимо выполнять каждый день комплекс упражнений, чтобы всегда быть в форме. Пианисту надо ежедневно играть гаммы, чтобы совершенствовать мастерство. А тем, кто танцует, в той или иной степени, нужен и важен экзерсис». С помощью танца, в том числе классического, можно обеспечить такие условия для человеческой деятельности, которые помогают раскрыть человеку его творческий потенциал и нравственные возможности личности. Уроки хореографии с обязательным введением классического танца, обогащают мировосприятие детей, являются важнейшим фактором развивающего обучения, формируют творческий потенциал человека 21 века.



**Глава I . Особенности изучения классического танца.**

* 1. **История возникновения классического танца**

 Возможно, история танца не короче истории человечества. Нам остается только догадываться, как танцы выглядели в ранние эпохи. В европейской культуре одно из первых упоминаний о танце делает Гомер в своей «Илиаде» - он описывает chorea (греч. хоровод, пляска). Исторически танец использовался людьми как часть религиозных ритуалов и общественных праздников. Доказательства этого обнаруживаются в многих документах доисторической эпохи. Вероятно, придворные танцы существовали столько же, сколько короли и королевы. Многообразие танцевальных форм включало в себя народные, социальные, бальные, религиозные и экспериментальные и другие формы. Крупной ветвью этого искусства был Театральный Танец, возникший в Западном Мире.

 Термин «балет» произошел в результате введения в словарь раннего Средневековья слова ballo, которое в свою очередь, происходит от греческого слова и означает «рывок», «бросок». [азбука балета мг] В XV в. то, что называлось ballicto или ballitto, уже представляло собой небольшое действие –пантомиму с музыкальным сопровождением и танцами. Такие представления устраивали дворяне при дворах итальянских княжеств, пока в конце XVI в. во Франции не зародился балет как зрелище. С тех пор балет стал распространяться повсюду и вернулся опять в Италию – здесь он вначале понимался исключительно как некое хореографическое представление, но впоследствии восстановился его изначальный смыслв, его значение, как выразительного языка, отдельного от зрелищного содержания и прочих структурных элементов сценического действия. Таким образом, для всех нас, балет –это и зрелище, и одновременно язык, в котором оно выражается. Итак, это два разных понятия, слитых воедино и создающих таким образом некую очаровательную двусмысленность.

 Балет – это завершенное сценическое действо, как правило театральное, в котором присутствуют три неизменных элемента: танец, музыка и декор, то есть сценография и костюмы, а иногда и четвертый элемент – драматургия или поэзия. И все это организовано в единой, заранее спланированной схеме движений и хореографических форм.[А.Б.мг]

Как и все прочие светские виды искусств, балет имеет богатейшую историю, полную важных событий и выдающихся имен, творческих свершений и шедевров. Но самым важным на этом творческом пути, тянущемся от Возрождения до наших дней, была эволюция форм балета от придворного спектакля до зрелища для всех. Такая трансформация стала возможной благодаря тому, что в области балета всегда присутствовали крупные фигуры – теоретики и законодатели балета, которые сохраняли, обновляли и популяризировали формы и стиль танца в балетных постановках, следя за тем, чтобы они отвечали вкусам, художественным требованиям, эстетическим взглядам публики данной эпохи, а также были адекватны социальной структуре общества. [АЗмг]

История балета – это история прекрасного языка человеческого тела – выразительного языка, который сумел сохранить свои изначальные сценические характеристики и в то же время преображался в ходе истории благодаря мастерству великих творцов – хореографов и выдающихся маэстро балета.

Балет - вид театрального искусства, где основным выразительным средством служит так называемый «классический» (исторически сложившийся, подчиненный строгому кодексу правил) танец; сценическое произведение, принадлежащее этому виду искусства. Сюжет балета излагается в либретто (сценарий). На основе либретто пишется музыка, выражающая эмоционально-смысловое содержание произведения, затем создаются танец и пантомима декорации и костюмы. В создании балета принимают участие сценарист, композитор, балетмейстер и художник. Балеты бывают и бессюжетные, где хореография выражает исключительно содержание музыки. Нередко в балете используется музыка, первоначально не предназначенная композитором для танца ("Шехеразада" Римского-Корсакова, "Карнавал" Шумана и др.). Танец является основным компонентом балетного спектакля. В балет входят классические танцы и характерные танцы, бальные, народные, в отдельных случаях акробатические и ритмо-пластические ганцы. Есть спектакли, построенные только на классическом или только на характерном танце, а также на современном западном балете.

Прототипами настоящего балета были три представления. «Бал Геркулеса» в Риме, 1473г., входящий в грандиозный спектакль «Римский триумф Элеоноры Арагонской». Он был организован Кардиналом Пьетро Риарио- искусным дипломатом, покровителем искусств. В «Бал Геркулеса» было включено несколько мавританских танцев, исполнявшихся в стремительном темпе и имевших большой драматический эффект. В Тортоне, 1489г., Ломбардский дворянин Бергонцио Ботта устраивает по случаю бракосочетания правителя Милана князя Джан Галеаццо Сфорца с Изабеллой Арагонской «хореографическое пиршество»: в то время как приглашенные гости пировали, исполнялся ряд танцевальных сцен, объединенных связанной с торжественным событием общей тематикой – восхвалением супружеской любви. В Милане, 1496г., Людовико Моро открывает праздник «Рай» - грандиозное зрелищное представление с элементами драматургии, пением и танцами. В организации этого празднества в качестве автора костюмов и конструктора удивительных сценических механизмов принимал участие Леонардо да Винчи. В особенности во втором из упомянутых спектаклей историки усматривают наличие всех типичных элементов театрального жанра, именуемого балетом. И действительно, здесь, наряду с главным его элементом танцем, который передавал драматическое действие – сюжет, присутствовали последовательное развитие движений танцоров и выход их на сцену (хореография), музыка, написанная специально для данного представления, творчество автора- хореографа, соединившего в единое целое отдельные элементы постановки, а также декорации, украшающие сценическое действие и костюмы танцоров. И по сей день такой вид зрелищного искусства, объединяющий в себе танец, музыку, драму и поэзию, декоративную живопись, именуется балетом. И все же рождение балета датируется не 1489-м, а 1581г., и родился он не в Тортоне, а в Париже. Именно в Париже, в зале Пти Бурбон 15 октября 1581 г. состоялось первое настоящее балетное представление. Оно называлось «Комический балет Королевы», слово «комический» означало тогда на театральном языке «драматический». Устроителями балета были придворный поэт королевы Ла Шене, камергер его величества короля Сальмон, придворный художник Жак Патэн и скрипач Бальтазар де Божуайо, который был автором музыки и хореографом балета. Этот грандиозный спектакль продолжался около шести часов и на него была затрачена неслыханная по тем временам сумма – более трех миллионов франков. Так была отпразнована свадьба Маргарет де Водемон и герцога Жуаез. Это событие и считается моментом рождения придворного балета, который с переменным успехом продолжал существовать до конца XVII в. Он состоял из произносимого речитативом пролога, в котором излагалась тема спектакля, ряда сцен или антре – выходов танцоров, мимов, аллегорических колесниц, в сопровождении инструментальной музыки и заключительного гран бале, в котором участвовали все придворные. С возникновением балета – зрелища по преимуществу аристократического, танец – родоначальник всех искусств – становится уделом исключительно профессионалов, которые выступают с представлениями перед публикой.

Предпосылкой появления балета были новые способ мышления и философия Возрождения: теперь человек становился центром вселенной и мог управлять своим бытием при помощи искусств и наук. К концу XVI века придворный балет достиг расцвета: он полностью финансировался французской монархией, которая использовала его для превозношения собственного величия. Балеты стали частью роскошных, огромных праздничных феерий, которые продолжались несколько дней кряду и включали в себя все виды развлечений. По существу, все эти праздники были способом самовозвеличивания Французского Двора. Сам монарх, король Людовиг XIV в течение своего правления был почетным учредителем Королевской Академии танца (1661 г.) – первого общенационального учреждения подобного типа : в нем формировались кадры профессионалов, а также собирались и регистрировались все знания о танце, накопившиеся в течение вековой традиции. Начав учиться танцам еще в ранней юности, Людовик получил свое прозвище Король-Солнце именно за участие в «Королевском ночном балете» (1653 г.) в роли светила, освещающего и оплодотворяющего землю. При нем придворный балет достиг своего наивысшего рассвета, и далее начался его упадок, как это часто случается. Придворный балет угасал по мере появления во Франции профессиональных и талантливых артистов. Среди них выделялся итальянец – Джованни Баттиста Лулли, впоследствии изменившего свое имя на Жан Батист Люлли, ставший основателем французской национальной оперы.

 Мастерство ранних итальянских учителей танцев произвело впечатление на знатных французов, которые сопровождали армию Карла VIII, когда в 1494 он вступил в Италию, предъявив свои претензии на трон неаполитанского королевства. В результате итальянские танцмейстеры стали приглашаться ко французскому двору. Танец расцвел в эпоху Екатерины Медичи, супруги Генриха II (правил в 1547–1559) и матери Карла IX (правил в 1560–1574) и Генриха III (правил в 1574–1589). В царствование трех французских королей – Генриха IV (1533–1610), Людовика XIII (1601–1643) и Людовика XIV (1638–1715) – учителя танцев проявили себя как в сфере бального танца, так и в тех его формах, которые развивались в рамках придворного балета. В Англии в ту же эпоху, т.е. в царствование Елизаветы I, шел аналогичный процесс, нашедший выражение в постановках при дворе в Уайтхолле. В Италии техника профессионального танца продолжала обогащаться, появились первые труды по танцу (Il Ballarino Фабрицио Карозо, 1581 и Le Gratie d'Amore Чезаре Негри, 1602).

 Многие сохранившиеся поныне особенности балетных танцев объясняются происхождением балета, стилем поведения первых его исполнителей – придворных, обученных благородным манерам. Все дворяне были знакомы с искусством фехтования, и многие его приемы использовались в танцах: например, «выворотность», т.е. такое положение ног, при котором они от бедра до стопы повернуты наружу. Обязательные позиции ног, головы и рук в балете также напоминают позиции фехтовальщиков.

В середине 17 в. наметился отход от строгих форм, присущих придворному балету. Балетные артисты выступали теперь на сцене, приподнятой над уровнем зала и отделенной от зрителей, как это было, например, в театре, построенном кардиналом Ришелье в начале 17 в. Этот театр в итальянском стиле находился в его дворце и имел просцениум, что открывало дополнительные возможности для создания сценической иллюзии и зрелищных эффектов. Так вырабатывалась чисто театральная форма танца.

 Уже к началу XVIII века (1660-1670 гг.) балет мигрировал из Французского Двора в Парижскую Оперу к разностороннему театральному деятелю Жану Батисту Люлли, который «сохранил основной концепт балета сложносоставность формы, в которой танец является неотъемлемым и значимым элементом». В течение этого столетия балет распространился по Европе и из утонченного способа передвижения образов во время крупного представления превратился в самодостаточное искусство исполнения, ballet daction («действенный балет», балет с сюжетом пр. пер.). Эта новая форма почти полностью уничтожила искусственность, присущую придворному танцу, и установила новый закон: "искусство должно стремиться к подражанию природе, естеству". В результате костюмы и хореография стали более вольными и способствующими большему раскрытию выразительных талантов тела. Открылась дверь в мир натуралистических костюмов и бескаблучной обуви , которая предоставляла танцору большие возможности при подъеме на полупальцы . Люлли в сотрудничестве с драматургом Мольером работал над новой формой спектакля, в которой танец был важным, но подчиненным составным его элементом. Это была комедия балет: актеры играли комедию, но в конце каждого акта вставлялась танцевальная сцена, являвшаяся составной частью всего драматического действия. В балете Люлли «Триумф любви», поставленном в театре дю Пале, танцевали только профессионалы из Королевской академии танца. Среди них выделялась прима-балерина мадемуазель Лафонтен. До нее ни одна женщина не могла достигнуть высокого профессионального статуса – это была исключительно прерогатива мужчин. В комедии-балете «Докучные» также танцевала небольшая группа других талантливых балерин, но подлинное его новшество заключалось в том, что в его постановке участвовал хореограф Пьер Бошан, которому принадлежит если не изобретение, то, во всяком случае, систематизация танцевальных па, фигур, движений, позиций. В Академии танца обучались танцоры и оттачивался собственный, так называемый «французский стиль» балета. Отказавшись от виртуозности, привнесенной итальянскими мастерами, здесь большое внимание уделялось координации движений, гармоничности и равновесию. Таким образом, если истоки балета были безусловно итальянскими, то в дальнейшем балет полностью перешел на французский язык – весь балетный лексикон, все его термины и наименования стали исключительно французскими.

 В 18 в. стремительно развивались оба стиля танца – благородный и виртуозный. В области театрального танца появились мастера, сформировавшие свой индивидуальный стиль. Наряду с Дюпре это был блистательный Гаэтан Вестрис (1729–1808), высокотехничный Пьер Гардель (1758–1840) и новатор Огюст Вестрис (1760–1842), отличавшийся необычной внешностью и феноменальной элевацией (т.е. способностью высоко прыгать). Более простые и легкие одежды, вошедшие в моду накануне Французской революции, давали большую свободу для выполнения пируэтов и заносок (особых прыжковых движений), и увлечение ими стало всеобщим, что раздражало приверженцев традиции. Однако еще более существенным для развития балета, нежели рост техники, стало новое отношение к этому искусству, порожденное Просвещением. Произошло отделение балета от оперы, появился новый вид театрального спектакля, где выразительными средствами были танец и пантомима. Жан Жорж Новерр (1727–1810) был самым значительным хореографом этого направления, причем не только практиком-новатором, но и автором весьма убедительных публикаций. Его Письма о танце и балетах (1760) заложили эстетические основы искусства балета, и многие его утверждения не теряют значения и в наши дни. Новерр прославился как постановщик многих ballets d'action, «действенных балетов» (т.е. балетов, имеющих сюжет) в Штутгарте в 1760-е годы, а в 1776 был приглашен балетмейстером в Парижскую оперу. Преодолев немалые трудности, он сумел утвердить балет как самостоятельную форму спектакля в этом знаменитом оперном театре. Балет стал распространяться по Европе. К середине 18 в. княжеские дворы повсеместно стремились подражать роскоши Версаля, одновременно во многих городах открывались оперные театры, так что танцовщики и учителя танцев, которых становилось все больше, легко находили себе применение. Не только во Франции, но и в других странах хореографы предлагали важные для развития балета новшества. В Австрии Франц Хильфердинг (1710–1768) одним из первых создавал постановки, где сюжет излагался средствами мимики и танца. Итальянский педагог, Дженнаро Магри, издал подробный учебник театрального танца. Когда разразилась революция 1789, балет уже утвердился в качестве особого вида в искусстве. Публика привыкла к условностям сценической мимики, а танец, под влиянием идей Просвещения, освободился от той искусственности, против которой боролся Новерр. Балет перестал восприниматься как явление придворной жизни. В XVIII в. – веке великих танцоров и новых революций в балете – теоретиками был разработан универсальный словарь балетных терминов. Благодаря этому перед балетом открылись самые широкие возможности процветания и успеха во всех странах мира. В 1738 году учителем танцев Жаном Батистом Ланде в Петербурге открывается школа танцев, которая в дальнейшем стала знаменитой школой Мариинского театра.

 Под покровительством царского правительства и благодаря деятельности француза шведских корней Шарля Луи Дидло русский балет во второй половине XIX в., с прибытием в Россию француза Мариуса Петипа, достиг своего наивысшего рассвета. Петербург в это время стал сердцем так называемого классического балета. В России Дидло получил большие полномочия. С 1801 по 1811гг. Труппа петербургского балета находилась под его творческим руководством. Он произвел целый переворот в современной ему хореографии и в новой должности первым делом взялся за реформы: упразднил тяжелую «униформу» танцовщиков — обязательные до того времени парики, шиньоны, кафтаны, башмаки с пряжками и прочее и ввел обтягивающие трико и газовые туники. Облегченные в весе танцоры могли совершенствовать собственную технику, чему Дидло уделял огромное внимание. Особо характерны для постановок стали полеты. В дальнейшем его «систему полетов» разработали и развили театральные машинисты. Теоретик балета и балетный критик Ю.Бахрушин отмечал: "В отличие от прежних, наивных по своей технике единичных полетов, балетмейстер ввел групповые танцевальные полеты. Дидло в значительной мере усовершенствовал кордебалет, раздвинув рамки возможностей танцоров кордебалета. Среди его работ, такие выдающиеся балеты, как «Аполлон и Дафна», «Фавн и Гамадриада», «Зефир и Флора», «Кавказский пленник» и др .

 К моменту установления мира в Европе (1815) выросло новое поколение, мало интересовавшееся прошлым. То, что было присуще предшествующей эпохе, забывалось, родилась новая эстетика романтизма, которая распространилась на все искусства. Романтизм не только разрушал старые формы, которые казались старомодными и неуместными, но искал новые источники вдохновения. Молодые художники-романтики обратились к явлениям сверхъестественным и экзотическим, их привлекала культура дальних стран и седая древность. Первые проявления романтизма были особенно впечатляющими, причем балет испытывал его влияние дольше, чем многие другие виды театрального искусства

Эпоха Романтизма начала XIX века с балетами, фокусирующимися на эмоциях, с фантазией и богатыми духовными мирами ознаменовала начало настоящей работы на пуантах. Теперь идеальная балерина (качества которой воплотились тогда в легендарной Мари Тальони) в своих туфлях, казалось, едва касалась поверхности сцены и ее бесплотный дух словно не знал, что такое земля. В это время восходящие звезды женского танца полностью затмили присутствие бедных мужчин-танцоров, которых во множестве случаев окрестили просто двигающимися статуями, существующими только для того, чтобы балерины на них опирались. Эту ситуацию в начале двадцатого столетия немного подправило восхождение звезды Нижинского из Русского Балета. К этому времени уже развились традиционные для нас балетные костюмы, хореография, декорации, бутафория, словом, все стало почти таким, как есть сейчас. Музыку большинства балетов эпохи романтизма писали композиторы, специализировавшиеся в легких жанрах. Наиболее значительным среди них был А. Адан, автор музыки Жизели и Корсара. Балетная музыка в те времена писалась по заказу, и не предполагалось, что это достаточно серьезное произведение, чтобы исполнять его в концертах; пассажи, предназначенные для танца, были мелодичны, а построение их отличалось простотой, в то время как музыка должна была лишь сопровождать эпизоды, создавая общее настроение спектакля.

 Пламя романтизма стало ослабевать уже к середине 19 в. В этот период наблюдался упадок европейского балета и расцвет балета в России. Балет еще пользовался успехом, но преимущественно как зрелище с участием хорошеньких женщин. В Париже Жозеф Мазилье (1801–1868) и Сен-Леон поддерживали престиж Оперы до падения Второй империи в 1870. Корсар Мазилье (1856, музыка Адана) и последняя постановка Сен-Леона Коппелия (1870, музыка Л. Делиба) были высшими достижениями этого периода, когда французских балетных артистов потеснили иностранные звезды. преимущественно итальянки. Исключением была Эмма Ливри (1842–1863), ученица Марии Тальони, но она умерла в возрасте 21 года от ожогов (ее балетный костюм загорелся от свечи на сцене). Сильвия (1876, музыка Делиба) – единственный сохранившийся французский балет этого периода.

 В Лондоне в то время балет практически исчез со сцены оперных театров, найдя себе пристанище в мюзик-холлах. Художественная ценность этих спектаклей была не всегда высока, но они обеспечили балету любовь зрителей. В конце 19 в. особое значение имело участие в них замечательной балерины датского происхождения Аделины Жене (1878–1970). Италия в это время оставалась тем центром, откуда, как и прежде, выходили балерины, восхищавшие зрителей своим техническим совершенством. Наиболее известная из них, Вирджиния Цукки (1847–1930), прославилась, однако, не столько своей виртуозностью, сколько драматической напряженностью игры, поставившей ее в один ряд со знаменитыми актерами эпохи.

 К началу 20 в. постоянные балетные труппы работали в Дании и Франции, но истинного расцвета хореографический театр достиг лишь в России. Вскоре из России балет начал распространяться по Европе, обеим Америкам, Азии и по всему миру. В середине века примечательной особенностью его развития стало необычайное разнообразие стилей: каждый хореограф или художественный руководитель труппы предлагал свой собственный подход. Политические и социальные сдвиги в России в начале 20 в. сказались и на балете. М.М.Фокин, выпускник Петербургского театрального училища, тесно связанного с Мариинским театром, познакомился во время первых гастролей Айседоры Дункан (1877–1927) в России в 1904–1905 с ее танцем, естественным и бесконечно изменчивым. Однако еще до этого у него возникли сомнения в незыблемости строгих правил и условностей, которыми руководствовался в своих постановках М.Петипа. Фокин сблизился со стремящимися к переменам артистами Мариинского театра, а также с группой художников, связанных с С.П.Дягилевым (1872–1929), в состав которой входили А.Н.Бенуа и Л.С.Бакст. В своем журнале «Мир искусства» эти деятели искусства излагали новаторские художественные идеи. Они были привержены в равной мере национальному русскому искусству, в частности его народным формам, и академическому направлению, например музыке Чайковского. Хотя танцовщики Мариинского театра и московского Большого театра и раньше выезжали за пределы страны, все же полное представление об их искусстве и о редкой красочности русских спектаклей Западная Европа получила лишь в 1909, благодаря организованному С.П.Дягилевым парижскому «Русскому сезону». На протяжении последующих 20 лет труппа «Русский балет Дягилева» выступала преимущественно в Западной Европе, иногда в Северной и Южной Америке; влияние ее на мировое балетное искусство огромно. Танцовщики труппы «Русские балеты Сергея Дягилева» были выходцами из Мариинского театра и Большого театра: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский, Адольф Больм (1884–1951) и др. Художники из окружения Дягилева сочиняли либретто, создавали декорации и костюмы, одновременно писалась новая музыка. Первая мировая война и Октябрьская революция лишили Дягилева возможности вернуться на родину. Зато все теснее становились его связи с артистическими кругами в Европе, как и с эмигрантами из России. В его труппе появились артисты, обучавшиеся в студиях Парижа и Лондона. Анна Павлова участвовала в первом дягилевском балетном «Русском сезоне», затем основала собственный коллектив, базировавшийся в Лондоне, но разъезжавший по всему миру и побывавший даже в тех дальних странах, куда труппа Дягилева не добиралась. Эта великая артистка и женщина редкого обаяния поразила тысячи зрителей своим исполнением фокинского Умирающего лебедя (1907, на музыку К.Сен-Санса), который стал эмблемой ее проникновенного искусства.

 В США, кон. 19 в. балетные сцены в можно было увидеть только в составе спектаклей, именуемых «экстраваганца», которые еще сохранялись на американской сцене. Это были роскошно обставленные музыкальные представления, которые шли на сцене оперных театров после самой оперы, так что танцевальная часть спектакля начиналась примерно в 11 или 12 часов. Оперные театры приглашали для исполнения ведущих ролей в этих балетах балерин из Европы, и некоторые из них оставались преподавать в Америке. Так в разных городах появились школы и небольшие любительские труппы. Русские артисты, работавшие в составе балетных театров Дягилева или Анны Павловой, стали открывать в Америке студии, как, например, Адольф Больм, Михаил Мордкин (1880–1944) и Фокин.

Ряд трупп, созданных в Европе в надежде повторить достижения Дягилева, оказали влияние на американский балет. Одна из них, носившая некоторое время название «Русский балет полковника де Базиля», в 1933 выступала в США, где ее представлял знаменитый импресарио Сол Юрок. Другая труппа, исторически связанная с упомянутой и носившая название «Русский балет Монте-Карло», в какой-то момент обосновалась в США. В 1942 Агнес де Милль (1909–1993) поставила здесь балет Родео, а в 1946 Баланчин – Сомнамбулу, после чего коллектив просуществовал на положении передвижного до начала 1960-х годов. Первые основанные в Америке балетные труппы появились в 1930-х годах: это «Литлфилд балле» в Филадельфии и «Сан-Франциско балле». Два крупнейших американских балетных театра – «Нью-Йорк сити балле» и «Американ балле тиэтр» родились в результате взаимодействия русской традиции и американских предприимчивости и упорства, проявленными в первом случае Л.Керстайном, а во втором – Люсией Чейз. В 1939 Люсия Чейз (1897–1986), богатая вдова, занимавшаяся с М.Мордкиным классическим танцем, вместе с антрепренером Ричардом Плезантом (1906–1961) и художником Оливером Смитом (1918–1994) создала балетную труппу, которая поначалу получила название «Балле тиэтр», а в 1956 – «Американ балле тиэтр». Первый спектакль труппы состоялся в январе 1940. В первые годы исполнялись традиционные балеты, такие как Сильфиды (Шопениана) Фокина, а также постановки, использовавшие современный и этнический танец. Для обогащения репертуара Чейз привлекала разных хореографов, в том числе Фокина и Баланчина. В репертуар были включены, в частности, поставленные для других коллективов балеты Родео Агнес де Милль и Парень Билли Юджина Лоринга (оба на музыку А.Копленда). Невозможно представить себе «Американ балле тиэтр» без драматических балетов английского хореографа Энтони Тюдора. Разнообразие репертуара «Американ балле тиэтр» требовало присутствия в труппе танцовщиков, обладающих как блестящей классической техникой, так и драматическим талантом. В ранние годы это были Алисия Алонсо, Нора Кей, Джон Криза, Игорь Юскевич и Алисия Маркова и др.

 «Танцевальный театр Гарлема» создан в 1968 бывшим танцовщиком «Нью-Йорк сити балле» Артуром Митчеллом, в знак протеста против убийства Мартина Лютера Кинга, а выступать труппа начала в 1971. Стремясь доказать, что танцовщики афроамериканского происхождения являются неотъемлемой частью мира балета, Митчелл включил в репертуар балеты Жизель, Лебединое озеро, постановки Баланчина, Шехеразаду Фокина, а также работы многих хореографов-афроамериканцев.

 В России балет не терял своей значимости в годы после Первой мировой войны и при советской власти, даже когда политическая и экономическая ситуация, казалось, угрожала самому существованию Большого и Мариинского (носившего после Октябрьской революции название Государственного театра оперы и балета, ГОТОБ, а с 1934 – имя С.М.Кирова) театров. 1920-е годы – период интенсивных экспериментов как в области формы, так и содержания балетного спектакля. Появляются и постановки Пролеткульта на политические и социальные темы, и в Москве работы Касьяна Голейзовского (1892–1970), а в Петрограде (в 1924 переименованном в Ленинград) разнообразные постановки Федора Лопухова (1886–1973), в том числе его Величие мироздания (1922) на музыку Четвертой симфонии Бетховена. Распад Советского Союза и последовавший экономический кризис принес огромные трудности балетным труппам, которые до этого щедро субсидировались государством. Многие танцовщики и педагоги покинули страну, чтобы обосноваться в США, Англии, Германии и других западных странах.

 В период холодной войны многие страны восточной Европы, входившие в советский блок, следовали советским принципам как в обучении танцовщиков, так и в постановке спектаклей. Когда границы открылись, многие артисты из этих стран, особенно из Венгрии и Польши, приобщились к достижениям хореографии приезжавших к ним западных трупп, и сами стали выезжать за пределы своих стран.

 Французский балет в начале 20 в. находился в состоянии кризиса. Русские артисты, которых приглашали в Парижскую оперу, в частности из труппы Дягилева были много сильнее французских исполнителей. После смерти Дягилева ведущий танцовщик его труппы Сергей Лифарь (1905–1986), некогда приехавший во Францию с Украины, возглавил балет Парижской оперы и оставался на этом посту в 1929–1945, затем в 1947–1958. Под его руководством выросли прекрасные танцовщики, прежде всего замечательная лирическая балерина Ивет Шовире (р. 1917), прославившаяся исполнением роли Жизели. Наиболее интересные эксперименты в сфере хореографии проводились за пределами Парижской оперы, в частности, Роланом Пети и Морисом Бежаром. Пети (р. 1924) ушел из Оперы в 1944 и создал «Балет Елисейских полей», где поставил, в числе других спектаклей, балет Юноша и Смерть (1946, на музыку И.С.Баха) для молодого и динамичного танцовщика Жана Бабиле (р. 1923). Затем для труппы «Балет Парижа» он создал одну из своих самых знаменитых и имевших долгую жизнь постановок – Кармен (1949, на музыку Ж.Бизе) с Рене (Зизи) Жанмер (р. 1924). Чувство театральности, которым наделен Пети, позволило ему работать в самых различных жанрах и участвовать в коммерческих мероприятиях. В 1972–1998 он возглавлял труппу «Национальный балет Марселя», где поставил много стильных и остро театральных спектаклей. В 1970-х и 1980-х годах французские провинциальные труппы стали получать государственную поддержку и приобрели международную известность. Особого внимания заслуживает труппа «Балет департаментов Рейна.

 В обстановке развития художественного авангарда начала XX века балет вновь расцвел в Париже, и именно здесь он обрел так опыт так хорошо сформулированного Фокиным совершенного слияния всех его компонентов. Это время таких ярких деятелей искусства как Сергей Дягилев, Вацлав Нижинский, Джордж Баланчин, который первый познакомил Америку с вековой традицией русского балета и внедрил ее в новую американскую культуру. Что касается языка балета, то в этом отношении, по крайней мере до первой половины нашего века, сохраняли свое важнейшее значение уроки, формы преподавания и жизненный пример двух выдающихся мастеров – Карло Блазиса и Энрико Чеккетти, которые сумели переформулировать и популяризировать вековые достижения «школы танца». Уроженца Неаполя Карло Блазиса называли «законодателем танца». Он был человеком широкого и многообразного «леонардовского» склада ума, автором многочисленных трудов по музыке, театру, живописи, философии, эстетике и, в частности, посвятил ряд своих исследований танцу. Среди них был «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820г.), в нем он исследовал «технику пуантов». Смягчив излишества в виртуозности исполнения и в использовании пантомимы, присущие действенному балету, Блазис выстроил академическую технику на принципе равновесия, постоянно уделяя большое внимание анатомии и логике движений. Таким образом именно Блазис придал языку танца характер некой связной последовательности. Он рассматривал танец как синтез всех видов искусства и искал в нем идеал формальной и духовной красоты – « классический аполлонический идеал прекрасного». Блестящий педагог, он преподавал в Академии танца в Ла Скала с 1837 по 1850 г., затем – в Парижской Опере и с 1861г. – в Большом театре в Москве. Его доктрина распространилась по всей Европе, он был учителем трех поколений балерин- это Джованнина Лимидо, Вирджиния Цукки, Катерина Беретта, Карлотта Брианца, Пьерина Леньяни, которые начав свою карьеру на сцене Ла Скала, затем блистали в России. Именно здесь в 1887 г. начал работать Энрико Чеккетти – танцор, которому выпала судьба стать самым знаменитым преподавателем теории танца своего времени и основы учения которого, благодаря его ученикам, остались живы и до нашего времени. С1892г. Чеккетти преподавал в Императорской школе при Мариинском театре и до 1902г. был также ведущим танцором в этом же театре. Он был учеником Джованни Лепри, который, в свою очередь учился у Блазиса. Человек он был простой и прямодушный – о его блестящих, хотя и утомительных уроках, на которых он, говорят, использовал свою трость, ходили легенды. Таким образом, он был полной противоположностью поэтическому и рафинированному Блазису, который не случайно пользовался такой любовью во французском балете. Чеккетти сумел придать танцу новую силу и невиданную энергию. Чеккетти утверждает новые вакхические источники энергии; исчезает различие между стилем французских танцовщиков (элегантным и манерным) и итальянским стилем (виртуозным, прежде всего в прыжках). Язык танца становится универсальным, расширяется. Но в то же время возрастают трудности исполнения, и танцор должен преодолевать их, полностью владея равновесием. Неудивительно, что под руководством Чеккетти сформировался ряд звезд русского балета: Анна Павлова, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, Тамара Карсавина, Леонид Мясин, Лидия Соколова, Сергей Лифарь и первые крупные русские теоретики (Павел Гердт и Николай Легат), а также многие английские и итальянские танцовщики, например Аттилия Радиче и Чиа Форнароли. В 1922г. в Лондоне было создано Общество Чеккетти, учреждение, задача которого состояла в сохранении методов его обучения.

 Агриппина Ваганова прошла школу ученицы Чеккетти – великой балерины Ольги Преображенской. Имя Вагановой осталось тесно связано с базовым методом обучения, до сих пор широко распространенным в Восточной Европе. Он применяется также и в западном мире, представляя собой синтез важнейших балетных школ и разных международных стилей танца. А.Я.Ваганова родилась в 1879 году семье капельдинера Мариинского театра. В 1897 году она окончила балетное отделение Петербургского театрального училища (ученица Е. О. Вазем, Х. П. Иогансона, П. А. Гердта) и была принята в труппу Мариинского театра. «Невыразительные» внешние и физические природные данные надолго затормозили карьеру танцовщицы — на протяжении многих лет она оставалась артисткой кордебалета. Со временем Ваганова научилась переключать внимание со своего невысокого роста, коренастой фигуры с крупной головой, тяжелыми мускулистыми ногами, на свою технику. Наблюдая из рядов кордебалета за приезжими звездами она училась: Агриппина Ваганова сумела овладеть секретами новейшей итальянской школы. Репетиции с лучшими педагогами, хранителями традиций русской и французской балетных школ Х. П. Иогансоном, Н. Г. Легатом и О. И. Преображенской смягчили прямолинейную жесткость итальянской манеры. Постепенно репертуар танцовщицы пополнялся небольшими ансамблевыми и сольными партиями, а затем — множеством вариаций в классических балетах, требовавших виртуозной техники танца на пальцах, сильного прыжка, резкой смены танцевальных темпов. От критиков Ваганова получила неофициальный титул «царицы вариаций». До сих пор вариации в гран па балета «Дон Кихот», в па-де-труа теней в «Баядерке», в па-де-труа в «Пахите» и многие другие называют «вагановскими». Постепенно в репертуаре танцовщицы появились и крупные роли — Повелительницы дриад в «Дон Кихоте», Царицы вод в «Коньке-горбунке» Ц. Пуни. Чрезвычайно требовательная к себе, Ваганова ощущала недостатки своей танцевальной техники: «Было очевидно, что я не прогрессирую. И это сознание было ужасно. Вот здесь и начались для меня муки неудовлетворенности и собой, и старой системой преподавания». Позже Агриппина Яковлевна с горечью вспоминала свою жизнь на сцене. Главные партии в балетах «Ручей» Л. Делиба (Наила), «Лебединое озеро» П. И. Чайковского (Одетта-Одиллия), «Конек-горбунок» (Царь-девица), «Жизель» А. Адана (Жизель) ей доверили лишь незадолго до окончания исполнительской карьеры. В 1915 она получила звание балерины, а в 1916 оставила сцену. На рубеже веков зарождалась русская школа балета, вобравшая в себя техничность итальянской и изящество французской. Молодая «русская школа» балета еще не была закреплена в педагогической практике. Это и стало делом жизни Агриппины Яковлевны. Вспоминая уроки одного из любимых педагогов — Е. О. Вазем, пользуясь советами и пояснениями к «итальянскому» экзерсису О. И. Преображенской, присматриваясь к балетмейстерской деятельности молодого Фокина, Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры. Все более ясным становилось желание разобраться в «науке танца». В 1918 году Ваганова стала преподавать в школе Балтфлота, которой руководил тогда балетный критик и горячий сторонник классического танца А. Л. Волынский. Три года спустя Агриппина Яковлевна перешла в Хореографическое училище. Ваганова начинала свою преподавательскую карьеру в те годы, когда официально обсуждался вопрос о ликвидации балета как искусства, классово чуждого пролетариату и крестьянству. Ее работа педагога стала утверждением жизнеспособности классического танца в то время, когда пресса называла балет тепличным искусством. «...И тарлатановая тюника балерины, и прочая премудрость — все это еще от Монгольфьера, от воздушного шара.» «Классика, корнями упирающаяся в галантность эпохи Людовиков... органически чужда нашей эпохе!» Подобные безапелляционные заявления пестрели на страницах журналов и газет. Вслед за классическим репертуаром нападкам подверглась основа основ балета — классический танец. Вместо системы классического воспитания танцовщика апологеты «нового» искусства предлагали «теафизтренаж», спортивную гимнастику, танец «эксцентрический», «механический» и «акробатический»... В это время в стенах Ленинградского хореографического училища складывалась строго проверяемая практикой педагогическая система, позднее ставшая известной всему миру как система А. Я. Вагановой.

Результаты работы были замечены не сразу, хотя уже в 1923 году Ваганова выпустила отличных танцовщиц О. Мунгалову и Н. Млодзинскую, в 1924-м — Н. Камкову и Е. Тангиеву. Следующий 1925 год вписан в историю советского балета как год невиданного триумфа Марины Семеновой и ее педагога. Современников поражали виртуозность семнадцатилетней танцовщицы. Семенову признали сложившейся балериной, но сущность ее таланта на первых порах была неправильно понята. В ней видели «цветок старинного искусства», исключительное, но случайное явление, тогда как она была результатом закономерных удач новой советской хореографической школы. На следующий год, в 1925, Ваганова выпустила Ольгу Иордан, потом Галину Уланову и Татьяну Вечеслову, затем Наталью Дудинскую и Фею Балабину... Критика отмечала глубоко индивидуальный характер дарования молодых балерин. И в то же время в танце Улановой находили «много семеновского... грацию, ту же исключительную пластичность и какую-то увлекающую скромность жеста». Стало очевидно, что это черты формирующейся школы. Система Вагановой утверждалась в тесной связи с театральной практикой. Если в двадцатые годы было важно сохранить классическое наследие, то в тридцатые главной задачей стало создание современного репертуара. С 1931 по 1937 год Ваганова возглавляла балетный коллектив Академического театра оперы и балета. За это время были созданы спектакли «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Партизанские дни». Осуществленные Вагановой новые редакции балетов «Лебединое озеро» (1933) и «Эсмеральда» (1935) отвечали общему направлению поисков советских хореографов 30-х годов. В новых спектаклях утверждался и отшлифовывался исполнительский стиль танцовщиков. Основы этого стиля закладывала хореографическая школа, которую можно назвать вагановской. «Не надо быть особым знатоком в области балета, чтобы заметить на спектаклях нашего театра у всех — от артисток кордебалета до ведущих балерин —нечто общее в манере исполнения. Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармоничной пластике и выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы — это и есть отличительные черты «школы Вагановой», — пишет в воспоминаниях о своем педагоге Н. М. Дудинская.

 Опыт Вагановой был признан и воспринят другими педагогами, а ее ученицы постепенно распространили ее методику по всей стране, высокий уровень преподавания в балетной школе, которая впоследствии будет признана одной из лучших в мире. Выход в свет книги «Основы классического танца» сделал метод Вагановой достоянием всего мира – книга выдержала уже семь изданий и была переведена на разные языки. [ По материалам предисловия В. Чистяковой к седьмому изданию книги А. Я. Вагановой «Основы классического танца».]

История развития балета является результатом развития музыкальной мировой культуры . Балет зародился при княжеских дворах Италии в эпоху Возрождения и, по мере того как росла его популярность и совершенствовалась техника исполнения, распространялся по всей Европе, а в дальнейшем завоевал также Северную и Южную Америку, Азию и Австралию. На протяжении большей части 18 в. балет развивался преимущественно в Италии; в начале 19 в. балетными труппами прославилась Франция, а позднее – Россия. В 20 в. балет занимал прочное место на сценах США (особенно в Нью-Йорке), Великобритании и Советского Союза.

* 1. **Условия отбора детей в хореографические учебные заведения.**

 Конкурсный отбор детей при приеме в хореографические учебные заведения является важным и ответственным моментом подготовки будущих артистов балета. Хочется отметить, что эта проблема отнюдь не нова. Разные эпохи и времена предъявляли свои определенные требования ко всем аспектам жизни человека, в том числе и к искусству, и, в частности, к искусству танца. Балет – высшая форма хореографии. Он включает в себя драматургию, музыку, танец, изобразительное искусство. Но все они существуют в балете не сами по себе, а подчинены хореографии, являющейся центром их синтеза. Ее носителями и проводниками в балете – искусстве красоты и изящества человеческого тела – являются танцовщицы и танцовщики. В исторической ретроспективе выявление пригодности к танцу происходило примерно следующим образом: например, во врем организации «Школы танцевания» в России в 1738 году придавалось большое значение внешности. Известно, что императрица Анна Иоанновна сама наметила из придворной челяди 12 красивых девочек и 12 стройных мальчиков. Вполне вероятно, сугубо профессиональные данные (шаг, выворотность, подъем, прыжок) не выявлялись, так как техника тех времен этого не требовала. Из истории балета известно, как постепенно менялись техника и стиль танца. От представлений на каблуках (эпоха короля - солнце Людовика XIV), в тяжелых костюмах, высоких париках, до танца на пальцах – таков путь развития балета. Известно, что классики хореографии придавали большое значение физическим данным, которые необходимы для обучения танцу, Например, Карло Блазис (1795-1878) в своем трактате «Полный учебник танца» (1830 г.) указывал на важное значение «выворотности», одного из непременных условий для овладения техникой танца. Он писал: «Никогда не преуспеет танцовщик, у которого ноги и верхней части слишком сближены и не обладают достаточной выворотностью: этот недостаток лишает танец главного очарования». У него же мы читаем: «Кто посвящает себя танцу, самым внимательным образом должен изучить сложение и возможности своего тела раньше, чем приступить к ознакомлению с искусством, в которой нельзя отличиться, не обладая известными данными» . Таким образом, уже в те далекие от нас XVIII и начало XIX века требовались определенные профессиональные данные. Однако (классики хореографии не оставили нам секретов, как они выявляли эти данные. Вопрос о методике отбора детей для обучения балету в нашей стране проявился после расширения сети балетных школ в бывшем Советском Союзе. Возникла потребность выработать и унифицировать правила приема и методику приемных экзаменов. В конце 30-х, начале 40-х годов в стенах Ленинградского государственного хореографического училища началась серьезная работа по определению критериев и правил приема. Результатом этого стало издание пособия «Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища», которое увидело свет в 1941 году. Его автор Н. А. Дембо разработала параметры медицинского обследования. Пособие является одним из лучших в этой области. В 1963 году Министерством культуры и Московским академическим хореографическим училищем было выпущено «Методическое пособие по приему в хореографические училища» – авторы-составители: С. С. Холфина и М. Ф. Иваницкий – профессор, Заслуженный деятель науки РСФСР. В «Пособии» определена структура трех туров, которая существует и теперь в практике хореографических училищ. В 70 - 80-е годы прошлого XX века проблема отбора детей для обучения балету неоднократно поднималась на страницах специального журнала «Балет», а также по этому вопросу были изданы несколько трудов. И. А. Баднин опубликовал книгу «Охрана труда и здоровья артистов балета» (1987 г.), в которой имеется «Приложение», посвященное отбору детей в хореографические училища. В 1994 году издательство «ГИТИС» выпустило в свет труд кандидата искусствоведения Т. И. Васильевой «Тем, кто хочет учиться балету», в котором наряду с проблемами обучения классическому танцу рассматривался и вопрос отбора детей для обучения хореографии. Однако за последнее десятилетие в искусстве танца произошло значительное движение вперед, особенно это коснулось амплитуды исполнения движений. Поэтому при отборе детей, в свете современных требований, необходимо более тщательно выявлять природную выворотность, дающую широкую свободу и красоту движениям классического танца, ширину шага, то есть возможность подъема ноги кверху – вперед, назад и в сторону. Высокий и легкий шаг, особенно важный для балерины, создает красоту пластической линии всего тела, а также придает большую выразительность позам и движениям. Очень важна для танца природная легкость – легкий и высокий прыжок. Среди врожденных качеств ребенка имеют значение и многие другие. Чувство координации, то есть способность свободно согласовывать свои движения. Чувство ритма и музыкальность, весьма необходимые в танце. Без них немыслим ни единый шаг, ни малейшее движение будущего танцовщика. Нужен большой педагогический опыт, чтобы выявить, распознать в девяти-десятилетнем ребенке хореографические способности. Проведение приемных испытаний требует четкой организации, включающей в себя создание высококвалифицированной комиссии, состоящей из опытных педагогов-специалистов по классическому танцу, представителей медицины - знающих специфику танца. За последние 10 - 15 лет Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой особенно остро почувствовала проблемы связанные с приемом детей. Думается, что трудности с отбором детей в Академию имеют несколько причин, одной из которых является общая ситуация в шей стране. Казалось бы, она далека от проблем классического балета, но оказывает непосредственное влияние на молодое поколение будущих танцовщиков. Наиболее явственно высвечиваются причины экономические, социально-демографические, а так же генетический фактор. Загрязнение окружающей среды, снижение нормального воспроизводства народонаселения и, в результате, нарастающее хроническое ослабление генофонда новых поколений, в конечном итоге приводят к уменьшению количества детей, способных к обучению в хореографическом образовательном учреждении. Кроме того, необходимо иметь в виду, что театры предъявляют к выпускникам Академии все более высокие требования, что весьма справедливо. За последние годы значительно расширились международные связи во всех аспектах бытия и, конечно, в области хореографического искусства. Наши танцовщики весьма успешно работают во многих зарубежных труппах. В связи с этим обычным стало появление на сценах ведущих балетных театров репертуара известна балетмейстеров из-за рубежа. Происходит взаимовлияние танцевальных культур и стилей. Классический репертуар корифеев отечественной хореографии: М. Петипа, Л. Иванова, Р. Захарова Л. Якобсона, Л Лавровского, В. Вайнонена, К. Сергеева, И. Бельского, Ю. Григоровича пополнился произведениями известных мастеров Запада, в ряду которых спектакли не похожие на традиционно балет, их скорее всего, можно назвать спектаклями театра танца.

 Как известно, балетом начинают заниматься в раннем возрасте. Дети, пришедшие на приемные испытания в хореографические училища, должны обладать определенными профессиональными данными. Эти данные включают: пропорциональность сложения, стройную, хорошую форму ног, гибкую, красивую линию вытянутой ступни – подъем ноги. У будущих танцовщиков не должно быть резко выраженных X-образных и O-образных форм ног. Допускается при Х-образных ногах расстояние между стопами не более 10-12 см, при О-образных ногах расстояние между голенями и бедрами не должно превышать 3-3,5 см. Для занятий классическим танцем не могут быть приняты дети с выраженными переразгибаниями в локтевых суставах.

При осмотре детей используется метод антропометрического исследования: измеряются вес, рост, выводится индекс длинноногости (по Н. Дембо и П. Коловарскому). Предпочтение отдается детям умеренно долихоморфного типа сложения: узкокостным, с нормальным или слегка удлиненным корпусом, узкими или в норме плечами, с удлиненными ровными ногами, такими же руками, тонкими кистями и пальцами рук. Принимаются для занятий классическим танцем также дети со средним или мезоморфным типом сложения, обладающие выразительной сценической внешностью. При приеме мальчиков средний (мезоморфный) тип сложения даже предпочтителен. Не принимаются дети брахиморфного типа сложения. Они отличаются широкими и укороченными пропорциями тела: при длинном туловище имеют короткие ноги, при широких плечах широкий низкий таз. Занятия классическим танцем требуют больших усилий и поэтому дети должны быть абсолютно здоровы.

Кроме указанных критериев, к поступающим предъявляются особые, весьма специфические требования, которые необходимы для успешного овладения трудной профессией артиста балета. К специфическим требованиям относятся: физические (функциональные) профессиональные данные, а также психомоторные способности. Под физическими данными подразумеваются: выворотность, шаг, подъем, гибкость и прыжок. Психомоторика включает в себя: координацию, апломб, музыкальность, чувство ритма. На основе накопленного педагогическим коллективом Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой опыта по приему детей, многолетней педагогической практики автора, а также имеющейся документальной литературе по исследуемой проблеме, в публикации проанализированы, обобщены и более углубленно рассмотрены профессиональные данные, имеющие приоритетное значение при отборе детей для обучения искусству танца. Рассмотрим физические (функциональные) данные:

 Выворотность – способность танцовщика к свободному развертыванию ног наружу от бедра до кончика пальцев (стопа параллельно линии плеч). Выворотность может быть врожденной, что зависит главным образом от строения тазобедренных суставов, или приобретённой путём длительных упражнений. Выворотность – необходимое условие исполнения классического танца, одна из основ и существенная его особенность, дающая широкую свободу и красоту движениям классического танца – вызвана в балете эстетическими требованиями.

 В далеком от нас XVIII веке теоретик и практик балетного театра Жан Жорж Новерр уделял выворотности большое значение. В своей знаменитой книге «Письма о танце и балетах», а именно в 12-ом «Письме», он писал: «Нет ничего более необходимого для хорошего танцовщика, чем выворотность – en dehors, и нет ничего более естественного для человека, чем обратное положение – en dedans». Далее в указанном «Письме» имеется высказывание Новерра о том, что танцовщик склонный к положению en dedans «всегда неловок и производит неприятное впечатление. Выворотность, напротив, придает непринужденность и блеск, сообщает грацию pas, позициям и позам». Новерр писал о необходимости танцевать выворотно в те времена, когда танцевали на каблуках и в тяжелых костюмах, еще до появления техники пальцев. В тоже время автор писем указывал на различие ситуации в мужском и женском танцах. Она заключалась в том, что танцовщицы того периода были одеты в длинные юбки, доходящие до щиколотки, а мужчины-танцовщики в короткие камзолы. Таким образом, ноги танцовщиков были открыты взорам зрителей, а длинные юбки танцовщиц давали им возможность скрыть те или иные дефекты строения женских ног. Итак, на всем пути развития профессионального танца выворотное положение ног являлось и до сих пор остается одной из его основ и существенной особенностью. Наличие, развитие и сохранение выворотности обязательны для артиста балета. Существуют эстетические и функциональные причины, требующие наличие выворотности у учащихся и артистов балета. Ибо только при выворотном положении ног артист балета может создать наиболее законченный рисунок классического танца, линии которого отвечают законам художественного восприятия, законам эстетики балета. Особенности чисто функционального характера заключаются в том, что только при выворотном положении ног есть возможность выполнения движений такой амплитуды, какая невозможна в невыворотном их положении. При наличии хорошей выворотности в бедрах, отсутствуют непреодолимые препятствия для движений, требующих большого размаха ног в сторону. Объясняется это тем, что при выворотном положении большой вертел бедренной кости находится не снаружи, а сзади тазобедренного сустава, этим устраняется костное препятствие для выполнения движений большой амплитуды. Цель выворотности – дать свободу ноге в тазобедренном суставе. Выворотная нога может свободно двигаться в трансверсальной плоскости, то есть, если ногу удерживать на высоте 90 градусов (вынутую вперед ногу провести через II позицию на арабеск), можно легко понять, что благодаря выворотности танец овладел всем мыслимым для человеческой «машины» механизмом ног. Таким образом, мы можем констатировать, что требование хорошей выворотности является безусловной необходимостью при овладении профессией артиста балета.

 Профессор М. Ф. Иваницкий, занимавшийся проблемами физических возможностей детей для обучения хореографии в 50-е годы прошлого века, один из соавторов «Методического пособия по приему в хореографические училища» (1963), предложил подразделять выворотность на: активную, пассивную, общую. По мнению Иваницкого, активная выворотность видна при прыжке. Если ноги во время полета развернуты, то это свидетельствует о ее наличии. Пассивную выворотность, по его классификации, можно выявить, применяя внешнее усилие, например: руками экзаменатора. Общая выворотность, по определению автора, слагается из активной и пассивной.

Исследователь проанализировал факторы, которые обуславливают индивидуальные особенности выворотности и подразделил их на четыре группы: 1) подвижность ноги в тазобедренном суставе, т. е. величина вращения ноги вокруг ее продольной оси; 2) особенность строения костей всей ноги, особенность супинаторной подвижности голени в коленном суставе; 3) степень развития мышц, вращающих бедро наружу, т. е. его супинирующих; 4) степень необходимого расслабления и эластичности мышц противоположного действия, поворачивающих бедро внутрь, его пронаторов. Два последних фактора поддаются тренировке. Систематическими упражнениями экзерсиса классического танца можно развить группу мышц-супинаторов бедра и значительно уменьшить противодействие мышц-антогонистов.

 Шаг. Под этим термином в балете понимается возможность подъема ноги кверху – вперед – назад – в сторону. Высокий и легкий шаг, особенно важный для балерины, создает красоту пластической линии всего тела, а также придает большую выразительность позам и движениям классического танца. Величина шага зависит от подвижности, как в тазобедренном суставе поднимаемой ноги, так и тазобедренном суставе опорной ноги, можно сказать, что выворотность, т. е. ее наличие, в определенной степени, влияет на величину шага. Кроме того, величина шага зависит и от степени подвижности позвоночного столба, без которой не может быть хорошего, полноценного шага. Поднимание ноги вперед требует главным образом эластичности задних мышц бедра (двуглавая полусухожильная, полуперепончатая). При отсутствии сопротивления со стороны этих мышц в большинстве случаев можно констатировать хороший шаг по направлению вперед. Величина шага назад в определенной мере обуславливается хорошей эластичностью связочного аппарата тазобедренного сустава поднимаемой ноги, а также степенью сопротивления со стороны передних мышц тазобедренного сустава (прямая мышца бедра, подвздошно-поясничная, портняжная). Шаг в сторону зависит: во-первых, от величины выворотного положения бедра в тазобедренном суставе поднимаемой ноги; во-вторых, от отсутствия сопротивления со стороны мышц, приводящих бедро (нежная и портняжная мышцы); в-третьих, от подвижности в тазобедренном суставе опорной ноги. У поступающих необходимо определять величину как активного, так и пассивного шага (поднятие ноги с посторонней помощью). Важное значение имеет легкость, с которой выполняются все движения в тазобедренном суставе. Шаг проверяется по всем трем направлениям (вперед, в сторону и назад) при выворотном положении ног. Ребенка ставят в I-ю позицию у палки и педагог, поддерживая его корпус одной рукой, другой рукой поднимает до предельной высоты вытянутую в подъеме и колене «работающую» ногу (сохраняя ее выворотное положение) приемом «relevé lent» в сторону. После проверки шага в сторону, нога переводится по воздуху вперед и поднимается также до предельной высоты. Опорная нога должна быть обязательно вытянута в колене, корпус и бедра сохраняют правильное (прямое) положение, а «работающая» нога выпрямлена в выворотном положении. Проверка шага в сторону осуществляется en face. Шаг вперед и назад определяется в профиль. Критерием величины шага для мальчиков является высота поднятой ноги не ниже 90 градусов, а для девочек выше 90 градусов. Преимуществом при приеме пользуются дети, обладающие так называемым «легким шагом», когда при проверке шага педагогу не приходится затрачивать значительных усилий, чтобы поднять ногу абитуриента на предельную высоту. Рекомендуется проверять высоту шага как правой, так и левой ноги, потому что предельная высота шага может быть различна. Например, шаг в сторону с правой ноги может быть выше, а с левой – назад и наоборот.

 Подъем. В хореографии этим термином обозначают не только изгиб стопы, но и всю ее верхнюю линию, включая сюда и пальцы ног. Подъем – это внешняя выраженность продольного свода стопы и возможность хорошо вытянуть ее вместе с пальцами. Форма подъема зависит от строения стопы, от подвижности ее в голеностопном и других суставах, от степени развития продольных и поперечных сводов, а также, от строения нижнего конца большой берцовой кости. Необходимо выявить отличие работы ног в балете от их естественных движений. Для правильного и точного выполнения движений в хореографии необходима особая постановка ног, значительно отличающаяся от бытовой. Это и выворотность, о которой мы говорили выше; выпрямленное напряженное колено, что обязательно для опорной ноги, прыжков и пальцев; оттянутые носки, которые нехарактерны при естественной работе ног. В балете суставы работают почти так же, как в повседневной жизни, но только с большим диапазоном движений. Форма суставов не подвергается изменению, т. е. их первоначальная форма сохраняется. Что касается связок, то по мере тренировки на уроках классического танца они растягиваются, приобретая большую гибкость. «Стопа – вот истинная опора всего механизма нашего тела» – писал в 12-ом письме Ж. Ж. Новерр. Человеческая стопа – это развившийся в процессе эволюции орган, при помощи которого можно стоять и перемещаться в пространстве.. Она имеет дуги и выпуклости в продольном и поперечном направлениях. Таким образом, различают продольный и поперечный своды, которые укреплены мощными связками и удерживаются тонусом мышц. Особенное значение в смягчении толчков, возникающих при ходьбе, прыжках, беге и танце, принадлежит внутреннему своду. Танец на пуантах свойственен только танцовщице и нигде подобное положение стопы в обычных условиях других профессий не встречается. Любая форма танца вызывает очень большую нагрузку на стопу; в классическом танце эта нагрузка особенно велика. Стопа должна быть сильной, более гибкой, и чувствительной как кисть руки. Функции ее в классическом балете выходят далеко за пределы свойственные стопе в естественных движениях. Таким образом, первоначальная форма стопы окажется или благоприятным или неблагоприятным фактором для обучения балету, она не останется неизменной. Стопа одного индивидуума отлична от другого, как и его лицо. Замечено, что в природе почти не существует «идеальной» стопы. Стопа с высоким подъемом приспосабливается не так легко к тяжелой работе, чем более плоская, она вынесет все трудности и с ней бывает меньше неприятностей. Встречаются стопы, начинающиеся чуть ли не прямо в голеностопном суставе, очень красивые, но весьма слабые. Может встретиться стопа с высоким подъемом, образуемым плюсневыми суставами, сочленяющийся с менее подвижным голеностопным уставом. Это – сильная, и одновременно красивая стопа, а красота и выносливость в балете имеют, как известно, важное значение. В хореографии стопа движется на «полупальцах» и «пальцах», положениях, при которых изменяется осуществление опорной и рессорной функции стопы. При этом она должна быть выворотна, носок сильно оттянут. Таким образом, предъявляются и особые требования к стопам поступающих для обучения балету. Рекомендуется обращать внимание на размеры стопы. Так, у девочек 9-10 лет стопа не должна превышать 18-19 см., у мальчиков стопа может быть на 2-3 см. длиннее. Однако дети с длиной стопы в 23 см не должны приниматься. Следует иметь в виду, что первый и второй пальцы должны быть одинаковой длины, что особенно важно для девочек, иначе трудно будет танцевать на «пальцах». Недопустимо, когда первый палец вальгирован, т. е. отклонен кнаружи, а также если он сильно удлиненный. Преимущество при приеме имеют дети, у которых первый, второй, а иногда и третий пальцы одинаковой длины. В балетной практике существует термин «острый срез» стопы, при котором большой палец стопы значительно длиннее двух последующих. До последнего времени это было препятствием для поступления в хореографические училища. В наши дни имеется много приспособлений (например: различного рода прокладки и подкладки в балетную обувь), чтобы обойти это препятствие. Многие педагоги придерживаются мнения, что для девочек «острый срез» является преградой для обучения балету. Большое значение, для обучающихся балету, имеют хорошо выраженные как продольный, так и поперечный своды стопы, так как это способствует легкости прыжка. Наличие плоскостопия у поступающих является препятствием для обучения хореографии. Причем, ученые, занимавшиеся проблемами профессиональных заболеваний стоп учащихся хореографических училищ и артистов балета, выяснили, что плоскостопие бывает различным у лиц мужского и женского пола. Продольное плоскостопие встречается чаще у мужчин, а поперечное преобладает у женщин. Для проверки подъема необходимо поступающего поставить по 1-ой позиции. Затем нога из этой позиции выводится в сторону, сильно вытягивая носок ноги. Если ребенок не может самостоятельно вытянуть подъем, то педагог, придерживая одной рукой ногу поступающего за щиколотку сзади, осторожным усилием другой руки прогибает подъем и пальцы книзу. Если подъем и пальцы не поддаются такому прогибу, отмечается отсутствие такового, необходимого для танцовщика.

 Гибкость корпуса – это неотъемлемое качество артистов балета, и является свойством опорно-двигательного аппарата. Она определяет способность человека свободно прогнуться назад. Артисту балета для высокой техники исполнения необходима высокоразвитая гибкость позвоночника и суставов конечностей, ведь именно они участвуют в движениях с большой амплитудой. Гибкость, эластичность тела способствуют выразительности движений тела в танце, которые слагаются из гибкости позвоночного столба и подвижности суставов, прежде всего тазобедренного. Прогиб назад совершается за счет верхних поясничных и нижних грудных позвонков, что является особенностью данного перегиба так необходимого в искусстве танца.

 Тарасов Н. И. – выдающийся педагог, замечательный методист, автор трудов по методике классического танца, среди которых " Методика классического тренажа" – 1940, (совместно с А. И. Чекрыгиным, В. Э Морицем), "Классический танец" – 1971. В книге "Классический танец" Тарасов, кроме теории и методики классического танца, затронул проблему воспитания будущих артистов балета, коснулся проблемы профессиональных данных обучающихся и развития этих данных при обучении балету. Так, в разделе о гибкости он утверждал: "Гибкость в классическом танце – это средство музыкально-актерской выразительности. Именно гибкость дает необходимые нюансы и окраску движению". И далее: "…в искусстве классического танца надо двигаться с художественной, а не с трюковой или акробатической гибкостью". Говоря о приеме детей в хореографические училища, автор писал: "надо принимать только с хорошей гибкостью, иначе успехи их будут всегда вымученными, посредственными, мало соответствующими профессиональному искусству". Особенностью мышц является непостоянство их растяжимости: в отличие от других упругих тел растяжимость мышц может изменяться, т. е. увеличиваться. На этом основана тренировка их растяжимости. На гибкость влияет и сила мышц-антогонистов. У более сильных людей гибкость суставов большая именно из-за того, что сильные мышцы лучше растягивают своих антогонистов. Опорой тела является позвоночный столб, а также он своей подвижностью увеличивает возможность изменения формы всего тела при тех или иных движениях. Позвоночный столб двигается не целиком, а по сегментам. Позвонки скользят и поворачиваются один на другом. Степень подвижности позвонков зависит от их первоначальной формы, от длины связок и от эластичности мышц, обеспечивающих движение. Так, движения шейных позвонков свободны и ничем не стесненны, а в грудном отделе перегиб назад – весьма ограничен, тогда, как в классическом танце это движение играет существенную роль. Трудность перегиба назад в грудном отделе происходит оттого, что остистые отростки устремлены книзу, что уменьшает подвижность этого отдела. В то же время отметим, что в грудном отделе можно свободно осуществить поворот и наклон вбок. В области поясницы все движения свободны, кроме вращения. Позвоночный столб имеет три основных изгиба, которые помогают, вместе с межпозвоночными дисками, гасить динамические воздействия, т. е. изгибы позвоночника улучшают его рессорные свойства. Изгиб в грудном отделе называется кифоз, изгибы в области шей и поясницы – лордозы. При выявлении профпригодности будущего артиста балета важно определить степень этих изгибов. Позвоночник имеет 4 физиологических изгиба. Два из них обращены выпуклостью вперед – шейный и поясничный лордозы, два других – грудной и крестцовый кифозы – назад. Нарушение осанки происходит в двух плоскостях: фронтальной – сколиозы, сагиттальной – кифоз и лордоз. Чрезмерный кифоз дает сутулую спину, а сильно наклоненный вперед таз увеличивает поясничный лордоз, что является противопоказанием для занятий хореографией. При постановке корпуса будущего артиста балета важную роль играет положение таза, который связан с позвоночником, и от положения таза зависят изгибы позвоночника. Известно, что, чем больше таз наклонен вперед, тем глубже поясничный лордоз. Это положение таза является нормой для обычного человека, но для правильной постановки корпуса и осанки артиста балета необходимо держать таз ни отклоненным назад, ни наклоненным вперед, скорее, в среднем положении. Для определении гибкости корпуса, поступающему необходимо предложить прогнуться назад, не сгибая ног в коленных суставах, не поднимая плеч, не выставляя живот вперед. Ребенка ставят в профиль, ноги не выворотно, голова повернута в сторону. Педагог стоит перед испытуемым, подложив правую руку под его лопатки, левой рукой помогает ему прогнуться назад.

 Прыжок. В классическом танце прыжки являются одним из важнейших разделов. Высокий и легкий прыжок неотделим от самой сущности понятия «классический танец». На прыжках построены не только вариации и коды, а и большинство танцев, как сольных, так и массовых. Грациозная воздушность, легкость балерины в полетах-прыжках сразу рождает поэтические ассоциации, образные сопоставления. Героика мужского классического танца, его патетика, эмоциональный накал выражаются в огромной мере в полетных прыжках. Прыжки – это средство самой разнообразной и стремительной полетности движения, выразительное актерское средство. Однако прыжки являются наиболее сложными и технически трудными движениями в классическом танце.

 А. Я. Ваганова – создательница русской «вагановской» методики преподавания классического танца в книге «Основы классического танца» о значении прыжка писала так: «На allegro (этим французским термином в балетной практике называются прыжки) мне хочется остановиться и подчеркнуть его совершенно особое значение. В нем заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. Весь танец построен на allegro». И далее читаем: «…когда мы подходим к allegro, то тут-то и начинаем учиться танцевать, здесь и вскрывается нам вся премудрость классического танца». В седьмом разделе, посвященном прыжкам, Ваганова указывала на элевацию и баллон. По ее словам: «Элевация в собственном смысле слова есть взлет: человек отделяется от земли и делает высокий прыжок по воздуху, но такой прыжок может быть бессодержательным или гимнастически-акробатическим.…..Чтобы была танцевальная элевация, необходимо к прыжку присоединить баллон. Под баллоном разумеется способность танцовщика сохранить в воздухе позу и положение, свойственные ему на земле. Танцующий как бы замирает в воздухе. И вот, когда мы имеем дело с высоким прыжком, соединенным с баллоном, мы и говорим о классической элевации». Таким образом, выявление наличия прыжка у будущего танцовщика является одним из важных моментов при отборе для занятий хореографией и требует тщательного подхода.

 В далеком 18-ом веке Ж. Ж. Новерр писал о прыжке: «сударь, высотой прыжка мы в первую очередь обязаны форме ноги, ее строению, длине и упругости ахиллова сухожилия; колени, поясница и руки дружно содействуют этому. Чем сильнее действие, тем выше противодействие, а следовательно, тем выше прыжок. Сгибание и выпрямление колен помогают движению в голеностопном суставе и действию ахиллова сухожилия, которые следует рассматривать как наиболее существенные элементы». Известно, что величина прыжка зависит от степени подвижности суставов ноги (тазобедренного, коленного, голеностопного), а также и суставов стопы. Функциональные особенности мышц, производящие движение этих суставов (мышцы-сгибатели стопы, пальцев, коленного сустава и мышц противоположного действия), согласованность в их работе влияют на высоту прыжка. Поэтому перед тем, как вынести окончательное суждение, необходимо внимательным образом изучить все возможности для развития прыжка у новичка. Высота прыжка проверяется при свободном положении ног поступающего, т. е. в 1-й невыворотной свободной позиции. Проверяется способность к так называемому «трамплинному» прыжку, когда при отдаче и приземлении не требуется длительного demi-plié, колени сгибаются незначительно и весь прыжок осуществляется за счет стопы и пальцев. Эти прыжки выполняются несколько раз подряд, не менее восьми. Во время прыжка ноги в воздухе должны быть вытянуты, а сам прыжок выполнен как можно выше.

 Психомоторные способности представляют собой: апломб (французское: aplomb – равновесие, самоуверенность); уверенная, свободная манера исполнения, умение сохранять в равновесии все части тела. Нас интересует, прежде всего, способность сохранять равновесие, который восходит к приемам виртуозной техники 18 века. Так, Карло Блазис (1795 – 1878), итальянский артист, балетмейстер, педагог, автор нескольких трудов по теории и практике искусства танца, в работе «Полный учебник танца» (1830) писал, что «танцовщик должен выработать безукоризненный апломб, приводя в равновесие все части тела; таким образом он получит возможность удерживаться на одной ноге и грациозно выполнять аттитюды на обеих ногах». А. Я. Ваганова, указывала: «Овладеть устойчивостью в танце, приобрести aplomb – вопрос центрального значения для всякого танцовщика. Апломб вырабатывается в течение всех лет школьной жизни и достигается только к концу учения». Из приведенных цитат явствует, что апломб приобретается в процессе обучения. Однако нужны определенные природные задатки и для овладения устойчивостью. Скорее всего, будущий танцовщик должен иметь хороший вестибулярный аппарат. Из анатомии известно, что орган равновесия – вестибулярный аппарат – находится во внутреннем ухе. Нет необходимости описывать его строение т. к. это можно прочесть в любом учебнике по анатомии. Нас интересует работа этого органа при движении, от состояния которого зависит ориентирование относительно положения и перемещения тела в пространстве, а также устойчивость равновесия тела, играющая важную роль в овладении сложной профессией танцовщика. Вестибулярный аппарат информирует центральную нервную систему о положении тела в пространстве во время движения, в неподвижном состоянии, равновесии и его нарушениях. Положение головы имеет очень большое значение для деятельности вестибулярного аппарата: движется ли она вместе с телом, происходит ли движение головы по отношению к телу или голова неподвижна, а тело движется по отношению к ней. Перемещение головы при движениях тела приводит в движение жидкость в преддверии и полукружных каналах уха. При наклонах туловища и всего тела, вращении, внезапной потере равновесия обязательно меняется положение головы. При этом то в одном, то в другом полукружном канале приходит в движение жидкость, находящаяся в них. Это вызывает возбуждение рецепторов и рефлекторно изменяет тонус мышц конечностей, туловища, шеи и глаз. Сокращение этих мышц приводит голову в правильное положение, а вслед за ней и все тело. Для определения состояния вестибулярного аппарата в спорте, особенно в таких видах, как гимнастика и фигурное катание, проводятся серьезные тесты с применением различных технических средств, например кресло Барани. Этот вопрос, видимо, следует проанализировать и подумать о применении технических средств во время приемных испытаний будущих артистов балета. Простой и доступной для исследования вестибулярного аппарата является проба Яроцкого, заключающаяся в том, что испытуемый выполняет непрерывные вращательные движения головой в одну сторону в темпе два движения в 1 секунду. По секундомеру определяют, сколько времени он сохраняет при этом равновесие тела. У здорового человека это время равно в среднем 27,6 сек. В силу своей простоты данный тест может быть с успехом применен при отборе детей для обучения хореографии. Координация – это врожденное природное качество состоит в умении свободно согласовывать все свои движения. Для того чтобы выполнить любое движение, например, написать букву, необходима некоторая сила и точность, т. е. требуется согласование движений – координация. При этом одни группы мышц напрягаются, другие расслабляются, сокращаются с определенной скоростью и силой, т. е. физиологической основой координации является перераспределение тонуса мышц. А также при выполнении движении происходит перераспределение участков возбуждения и торможения в двигательных центрах головного и спинного мозга. В выполнении сложных координированных движений огромную роль играют анализаторы: двигательный, зрительный, слуховой и вестибулярный. Роль этих анализаторов различна, она зависит от того, какое движение исполняется. Однако ни одно движение не обходится без двигательного анализатора. Управление движениями собственного тела происходит при помощи ощущений, вызванных этими движениями, которые называются «мышечно-суставным чувством».

 В учебнике для хореографических училищ «Анатомия и физиология человека» М. С. Миловзоровой приведена таблица распределения согласованности движений в хореографии. Автор разделила их на простые и сложные координации. Простые координации: одновременные и однонаправленные движения рук, поочередные движения ног, одновременные и однонаправленные движения руки и ноги ,одной половины тела. Сложные координации: одновременные разнонаправленные движения рук, одновременные однонаправленные движения ног, выворотное положение ног, движения ног при полете в воздухе, одновременные движения всех конечностей, переключение с однонаправленных на разнонаправленные движения и с одного темпа на другой. Каждое танцевальное «па» требует управления движениями частей тела. Для того чтобы это делать профессионально, нужно научиться ощущать свои движения в пространстве и времени, что и происходит в период обучения. Координация движений, или согласованная работа отдельных мышечных групп, в спорте определяется с помощью различных проб, позволяющих выявить расстройство координации. Так называемую «статическую координацию» можно проверить с помощью простой и усложненной проб Ромберга. Простая – стояние при сдвинутых стопах с закрытыми глазами и вытянутыми руками вперед – покачивание и потеря равновесия указывают на нарушение координации; усложненная – стойка на правой ноге, левая касается пяткой коленного сустава правой ноги, или положение «ласточки». Если в течение 15 секунд испытуемый сохранил устойчивость, не покачиваясь, то это говорит о наличии статической координации. В случае, когда устойчивость менее 15 секунд и наблюдается дрожание век и пальцев рук, свидетельство нарушение координации. Динамическая координация исследуется с помощью пальценосовой пробы, которая состоит в том, что абитуриент, стоя с вытянутыми руками вперед, при закрытых глазах, должен указательным пальцем дотронуться до кончика носа. Промахивание и дрожание кисти указывает на нарушение динамической координации.

 Описанные тесты весьма просты и не трудоемки могут и должны с успехом применяться при определении способностей к танцу, хотя координация в спорте и хореографии существенно различны, и, в первую очередь тем, что в искусстве танца преследуется гармоничное сочетание движений рук, ног и всего тела. По образному выражению В. П. Мей, – замечательного педагога классического танца и методиста – классический танец базируется на «трех китах»: апломбе, выворотности и координации. Весьма часто мы имеем дело с очень хорошими физическими задатками, но отсутствие координации препятствует успешно овладеть техникой классического танца, да не только его, ведь любой вид сценического танца без нее немыслим. Таким образом, выявление наличия координации у будущего танцовщика является необходимым условием.

 Музыка не только метро-ритмическая основа танца, а его художественная сущность, органически связанная с содержанием танцевального произведения. Без чувства ритма и музыкальности не мыслим ни единый шаг, ни малейшее движение будущего танцовщика. Еще в XVIII веке знаменитый реформатор балетного театра Ж. Ж. Новерр писал о музыкальности танцовщиков следующее: «Танцовщик, лишенный слуха, напоминает умалишенного, болтающего все, что ему вздумается, беспрестанно произносящего слова, плохо между собой связанные и не имеющие смысла». И далее: «Танцовщик, лишенный слуха, подобен этому безумцу, – его движения несогласованны, он то и дело сбивается со счета, стараясь попасть в такт, и никак в этом не успевает. Он ничего не чувствует, все в нем неестественно, в танце его нет смысла, ни выразительности, а музыка, призванная управлять его движениями, определять его pas и подсказывать темп, делает лишь явственнее его недостатки и изъяны». Природа чувства ритма подробно анализируется в фундаментальном труде Д. К. Кирнарской «Музыкальные способности», посвященному исследованию структуры музыкального таланта, который рассматривается как универсальная модель одаренности в разных областях деятельности. Дина Константиновна Кирнарская, доктор искусствоведения и психолог является одним из ведущих специалистов в области теории и практики тестирования специальных способностей. Она создала уникальную систему тестирования музыкальных способностей, которая служит базой для создания тестовых методик для диагностики специальных способностей во многих областях деятельности. По мнению автора книги: «Музыкальный ритм – это движение в звуковой форме, поскольку ритм рождается из движения и как бы описывает его, сохраняет его следы, даже если самого движения уже нет. Неразрывность ритма и движения в живой действительности превращают ритм в звуковой отголосок движения, в его слышимую «запись». Ритм по отношению к движению – это то же, что письменная речь по отношению к речи устной: читая письменный текст, можно услышать речь вместе с ее звуками, интонацией и акцентами. Так же слушая ритм, можно увидеть живое движение, прочувствовать и восстановить его. Это свойство ритма использует танцевальная музыка, которая вписывает в ритмическую оболочку двигательные события: движения ног и рук, повороты корпуса и головы». Говоря о самой природе чувства ритма, исследовательница отмечает, что ритму предшествует движущееся тело. Тысячелетия человек воспринимает ритм как организующее начало, невольно подчиняясь ему и ориентируясь на него в своих движениях. К примеру, человек слышит марш, и он невольно начинает шагать как солдат. Человек обязан ритму тем, что музыка проникает в него через этот самый ритм. Слыша ту или иную музыку, человек бессознательно подпевает; точно также он совместно с музыкой двигается и присваивает ее через моторику всего тела. Психологи установили, что человек, объятый ритмическим движением, откликается на него всей мускулатурой сразу и каждой ее частью. Движение и ритм нераздельны: музыку нельзя отделить от танца, от трудовых движений, сопровождающих песню, например. Таким образом, можно весьма определенно сказать, что чувство ритма теснейше связано с телесной моторикой индивида, оно как бы протягивает руку телесно-моторному интеллекту и питается от него, в силу чего ритм нельзя вычислить или просчитать – его можно только пережить всем телом, моторно откликаясь на него. Компоненты чувства ритма состоят из: 1 – двигательной чувствительности, то есть способность эмоционально откликаться на движение, т. к. одним из первых свойств чувства ритма является его родство с движением, и выступает как система организованных движений, которая встречается во всех видах деятельности, где имеется организация физических усилий – спорт, хореография; 2 – способности формирования ритмического образа, что проявляется тогда, когда движение стало ритмом; 3 – способности чувствовать темп, ощущение музыкального темпа, что является основанием чувства ритма. Однако признано, что чувство ритма присуще не всем людям. Это в первую очередь зависит от того, какова музыкальная культура народа. Так, представители южных регионов повышенно ритмичны, северные народности обладают скромным чувством ритма. Вполне резонно, что эту особенность необходимо, с определенной долей осторожности, иметь ввиду при отборе детей для обучения хореографии[К проблеме отбора детей в хореографические учебные заведения в современных условиях П.А.Силкин,к.п.н, доцент Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой,] Особо обращается внимание на артистичность ребенка и возможность ее развития. В связи с определением артистичности имеет значение и выявление темперамента ребенка, с которым педагогу придется сталкиваться на будущих занятиях. Из четырех основных типов высшей нервной деятельности наиболее подходящими для занятий классическим танцем считаются холерики и сангвиники, флегматики требуют отдельных занятий, а меланхоликов принимать вообще не рекомендуется. При обсуждении вопроса о приеме художественно одаренных детей необходимо определить возможность корригирования отклонений в осанке и развития профессиональных данных, поскольку идеально сложенных и с красивыми сценическими данными кандидатов для хореографии в реальной жизни встретить весьма трудно. История классического балета хранит немало примеров того, как виртуозное владение техникой, художественный артистизм в значительной мере компенсировали танцовщикам присущие им частичные недостатки в телосложении и во внешности. Отбор детей при поступлении их в хореографические (балетные) училища и школы — это только начало сложного процесса изучения каждого ребенка в отдельности, который продолжается на протяжении всего времени его обучения классическому танцу. Отсюда следуют рекомендации, как можно полнее при приеме исследовать и профессиональные физические, и артистические данные детей, чтобы на их основе можно было бы спрогнозировать развитие каждого ребенка и составить программы индивидуального обучения. В связи с этим рекомендуется при приеме детей для обучения классическому танцу заполнять индивидуальные (личные) карты профессиональных данных по специально разработанной оценочной форме. Такая карта позволяет постоянно держать в центре внимания особенности строения тела ребенка, следить за происходящими физическими изменениями (в том числе и профессиональными данными), помогает целенаправленно исправлять недостатки и совершенствовать профессиональные данные. Кроме того, в конце года такая карта может быть использована для подведения итогов работы и педагога, и ребенка. А сводные формы оценочных листов за год по классу или классам позволяют провести анализ проведенной работы в целом, сделать выводы о допущенных упущениях и их устранении и по дальнейшему совершенствованию учебного процесса, основываясь на знании анатомо-физиологических и психологических особенностей детей и каждого ребенка в отдельности.

 Не смотря на то, что в самодеятельные коллективы часто берут детей только по желанию, это на мой взгляд не совсем правильно. Во первых ни в коем случае нельзя исключать общее состояние здоровья учащихся, а так же профессиональную пригодность к занятиям классическим танцем. Поэтому в уважающих себя коллективах и школах проводят вступительные испытания на которых, не подходящих детей если не отсеивают, то ориентируют на другие виды танца, например народные или современные. Поэтому требования к природным данным учащихся считаю актуальными как в профессиональных учебных заведениях, так и в самодеятельных коллективах.