



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

**«Особенности создания художественного образа в хореографическом
произведении»**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.01 Педагогическое образование**

**Направленность программы бакалавриата
«Дополнительное образование (в области хореографии)»**

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

91,59 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«1» 03 2026.

зав. кафедрой хореографии

А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ 407-118-3-1

Диана Эдуардовна Козлова

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Л.А. Клыкова
Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск
2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ	7
1.1 Категория «художественный образ» в искусствоведе в искусствоведении и специфика его трактовки в хореографии	7
1.2 Выразительные средства хореографии как инструмент создания художественного образа	15
1.3 Психолого-педагогические аспекты работы исполнителя над воплощением хореографического образа	15
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	34
2.1 Формирование авторского замысла и драматургии	34
2.2 Репетиционный процесс как пространство формирования художественного образа	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	48
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	50
ПРИЛОЖЕНИЕ	54

ВВЕДЕНИЕ

Хореографическое искусство – это язык движения, через который танцор может рассказать целую историю без слов. В каждом жесте, каждом шаге и каждом повороте скрыт смысл, который передаёт настроение, характер и внутренний мир персонажа. Художественный образ в танце превращает движения в полноценное художественное высказывание и становится тем мостом, который соединяет замысел хореографа и восприятие зрителя.

В современном мире хореография развивается очень быстро: появляются новые направления, стили, форматы сценических постановок. В этих условиях особенно важно понимать, как создаётся художественный образ, что помогает сделать танец выразительным, а постановку – живой и запоминающейся.

Проблема исследования заключается в противоречии между высокими требованиями современной хореографии к образной выразительности и отсутствием единой, научно обоснованной системы взглядов на процесс ее формирования. В связи с этим обращение к теме «Особенности создания художественного образа в хореографическом произведении» представляется своевременным и значимым для развития теории и практики хореографического искусства.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной систематизацией теоретических и методических подходов к созданию художественного образа в хореографическом произведении.

Цель исследования: выявить, теоретически обосновать и систематизировать особенности создания художественного образа в хореографическом произведении.

Задачи:

1. Проанализировать теоретические подходы к определению категории «художественный образ» в искусствоведении и хореографии.

2. Охарактеризовать выразительные средства хореографии и определить их роль в формировании образной сферы танца.

3. Раскрыть специфику творческого взаимодействия хореографа-постановщика и исполнителей в процессе работы над художественным образом.

4. Выявить и описать этапы и педагогические условия, обеспечивающие эффективное воплощение художественного образа в хореографическом произведении.

Объект исследования: хореографическое произведение как форма художественного творчества.

Предмет исследования: процесс создания художественного образа в хореографическом произведении.

Гипотеза исследования основана на предположении о том, что процесс создания художественного образа в хореографическом произведении будет наиболее эффективным, если:

- идейно-образный замысел хореографа находит адекватное воплощение в системе выразительных средств (лексика, музыка, драматургия, сценография);

- исполнители проходят последовательные этапы «вживания» в образ (от технического освоения текста к эмоционально-смысловой интерпретации);

- в репетиционном процессе применяются специальные методы и приемы (метод действенного анализа, ассоциативный метод), стимулирующие творческую активность танцовщиков.

Фундаментальные основы формирования художественного образа в хореографическом произведении были заложены в трудах представителей классической и современной школы хореографии. Классическими работами, раскрывающими методику постановки и исполнительского мастерства, являются работы А.Я. Вагановой, Н.А. Александровой, Б.В.Асафьева, в которых детально описаны принципы пластики,

музыкального сопровождения и взаимодействия исполнителей на сцене. Практическое воплощение этих принципов можно наблюдать в творчестве выдающихся балетмейстеров, среди которых М. Петипа, оказавший значительное влияние на формирование классического танца. Особенности современного хореографического мышления и сценической образности ярко проявляются в творчестве выдающихся постановщиков М. Грэм, Д.Роббинса и Ю. Григоровича, чьи спектакли демонстрировали различные способы взаимодействия идеи, пластических средств и исполнительской интерпретации. Теоретические аспекты художественного образа и сценической выразительности раскрыты в работах Аристотеля, А.Ф.Лосева, К.С. Станиславского, Р. Лабана, в которых анализируются природа художественного образа, механизмы сценического действия и выразительные возможности движения.

Методы сбора информации включали анализ научной литературы, сравнительный анализ постановок разных хореографов, наблюдение за репетиционным процессом, а также изучение видеозаписей сценических номеров, что позволило выявить закономерности формирования художественного образа и соотнести теоретическую базу с практическими методами работы хореографа.

Новизна исследования заключается в том, что в работе впервые предпринята попытка комплексного рассмотрения процесса создания художественного образа в хореографическом произведении с учётом взаимосвязи замысла, выразительных средств и репетиционного процесса.

Теоретическая значимость состоит в уточнении и обогащении представлений о специфике формирования художественного образа в хореографии.

Практическая значимость исследования отражается в возможности использования полученных выводов и рекомендаций постановочной деятельности хореографических коллективов, также в процессе проведения теоретических и практических занятий.

Структура выпускной квалификационной работы включает введение, две основные главы, заключение, список использованной литературы и приложения. Первая глава (теоретическая) состоит из двух параграфов: первый параграф посвящён понятию художественного образа в искусстве и хореографии, рассмотрению основных выразительных средств и теоретических подходов к формированию образа, второй – анализу роли хореографа и исполнителя в процессе создания художественного образа. Вторая глава (практическая) содержит два параграфа: первый раскрывает процесс формирования авторского замысла и драматургии постановки, второй – репетиционный процесс как пространство создания художественного образа.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

1.1 Категория «художественный образ» в искусствоведе в искусствоведении и специфика его трактовки в хореографии

Художественный образ – это не копия реальности и не её дословное воспроизведение, а уникальный способ осмысления и интерпретации действительности средствами искусства. Художник транслирует свое восприятие, понимание и переживание реальности. Это преобразование жизни посредством индивидуального опыта, жизненной позиции и душевных переживаний творца. Образ всегда содержит в себе не только то, «что» изображено, но и «как» и «зачем» это сделано [6].

Важно понимать, что художественный образ сочетает в себе объективное и субъективное. С одной стороны, произведение искусства черпает вдохновение из действительности, будь то человек, событие, состояние или явление. Оно имеет прочную связь с реальным миром. С другой стороны, оно неразрывно связано с индивидуальностью автора. Даже когда автор стремится к точности, он делает выбор: что показать, в каком ракурсе, с какими деталями и акцентами. Именно в этом выборе проявляется личность художника и его авторская позиция. Поэтому художественный образ – это всегда результат творческого преобразования действительности.

Проблема художественного образа получила глубокое теоретическое осмысление в эстетике XX века. А.Ф. Лосев рассматривал художественный образ как форму бытия смысла в искусстве, подчёркивая его символическую природу и неразрывную связь формы и содержания. Ю.Б. Борев определяет художественный образ как специфический способ освоения действительности в искусстве, в котором объективное содержание преобразуется через субъективное переживание автора.

Истоки художественного образа уходят глубоко в историю. Пещерная живопись – одно из проявлений первобытного искусства, созданное людьми каменного века, где отражены зарисовки на стенах пещер. Уже тогда человек стремился выразить своё понимание мира через изображение. Наскальные рисунки, ритуальные маски, статуэтки имели не просто декоративное оформление, а символическое значение. Изображение животного выражало отношение человека к природе, охоте, к страху и надежде. Древнейшие формы искусства носили синкретический характер и соединяли в себе практическое, магическое и образное начало.

Со временем художественный образ начал приобретать более осознанный и серьезный характер. В античной философии возникает попытка теоретически объяснить природу искусства. Платон и Аристотель по-разному оценивали художественное творчество, но оба признавали его связь с действительностью. Платон считал искусство лишь слабой, искажённой копией мира идей и не придавал значения познавательной функции искусства. Философ считал пагубной попытку художников подражать реальности, так как реальность в его философии была миром теней, скрывающих истину. Платон рассматривал художников как вредителей, которые мешали людям вычленив из окружающего мира тот самый идеальный образ. Аристотель считал искусство творческим подражанием (мимесис) природе, бытию. При этом философ не равнял подражание с копированием, а настаивал на том, что в искусстве должно быть обобщение, художественный вымысел и познавательная ценность эстетического наслаждения. Аристотель признавал познавательную ценность эстетического наслаждения и считал, что искусство помогает людям познать жизнь. Особенно важным становится понимание того, что искусство способно передавать универсальные истины через конкретные формы. Именно здесь закрепляется идея о том, что художественный образ – это не копия жизни, а её обобщённое выражение.

В дальнейшем художественный образ начинает зависеть от

мировоззрения эпохи. В разные исторические периоды по-разному понималось, что именно должен выражать художник. Иногда в центре внимания находился человек, иногда – божественное начало, иногда – общественные конфликты или внутренние переживания личности. Но в любом случае образ оставался главным способом художественного выражения.

С развитием философии и эстетики художественный образ стали рассматривать как единство содержания и формы. Мысль не существует отдельно от художественного воплощения, так же как форма не является пустой оболочкой. Если идея не получила образного выражения, она остаётся абстрактной. И наоборот – если форма не наполнена смыслом, произведение становится поверхностным. А.Ф. Лосев подчеркивал, что единство формы и содержания является необходимым условием полноценного художественного образа. Данная концепция подтверждается и в трудах М.М. Бахтина, который подчёркивал, что художественная форма не существует вне смыслового наполнения и всегда несёт в себе ценностную позицию автора [19, 4].

Ещё одна важная особенность художественного образа – его эмоциональная природа. Он воздействует не только на разум, но и на чувства. Человек может по-разному интерпретировать произведение, но, если образ действительно создан глубоко и цельно, он вызывает отклик. Именно эмоциональная насыщенность делает художественный образ живым и значимым для зрителя или читателя.

Разные формы художественной деятельности используют собственные средства выразительности, однако цель остаётся общей – создать цельный, эмоционально насыщенный и осмысленный образ. В живописи художественный образ формируется через цвет, свет, композицию, фактуру, пластическую выразительность формы. Уже в эпоху Возрождения мастера осознанно стремились к созданию образов, в которых соединялись реальность и идеал. Например, Леонардо да Винчи в «Моне

Лизе» добивается образности не только через точность рисунка, но и через сложную систему светотени, мягкие переходы цвета, тонкую работу с выражением лица. Лёгкая улыбка, взгляд, направленный чуть в сторону, создают ощущение внутренней тайны. Исследователи отмечают, что образ здесь строится не столько на сюжете, сколько на психологической глубине. В живописи В.Р. Рембрандта образность достигается через драматургию света. В его портретах человек словно выходит из темноты, и освещённой оказывается самая важная часть – лицо или руки (Приложение, рис.1). Это не просто технический приём, а способ показать внутреннюю жизнь героя. Свет становится носителем смысла. Именно через такие приёмы создаётся ощущение духовной наполненности образа. Если говорить о русской живописи, то в произведениях И.Е. Репина художественный образ часто связан с социальным и психологическим содержанием. В картине «Бурлаки на Волге» каждый персонаж обладает индивидуальностью, но при этом все объединены общей судьбой (Приложение, рис.2). Через композицию, позы, выражения лиц художник создаёт собирательный образ тяжёлого труда и человеческой выносливости. Здесь проявляется ещё одна важная черта художественного образа – способность соединять индивидуальное и типическое.

В скульптуре художественный образ формируется через объём, пластику, пропорции и материал. В античной культуре скульптура стремилась к гармонии и идеалу. Например, в работах Фидия человеческое тело представлено как воплощение красоты и равновесия, образ героя или божества строится через идеализированные формы, подчёркивающие совершенство. Здесь важно не сходство с конкретным человеком, а выражение идеала эпохи. Позднее, в эпоху Возрождения, Б. Микеланджело создаёт образы, в которых сочетаются физическая мощь и внутреннее напряжение. Его «Давид» – это не просто статуя библейского персонажа, это образ человека, готового к действию, сосредоточенного, внутренне собранного. Положение тела, поворот головы, напряжение мышц – всё

работает на создание единого впечатления. Скульптура становится способом выражения характера.

В литературе художественный образ формируется через слово. Писатель не показывает героя непосредственно, как художник или скульптор, а создаёт его через описание внешности, речи, поступков, внутреннего мира, образ раскрывается постепенно. Например, в произведениях Ф.М. Достоевского персонажи строятся через внутренний конфликт, их переживания, сомнения, противоречия и это становится основой образа. Художественный образ в литературе обладает особой глубиной, так как включает психологический анализ.

В музыке образ не имеет наглядной формы, однако он создаётся через мелодию, ритм, тембр и гармонию. Музыкальный образ воспринимается через эмоциональное воздействие. В симфониях П.И. Чайковского образность строится через развитие темы, смену настроений, динамику звучания. Слушатель не видит конкретного персонажа, но ощущает драматизм, тревогу, лиризм или торжество, музыка создаёт образ состояния.

Во всех этих примерах можно увидеть общую закономерность: художественный образ возникает там, где форма наполнена смыслом. Цвет, слово, звук или пластика становятся средствами выражения внутреннего содержания. При этом каждый вид искусства по-своему организует процесс создания образа, но основа остаётся единой – творческое осмысление действительности и её преобразование в художественную форму. Если художник лишь копирует внешний облик предмета, не выявляя его сущности, образ остаётся поверхностным, глубина же появляется тогда, когда автор через внешнюю форму передаёт внутреннее состояние, идею или конфликт. Именно поэтому, по мнению Ю.Б. Борева, художественный образ считается центральной категорией эстетики [6, 19].

Если в живописи образ создаётся через цвет и композицию, в литературе – через слово, в музыке – через звук, то в хореографическом искусстве главным выразительным средством становится человеческое

тело. Хореография обладает особой природой: она объединяет в себе движение, музыку, драматургию, а иногда и слово, поэтому художественный образ в танце всегда синтетичен. Он складывается не из одного выразительного приёма, а из совокупности средств, при этом тело исполнителя становится носителем смысла. Пластика, положение корпуса, характер шага, направленность взгляда – всё это формирует образ и передаёт внутреннее состояние персонажа. Художественный образ в хореографии отличается высокой степенью обобщённости, он редко передаётся через бытовую конкретику. Чаще всего зритель воспринимает характер через стиль пластики, динамику и ритм. Это связано с тем, что танец не может использовать подробное словесное объяснение, всё содержание выражается через движение и композицию [1, 18].

В трудах Н.А. Александровой подчёркивается, что хореографическое искусство строится на пластической выразительности и закономерностях сценической композиции, где движение выступает носителем художественного смысла. Ф.В. Лопухов рассматривал балет как синтетическое искусство, в котором музыка и пластика образуют единую драматургическую структуру. Из этого следует, что специфика хореографического образа заключается в его пластической природе и зависимости от взаимодействия музыкальной, композиционной и исполнительской составляющих.

В классическом балете образ строится на основе определённых канонов. Чёткие позиции, выворотность, поставленный корпус, вытянутость линий создаёт ощущение гармонии и возвышенности. Через эти особенности пластики формируется образ идеального героя или героини. В балете «Лебединое озеро» П.И. Чайковского образ Одетты создаётся через плавность рук, мягкость порт де бра, замедленный темп, скользящий шаг. Пластика напоминает движение крыльев, что подчёркивает связь персонажа с образом лебедя (Приложение, рис.3). Здесь образность достигается через единство музыкального сопровождения и

пластической выразительности. В «Жизели» образ главной героини раскрывается через контраст двух состояний: земной девушки и призрачной виллисы. В первом акте пластика лёгкая, живая, наполненная радостью, во втором – движения становятся более воздушными, почти невесомыми, появляется ощущение отстранённости. Этот контраст усиливает драматизм произведения и делает образ многогранным. Если же обратиться к балету «Спящая красавица», можно увидеть, как характер персонажей передаётся через стилистические особенности лексического материала. Фея Сирени движется величественно и спокойно, её пластика подчеркнута гармонично. Злая фея Карабос, напротив, характеризуется резкостью, угловатостью, акцентированными позами (Приложение, рис.4). Различие в пластике становится средством раскрытия характера.

А.Я. Ваганова подчёркивала, что система классического танца направлена не только на техническое совершенство, но и на формирование выразительности, без которой невозможна художественная целостность роли. Таким образом можно утверждать, что техника в хореографии не является самоцелью, а служит средством создания художественного образа [9].

В XX веке представление о художественном образе в хореографии значительно расширяется, возникают новые направления – модерн, неоклассика, современный танец. Здесь пластика становится более свободной, допускаются неидеальные формы, асимметрия, работа с падениями, импульсом. Образ перестаёт быть исключительно возвышенным или идеализированным, теперь он может выражать внутренний конфликт, тревогу, сомнение. В постановках М. Грэм образ строится через напряжение корпуса, сжатие и освобождение, работу с центром тела, резкие изменения динамики. Движение становится выражением внутреннего переживания, тело словно «говорит» о состоянии человека. Здесь художественный образ формируется через психологическую глубину и эмоциональную открытость. Она стремилась

создать язык танца, который бы смог выразить человеческую душу и дух через мифы, архетипы и откровенные эмоции [13].

Исследователь движения Р. Лабан отмечает, что в модерне и постмодерне движение становится способом выражения внутренней психической динамики, а пластика приобретает аналитический характер. Это позволяет говорить о расширении понимания художественного образа в XX веке – от идеализированной формы к психологически напряжённой структуре [46, 47].

В неоклассике образность достигается через чистоту линий и музыкальность. Часто акцент делается на взаимодействии пластики и музыки, а не на сложном сюжете или изображении событий и персонажей. В этом случае художественный образ возникает как состояние, создающее эстетическое впечатление [15].

Современная хореография часто обращается к глубоким темам человеческого опыта: одиночества, поиска себя, внутренней борьбы и взаимодействия человека с окружающим пространством. В таких постановках художественный образ формируется через особый характер пластики, работу с уровнем, контакт с партнёром и динамику сцены, усиливая выразительность движения и эмоциональную насыщенность. Такой подход позволяет хореографу не просто показать внешние действия, а передать внутренний мир персонажей, их психологическое состояние и взаимоотношения, делая образ многослойным, живым и воспринимаемым зрителем как целостная художественная структура.

Представляется целесообразным подчеркнуть, что динамическая природа хореографического образа требует не только композиционной выстроенности, но и осознанной исполнительской интерпретации. Именно в процессе сценического воплощения пластическая структура приобретает эмоциональную глубину и завершённость.

В хореографии образ существует во времени и развивается на протяжении всего произведения, приобретая новые оттенки с каждой

сценой. Зритель воспринимает его динамически: через смену темпа, изменение рисунка танца, переход от одного эмоционального состояния к другому. Такой подход делает хореографический образ особенно живым и многомерным, объединяя в себе эмоциональное, смысловое и визуальное начала, создавая целостное впечатление художественной формы. Можно утверждать, что категория «художественный образ» выступает центральной категорией эстетики и искусства. Анализ различных теоретических подходов позволяет сделать вывод о том, что в хореографии он формируется как результат взаимодействия пластики, музыки, драматургии и исполнительской интерпретации [6].

В различных видах искусства художественный образ формируется через систему специфических выразительных средств, однако его сущностные характеристики остаются неизменными – целостность, эмоциональная насыщенность и смысловая глубина. Полученные теоретические положения создают основу для дальнейшего анализа выразительных средств хореографии и психолого-педагогических аспектов работы исполнителя над воплощением образа.

1.2 Выразительные средства хореографии как инструмент создания художественного образа

На сегодняшний день хореография сформулировала целую систему выразительных средств и приемов, свой художественный язык, установила особую связь с музыкой. Основу хореографического образа составляет синтез движений, пантомимы, артистической игры, оформленных декораций, танцевального костюма, музыкального сопровождения и многого другого. Изменение одного из них может полностью поменять восприятие образа, подчеркнуть характер персонажей или усилить эмоциональное воздействие на зрителя [10].

Как подчёркивает Н.А. Александрова, хореография обладает собственной системой художественных средств, в которой движение

выступает не как механическая последовательность поз, а как осмысленная пластическая структура. В контексте настоящего исследования представляется целесообразным рассматривать выразительные средства хореографии как инструментальную основу формирования художественного образа, обеспечивающую его целостность и выразительность [1].

Среди выразительных средств ключевое место занимает лексический материал – совокупность многообразных движений, поз, жестов и переходов, которые формируют тело как инструмент выразительности, а танец как законченное художественное произведение. Отбор лексического материала должен быть подчинён художественной задаче произведения и логике развития образа, при этом учитывается характер персонажа, эмоциональное состояние, стиль танца, музыкальный и драматический контекст. Его качество зависит от профессионального уровня и интеллекта автора. Так же постановщик ищет подходящие движения через эксперименты с пластикой: он пробует разные комбинации рук, корпуса, ног и головы, оценивает их динамику, амплитуду, ритм, согласованность с музыкой и другими исполнителями. Это помогает постановке быть индивидуальной и точнее передавать суть конкретного образа. Р. Лабан, анализируя структуру движения, выделял его пространственные, динамические и ритмические характеристики как основу выразительности. Резюмирую все вышесказанное можно заключить, что лексика в хореографии не является набором технических элементов, а выступает смыслообразующим компонентом художественного образа. [22, 46, 47]

Хореограф-постановщик в процессе создания хореографического произведения может использовать как отдельные виды танцевальной лексики, так и соединять их, взаимно обогащая друг друга. Каждый вид лексики обладает собственной художественной природой и сферой применения, имеет характерные выразительные возможности и по-своему передаёт содержание танца. Его ждёт неудача, если он пытается соединить

в номере большое количество разных движений. В основе создания хореографического образа лежит отбор необходимых, ограниченных в количественном отношении движений, но обладающих ярко выраженной индивидуальностью, неповторимостью сути образа. Они соответствуют образу на протяжении номера, появляются неоднократно, развиваются и видоизменяются вместе с развитием образа. Необходимо искать какой-то яркий жест, позу, которое повторяется на протяжении всего номера в различных сочетаниях с другими движениями и напоминающее зрителю основную характеристику героя, более яркую черту того или иного образа. У зрителя оно остаётся в памяти, а их особенности характера, свойство персонажа подчёркиваются, делают образ отличительным от других. Таким образом, принцип ограниченности и мотивного развития движений обеспечивает художественную цельность образа. В рамках настоящего исследования данный подход рассматривается как один из ключевых механизмов формирования пластической индивидуальности персонажа.

Особое место при создании хореографического образа отводится рисунку танца, он помогает организовать расположение исполнителей на сцене. Рисунок должен развиваться логично и постепенно, быть тесно связан с лексикой, помогать максимально выразительно раскрывать танцевальный текст на сцене. В зависимости от задачи номера постановщик может симметрично или асимметрично строить рисунок танца. Ж.Ж.Новерр отмечал, что некоторое знакомство с геометрией также может принести здесь немалую пользу: наука эта внесёт ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст чёткость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению большой блеск.

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные перестроения и построения на сцене влияют на то, что чувствует зритель. Автор постановки старается выстроить танец так, чтобы каждое положение танцоров и каждый переход между ними раскрывали замысел: что хотел сказать автор, какое настроение передать и какой характер

показать. Например, плавное развитие рисунка, неторопливое движение, соответствующее музыке, невидимые движения ног танцующих, как бы плывущих по сцене, рожают перед зрителем образ лебёдушки. В хороводе «Березка» государственного хореографического ансамбля «Березка» используя в основном рисунок танца, раскрывает образ стройной, как берёзка, русской девушки, её характер, образ русской природы (Приложение, рис.3) [23].

Еще в античной философии рассматривалась гармония пространства и пропорций. Уже в то время задумывались над соотношением переднего, заднего и крайнего планов, необходимых для создания глубины пространства. Рисунком танца мы называем перемещение танцующего или группы танцующих по сценической площадке и тот воображаемый след, который как бы остается на полу, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры и формы их передвижения по сцене. Круги, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали – все это используется в танцевальном рисунке. Диагональ используется в танцах очень часто, как в народных, так и в классических. По диагонали очень выгодно исполнять всевозможные па, требующие стремительной динамики, - воздушные полеты, бег на пальцах, различные вращения, все зависит от замысла, от построения комбинации, стиля и характера танца. Круговые танцы берут свое начало в далекой древности. Во время язычества хороводы водили по кругу, изображая круговое движение солнца. Это и теперь наиболее распространенная фигура почти во всех народных танцах: русские хороводы, украинские гопакы, белорусские, молдавские, танцы народов Кавказа и другие строятся на рисунке круга. Профессиональные искусства танца, в том числе и классический балет, никогда без него не обходится: почти все вариации и коды включают в свою композицию круг [28, 29].

Л.С. Выготский в исследованиях психологии искусства подчеркивал, что пространственная организация танца формирует ритм зрительного восприятия и определяет эмоциональный вектор сценического действия.

Отсюда следует, что рисунок танца следует рассматривать не только как композиционный приём, но и как самостоятельное выразительное средство, влияющее на драматургию художественного образа. Он помогает зрителю определить главные и второстепенные роли. Например, центральный персонаж может находиться в центре круга, а второстепенные – по диагонали, создавая эффект фокусировки внимания зрителя. По мнению А.Я. Вагановой, смена высоты, пространственные перемещения и использование глубины сцены создаёт многоплановость образа [10, 9].

Музыкальное сопровождение является неотъемлемой частью хореографического образа. Ф.В. Лопухов рассматривал танец как синтетическое искусство, где музыка и пластика образуют единую драматургическую ткань произведения. Музыка усиливает воздействие лексического материала: темп, ритм и характер музыки определяют скорость и динамику движений, акценты и плавность переходов. Она определяет содержание танца, образность и драматургию. Ее еще называют «душой» танца. Для хореографа важно глубокое проникновение в музыкальный текст: анализ мелодии, ритмического построения фразы, динамических оттенков и интонационной выразительности. Национальные особенности музыки позволяют подчеркнуть стилизацию, культурный контекст и характер персонажей. Только в этом случае возможно органичное слияние музыкальных и танцевальных фраз. Этот синтез помогает зрителю «чувствовать» движение, синхронизируют восприятие образа с эмоциональной динамикой сцены [18].

Б.В. Асафьев рассматривал балет как форму музыкально-пластической драматургии, в которой движение становится продолжением музыкальной интонации, а Е.В. Назайкинский подчёркивал психологический аспект музыкального восприятия, влияющий на эмоциональную реакцию зрителя. Таким образом, музыкальная структура в хореографии выполняет не вспомогательную, а формообразующую функцию, определяя логику развития художественного образа [3, 21].

Мимика и жесты занимают особое место среди средств раскрытия художественного образа, поскольку они напрямую связаны с внутренним состоянием исполнителя. Они становятся проводником эмоционального содержания. В теории актёрского искусства подчёркивается, что подлинность сценического существования проявляется через органическое соединение внутреннего переживания и внешнего действия. В хореографии это соединение особенно важно, поскольку слово отсутствует, а смысл передаётся через телесную выразительность [25, 26].

Мимика отражает эмоциональные изменения персонажа: радость, тревогу, сомнение, страдание. Направление взгляда, напряжение мышц лица, микродвижения бровей и губ формируют тонкую эмоциональную палитру. Даже при сложных и быстрых танцевальных движениях выражение лица сохраняет значение, задавая общую эмоциональную атмосферу. Жестовая пластика расширяет возможности передачи смысла. Положение рук, характер их движения, амплитуда и динамика способны обозначить отношение героя к происходящему, его внутренний конфликт или стремление. В классическом балете жесты нередко имеют закреплённое значение, тогда как в современной хореографии они могут носить более абстрактный, импульсивный характер. Важно подчеркнуть, что мимика и жесты должны быть органично включены в общую структуру движения. Избыточная выразительность может нарушить целостность образа, тогда как сдержанность при недостаточной внутренней наполненности делает образ сухим и формальным. Баланс между внутренним переживанием и внешним проявлением является ключевым условием художественной убедительности [30].

В рамках настоящего исследования принимается положение о том, что пластическая выразительность исполнителя достигается через органическое соединение внутреннего эмоционального состояния и внешней формы движения. Без внутренней мотивации даже технически совершенное исполнение утрачивает художественную глубину.

В хореографии костюм имеет дополнительное значение, поскольку он взаимодействует с движением. Он должен подчёркивать характер, национальность, возраст, социальное положение и эмоциональное состояние героя. Лёгкие струящиеся ткани усиливают ощущение текучести пластики, подчёркивают амплитуду вращений и плавность переходов. Жёсткие, структурированные формы акцентируют графичность поз и чёткость линий, а объёмные элементы костюма могут визуально увеличивать масштаб движения, создавая впечатление монументальности образа. К примеру, костюм «Жар-птицы» М. Фокина – сложный, напряжённый силуэт и «горящие» жёлтые, оранжевые, красные цвета костюма резко противопоставляли Жар-птицу образам всех остальных персонажей балета, перекликались с экзотической пластикой её танца, создававшей впечатление полёта (Приложение, рис.4).

В современных постановках костюм может носить условный или символический характер. Минималистичное решение подчёркивает универсальность образа, отрывая его от конкретной исторической среды. Иногда костюм становится частью концептуального замысла, где цвет и форма выражают идею спектакля. В этом случае он перестаёт быть лишь внешним оформлением и превращается в элемент драматургической структуры.

Кроме того, костюм влияет на самоощущение исполнителя. Артист, облачённый в определённую сценическую форму, легче входит в образ, ощущая принадлежность к конкретной эпохе или характеру.

Соответственно, костюм выполняет двойную функцию: он воздействует на зрителя и одновременно способствует внутренней настройке исполнителя [10].

Костюм и сценографические решения оказывают влияние на восприятие образа, формируя художественную структуру произведения и поддерживая пластическую выразительность.

Грим так же является важным компонентом сценической

выразительности, позволяющим уточнить и усилить художественный образ. Он помогает адаптировать лицо исполнителя к условиям сценического пространства, делая мимику более отчётливой и читаемой на расстоянии. Однако его значение не ограничивается технической функцией. С точки зрения эстетической теории, художественный образ предполагает определённую степень обобщения и типизации. Грим позволяет подчеркнуть характерные черты персонажа, усиливая выразительность глаз, линию бровей, форму губ. Через эти акценты создаётся эмоциональный рисунок лица, который становится частью сценического языка. Он также способен усиливать драматизм через контрастность. Чётко очерченные линии, затемнение определённых зон лица создают ощущение внутреннего напряжения. В мягком, светлом гриме подчёркивается лиричность и гармония. Это дает основание полагать, что грим выполняет функцию визуального усилителя образа, конкретизируя его характер и способствуя более точному восприятию внутреннего состояния персонажа.

Сценография представляет собой художественную организацию сценического пространства, включающую архитектуру сцены, декорационное оформление, световое решение и их взаимодействие с исполнителем. В современном театре она рассматривается как самостоятельный пласт драматургии спектакля, формирующий визуальную концепцию произведения. Сценография выступает не как фон, а как активная художественная среда, определяющая условия существования образа и направляющая восприятие зрителя, следовательно пространственная организация сцены становится важнейшим условием существования хореографического образа.

Внутри сценографической системы особое место занимают декорации – материальные элементы, формирующие конкретную визуальную среду. Они создают исторический, культурный или символический контекст, в котором разворачивается сценическое действие. В традиционных постановках декорации выполняют функцию конкретизации места и

времени действия. Архитектурные формы, интерьерные детали, природные пейзажи усиливают достоверность художественного мира. Однако даже в реалистическом решении декорации несут обобщающий характер, подчёркивая доминирующие черты образа. Например, в балете «Щелкунчик» П.И. Чайковского спектакль идёт в обрамлении, напоминающем оформление детского театра, и погружает зрителя в сказочный мир. Новогодняя ёлка здесь не просто элемент декорации, а своеобразное «действующее лицо»: её образ лейтмотивом проходит через все картины спектакля, и феерическое путешествие юных героев в сказочном сне Маши оказывается их путешествием по ёлке (Приложение, рис.5).

В современной хореографии часто используется принцип условности. Минималистичные конструкции, геометрические формы или абстрактные объекты концентрируют внимание на пластике исполнителя. В этом случае декорации становятся символом внутреннего состояния персонажа. Пространство может отражать конфликт, изоляцию или стремление к преодолению. Важно отметить, что декорационная среда влияет и на сам характер движения. Масштаб сцены определяет амплитуду жестов, траекторию перемещения и композицию танца [18].

Световое решение является динамическим элементом сценографической системы. Оно формирует эмоциональный климат постановки и направляет внимание зрителя. В эстетике театра свет рассматривается как средство композиционной организации и усиления смысловых акцентов. Изменение интенсивности освещения, цветовой температуры и направления световых потоков создаёт различные эмоциональные состояния. Тёплые оттенки способствуют ощущению гармонии и лиричности, холодные – усиливают драматизм и напряжённость. Контраст света и тени подчёркивает внутренние противоречия образа, визуально выделяя ключевые моменты сценического действия. Таким образом, в балете «Лебединое озеро» световое решение

играет ключевую роль в создании мистической атмосферы. Сцена у озера освещается имитацией лунного света – холодного, серебристого, призрачного. Он создаёт ощущение таинственности, нереальности происходящего, погружает зрителя в мир волшебства и загадок. Длинные, колеблющиеся тени от деревьев и кустов усиливают это впечатление (Приложение, рис.6).

С точки зрения эстетики учебнику Ю.Б. Борева, свет и цветовое решение относятся к категории художественной формы, способной усиливать эмоциональную выразительность произведения. В результате свет в хореографии выступает не только техническим средством, но и выразительным инструментом формирования образной атмосферы [6].

Особое значение имеет динамика освещения. Плавные переходы от света к затемнению могут сопровождать эмоциональную эволюцию персонажа и становится своеобразным «психологическим комментарием», раскрывающим внутреннюю логику развития образа.

Художественный образ в хореографическом произведении формируется как результат сложного взаимодействия внутреннего и внешнего начал. Каждое средство усиливает другое, создавая целостное впечатление, усиливая эмоциональную и смысловую насыщенность образа. Однако сами по себе эти элементы не способны обеспечить подлинную художественную убедительность. Их выразительный потенциал раскрывается в полной мере лишь при условии внутренней наполненности образа исполнителем. Это подтверждает мысль о том, что сценическая форма и внутренняя работа артиста находятся в неразрывной связи, что закономерно подводит к рассмотрению проблемы воплощения в художественный образ как центрального механизма его создания и сценического воплощения.

1.3 Психолого-педагогические аспекты работы исполнителя над воплощением хореографического образа

Создание художественного образа не завершается на этапе замысла автора или постановщика танца. Он получает полноценное осуществление только в момент сценического существования исполнителя. Поэтому особую роль приобретает процесс воплощения в образ – сложный внутренний механизм, благодаря которому внешняя форма наполняется смыслом и переживанием [6, 10, 25].

Под перевоплощением в образ подразумевается, что артист не механически воспроизводит роль, а осознанно существует в рамках характера героя. Внешние действия при этом органично вытекают из его внутренних переживаний. Когда исполнитель ограничивается только внешними средствами – жестами, мимикой, технически точным движением – образ может оставаться поверхностным. Зритель видит форму, но не ощущает внутреннего наполнения. В таком случае исполнение становится декоративным, но не выразительным [25, 26].

Сценическая выразительность возникает тогда, когда между внутренним состоянием и внешним проявлением устанавливается целостная связь. Движение становится следствием переживания, а не его условным обозначением. Именно поэтому вхождение в образ можно рассматривать как необходимое условие художественной убедительности [8].

Важно различать понятия «игра» и «проживание». Игра может строиться на демонстрации заранее заданных эмоциональных схем: грусть выражается опущенными плечами, радость – лёгкостью движений, страдание – напряжением корпуса. Однако подобная схема быстро превращается в штамп. Проживание же предполагает индивидуальный, каждый раз заново возникающий внутренний импульс, который рождает движение естественным образом. В хореографии данная проблема приобретает особую остроту. Артист балета работает в условиях жёсткой технической дисциплины: классический танец требует точности позиций, выворотности, устойчивости, строгой координации. Исполнитель может сосредоточиться исключительно на безупречности формы. В результате

образ становится внешним, лишённым внутренней жизни. Такое исполнение может производить впечатление профессионализма, но не вызывает глубокого эмоционального отклика. Зритель видит мастерство, но не чувствует драматургии. Техника сама по себе не гарантирует создания художественного образа. Напротив, чрезмерная концентрация на технической стороне может привести к утрате эмоциональной глубины. Поэтому интерпретация позволяет преодолеть эту опасность. Оно объединяет технику и внутреннее содержание, превращая движение из механического действия в выразительный жест. Исполнитель перестаёт «показывать» образ и начинает существовать в нём. Таким образом, в контексте настоящего исследования воплощение рассматривается не как дополнительный выразительный приём, а как необходимое условие художественной целостности образа. Представляется, что именно способность соединить техническую дисциплину с внутренним переживанием определяет уровень профессиональной зрелости исполнителя [9, 16, 27].

Кроме того, процесс погружения в образ связан с личностным опытом исполнителя. Каждый артист привносит в образ собственные переживания, ассоциации и эмоциональный багаж. Именно поэтому одна и та же роль в исполнении разных танцоров может звучать по-разному, сохраняя общую структуру, но приобретая индивидуальные оттенки. При сохранении хореографического текста меняется интонация движения, акцентировка, глубина пауз, степень эмоциональной открытости. Это связано с тем, что воплощение всегда опирается на личностный опыт танцора. Его темперамент, характер, жизненные впечатления влияют на качество сценического существования. Поэтому художественный образ в хореографии никогда не является абсолютно статичным – он постоянно развивается в зависимости от исполнителя. Внутреннее освоение роли представляет собой сложный психофизический процесс, включающий осмысление роли, эмоциональное принятие её содержания и органичное

выражение этого содержания через движение. Без внутренней работы исполнителя сценическая выразительность остаётся формальной.

Психологическое присвоение образа получила наиболее глубокую была направлена на поиск подлинности сценического существования, при котором актёр не изображает чувство, а проживает его в пределах сценической реальности. Одним из центральных понятий системы является «предлагаемые обстоятельства». Под ними понимаются все условия, в которых существует персонаж: время, место действия, социальная среда, предшествующие события, отношения с другими героями. Для исполнителя важно не просто знать эти обстоятельства, а внутренне принять их как реальные. Только в этом случае поведение на сцене приобретает логичность и правдивость.

Не менее значимым является принцип «если бы». Он позволяет исполнителю задать себе вопрос: «Как бы я действовал, если бы оказался в подобных условиях?». Этот приём не требует полного совпадения жизненного опыта артиста с судьбой персонажа. Он создаёт мост между личным переживанием и художественным образом. Через воображаемое «если бы» внутренний мир исполнителя начинает взаимодействовать с образом роли.

Важное место занимает понятие сверхзадачи – внутреннего стремления персонажа, его главной цели. Осознание сверхзадачи помогает избежать случайности в действиях. Каждое движение, жест или пауза становятся частью единой линии поведения. В хореографии это особенно важно: пластика перестаёт быть набором элементов и превращается в последовательность действий, подчинённых внутреннему импульсу.

К.С. Станиславский также подчёркивал значение эмоциональной памяти. Однако речь идёт не о прямом воспроизведении личных драматических ситуаций, а о способности вызвать в себе состояние, близкое по природе к переживаниям героя. Для артиста балета этот механизм приобретает специфическую форму: эмоция должна быть не только

прочувствована, но и переведена в телесное выражение.

Перенос этих принципов в хореографию требует определённой адаптации. В отличие от актёра драматического театра, хореографический исполнитель лишён словесного текста. Его выразительность строится на движении, ритме, дыхании, пластической динамике. Тем не менее внутренняя логика образа остаётся столь же необходимой. Без неё танец теряет смысловую глубину и превращается в демонстрацию техники. Таким образом, система К.С. Станиславского может рассматриваться не только как театральная методика, но и как универсальный подход к пониманию сценического существования. Для хореографа и артиста она открывает возможность осмысленного соединения внутреннего переживания и внешней формы [25, 26].

В рамках настоящего исследования положения системы К.С.Станиславского рассматриваются как теоретическая основа анализа психофизической природы сценического существования исполнителя. При этом их адаптация к хореографическому искусству требует учёта специфики пластического языка, что предполагает обращение к другим театральным концепциям.

Хотя система К. Станиславского стала фундаментом для понимания внутренней природы сценического переживания, в театральной практике XX века появились и иные концепции, по-разному раскрывающие механизм воплощения образа. Сравнение этих подходов позволяет глубже понять специфику воплощения исполнителя и выявить те элементы, которые особенно значимы для хореографии.

М. Чехов предложил иную трактовку творческого процесса. В отличие от Станиславского, делавшего акцент на психологической правде и последовательной логике переживания, М. Чехов стремился освободить актёра от чрезмерной фиксации на личных воспоминаниях. Он рассматривал воображение как главный источник сценического творчества. «Психологический жест» стал одним из ключевых понятий его метода. Это

не бытовое движение и не иллюстрация эмоции, а обобщённое телесное выражение внутреннего стремления персонажа. Жест концентрирует смысл образа, его внутреннюю энергию. Приняв этот жест, исполнитель начинает ощущать характер роли на физическом уровне. Для хореографического искусства данный принцип особенно ценен. Танец изначально строится на выразительности движения, и потому идея психологического жеста может служить своеобразным мостом между внутренним состоянием и пластикой. Если танцор находит телесную форму, в которой сосредоточена основная идея образа, дальнейшее развитие партии приобретает цельность и выразительность. В отличие от постепенного вхождения в образ через предлагаемые обстоятельства, у М. Чехова движение может стать отправной точкой для возникновения чувства. Иначе говоря, форма способна породить содержание. Для артиста балета этот путь нередко оказывается более естественным, поскольку телесность является его главным инструментом [33, 34].

Иной ракурс предлагает В.Э. Мейерхольд, создавший систему биомеханики. В центре его внимания находилась организация тела, ритм, точность и выразительность физического действия. Он исходил из того, что психическое состояние может формироваться через правильно выстроенное движение. В этой концепции актёр учится владеть телом как инструментом, способным точно передавать смысл через структуру действия. Эмоция не предшествует движению, а возникает в процессе его выполнения. Такой подход снимает чрезмерную зависимость от личного эмоционального опыта и делает исполнителя более свободным в профессиональном плане.

Для артиста балета идея биомеханики оказывается особенно близкой. Хореография требует чёткости, координации, точности амплитуды и ритма. Однако если рассматривать движение не как абстрактную технику, а как осмысленное действие, оно приобретает художественную наполненность. В этом смысле биомеханика помогает избежать формального исполнения, соединяя дисциплину и выразительность [22].

Если сопоставить три подхода, можно увидеть различные векторы понимания вживания в образ. К.С. Станиславский идёт от внутреннего переживания к внешнему действию. М. Чехов допускает, что найденная форма способна вызвать внутренний отклик. В.Э. Мейерхольд подчёркивает конструктивную роль физической организации тела. Для хореографического искусства наибольшую ценность представляет синтез этих позиций. Исполнитель не может опираться исключительно на психологическое переживание, игнорируя форму движения. Но и чисто технический подход не способен обеспечить глубину образа. Только взаимодействие внутреннего импульса, воображения и телесной выразительности создаёт подлинное сценическое существование. Это многоуровневый процесс, в котором психологическая работа, воображение и пластическая организация движения образуют единую систему. Для хореографии именно такое комплексное понимание становится основой сценической выразительности.

Воплощение в художественный образ в хореографии имеет ряд особенностей, отличающих его от драматического театра. Если актёр располагает словом, как средством раскрытия внутреннего мира персонажа, то танцор лишён этого инструмента. Его выразительность полностью строится на пластике, ритме, динамике движения и качестве исполнения. Отсутствие слов не упрощает, а напротив, усложняет задачу. Эмоциональное состояние должно быть передано через тело настолько ясно, чтобы зритель мог «прочитать» его без пояснений. В этом заключается одна из главных трудностей: любое движение должно нести смысловую нагрузку. Линия руки, наклон корпуса, характер шага, пауза перед движением – всё это становится элементом выразительности.

Однако пластическая выразительность возникает не автоматически. Важно понимание того, что движение должно рождаться из внутреннего импульса. Это не означает отказ от техники. Напротив, высокая техника необходима для свободного выражения содержания. Но техника становится

средством, а не целью. Например, в классическом балете трагический образ требует не только определённой мимики, но и особого качества движения – более мягкой динамики, иной работы корпуса, иной энергетики прыжка. В лирическом образе движения могут быть более текучими, плавными, словно продолжающими дыхание персонажа. В драматическом – напряжёнными, собранными, резкими. Так пластика отражает внутреннее состояние, но лишь в том случае, если исполнитель осознаёт смысл образа и проживает его.

В классическом балете художественный образ, как правило, связан с конкретным персонажем и чётко выстроенной драматургией. Исполнитель работает не только с пластикой, но и с историей героя, его судьбой, внутренним конфликтом. Например, образ Китри в балете «Дон Кихот» требует от артистки балета яркой темпераментности, живости, лёгкости и уверенности (Приложение, рис.7). Процесс сценического перевоплощения в данной партии строится через ощущение энергии, внутренней свободы и эмоционального напора. Движения должны быть не просто быстрыми и технически сложными, а наполненными характером. Если исполнительница ограничится демонстрацией виртуозных фуэте и прыжков, образ станет декоративным. Только внутреннее принятие характера – жизнерадостного, смелого, импульсивного – делает партию убедительной.

Другой пример – партия Никии в балете «Баядерка» (Приложение, рис.8). Это образ трагический, внутренне сосредоточенный, требующий глубокой эмоциональной концентрации. Здесь важна не столько внешняя экспрессия, сколько состояние внутренней боли и обречённости. В сцене «Тени» особую роль играет качество движения: мягкость рук, плавность переходов, ощущение «парения». Без внутреннего проживания эта сцена легко превращается в красивую, но холодную композицию.

В современной хореографии подход к воплощению художественного образа принципиально иной. Образ не всегда имеет конкретное имя или биографию. Часто речь идёт о состоянии, внутреннем процессе,

абстрактном переживании [22].

В спектаклях П. Бауш, например, исполнитель существует не столько как персонаж, сколько как носитель человеческого опыта – одиночества, тревоги, страсти, памяти. В таких постановках движение может быть намеренно резким, прерывистым, даже бытовым, но именно внутренняя честность и концентрация делают его выразительным. Воплощение здесь связано не с созданием роли в традиционном смысле, а с открытостью личного переживания.

Различие между классическим и современным танцем заключается не в наличии или отсутствии образа, а в способе его формирования. В классическом балете образ чаще всего закреплён за персонажем и традицией. В современной хореографии он может быть состоянием или концептом. Однако в обоих случаях без внутреннего проживания движение теряет художественную глубину. Следовательно, вне зависимости от стилистики и жанра, психолого-педагогическая работа над образом остаётся универсальным условием сценической выразительности. Различаются формы воплощения, но неизменной остаётся необходимость внутреннего освоения художественного содержания.

Анализ различных театральных концепций и особенностей хореографического исполнительства позволяет сделать вывод о том, что вживание в художественный образ является не дополнительным элементом, а основой сценической выразительности. Убедительность возникает тогда, когда зритель перестаёт воспринимать движение как набор технических элементов и начинает видеть в нём логику и эмоциональный смысл. Именно внутренняя работа исполнителя превращает пластическую форму в художественное высказывание. Таким образом, психолого-педагогические аспекты работы исполнителя над образом включают не только эмоциональное переживание, но и осмысленную организацию психофизического процесса. В рамках данного исследования перевоплощение понимается как целостный механизм соединения

внутреннего содержания и пластической формы, обеспечивающий художественную убедительность хореографического образа.

Теоретический анализ позволил глубже осмыслить сущность художественного образа в хореографическом произведении и определить ключевые условия его формирования. Художественный образ возникает не сам по себе, а в результате органичного соединения замысла хореографа, системы выразительных средств, таких как пластика, музыка, драматургия и сценография и исполнительского мастерства артистов. Такой подход позволяет рассматривать создание художественного образа как целостный и поэтапный процесс, требующий согласованности всех элементов хореографической работы.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

2.1 Формирование авторского замысла и драматургии

Практическая работа над хореографической постановкой начинается не с движения, а с внутреннего художественного импульса, с рождения идеи. Это не просто вдохновение, а целый процесс: автор наблюдает за людьми, событиями, слушает музыку, изучает литературу или художественные произведения и ищет ту тему, которая будет эмоционально и пластически выразительной на сцене. Например, если постановка посвящена историческому событию, хореограф анализирует костюмы, музыку и пластику того периода, чтобы воссоздать эпоху. Он фиксирует этот импульс с помощью зарисовок, видеозаписей движений, эскизов костюмов или подбирает музыкальные фрагменты, которые сразу вызывают отклик и задают тон будущей постановки.

Замысел будущего произведения формируется как результат осмысления определённой идеи, эмоционального переживания или художественного образа. В этом смысле замысел представляет собой не просто тему, а целостную концепцию, включающую идейное содержание, эмоциональную направленность и предполагаемую форму выражения. Художественный образ возникает как форма отражения действительности, преобразованной творческим сознанием автора. В хореографии этот процесс имеет особую специфику: замысел должен быть переведён в язык пластики, движения и сценического действия. Следовательно, постановщик с самого начала мыслит не словесными категориями, а пластическими и музыкальными образами [6].

Источниками замысла могут выступать различные художественные и жизненные явления: литературные произведения, исторические события, национальные традиции, философские идеи, личные переживания автора.

Нередко отправной точкой становится музыкальное произведение, в котором уже заложена определённая драматургическая структура. Музыка задаёт эмоциональный тон, темпоритм, динамику развития, а хореограф, воспринимая её, начинает видеть пластическое воплощение будущего образа. Музыка является основой танцевального движения и определяет его характер и выразительность [21, 3].

Однако в ряде случаев процесс строится иначе: сначала формируется идейный замысел, а затем подбирается музыкальный материал, способный наиболее точно выразить художественную концепцию. В этом случае постановщик танца анализирует музыкальные произведения с точки зрения их драматургии, темпа, эмоционального содержания и стилевой принадлежности. Музыка должна не просто сопровождать танец, а быть органичной частью художественного замысла. Выбор темы всегда связан с осознанием её художественной актуальности и сценической выразительности. Автор задаёт себе ряд вопросов:

- что именно я хочу сказать зрителю?
- через какой образ это будет выражено?
- каким будет эмоциональное воздействие?
- будет ли номер сюжетным или бессюжетным?

Ответы на эти вопросы формируют ключевую идею постановки. Если речь идёт о сюжетной композиции, хореограф определяет основной конфликт и взаимоотношение персонажей. Если номер бессюжетный, акцент переносится на эмоциональное состояние, идею или пластический образ, раскрывающийся в сценическом пространстве.

Важным этапом является определение жанра и стилистической направленности будущей работы. Классическая, народно-сценическая и современная форма требует различного подхода к лексике, композиции и сценическому оформлению. Форма художественного произведения неотделима от его содержания, поскольку именно через форму раскрывается внутренняя сущность образа. Следовательно, уже на этапе

замысла хореограф-постановщик должен отчетливо видеть лексическую и стилистическую природу будущей постановки. Таким образом, замысел является фундаментом всей последующей работы. Он определяет выбор выразительных средств, характер пластики, музыкальное решение и композиционную структуру. Без чётко сформулированной идеи дальнейший процесс сочинения номера может стать лишённым внутренней целостности [19, 4].

Обратимся к высказываниям хореографов, в которых раскрывается их творческий замысел, видение художественного образа и сверхзадача произведения.

1. Марта Грэм – Аппалачская весна (1944).

М. Грэм в своих постановках всегда уделяла основное внимание эмоциональному содержанию, а не только внешней форме. В балете Аппалачская весна её целью было передать внутренние переживания американской женщины, столкнувшейся с потерей любимого человека. Грэм стремилась показать, что движение может быть языком эмоций: через положение тела, изгиб рук, темп и динамику шагов зритель ощущает страх, печаль, отчаяние, но также надежду на преодоление боли.

На этапе замысла М. Грэм определяла, какие пластические средства лучше всего соответствуют внутреннему состоянию персонажа. Например, плавные, волнообразные линии рук и мягкие наклоны корпуса выражали печаль, а резкие, острые движения – тревогу или эмоциональное напряжение. Также она уделяла внимание партнёрству и взаимодействию с ансамблем, чтобы солисты через движения создавали сценическую атмосферу, усиливающую образ главного героя.

М. Грэм подчёркивала, что её балет – это не просто рассказ о событиях, а эмоциональная карта эпохи, которая позволяет зрителю прочувствовать историю через телесное воплощение образа. Использование музыки, ритмических пауз и пространственной композиции сцены усиливало драматический эффект и делало образ доступным для восприятия

публикой даже без слов.

2. Джероми Роббинс – Вестсайдская история (хореографическая адаптация).

В адаптации Вестсайдской истории Д. Роббинс переносил классический сюжет Ромео и Джульетты в современный урбанистический контекст, показывая конфликт двух враждующих уличных групп. Его замысел заключался в том, чтобы через движение раскрыть социальные противоречия, эмоции подростков и борьбу за идентичность.

Д. Роббинс тщательно подбирал хореографический язык для каждой группы: динамичные, резкие движения с акцентом на силу и агрессию у одной банды, более плавные и экспрессивные жесты – у другой. В этом проявлялась индивидуальность персонажей через пластику, и зритель сразу понимал, кто принадлежит к какой группе, какие эмоции переживают герои.

При работе с солистами и ансамблем Д. Роббинс использовал метод «разборов по фразам»: сначала изучалась музыкальная фраза, затем движение, а потом – синхронизация с партнёрами. Он позволял артистам вносить собственные нюансы в пластику, чтобы усилить эмоциональную выразительность. Этот подход демонстрирует, что замысел хореографа реализуется не только через движение, но и через индивидуальные особенности исполнителей, их харизму, эмоциональный потенциал и взаимодействие с партнёрами.

3. Мариус Петипа – Лебединое озеро (1895, редакция Петипа/Иванов).

М.И. Петипа ставил перед собой цель показать через балет противопоставление чистоты и обмана, света и тьмы, воплощая в движении внутренний мир персонажей. Замысел заключался в том, чтобы через пластику танцоров, композицию сцен и выразительные средства раскрыть контрасты между добром и злом.

Для этого он использовал двойной образ Одэт/Одилли: белый лебедь символизировал невинность и мягкость, черный – коварство и соблазн. М.И.Петипа детально прорабатывал каждую линию рук, изгиб корпуса,

темп движения, чтобы зритель ощущал различие между персонажами не только визуально, но и эмоционально.

Также большое внимание уделялось ансамблю лебедей, который создавал сценическую поддержку солистке, усиливая визуальное воздействие образа. Балетмейстер тщательно подбирал танцоров, учитывая их рост, фигуру, гибкость и способность передавать характер через движения, а музыкальное сопровождение П.И. Чайковского помогало раскрыть драматизм и эмоциональный контраст между сценами.

Таким образом, замысел М.И. Петипа реализовывался через сочетание индивидуальной работы с солистами, ансамблевых построений, музыки, костюмов и сценографии, создавая цельный художественный образ, который был понятен и воспринимался зрителем.

После того как определяется замысел постановки, следующим шагом становится построение драматургической структуры произведения. Драматургия хореографического номера включает в себя:

1. Экспозиция – автор знакомит зрителей с действующими лицами и их характером, через детали костюма, декорации, музыку и стиль исполнения, обозначает время, место и атмосферу действия. Здесь показываются эмоциональные состояния и создаётся общее настроение, которое затем развивается в процессе всей постановки.

2. Завязка формирует первоначальный конфликт или интригу, которая направляет действие вперёд. На этом этапе показывается взаимодействие персонажей, намечаются основные линии развития их характеров и отношений. Работа хореографа направлена на то, чтобы первые повороты сюжета органично выросли из экспозиции и логично подготавливали в последующее развитие действия.

3. Развитие действия представляет собой последовательность сцен и эпизодов, в которых напряжение постепенно возрастает, конфликты углубляются, а образность раскрывается более детально. Длительность и количество этих сцен зависят от замысла хореографа и музыкального

сопровождения, а также от характера развиваемого художественного образа.

4. Кульминация является наивысшей точкой драматургии, где достигается максимальный эмоциональный накал, и художественный образ достигает наибольшей выразительности. В сюжетных постановках кульминация совпадает с пиком развития конфликта или внутреннего переживания персонажей. В бессюжетных номерах кульминация проявляется через наиболее выразительное движение, яркий рисунок танца и плотность лексического материала. Кульминационный момент концентрирует внимание зрителя и становится смысловым центром всего произведения.

5. Развязка завершает композицию, фиксируя эмоциональный и идейно-нравственный итог произведения, позволяя зрителю осознать смысл увиденного и воспринимать его целостно. В некоторых случаях автор намеренно создаёт эффект неожиданности, однако такая неожиданность должна быть внутренне подготовлена всем ходом предыдущего действия.

Все элементы хореографической композиции органично связаны между собой: каждая последующая часть вытекает из предыдущей, дополняя и развивая её. Только синтез всех компонентов позволяет выстроить драматургию, способную удерживать внимание зрителя, вызывать эмоциональный отклик и обеспечивать целостность художественного образа.

Законы драматургии требуют, чтобы соотношение частей, степень напряжённости эпизодов и их протяжённость подчинялись основному замыслу произведения. Знание этих закономерностей необходимо как при создании хореографического произведения, так и при анализе уже существующих постановок [6, 24].

При разработке замысла хореограф уже учитывает тип исполнителей и их амплуа, ведь на этапе идеи важно представлять, кто сможет убедительно воплотить задуманные образы. Продумывая эмоциональное

содержание персонажей, характер движений и выразительные средства, хореограф представляет, какие пластические качества, внешние данные и индивидуальные особенности танцора помогут реализовать замысел. Таким образом, ещё до начала репетиций возникает предварительное соответствие образа и исполнителя, что позволяет более точно планировать стиль, движения и драматургическое построение номера.

Параллельно с построением драматургии постановщик работает над выбором пластического языка. Движение, или лексический материал, становится главным средством передачи замысла. Будь то классический, народный, современный, джазовый или экспериментальный вид танца, он задаёт рамки движений и ритмов, а стиль формирует общую «чувствительность» номера: как выражаются эмоции, как выстраиваются линии и фигуры, какие пластические средства будут преобладать [46].

Формирование авторского замысла является исходным и определяющим этапом создания хореографической постановки. Именно на этом этапе рождается идея, определяется художественная концепция, эмоциональная направленность и способ пластического воплощения будущего произведения.

Замысел объединяет содержание и форму, задаёт выбор музыкального материала, жанра, стилистики и выразительных средств. Построение драматургии обеспечивает логичность и целостность композиции, организуя развитие действия от экспозиции до развязки и формируя эмоциональное напряжение произведения. Продуманное сочетание замысла, драматургической структуры, пластического языка и особенностей исполнителей позволяет создать художественно завершённую и выразительную постановку.

На основании проведенного анализа, можно утверждать, что авторский замысел и драматургия выступают фундаментом хореографического произведения, определяя его внутреннюю целостность и воздействие на зрителя.

2.2 Репетиционный процесс как пространство формирования художественного образа

При формировании художественного образа хореограф-постановщик уделяет особое внимание подбору исполнителей, начиная от солистов до ансамбля. Этот этап является неотъемлемой частью репетиционного процесса и напрямую связан с реализацией замысла. Автор хореографии оценивает амплу каждого исполнителя, его физические и внешние данные, а также эмоциональный потенциал, чтобы определить, какая роль наиболее органично ляжет на плечи конкретного танцора.

Амплуа артиста определяется как его профиль для сценического воплощения определённых типов персонажей. При этом учитываются следующие параметры: рост, телосложение, пластика тела, сила и гибкость, цвет волос и глаз, а также общая энергетика движения. Эти внешние факторы позволяют хореографу уже на первых встречах представить, кто сможет убедительно воплотить героя, злодея, комического персонажа или юного персонажа. Мощная мускулатура подчёркивает силу и авторитет, изящная – грацию и воздушность, а гибкость и длинные линии конечностей создают визуально впечатляющую пластику, которая идеально подходит для романтических или классических ролей. Например, высокий и крупный мужчина будет выглядеть убедительно в образе героя-воителя, тогда как лёгкая и гибкая артистка лучше передаст образ юной, грациозной героини [6, 19, 46].

Иногда даже мелкие детали внешности, такие как цвет глаз или общая экспрессия лица, могут влиять на восприятие роли. Зритель с первого взгляда может «прочитать» характер персонажа, опираясь на визуальные ассоциации. Особое внимание уделяется национальности и индивидуальным особенностям внешности. Черты лица, походка, манера держаться и пластика могут усиливать этнический колорит или определять стиль исполнения: восточные или народные черты лица подсказывают

естественную пластику для соответствующих этнических танцев, а выразительная мимика помогает передать характер персонажа.

Помимо внешних характеристик, хореограф-постановщик оценивает техническую пластическую подготовку танцора. У каждого артиста есть индивидуальный пластический язык: кто-то более выразителен в плавных линиях, кто-то легко выполняет динамичные прыжки и резкие движения. Важно подобрать исполнителя так, чтобы его пластика соответствовала эмоциональной и содержательной нагрузке роли. При этом автор хореографической постановки может адаптировать отдельные элементы под способности артиста, сохраняя цельность художественного образа.

Постановщик наблюдает за энергетическим типом артиста: как человек выражает эмоции, как ощущает пространство, как взаимодействует с партнёрами. Даже если внешность нейтральная, артист с яркой эмоциональной отдачей и выразительной мимикой будет «подсказывать» подходящие роли.

После первичного отбора хореограф-постановщик проводит пробные эпизоды, чтобы проверить, насколько артист органично воплощает образ: его движение, пластика, мимика и эмоциональная вовлечённость должны соответствовать замыслу номера. Если это совпадает, роль закрепляется, если нет – пробуют другого исполнителя или корректируют образ, подстраивая под возможности артиста [46, 21].

Также важно учитывать взаимодействие артистов в группе: кто гармонично смотрится в дуэте, кто создаёт контрастные линии движения, кто способен удерживать внимание зрителя в ключевых сценах. Постановщик комбинирует физические данные, пластику и внешние впечатления, чтобы каждая роль выглядела убедительно и усиливала художественный образ всего номера. Таким образом, выбор танцоров под конкретные роли – это сложный синтез физики, пластики, внешнего впечатления и эмоциональной отдачи. Хореограф формирует амплуа каждого артиста таким образом, чтобы их присутствие на сцене органично

раскрывалось в соответствии с замыслом и драматургией постановки, создавая полноценный художественный образ [39].

После того как идея, музыкальный материал и артисты выбраны, автор хореографической постановки начинает выстраивать композицию номера. На практике это выглядит так: он делит номер на логические блоки, определяет последовательность сцен, распределяет сольные и групповые эпизоды, думает о том, как движения будут сочетаться друг с другом и как зритель будет воспринимать развитие действия. На этом этапе важно не просто расставить фигуры на сцене, а создать гармоничное взаимодействие персонажей, линий движения и динамики номера, чтобы каждый фрагмент усиливал художественный образ. Постановщик танца пробует различные рисунки. Это делается через репетиционные эксперименты: танцоры пробуют различные варианты, он наблюдает, как смотрится композиция со всех сторон, где требуется усиление акцентов или перестановка фигур. При необходимости хореограф корректирует движения, скорость, плотность сцен, чтобы образ был читаем зрителю, а драматическая линия – органичной. Так же постановщик проверяет, как движения обыгрывают музыкальные акценты и гармонируют с мелодией. Иногда музыка адаптируется под сценическое решение, если движение требует особого ритмического акцента. Цель – добиться такой согласованности, чтобы музыка, движение и драматургия воспринимались как единое [24, 30, 6].

Особое внимание уделяется взаимодействию артистов. В групповых сценах важно, чтобы движения одного танцора гармонировали с движениями других, создавая единый визуальный рисунок на сцене. Постановщик проводит прогоны, проверяя рисунки танца и распределение артистов на сцене. После он закрепляет поставленное или переставляет танцоров, уточняет позиции, чтобы подчеркнуть ключевые моменты сюжета, эмоциональные точки. Это помогает усилить драматургическое напряжение и сделать сцену более читаемой для зрителя.

При работе с солистами хореограф подходит к процессу очень

индивидуально и детально. На начальном этапе важно не просто показать движения, но и объяснить их смысл, эмоциональное содержание и связь с образом персонажа. Солист должен понять, что каждое положение тела, каждый изгиб рук, поворот головы или шаг несёт определённое значение, усиливает характер героя и вписывается в общую драматургию номера. Сначала автор хореографии представляет всю композицию целиком, чтобы артисты почувствовали ритм, масштаб и характер сцены, а затем разбивает её на фразы и отдельные движения, постепенно отрабатывая нюансы.

Так же внимание уделяется взаимодействию с партнёром и ансамблем. При дуэтах и трио солисты учатся поддерживать друг друга, корректно переносить вес, синхронизировать движения и эмоции, чтобы их взаимодействие выглядело органично и выразительно. В ансамбле важна синхронность всех участников, четкость линий, единый ритм и соблюдение композиционных построений, что создаёт визуальный баланс на сцене и усиливает восприятие солистов. Хореограф многократно репетирует с артистами групповые комбинации, пока не достигается гармония между всеми частями ансамбля и ведущими героями. На этом этапе активно используется обратная связь: постановщик наблюдает, как исполнители ощущают и выражают образ, корректирует их реакцию на музыку и партнёров, подсказывает нюансы, которые усиливают выразительность. Так репетиции становятся средством «встраивания» художественного образа в тело танцора, превращая теоретические идеи и зарисовки в живое сценическое воплощение.

Для создания выразительности часто применяются методы импровизации и индивидуальной корректировки движений. Великие балетмейстеры, такие как М. Петипа и Ю. Григорович, позволяли солистам вносить свои особенности пластики, подстраивая элементы под индивидуальные возможности артиста. Это давало возможность усилить характер и эмоциональный заряд персонажа, делая его уникальным и запоминающимся. Например, М. Петипа при постановке «Щелкунчика»

работал с каждым солистом отдельно, доводя до совершенства линии рук, ног и туловища, а Ю.Н. Григорович использовал метод «разборов по музыкальным фразам», чтобы сначала изучить музыку, затем движения, а потом – синхронизацию с партнёром и ансамблем. Создание и отработка партий с солистами и кардебалетом – это сложный и скрупулезный процесс. Только такой подход позволяет постановщику создать цельный художественный образ, в котором каждый исполнитель органично вписывается в замысел постановки, поддерживает драматургию номера и усиливает визуально-эмоциональное впечатление для зрителя.

После того как сцены и движения отработаны, хореограф переходит к интеграции реквизита, костюмов и световых решений, чтобы номер выглядел цельным и выразительным. Это означает, что каждый предмет, используемый на сцене, тщательно проверяется: как он взаимодействует с движением артистов, не мешает ли исполнению, подчёркивает ли линии композиции, акцентирует ли эмоциональные моменты. Например, веер, платок или палка могут использоваться не только как предмет действия, но и как средство визуальной выразительности, создавая дополнительные акценты в сцене.

Костюмы подбираются с учётом стиля номера, характера героев, исторического или национального контекста. Автор хореографии вместе с художником по костюмам проверяет, как ткань ведёт себя при движении: не сковывает ли она движения исполнителя, не теряется ли рисунок на сцене. Иногда костюм корректируется в процессе репетиций, чтобы движение выглядело более гармоничным и выразительным.

Освещение сцены также играет ключевую роль в восприятии образа. Постановщик проверяет, как свет выделяет главных героев, создает зоны внимания, усиливает драматические акценты, подчеркивает эмоциональную суть номера. На практике это требует тесного взаимодействия с осветителями, проб на сцене в разных режимах освещения, чтобы убедиться, что свет поддерживает замысел и помогает

зрителю «читать» художественный образ [18, 6].

Финальный этап репетиционного процесса – сборка всего номера в единую композицию. Хореограф-постановщик проверяет, как сцены, эпизоды, сольные и групповые партии соединяются в единое целое. Он оценивает динамику, эмоциональную насыщенность, ритм и гармонию с музыкой. Реквизит, костюмы и свет тестируются вместе с движениями артистов, чтобы увидеть целостное восприятие номера. Если что-то теряется или становится недостаточно выразительным, вносятся изменения, чтобы все элементы были согласованы между собой.

Задача постановщика – добиться того, чтобы зритель воспринимал номер как завершённый художественный образ, где каждая деталь – движение, линия, световой акцент, костюм или реквизит – служит общей идее и усиливает эмоциональное воздействие [6, 24, 19].

Таким образом, репетиционный процесс является ключевым пространством формирования художественного образа. Он позволяет хореографу превратить замысел и идеи, проработанные в теории, в живое, гармоничное и выразительное сценическое воплощение, которое полностью раскрывает характеры персонажей, драматическую ситуацию и эмоциональное содержание номера.

Процесс создания хореографической постановки представляет собой последовательное движение от формирования авторского замысла к его практическому воплощению в репетиционной работе. Замысел выступает идейной и концептуальной основой произведения, определяя его содержание, эмоциональную направленность, музыкальное решение, стилистику и драматургическую структуру. Чёткость и продуманность замысла во многом определяют художественную целостность будущей постановки. Драматургия организует развитие сценического действия, обеспечивая логическую последовательность и эмоциональную выразительность композиции. В репетиционном процессе художественный образ приобретает пластическую завершённость: через подбор

исполнителей, индивидуальную работу с солистами, выстраивание ансамблевых взаимодействий, а также согласование движения с музыкой, костюмами, светом и реквизитом. Практический анализ показал, что только при органичном соединении замысла и его сценической реализации возможно достижение целостного художественного образа. Следовательно, создание хореографического произведения представляет собой единую систему взаимосвязанных этапов, в которой идея, драматургия и репетиционный процесс образуют основу выразительного и завершённого сценического образа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование было направлено на изучение особенностей создания художественного образа в хореографическом произведении и рассмотрение аспектов его теоретического и практического формирования. В ходе выполнения работы стало ясно, что создание художественного образа в хореографии – это удивительный, сложный и многогранный процесс. Он объединяет замысел автора, пластические средства, музыкальное и сценическое оформление, а также работу с артистами и их выразительностью. Каждый элемент играет свою роль в формировании образа, а взаимодействие этих компонентов позволяет зрителю глубоко воспринимать эмоциональное и смысловое содержание постановки.

Особое внимание в работе было уделено проблеме воплощения исполнителя в художественный образ как ключевому условию сценической выразительности. Сравнительный анализ театральных концепций показал, что процесс создания образа в хореографическом искусстве строится на взаимодействии внутреннего переживания, воображения и телесного выражения.

Работа с исполнителями также играет огромную роль: подбор солистов и ансамбля с учётом их физических и психологических особенностей позволяет максимально раскрыть замысел. Амплуа артистов, их индивидуальная пластика и выразительность учитываются при распределении ролей, а на репетициях хореограф сочиняет конкретные движения, комбинации и взаимодействия, чтобы добиться органичности и эмоциональной достоверности.

Целью данного исследования являлось выявление особенностей создания художественного образа в хореографическом произведении. Достижение поставленной цели осуществилось через последовательное решение задач исследования и анализ теоретических и практических

аспектов хореографического искусства.

Результаты исследования подтверждают гипотезу: художественный образ формируется эффективнее, когда замысел хореографа гармонирует с выразительными средствами, а исполнители последовательно осваивают технический материал и эмоционально интерпретируют роли. Применение специальных методов репетиции стимулирует творческую активность танцоров и усиливает выразительность постановки.

Научная новизна работы заключается в комплексном рассмотрении процесса создания художественного образа с учётом взаимосвязи эстетики, актёрского мастерства и практики хореографической постановки. Исследование показывает, как профессиональная деятельность хореографа и исполнителей воплощается на сцене, создавая эмоционально насыщенные и целостные постановки.

Таким образом, художественный образ в хореографическом произведении – результат продуманного взаимодействия идеи, выразительных средств и исполнительского мастерства. Полученные данные могут быть использованы для совершенствования практики подготовки постановок и дальнейших исследований в области сценической выразительности. Работа подчеркнула важность гармоничного сочетания теории и практики в процессе формирования художественного образа и показала, как именно творческая деятельность хореографа исполнителей воплощается на сцене.

Можно сделать вывод, что создание художественного образа в хореографическом произведении представляет собой сложный и поэтапный процесс. Он требует от постановщика профессиональных знаний, художественного вкуса и способности видеть целостную картину, а от исполнителя – пластической выразительности и эмоциональной открытости.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Александрова Н. А. Балет. Танец. Хореография / Н. А. Александрова. – Санкт-Петербург.: Планета музыки, 2023. – 624 с. – ISBN 978-5-507-45908-7.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – М.: Азбука-классика, 2019. – 192 с. – ISBN 978-5-389-15933-8.
3. Асафьев Б. В. О балете / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
5. Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – Санкт-Петербург.: Планета музыки, 2021. – 352 с. – ISBN 978-5-8114-839-9.
6. Боров Ю. Б. Эстетика: учебник для вузов / Ю. Б. Боров. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с. ISBN – 5-06-004105-0.
7. Бычков В. В. История эстетики: учебное пособие / В. В. Бычков. – М.: Академический проект, 2003. – 640 с. ISBN – 5-8291-0266-0
8. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец/ М.В.Васильева-Рождественская. – М.: ГИТИС, 2005. – 385 с. – ISBN 5-91328-009-6.
9. Ваганова А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Санкт-Петербург.: Лань, 2007. – 192 с. – ISBN 978-5-8114-0742-2.
10. Выготский Л.С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1987. – 573 с.
11. Гаевский В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета/ В.М.Гаевский. – М.: Искусство, 1987. – 352 с.
12. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М.: АСТ, 2018. – 688 с. – ISBN 978-5-17-090698-5.
13. Грэм М. Память крови / М. Грэм. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2004. – 320 с. – ISBN 5-87334-072-1.
14. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. – М.:

Искусство, 1954. – 284 с.

15. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – Санкт-Петербург.: Планета музыки, 2010. – 256 с. – ISBN 978-5-8114-1073-6.

16. Костровицкая В. С. Сто уроков классического танца / В.С.Костровицкая. – Л.: Искусство, 1981. – 240 с.

17. Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1978. – 312 с.

18. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов. – Л.: Искусство, 1972. – 216 с.

19. Лосев А. Ф. Форма. Стилъ. Выражение / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.

20. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / В.Э.Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – 792 с.

21. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е.В.Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

22. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце / В.Ю. Никитин. – М.: ГИТИС, 2010. – 472 с. – ISBN 978- 5- 8114-1960-9.

23. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 376 с.

24. Слонимский Ю. И. Балетные строки / Ю. И. Слонимский. – М.: Искусство, 1968. – 256 с.

25. Станиславский К. С. Работа актёра над ролью / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1991. – 480 с.

26. Станиславский К. С. Работа актёра над собой / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1989. – 511 с.

27. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – Санкт-Петербург.: Лань, 2005. – 496 с. – ISBN 978-5-8114-0629-6.

28. Тарасова Н. Б. Теория и методика преподавания народно-

сценического танца / Н. Б. Тарасова. – Санкт-Петербург.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. – 126 с. – ISBN 978-5-93010-115-7.

29. Ткаченко Т. С. Народно-сценический танец / Т. С. Ткаченко. – М.: Искусство, 1975. – 264 с.

30. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера/ М.М.Фокин. – Л.: Искусство, 1981. – 352 с.

31. Чурашов А. Г. Искусство хореографии как синергетический фактор развития эстетической культуры личности: монография/ А.Г.Чурашов; Южно-Уральский научный центр РАО, 2023. – 142 с.; ил. ISBN 978-5-907538-09-2.

32. Чурашов А. Г., Клыкова Л. А., Юнусова Е. Б. Танец как социокультурное явление в парадигме гуманизации высшего образования// Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2020. – №4(157). – С. 192–208. – DOI: 10.25588/CSPU.2020.157.4.012. – EDN: JPOGEX.

33. Чехов М. Техника актёра / М. Чехов. – М.: Искусство, 2001. – 256с.

34. Чехов М. Творческий процесс в театре / М. Чехов. – М.: Искусство, 2003. – 224 с.

35. Юнусова Е. Б. Становление хореографических умений детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста в дополнительном образовании: монография / Е. Б Юнусова; Южно-Уральский научный центр РАО, 2023. – 273 с.: ил. ISBN 978-5-907610-71-2.

36. Adshead J. Dance Analysis: Theory and Practice / J. Adshead. – London: Dance Books, 1988. – 240 p. ISBN 978-0-9510531-0-9.

37. Adshead-Lansdale J., Layson J. Dance History: An Introduction/ J.Adshead-Lansdale, J. Layson. – London: Routledge, 1994. – 256 p. – ISBN 978-0-415-09030-8.

38. Au S. Ballet and Modern Dance / S. Au. – London: Thames & Hudson, 2012. – 256 p. – ISBN 978-0-500-20411-5.

39. Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance / S. Banes. –

Middletown: Wesleyan University Press, 1987. – 256 p. – ISBN 978-0-8127-6160-2.

40. Cohen S. J. *Dance as a Theatre Art* / S. J. Cohen. – Princeton: Princeton Book Company, 1992. – 368 p. – ISBN 978-0-87127-149-3.

41. Copeland R., Cohen M. *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism* / R. Copeland, M. Cohen. – Oxford: Oxford University Press, 1983. – 352 p. – ISBN 978-0-19-503296-7.

42. Foster S. L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* / S. L. Foster. – London: Routledge, 2011. – 240 p. – ISBN 978-0-520-05734-3.

43. Foster S. L. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* / S. L. Foster. – Berkeley: University of California Press, 1986. – 256 p. – ISBN 978-0-520-05734-3.

44. Fraleigh S. H. *Dance and the Lived Body* / S. H. Fraleigh. – Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. – 224 p. – ISBN 978-0-8229-5408-8.

45. Humphrey D. *The Art of Making Dances* / D. Humphrey. – Princeton: Princeton Book Company, 1959. – 176 p.

46. Laban R. *The Language of Movement* / R. Laban. – Boston: Plays Inc., 1974. – 224 p.

47. Laban R. *The Mastery of Movement* / R. Laban. – Plymouth: Northcote House, 1988. – 222 p.

48. Preston-Dunlop V. *Rudolf Laban: An Extraordinary Life* / V. Preston-Dunlop. – London: Dance Books, 1998. – 352 p. – ISBN 978-1-85273-060-5.

49. Robbins J. *Jerome Robbins by Himself: Selections from His Letters, Journals, Drawings, Photographs, and an Unfinished Memoir* / J. Robbins. – New York: Knopf, 2008. – 592 p. – ISBN 9780307267211.

50. Russell T. *Dance Theory: Source Readings from Two Millennia of Western Dance* / T. Russell. — Oxford: Oxford University Press, 2020. – 384 p. – ISBN 9780190059781.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Образность в живописи (Рис.1-2)



Рисунок 1 – В.Р. Рембрандт «Отречение Петра»



Рисунок 2 – И. Е. Репин «Бурлаки на волге»

2. Особенности пластики в раскрытии образа (Рис. 3 – 4)



Рисунок 3 – Партия Одетты из балета «Лебединое озеро»



Рисунок 4 – Партия Феи Сирени и феи Карабос из балета «Спящая красавица»

3. Рисунок танца (Рис. 5)



Рисунок 5 – Постановка Н. Надеждиной – «Березка»

4. Костюм (Рис.6)



Рисунок 6 – «Жар-птица»

5. Сценография сцены (Рис. 7-8)



Рисунок 7 – Балет «Щелкунчик»



Рисунок 8 – Балет «Лебединое озеро», сцена у озера

6. Перевоплощение артиста в образ (Рис. 9-10)



Рисунок 9 – Партия Китри в балете «Дон Кихот»



Рисунок 10 – Партия Никии в балете «Баядерка»