



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

«Создание хореографического образа средствами классического
танца»

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:

86,73 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«12» 03 2026 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнил:

Студент группы ЗФ 407-118-3-1

Куат Бекмухамбетович Карибаев

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск

2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА В КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ	9
1.1 Понятие хореографического образа: сущность, структура, функции	9
1.2 Классический танец как средство выразительности в хореографии	38
1.3 Взаимосвязь хореографического образа и средств классического танца	59
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА СРЕДСТВАМИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА	72
2.1 Особенности разработки и постановки хореографического произведения, основанного на средствах классического танца	72
2.2 Анализ результатов исследования	86
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	103
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	111

ВВЕДЕНИЕ

Классический танец остаётся основой для всех танцевальных направлений, включая современные стили. Его система выразительных средств, основанная на выворотности, технике прыжков, вращений и пластики, служит базой для формирования исполнительской культуры танцовщиков. Изучение и применение классического танца позволяет развивать физические качества (гибкость, координацию, выносливость), а также эстетическое восприятие и художественный вкус [109].

Классический танец основан на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа, раскрытии эмоций, мыслей и переживаний средствами пластики. «Классика» в переводе с греческого означает «образец», то есть классический танец является образцовым стилем в хореографии, так как на его основах построены все танцевальные направления. Классический танец представляет собой систему выразительных средств хореографического искусства, основанную на тщательной разработке различных групп движений и позиций ног, рук, корпуса и головы [33, с. 51; 38].

Танец классического стиля требует от исполнителей точности и синхронности движений, сложных комбинаций, надежной техники и высокой степени физической подготовки. Кроме того, важную роль играет эмоциональная и художественная составляющая, способность передать социальную, музыкальную или литературную тему через тело танцора. Практика классического танца помогает развиваться таким качествам, как: выносливость, гибкость, координация, искусство выражения и артистический потенциал.

«Его основа и главное выразительное средство – животворящая почва для становления и профессионального совершенствования исполнительского и балетмейстерского искусства, воспитания будущих артистов. Это также пластическая речь, в которой отражено множество

захватывающих, трогательных, поэтических историй, сказок, героических и лирических легенд, новелл, поэм» [4, с. 10; 34].

Хореографический образ – это художественное воплощение идеи, характера, эмоционального состояния через пластику, движение и сценическое поведение исполнителя. В классическом танце он формируется системой специфических выразительных средств, подчинённых законам балетной эстетики [47].

В художественном творчестве образ – явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из жизни. Его составляющими являются множества органически слагаемых свойств и особенностей. Социальная, национальная, профессиональная принадлежность героя, принципы восприятия им жизни, его умственная деятельность в процессе развития, совершенствования или, наоборот, разрушение личности, потеря нравственных идеалов и ценностей. «Задача любого художника – поэта, писателя, живописца, режиссера или балетмейстера – воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека добиться обобщённого художественного отражения действительности – создать художественный образ», отмечает И.В. Смирнов [93].

Воплощение художественного образа в разных произведениях искусства осуществляется с помощью разных средств и материалов. Художественный образ создаётся на основе одного из средств: изображение, звук, языковая среда, – или комбинации нескольких. В литературе и поэзии художественный образ создаётся на основе конкретной языковой среды; в театральном искусстве используются все три средства. Воссоздание художественного образа средствами хореографического искусства многогранный и многоступенчатый процесс, так как хореографическое искусство – это синтез искусств, а сценический образ – это самый сложный сплав внутренних и внешних черт человеческой личности.

Р.В. Захаров в своей книге «Сочинение танца», в главе «Образ в балетном спектакле» даёт определение образа в театральном искусстве: «Образ – это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены драматургическим действием» [36].

Создать хореографический образ – значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания [62].

Создание хореографического образа в классическом танце – синтез техники, музыкальности и актёрского переживания. Каждое движение становится «словом» в пластическом повествовании, а совокупность средств (от позиции стопы до мизансцены) формирует целостный художественный характер. Мастерство хореографа и исполнителя заключается в умении подчинить каноны классики задаче раскрытия индивидуального образа, сохраняя при этом чистоту стиля.

В современном хореографическом искусстве создание полноценного художественного образа является одной из ключевых задач как для исполнителей, так и для постановщиков. Классический танец, являясь фундаментальной основой хореографического искусства, предоставляет богатейшие возможности для формирования выразительного хореографического образа.

Таким образом, актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом к синтезу различных танцевальных направлений при сохранении классических традиций. В условиях развития современного хореографического искусства особенно важным становится изучение методов создания художественного образа средствами классического танца, что позволяет обогатить выразительные возможности исполнителей и

расширить границы хореографического искусства.

Цель исследования: теоретически обосновать и практически выявить художественно-выразительный потенциал средств классического танца в процессе формирования хореографического образа, а также разработать методические рекомендации по их эффективному использованию в современной сценической практике.

Объектом исследования является процесс создания хореографического образа в танцевальном искусстве.

Предметом исследования являются средства и методы классического танца в формировании художественного образа.

Гипотеза исследования заключается в предположении, что целенаправленное использование средств классического танца в сочетании с современными техниками выразительности способствует более эффективному формированию полноценного хореографического образа.

Для достижения поставленной цели определены следующие задачи:

- исследовать теоретические основы создания хореографического образа;
- проанализировать выразительные средства классического танца;
- выявить основные методы формирования художественного образа;
- разработать практические рекомендации по созданию хореографического образа;
- проанализировать результаты исследования.

Комплекс теоретических и эмпирических методов исследования включает:

- теоретические методы: изучение психолого-педагогической и методической литературы по исследуемой проблеме, изучение передового педагогического опыта в аспекте изучаемого вопроса;
- эмпирические методы: наблюдение, исследование, анализ.

Теоретической и методологической основой нашей работы послужили социологические и педагогические исследования, статьи,

публикации.

Методологическую базу исследования составили труды отечественных и зарубежных исследователей в области хореографии: работы по теории классического танца (А.Я. Ваганова, Н.П. Базарова, В.М. Красовская и др.), исследования в области выразительных средств хореографии (Б.В. Асафьев, Р.В. Захаров, Ю.И. Слонимский, И.В. Смирнов и др.).

Методологической основой работы стали концептуальные теоретико-практические положения о развитии, обучении и воспитании хореографической культуры, артистизма и профессионального мастерства обучающихся Н.П. Базаровой, И.Д. Бельского, А.Я. Вагановой, Е.П. Валукина, В.С. Костровицкой, В.П. Мей, П.А. Пестова, А.А. Писарева, Г.Н. Прибыловой, Н.И. Тарасова, В.Д. Тихомирова, С.С. Холфиной и многих других.

Изучением и созданием методик обучения классическому танцу занимались такие отечественные и зарубежные педагоги-хореографы, как: Н.П. Базарова, Л.Д. Блок, А. Бурнонвиль, А.Я. Ваганова, Е.О. Вазем, В.В. Ванслов, Р.В. Захаров, В.С. Костровицкая, В.М. Красовская, Ф.В. Лопухов, В.П. Мей, А.М. Мессерер, П.А. Пестов, Н.Н. Серебренников, Ю.И. Слонимский, Н.И. Тарасов, Э. Чекетти и др.

Вопросы профессиональной подготовки артистов балета нашли отражение в трудах ведущих специалистов в области хореографического образования: А.Я. Вагановой, Н.И. Тарасова, В.С. Костровицкой, А.А. Лавровского и др.

Е.П. Валукин справедливо замечает, что школа мужского исполнительства классического танца родилась в России. Она возникла как результат деятельности и творческих исканий таких мастеров, как: А.Я. Ваганова, П.А. Гердт, Н.Г. Легат, А.М. Мессерер, П.А. Пестов, М.И. Петипа, В.И. Пономарев, А.И. Пушкин, Н.И. Тарасов, В.Д. Тихомиров, Э. Чекетти и др. Этому способствовали национальные традиции русской танцевальной

культуры, а также взаимодействие русской балетной школы с ведущими школами Европы.

Ведущие отечественные и зарубежные балетмейстеры, занимавшиеся поиском новых выразительных средств на протяжении XX века, среди которых: Д. Баланчин, М. Бежар, К. Голейзовский, Ю. Григорович, А. Дункан, Р.В. Захаров, Ф. Лопухов, В. Нижинский, Дж. Ноймайер, Ю.И. Слонимский, И.В. Смирнов, М. Фокин и др.

Базой нашего исследования в течение 2023-25 гг. выступил Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» г. Астаны Республики Казахстан.

Теоретическая новизна исследования заключается в систематизации знаний о средствах создания хореографического образа и разработке новых подходов к их применению в классическом танце.

Практическая значимость определяется возможностью использования полученных результатов в педагогической практике, при постановке хореографических номеров, а также в процессе обучения исполнителей классического танца. Материалы исследования могут быть применены в образовательных программах хореографических учебных заведений и творческих коллективов.

Структура выпускной квалификационной работы включает в себя введение, две главы, заключение, список использованных источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА В КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

1.1 Понятие хореографического образа: сущность, структура, функции

Танец – древнейший вид искусства, где главными выразительными средствами творения художественного образа является ритм, динамика, техника, музыка, жесты, рисунок танца, костюмы, мимика. В силу своих специфических изобразительных и выразительных возможностей танец основан на образном решении.

«В сферу художественно-образного отражения включается все многообразие предметного мира, широчайшая область общественного развития, сложнейшие проявления жизни человеческого духа. Образное проникновение искусства в мир действительности поистине не имеет границ» отмечал К.Н. Матиев [63, с. 49].

Начальные попытки теоретического осмысления процесса формирования «хореографического образа» относятся к истокам формирования балетного искусства. Так, в XV веке появляются первые труды – Гульельмо Абрео «Трактат об искусстве танца» (1463 год) и Антонио Корнацано «Книга об искусстве танцевания» (1465 год). В XVI веке издаются книги Доменико да Пьяченца «Об искусстве пляски и танца» (1536 год) и Туано Арбо «Орхеография» (1588 год). Этот процесс появления теоретических работ более значимых или менее значимых для истории хореографического искусства продолжается вплоть до XVIII века, до 1760 года, когда в свет выходит знаменитый труд великого французского реформатора Жана-Жоржа Новерра «Письма о танце и балетах». Именно в нём впервые формируется вопрос художественного образа в танце, а также даются рекомендации хореографам по его созданию в работе над балетом.

Все труды, которые появляются позже, в той или иной степени базируются на идеях, выработанных Ж.Ж. Новерром. «Хореографические

откровения» Ф.В. Лопухова, «Против течения» М.М. Фокина, «Записки балетмейстера» Р.В. Захарова, «Искусство балетмейстера» И.В. Смирнова и многие другие отечественные мастера хореографического искусства рассматривая проблемы балетмейстерского творчества, уделяли внимание и процессу создания хореографического образа. Благодаря чему в профессиональном обиходе утвердились термины – «образность», «образ», «художественный образ», «хореографический образ», конкретизировалось их значение и т.п. [54].

На сегодняшний день хореография сформулировала целую систему специфических средств и приемов, свой художественно выразительный язык, установила особую связь с музыкой – с помощью всего перечисленного создается хореографический образ. Его специфика заключается в том, что он имеет условно обобщенный характер, раскрывает внутреннее состояние и духовный мир человека. Основу хореографического образа составляет синтез движений, пантомимы, артистической игры, оформления декораций, танцевального костюма, музыкального сопровождения и многого другого. Не последнее место в формировании сценического художественного образа занимает практика использования театральных аксессуаров и театральный танцевальный костюм.

Правильно подобранный костюм – это одновременно образ, характер, эмоции и смысл [112].

Хореографический образ – это танцевальное воплощение жизненного содержания (настроения, чувства, состояния, действия), проникнутого мыслью и находящего проявление в выразительных движениях человека. Понятие можно трактовать как «образ в танце» или «образ танца» [110].

Образное начало присуще всем видам, жанрам и формам хореографического искусства [62, 32].

Хореографический образ – это целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Создать такой образ – значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения

чувства определённую идею [29].

Образное начало присуще всем видам, жанрам и формам хореографического искусства. Танец, лишённый образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений [74].

Хореографический образ – это целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Его создание требует совместных усилий представителей различных сфер искусства: музыки, пластики, драматургии и оформления [112].

Хореографический образ – целостное художественное воплощение идеи средствами танца. Его формирование опирается на взаимосвязанные компоненты, каждый из которых вносит свой вклад в смысловое и эстетическое наполнение произведения [24, 47]:

1. Идея – главная мысль, которую автор хочет донести до зрителя; оценочное отношение к изображаемому.

Роль в образе:

- задаёт смысловой вектор всего произведения;
- определяет выбор выразительных средств (лексики, рисунка, музыки);
- формирует эмоциональный отклик зрителя.

Примеры идей в классическом балете:

- торжество любви над злом («Спящая красавица»);
- трагическая обречённость роковой страсти («Жизель»);
- гармония человека и природы («Лебединое озеро») [24, 47].

2. Тема – круг жизненных явлений, взятых за основу хореографического высказывания; «материал» для художественного обобщения.

Связь с идеей: тема – это то, что изображается, идея – как это оценивается и интерпретируется. Тема без идеи остаётся описательной, идея без темы – абстрактной.

Типичные темы в классическом танце:

- мифологические и сказочные сюжеты;
- исторические события и легенды;
- психологические конфликты;
- образы природы и стихий [47].

3. Сюжет – последовательность событий, через которые раскрывается конфликт и эволюция персонажей.

Структура сюжета (по законам драматургии):

- экспозиция – введение в ситуацию, знакомство с героями;
- завязка – возникновение конфликта;
- развитие – нарастание напряжения, череда событий;
- кульминация – момент наивысшего драматического накала;
- развязка – разрешении конфликта.

Особенности хореографического сюжета:

- передаётся без слов – через пластику, мимику, рисунок танца;
- должен быть «танцевальным»: события переводятся в танцевальные эпизоды;
- часто опирается на литературные источники (мифы, романы, пьесы), но требует творческой адаптации [47].

4. Характер – совокупность психологических и внешних черт персонажа, проявляющихся в его действиях, жестах, манере движения.

Как раскрывается характер в танце:

- пластика тела: осанка, амплитуда движений, динамика (резкость/плавность), темп; пример: гордая поступь принца в «Щелкунчике» по сравнению с робкими движениями Маши;
- мимика и взгляд: выражение эмоций через лицо;
- танцевальная лексика: выбор движений, соответствующих типу героя; пример: виртуозные прыжки и пируэты для героического персонажа; мягкие port de bras для лирического;
- рисунок танца: пространственное поведение (одиночные вариации для индивидуалистов, ансамблевые сцены для коллективистов);

– костюм и грим: визуальные акценты на чертах характера (цвет, фактура, силуэт).

Типы характеров в классическом танце:

- героические;
- лирические;
- комические;
- фантастические (духи, животные, стихии) [24, 47].

Все элементы образуют единую систему:

- идея определяет выбор темы;
- тема задаёт рамки для построения сюжета;
- сюжет создаёт условия для проявления характеров;
- характеры через пластику и действие воплощают идею.

Пример синтеза (балет «Лебединое озеро»):

- идея: победа любви над колдовством;
- тема: противостояние добра и зла, преображение через чувство;
- сюжет: история принца Зигфрида, влюбившегося в заколдованную

Одетту;

– характер Одетты: плавные линии рук («лебединые крылья»), сдержанная грация, печальный взгляд – всё передаёт её трагическую судьбу [24].

Для реализации этих компонентов хореограф использует ключевые средства воплощения:

- танцевальную лексику (па, комбинации);
- рисунок танца (перестроения, пространственные композиции);
- музыкальное сопровождение (ритм, мелодия, динамика);
- сценографию (свет, декорации, костюмы);
- актёрское мастерство исполнителя (перевоплощение, эмоциональная подача).

Таким образом, хореографический образ в классическом танце – это результат гармоничного соединения содержания (идея, тема, сюжет,

характер) и формы (пластика, музыка, сценография) [2, 24, 47].

Некоторые виды хореографических образов:

- образы природы – весна, снежинки, звёзды, цветы, берёзка, волна, огонь, солнце;
- образы животного мира – обитатели водного мира, насекомые, птицы, звери;
- образ человека – возраст, характер, социальный статус, профессия и т.д.;
- образы для детей – Дед Мороз, Снегурочка, принц, принцесса, Золушка, Буратино, Бармалей [32].

Также хореографический образ может быть сюжетным и бессюжетным:

- сюжетный – имеет ярко выраженный конфликт, характерные образы и сюжетную линию;
- бессюжетный – ярко выраженный по смыслу танец, не имеющий конкретного сюжета [32].

Для создания хореографического образа используются, например:

- хореографическая лексика – язык танца, его основные движения, положения тела, различные жесты;
- композиционный рисунок – расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке в определённой последовательности. Рисунок может быть статичным или динамичным, создаваться и развиваться по законам драматургии;
- элементы пантомимы – мимика и жест сливаются в одно понятие — движение;
- музыка – даёт танцу ритмическую основу, определяет его эмоциональный строй, характер, образную выразительность [32, 62, 110].

Особенности хореографического образа:

- обобщённый характер – образ носит обобщённый характер, иногда даже отвлечённый, но допускает значительную свободу истолкования;

– конкретность – чтобы воплотить конкретный образ на сцене, хореографу нужно понять индивидуальные особенности героя, почему он поступает так, а не иначе;

– условность – техника движений не сама по себе, она одухотворена, становится выразительным средством, помогает раскрыть содержание [62, 110].

Основа хореографического образа – текст, сочинённый балетмейстером, но в воспроизведении исполнителя этот текст получает ту или иную интерпретацию.

Элементы, которые входят в структуру образа:

– хореографический текст – совокупность в определённой последовательности всех танцевальных движений и поз, образующих танец;

– рисунок танца – расположение и перемещения танцующих по сценической площадке, должно быть подчинено идее произведения, эмоциональному состоянию всех героев;

– музыка – даёт танцу ритмическую основу, определяет его эмоциональный строй, характер, образную выразительность [90].

Важно единство содержания и формы: чёткой, точной, завершённой сценической формы движения и предельно насыщенного эмоционально-психологического содержания [62].

Хореографический образ должен быть цельным, отражать явления жизни. При построении хореографического образа применяются различные приёмы:

– комбинирование – сочетание различных элементов. Это сложное взаимодействие, при котором элементы образуют сложную структуру. Оно включает в себя хореографический материал, музыкальный материал, реквизит, свет, декорации, костюмы. Всё это складывается и взаимодействует так, что в результате создаётся целостный образ;

– преувеличение и преуменьшение (акцентировки) – вынесение на передний план каких-то особых, характерных качеств, предметов, явлений;

– типизация – соединение наиболее ярких, типичных черт объекта в едином образе, и создание при этом новых качеств характера;

– абсолютизация – это приём, связанный с анализом и синтезом. Он заключается в том, что комбинируются отдельные элементы, перенесённые из разных образов в один цельный образ [1].

Через хореографический образ раскрывается идея, замысел. Например:

– художественное обобщение – создание средствами танца конкретных образов, воплощающих человеческие действия, мечты, чувства, переживания, отражающих реальные характеры;

– типизация – способ раскрытия в образах общего, закономерного в человеческой жизни и жизни общества, в психологических переживаниях людей и их отношениях через изображение неповторимого и индивидуального [60].

Примеры хореографического образа:

– образ Спартака в постановке балетмейстера Ю.Н. Григоровича – показан в страданиях и в борьбе, в боях и в любви, в отношениях с поработителями и с гладиаторами, с Фригией и с Крассом. Каждый эпизод спектакля прибавляет что-то новое к характеристике образа;

– Вальс цветов из балета П.И. Чайковского – кульминация, символизирующая расцвет и гармонию. Хореография подчёркивает синхронность и изящество танца, каждый танцор становится частью единого цветочного оркестра [74, 105, 110].

Сценический образ – сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер использует для этого и рисунок танца, и танцевальный язык – пластику человеческого тела, мимику, и драматургическое развитие образа, и, конечно, музыку.

Хореографический образ – целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Обычный танец содержателен,

эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Он всегда говорит о человеке, о народе, о стране, о времени. Создавать хореографический образ – значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на базе правдивого выражения чувства определённую идею. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания. Образное начало присуще простейшим бытовым и народным танцам, проявляясь в их эмоциональной наполненности и содержательной характерности, а иногда и в изобразительных элементах.

При создании образа большую роль играет творческое воображение, фантазия, интуиция, мировоззрение художника [62].

Отразить основную идею композиции или образ героя в танце балетмейстеру помогают выразительные средства хореографии: движения, пантомима, музыкальное сопровождение, актерское мастерство, рисунок и т.д.

По мнению Г.Ф. Богданова и А.П. Кириллова логика построения и развития невербальных сюжетных образов танцевального текста должна совпадать с сюжетной образностью музыкального произведения, дополняться образностью костюмов и соотноситься со сценической средой, что в целом и определяет видовое своеобразие танцевальной сюжетности [14].

Жюли Шарлотта ван Кэмп в своей диссертации собрала основные элементы, из которых состоят определения танца. Танец это – человеческое движение, которое формализовано, т.е. выполняется в определенном стиле или по определенным шаблонам; имеет такие качества, как грациозность, элегантность, красота; сопровождается музыкой или другими ритмичными звуками; имеет целью рассказ истории или коммуникацию или выражение чувств, тем, идей которому могут содействовать пантомима, костюм и пр.

Е.В. Горшкова говорит, что «танец – это музыкально-пластическое

искусство. Художественные образы в нем воплощаются различными средствами: движениями и положениями человеческого тела, которые составляют специфический выразительный (образный) язык этого вида искусства. Образные истоки танца и его языка коренятся в одном из выразительных средств хореографии – движениях, характерных пластических интонациях, которые рождены реальной жизнью и используются людьми повседневно в качестве средства невербального общения. В быту по тем или иным движениям, их характеру, динамике, размаху, по осанке человека можно судить о его эмоциональном состоянии, личностных качествах, отношении к окружающим и даже о профессиональной принадлежности. Можно сказать, что каждая «единица» языка движений несет какую-либо информацию, содержание. Эти содержательные свойства движений сохраняются и в танце, несмотря на определенное видоизменение их внешней формы, танцевальные движения значительно отличаются от бытовых, они достаточно условны. Их обобщенная, «заостренная» форма, приобретенная в ходе исторического развития, стала очень своеобразной. Благодаря ей танцевальные движения обладают особой выразительностью» [27].

Кроме того, в танце используется еще одно выразительное средство – пантомимические движения.

Пантомима – вид искусства, в котором художественный образ создается при помощи пластической выразительности человеческого тела. Этим объясняется близость пантомимического и танцевального искусств, а также более или менее широкое включение пантомимы в танец. В качестве главного средства выразительности пантомима использует жесты, поэтому ее иногда называют искусством жеста.

Жест – это движение или комплекс движений, содержащий какой-либо эмоциональный оттенок, информацию о человеке, его отношении к окружающему; это сигнал, передаваемый при помощи движений рук, ног, мышц тела и лица [28, с. 28]. Она менее условна и ближе к бытовой пластике

человека. Однако в танце, подчиняясь законам этого искусства, пантомима становится танцевальной, ритмизованной.

Таким образом, танцевальные, пантомимические движения и позы – эти «единицы» языка танца являются носителями образности данного вида искусства. Обобщенно-образное значение того или иного движения становится ключевым моментом в создании танцевального образа и танца в целом. Подбор и сочетание движений определяются представлениями автора о том, какими именно танцевальными и пластическими средствами можно наиболее ярко и точно воплотить тот или иной образ. В целостной композиции эта пластически-обобщенная символика благодаря своей генетической связи с реальными жизненными движениями порождает у зрителя определенные образные ассоциации. Это и позволяет понимать содержание танца в системе присущего ему языка, без словесных пояснений.

Специфической особенностью танцевального искусства является органичная связь его языка с языком музыки, соотнесение пластических средств выразительности с музыкальными. Танец невозможен без музыки, будь то простой аккомпанемент хлопков и притопов, или сложное симфоническое произведение. Музыка задает не только темповые, ритмические, динамические характеристики танца, но может стать и основой его образного содержания [28, с. 12–13]. «Созвучие», органичная связь пластического образа и музыкального во многом определяют художественную ценность, содержательность, красоту композиции, силу ее эмоционального воздействия на зрителя.

Музыка играет очень важную роль в формировании танцевального творчества, так как ее значение в создании танцевального образа немаловажно. Поэтому требуется уделять специальное внимание подбору музыкального репертуара. Только «качественная» музыка, то есть высокохудожественная, с богатым образным содержанием способна активизировать фантазию балетмейстера, направлять ее, «подсказывать»

использование тех или иных выразительных движений, влиять на качество исполнения, воплощения танцевального образа [27, с. 117–118].

Танец пытается ориентировать форму и содержательность музыкального звука на свою образность телодвижений, на свойственные обоим искусствам темпы, ритмические рисунки, интонации. Если выразительность музыкального звука в танце представлять в виде системной организации, то системообразующим свойством здесь должна будет выступать кинетика исполняемых под данную музыку танцевальных движений (неважно, будь то движения свободно-пластические, бытовые, народные, классические, джазовые и пр.) [14, с. 10].

Также одним из неотъемлемых выразительных средств в хореографии, при создании хореографического образа, является внешний вид танцора, а именно его танцевальный костюм. Костюм для танца – это синтаксис этого языка, его нерушимые правила и законы.

Историческая эволюция конструкции танцевального костюма – от бытовых форм к высокопрофессиональным – высвечивает довольно ясную тенденцию – стремление к максимальному выявлению кинетики самого телосложения танцовщика, что приводит к использованию трико, купальника, комбинезона, майки. Эта тенденция подкрепляется тягой профессионального танца к абстрактности, к раскрытию выразительности именно в сложной и тонкой кинетике движений, а не в потоке контактных или актерских построений.

Костюм является продолжением в передаче внешних данных танцора и пластики его танца. Если это костюм удачный, т.е. подчеркивает преимущества и скрывает недостатки, тогда он помогает танцору реализовать свой потенциал.

Выразительную структуру танцевального костюма определяют:

- конструкция формы (объемы, линии, фасоны);
- фактура материала (легкая, тяжелая, жесткая, мягкая, прозрачная, плотная, гладкая, ворсистая и т. д.);

- цвет, тон материала (ахроматический, хроматический, теплый, холодный, светлый, темный, яркий, бледный и т.п.);

- освещение, способность выглядеть на свету (освещение дневное, искусственное, полное, частичное, цветное и т.д.).

Влияние танцевального костюма на образность танцевальной композиции каждый балетмейстер определяет самостоятельно, согласно характеру лексики танца, ее образному строю и действию, а также характеру музыкальной звучности (спокойному, резкому, страстному и пр.) [14].

Танец для зрителей это ни с чем несравнимое наслаждение гармонией, красотой и пластикой. Это слияние музыки и страстной любви и костюмы, наравне с танцорами, являются полноправными участниками любого танца.

Для полного завершения танцевального образа в хореографии балетмейстер работает над оформлением сцены для танца.

Сцена – среда для танцевального действия, среда гармоничная с характером танцевальной и музыкальной образности (более или менее абстрактной или конкретной), среда, вносящая свои самостоятельные и новые черты в танцевальное повествование.

Образными сторонами сценического оформления являются:

- конструкция сцены (малая, большая, широкая, глубокая, высокая) и конструкция самого оформления (характер линий, объемов и пр.);

- фактура используемых материалов;

- цвет материалов, живописных красок;

- характер освещения [14, с. 12-13].

Предметная среда для данного танцевального действия может быть конкретно-обыволенной либо абстрактно-стилизованной. Иногда предметы в состоянии выступать в качестве символа-сути (например, лес как символ естественной свободы человека, канатную клетку как образ крепостнической идеологии встречаем в балете «Черные птицы» – музыка Г. Катцера, балетмейстер Т. Шиллинг, художник Э. Клайберг). Образно-стилизованные формы, к которым часто прибегали художники группы «Мир

искусства» (А. Бенуа, Л. Бакст и др.), намеренно «удлиняют», «искривляют», «геометризуют» сценическую предметность.

Сценическая среда, обладая своей образностью, всегда либо органично сочетается с данным танцевальным действием, либо нейтральна к нему, либо активно диссонирует с ним.

Вместе с тем выразительная палитра сценического оформления довольно динамична и в состоянии активно следовать за развитием танцевального действия. Особенно это касается освещения сцены.

Тяготеющие к абстрагированной образности музыка и текст танцевальных движений вольно или невольно заставляют хореографов выстраивать соответствующим образом всю структуру выразительных средств танцевального произведения, в том числе костюма и сценического оформления [14, с. 12-13].

Знаменитый артист, хореограф-практик и педагог Р.В. Захаров говорил, что «балериной или премьером способен стать не всякий танцовщик, хорошо овладевший техникой танца и у которого чисто и уверенно получаются все па. Конечно же, нет! Одного физического воспитания для артиста балета недостаточно. Он должен обязательно стать артистом, то есть не только научиться хорошо, танцевать, но и уметь правдиво играть на сцене, создавая образ. Только тогда он имеет право исполнять ведущие и эпизодические роли в балетном спектакле. Наряду с техникой внешней, выражающейся в умении исполнять все трудные па, артисту балета необходимо обладать и техникой внутренней – актерским мастерством [36, с. 22]. Несомненно, такие же требования касательно наличия у танцора высокой техники актерского мастерства относятся не только к артистам балета. Каждому человеку, который относит себя к данному виду искусства, для успешного его развития необходимо овладеть, хотя бы основами актерского мастерства. Что же такое внутренняя техника артиста балета или же актерское мастерство танцора? Захаров Р.В. утверждал, что, прежде всего, это умение управлять своими мыслями и

чувствами, умение наполнять ими движения, жесты и позы. Внутренняя техника – важнейший элемент искусства перевоплощения актера. «Мало встать в красивую позу, сама по себе поза еще ровно ничего не говорит. Подлинное искусство начинается лишь тогда, когда поза озаряется внутренним светом человеческого чувства – радости, счастья, гордости, гнева» [36, с. 23].

При создании хореографического образа балетмейстер старается максимально использовать выразительные средства хореографии. Танцевальный язык, мимика, драматургическое развитие образа, актерское мастерство, костюмы, художественное оформление сцены – все это существуя в гармонии, в органичной и правильной сочиненной танцевальной композиции позволяют зрителю полноценно погрузиться в сюжет произведения и получить от просмотра множество положительных эмоций [62].

Задача любого художника – поэта, писателя, живописца, режиссера ли балетмейстера – воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека добиться обобщенного художественного отражения действительности – создать художественный образ.

Ростислав Захаров в своей книге «Сочинение танца», в главе «Образ в балетном спектакле» даёт определение образа в театральном искусстве: «Образ – это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые predetermined драматургическим действием» [36].

В сфере искусства понятие образ обычно употребляется наряду со словом художественный, поскольку в данном смысле он имеет эстетический характер.

Художественный образ – это всеобщая категория художественного творчества: присущая искусству, форма воспроизведения, истолкования и

освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов[110].

В философском словаре художественный образ трактуется как форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала [74].

Элла Бочарникова, балетовед и артистка балета, говорит, что «Художественный сценический образ – сплав мысли, чувства и мастерства. Создание художественного образа обуславливается гармонией внутреннего и содержания внешней формы» [110].

Начало теории художественного образа можно обнаружить в учении Аристотеля о «мимесисе» – о свободном подражании художника жизни, в ее способности производить цельные, внутренне устроенные предметы и о связанном с этим эстетическим удовольствием [66]. Пока искусство в своём самосознании, идущем от античной традиции, сближалось скорее с ремеслом, мастерством, умением, в сонме искусств ведущее место принадлежало искусствам пластическим, эстетическая мысль довольствовалась понятиями Канона, затем стиля и формы, через которые освещалось преобразующее отношение художника к материалу. Тот факт, что художественно переформированный материал запечатлевает, несёт в себе некое идеальное образование, в чём-то подобное мысли, стал осознаваться только с выдвиганием на первое место искусств более «духовных» – словесности и музыки [62].

Гегелевская и послегегелевская эстетика широко использовала художественный образ, соотносительно противопоставляя образ как продукт художественного мышления результатам мышления абстрактного, научно-понятийного – силлогизму, умозаключению, доказательству, формуле. Универсальность теории художественного образа с тех пор неоднократно оспаривалась, так как смысловой оттенок ее предметности и наглядности, входящий в семантику термина, казалось, делал его неприложимым к «беспредметным», неизобразительным искусствам (в

первую очередь, к музыке). И однако современная эстетика, главным образом отечественная, в настоящее время широко прибегает к теории художественного образа как наиболее перспективной, помогающей раскрыть самобытную природу фактов искусства [110].

Гносеологической основой правильного понимания сущности художественного образа является марксистско-ленинская теория отражения, которая заключается в признании практической человеческой деятельности основой эстетического отношения человека к миру. Теория отражения является научной основой реалистического искусства и критики антиреалистических направлений и теорий в искусстве [74].

Художественный образ представляет собой неразрывное, взаимопроникающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального, опосредствованного и непосредственного, абстрактного и конкретного, общего и индивидуального, необходимого и случайного, внутреннего (закономерного) и внешнего, целого и части, сущности и явления, содержания и формы.

Благодаря слиянию в ходе творческого процесса этих противоположных сторон в единый, целостный, живой образ искусства художник получает возможность достигнуть яркого, эмоционально насыщенного, поэтически проникновенного и в то же время глубоко одухотворенного, драматически напряженного воспроизведения жизни человека, его деятельности и борьбы, радостей и поражений, поисков и надежд.

На основе этого слияния, воплощаемого при помощи специфических, для каждого вида искусства, материальных средств (слово, ритм, звукоинтонация, рисунок, цвет, свет и тень, линейные соотношения, пластика, пропорциональность, масштабность, мизансцена, мимика, киномонтаж, крупный план, ракурс и т. д.), создаются образы-характеры, образы-события, образы-обстоятельства, образы-конфликты, образы-

детали, выражающие определенные эстетические идеи и чувства. Именно с системой художественного образа связана способность искусства осуществлять свою специфическую функцию – доставлять человеку (читателю, зрителю, слушателю) глубокое эстетическое наслаждение, пробуждать в нем художника, способного творить по законам красоты и вносить красоту в жизнь [62, 110].

Несомненно, ни один вид искусства не может существовать без такого неотделимого процесса, как создание художественного образа. Для представителя любого вида искусства: художника, писателя, поэта или танцора – этот процесс является его творческим началом, зеркалом его мировоззрения, способом выразить свое «Я».

Образ в театральном искусстве – это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые определены действием драматургическим [36, с. 32].

В художественном творчестве образ – явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из самой гущи жизни. Он складывается из множества органически слагаемых свойств и особенностей. Сюда входят социальная, национальная, профессиональная принадлежность героя, принципы восприятия им жизни, его умственная деятельность в процессе развития, совершенствования или, наоборот, скатывания личности к разложению, к распаду [36, с. 32–33].

Художественный образ в литературе – это картина человеческой жизни, изображённая в художественном произведении; писатель, изображая жизнь, выражает свои мысли о ней, раскрывает при помощи образов своё отношение к поведению людей в различных обстоятельствах, к явлениям природы и, показывая их в произведении, стремится вызвать такое же отношение к ним у читателя [74].

Музыкальный образ – это вместе взятые характер, музыкально-выразительные средства, общественно-исторические условия создания,

особенности построения, стиль композитора [110].

В архитектуре «Художественный образ выступает как средство интеграции и как средство решения нетрадиционных проблем, прогностическая модель того, что еще не существует, но должно быть создано, чтобы расширить и обогатить реальную действительность. Образ уравновешенной «человекообразной» гармонии, соединивший в себе огромный опыт эмпирического поиска путем проб и ошибок, в течение тысячелетий служил моделью рациональной конструкции» [40, с. 103].

Художественный образ в танце – духовно определенное явление, выраженное в одном или многих телодвижениях танцевального текста. Специфика хореографической образности состоит в использовании системы выразительных средств, которая своеобразно преломляется в пластическом языке танца на каждом этапе культурно-исторического развития человечества [62].

Главным средством выразительности при создании хореографического образа выступает пластика. Именно пластические мотивы являются первоэлементами хореографических образов, и лишь при соединении пластических мотивов в лексику и текст можно получить целостную танцевальную структуру.

Для воплощения образа, внутренних свойств характера на сцене немалую роль играют внешние признаки, особенно в хореографии, где все выражается движениями человеческого тела, пантомимой или мимикой, музыкой, костюмом и гримом, световым оформлением и, конечно, рисунком танца. В любом танце, любой направленности присутствует рисунок танца. От него, как и от многих выразительных средств хореографии, зависит, воплотится ли в жизнь, задуманный балетмейстером, художественный образ или нет. Сколько бы не присутствовало танцоров на сцене – один исполнитель или целый кордебалет, однозначно, рисунок танца будет обязательным элементом танцевальной композиции. Танцевальный рисунок оказывает значительное эмоциональное воздействие на хореографический

образ. Он способен передать душевное состояние героя, его характер, может показать, какую характеристику имеет герой – положительную или отрицательную. Без танцевального рисунка и других слагаемых хореографии художественного образа быть не может. В этом случае, художественный образ похож на «домино»: если упадет, хоть одна, фишка рухнет все строение [62].

Образ в хореографии понимается как целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Создать хореографический образ – значит обрисовать в танце действие или характер. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания.

Образное начало присуще бытовым и народным танцам, проявляясь в их эмоциональной наполненности и содержательной характерности, а иногда и изобразительных элементах [3, с. 193]. В балете хореографический образ нередко тождественен действующему лицу, персонажу спектакля. Основа хореографического образа – текст, сочиненный балетмейстером, но в воспроизведении исполнителя этот текст получает ту или иную интерпретацию [3, с. 194].

Процесс создания хореографического образа обычно включает в себя несколько этапов:

- интерес к образу, изучение материалов по его характеристикам;
- рождение в сознании творца художественного замысла, в котором сконцентрированы общие черты будущего произведения;
- осуществление художественного замысла – перевод художественной информации из сферы ее идеального бытия в бытие материальное, изменение ее качественной природы;
- воплощение образа на сцене балетмейстером, а затем – исполнителем [3, с. 194].

Создание хореографического образа – процесс многоступенчатый, требующий совместных усилий представителей различных сфер искусства. Хореографическое искусство включает в себя различные виды искусств – музыку, собственно хореографию, драматургию, пантомиму и т.д. Именно хореографии принадлежит ведущая, основная роль в создании хореографического образа. Каждый из них, преломляясь соответственно требованиям данного вида искусства, становится необходимым компонентом хореографического образного мышления. Специфика хореографической образности состоит в танцевально-пластическом развитии, и мышление образами самих танцев является единственным способом раскрытия и воплощения характеров.

Содержательность хореографического образа тесно связана с содержанием всего драматургического замысла танца, который в процессе создания обогащается музыкальными, пластическими и живописными характеристиками, и вместе с ними предстает в новом единстве музыки, пластики, драматургии, пантомимы. В том случае, если это единство не нарушает целостности пластического образа, а, напротив, создает необходимые предпосылки для его художественного восприятия, мы имеем дело с таким синтезом, в котором ни одна сторона образной специфики не доминирует за счет другой [62].

Художественный образ в танце специфичен и складывается он из множества связывающихся свойств и особенностей, присущих ему. В его структуру входят художественно-образные элементы всех компонентов (слагаемых) танцевального произведения, то есть все выразительные средства хореографии.

Очень часто в хореографическом искусстве вместо термина «художественный образ» используется понятие «хореографический образ», так как в хореографии эти два словосочетания воспринимаются как синонимы.

Первым в цепи творческих связей хореографического образа является

контакт балетмейстера с композитором, музыкальным руководителем или концертмейстером. Это потому, что музыка, как мы говорили, является основой для создания танца. Музыка дает танцу ритмическую основу, она определяет его эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку говорят, что она душа танца. Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу балетмейстера (драматурга, либреттиста). Пластический язык выразителен и многозначен. Не случайно с древних времен танец отражал жизнь человека – это труд и отдых, воинские схватки и победы, радость встреч и расставание.

В книге «Искусство танца» К. Блазис писал о тех далеких временах так: «Древние требовали совершенного совпадения музыки и танцевальных движений, таким образом, что каждый жест, каждая перемена положения танцовщика вызывалась особым теплом и ритмом мелодии, а мелодия отвечала своим мотивом и модуляциями каждому движению пантомимы, каким бы оно не было» [12, 49]. Идеальное выражение музыки в танце – это совпадение образного строя, стиля музыки, структуры музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствие темпа и метроритма [62].

Разучивание движений нельзя рассматривать вне связи с работой над ролью, над образом, этот творческий процесс должен быть одновременным. Движения исполнителей должны быть грамотными, убедительными, выражающими определенный характер. «Каждое движение – это живая ткань образа». Балетмейстер помогает исполнителю пластически мыслить в каждый момент роли, когда он находится на сцене, раскрывать характер через интонацию жеста, движения, позы. И в каждом случае нужно находить индивидуальные штрихи, оттенки, соответствующие настроению персонажа, духу темы, сюжета, задаче постановки. Раскрывая образы, характеры, настроения, взаимоотношения, необходимо сочетать единство пластического и внутреннего содержания. «Иногда тонкий пластический

штрих обогащает и развивает уже знакомые старые движения, помогает раскрытию образа». Танцевальный текст, сочиненный хореографом, должен быть образным для определенного действующего лица. Возможности пластики безграничны [62, 110].

Взаимовлияние драматургии и хореографического образа. Любое хореографическое произведение строится по законам драматургии, в соответствии с которыми и выстраивается сценический образ. В сценическом образе должна и быть и своя экспозиция, и завязка, и ступени перед кульминацией (развитие действия), и кульминация, и развязка. Балетмейстер должен так продумать и разработать развитие образа, чтобы это привело к сценической правде действия. Чтобы хореографический образ получил на сцене полное и яркое воплощение, балетмейстер должен ставить перед танцовщиком ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа. В танцевальном номере балетмейстер стремится выделить средствами хореографии все драматургические этапы. В постановке, не имеющей связного сюжета это каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой хореографический прием [94, с. 147–148].

Рисунок танца – это расположения и перемещения танцующих по сценической площадке. Рисунок любого танца, как и вся создаваемая композиция, должен быть подчинен идее хореографического произведения эмоциональному состоянию всех героев, которое проявляется в их танцевальных действиях и поступках. При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. В зависимости от задачи номера

балетмейстер может симметрично или асимметрично строить рисунок танца.

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача хореографа – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение танцевального рисунка из разных точек зрительного зала, и при необходимости может вносить определенные коррективы. Логика развития рисунка танца диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывают случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие эмоциональные состояния героев. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому [94, с. 121–124].

Рисунок танца зависит, прежде всего, от замысла номера, его идеи, музыкального материала, музыкальной формы всего произведения (его внутреннего характера и образа, ритмической стороны, темпа, строения музыкальных фраз), национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характеру). Мы уже говорили, что произведение должно быть построено по законам драматургии, что отражается и в рисунке танца. При постановке танца балетмейстер обязан учитывать логику развития рисунка танца, стремиться к разнообразию рисунков, использовать принцип контраста в построении рисунка, выделять основной, первый план рисунка танца, равномерно размещать рисунок по сценической площадке. Рисунок танца, как мы только что отмечали, зависит и от общей планировки сцены.

Все это имеет практическое значение в работе балетмейстера, особенно молодого. В дальнейшем, когда его талант, накопленные теоретические знания будут подкреплены практикой, ему будет значительно

легче решать вопросы, связанные с технологией своей работы [62, 94].

В качестве ярких примеров отражения художественного образа при помощи рисунка танца в хореографической композиции могут выступать:

- знаменит своим полонезом балет «Маскарад», который является не только зрелищно красивым, но он также превосходно передает в характере рисунка танца отдельные штрихи эпохи: напряженность, чопорность и холодность сцены бала, сразу после которого будет отравлена Нина.

Опираясь главным образом на музыку, балетмейстер строит рисунок полонеза как четкое, холодное перестроение марширующих по сцене фигур[94, с. 123];

- в сцене перед наводнением в балете Р. Глиэра «Медный всадник». Рисунок в данном случае точно соответствует характеру сцены: горе и отчаяние людей, бушующая стихия – все хаотично, разбросанно, неорганизованно [94, с. 128];

- например, в танцевальной картинке «Хмель», поставленной П.П. Вирским в Ансамбле народного танца Украинской ССР, балетмейстер построил рисунок так, что в определенный момент отвлекает внимание зрителей и делает неожиданным появление девушки-хмеля [94, с. 129];

- также в качестве примера можно рассмотреть адажио из второго акта балета «Лебединое озеро» в постановке Л. Иванова. Весь рисунок танца кордебалета построен балетмейстером как аккомпанемент основным действующим лицам – Одетте и Принцу. По своему характеру танец солистов и кордебалета соответствует музыке. Так же, как в оркестре тема переходит от солирующего инструмента ко всему оркестру, или группе инструментов, так и на сцене тема иногда переходит от солистов к кордебалету, притом, что лейтмотив танца, в основном, исполняется солистами, а кордебалет аккомпанирует; рисунок танца кордебалета, несмотря на все разнообразие и красоту построения, лишь фон для главных персонажей [94, с. 129].

В том случае, если балетмейстер сумеет правдиво отобразить все

элементы хореографического образа: музыку, танцевальный текст, сюжетную линию, танцевальный рисунок и другое – произведение будет понятно зрителю и будет представлять определенную художественную ценность.

Создать хореографический образ – значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания. Образное начало, в той или иной степени, присуще всем видам, жанрам и формам хореографического искусства. В первую очередь речь идет, конечно же, о балетном театре и его спектаклях, созданных на основе классического танца. В XVII веке система сценического танца разделилась на классический и характерный. В XVIII–XIX вв. термин «характерный танец» служил для определения танца в характере, образе. Такой танец был распространён в интермедиях, персонажами которых являлись ремесленники, крестьяне, матросы, нищие, разбойники и т. д. С начала XIX века характерный танец начал меняться. Его называли полухарактерным, а термин «характерный» перешёл к народному танцу. Итак, образ в различных историко-бытовых и народных танцах, проявлялся в их эмоциональной наполненности и содержательной характерности, а иногда, и в изобразительных элементах [62].

Помимо образов конкретных героев, нужно также упомянуть о бессюжетных танцах, в которых нет сюжетной линии, конкретного действия, но есть образ – народа, времени года, растения, животного, эмоционального состояния и т. д. Например: образ символа русской природы – дерева берёзы в постановке Н. Надеждиной – «Берёзка». Удаль и молодой задор русских парней и девушек в пляске «Полянка», жаркое, игривое, солнечное «Лето» в балетмейстерских работах И. Моисеева. Русский песенный фольклор, отражающий характер, мысли, чувства, эстетические

взгляды и понимание красоты окружающего мира в творческих полотнах Т. Устиновой, О. Князевой, М. Годенко, П. Вирского, и других хореографов.

Танец может наполняться признаками образного и очеловеченного подражания птице (лебедю, орлу, голубю и т.д.), сказочной ящерице, цветку, драгоценному камню. Примером могут служить танцевальные партитуры, созданные в балетах «Каменный цветок» и «Щелкунчик» Юрия Григоровича, «Лебединое озеро» Мариуса Петипа и Льва Иванова, «Жар-Птица» и «Видение розы» Михаила Фокина, миниатюра Касьяна Голейзовского «Нарцисс». Во всех перечисленных случаях хореографический, сценический образ придумывает, сочиняет балетмейстер, а инструментом для сценического воплощения служит исполнитель. Чтобы творческий процесс увенчался успехом, оба участника должны быть профессионально образованными и способными к этому виду деятельности [62].

Талант балетмейстера состоит из многих слагаемых: это прежде всего отлично развитая фантазия – способность мыслить хореографическими образами и сочинять разнообразные танцевальные композиции, а также знание балетной режиссуры, основ музыкальной драматургии, разносторонней эрудиции в отраслях искусства, литературы, изобразительного искусства, драматического театра, психологии, педагогики, знаний анатомии и физиологии. В работе над созданием художественного (сценического) образа изучение произведений живописи позволяют лучше узнать исторические особенности, посмотреть пластический рисунок определённой эпохи и народа ;оценить художественную ценность и правдивость при создании художником эскизов костюмов и декораций. Познания в области литературы помогут: при написании либретто; описание характеров героев; кроме того, за счет переживаний полученных во время чтения книг происходит накапливание эмоциональных состояний, душевных переживаний и спроецированных автором жизненных ситуаций (своеобразный психологический тренинг).

Так как искусство хореографии связано с музыкой, хореографический образ, его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением. Музыка отражает интонационный строй своего времени и поэтому служит основной опорой в творчестве хореографа. Балетмейстер должен уметь анализировать музыкальное произведение (определить форму, стиль, характер); дать музыкальные характеристики персонажей; проследить взаимосвязь и взаимопроникновение хореографических образов и музыкального произведения.

Чтобы художественный образ получился правдивым, постановщик в совершенстве должен знать технологию хореографического искусства, владеть спецификой балетной драматургии и режиссуры, владеть навыками различных форм, видов и жанров, присущих хореографическому искусству. Советский балетмейстер В. Вайнонен писал: «Основной принцип моей работы заключается в том, что я совершенно сознательно пользуюсь всеми формами танца – от сугубо классических до ультрасовременных... Важно только одно: донести до зрителя образ моего героя и сделать это языком танца» [5].

Искусство танца – молчаливое искусство в общепринятом понимании речи. Исполнитель «говорит телом», а балетмейстер сочиняет хореографический текст так, чтобы он «читался» зрителем. Специфика творчества артиста балета заключается в том, что мысли, чувства и переживания своего героя он выражает в движениях тела, жестах рук, мимике лица без помощи человеческой речи. Речью здесь является сам танец. «Нелишним было бы напомнить, что самым сильным средством выражения у человека являются не слова (они передают лишь смысл волнующих его положений), а эмоции, пробуждающиеся и изливающиеся в жестах, движениях рук или же полной обездвиженности» [5].

Поэтому немало требований предъявляется и к исполнителю. Первое, и, пожалуй, самое главное это – высокий уровень владения профессией, её

технической стороной. У исполнителя должна быть: прекрасная выученность: чистота позиций и линий; большой «танцевальный багаж»; свободное владение элементами усложненной техники – заносками, *soubresaut*, *jete en tournant*, *jete entrelace*, *grand jete en tournant*, всевозможными видами вращений и т.п.; хорошие внешние данные, подразумевается тип телосложения, форма ног и рук, пропорциональность частей тела и черт лица. «Если скрипач всю силу таланта вкладывает в свой инструмент, извлекая из него чарующие звуки, и они – человек и скрипка, на которой он играет, – составляют как бы единое целое, то артист балета сам является одновременно и «скрипачом», и «скрипкой» [36].

Тело танцора – инструмент для воплощения сценического образа. Он должен в совершенстве владеть тем сценическим языком, на котором придётся говорить со зрителем, будь то классический, народный, современный танец. Эйфман говорил, что не ставит движения, он ставит типы, характеры своих героев, которые должны как-то открывать какие-то новые миры. Каждый герой – это свой внутренний мир, возле которого происходят страсти, какие-то внутренние трагедии. И для их воплощения нужны не только выразительные профессиональные тела, но и умение через движение, язык тела выразить смысл, эмоциональную мысль. Исполнителю необходимы в работе такие качества, как: трудолюбие, самоанализ, эмоциональность, музыкальность, выразительность, высокий общекультурный уровень, эрудиция, интеллект.

Н.В. Соковикова, рассуждая на эту тему, отмечает, что «мало заниматься только совершенствованием тела, которое должно тонко реагировать на все нюансы душевных состояний; для того, чтобы движения были осмысленными, выразительными и носили художественный характер, артисту нужно работать над своими психическими свойствами. Ибо одухотворенности может и не быть. Тело способно выразить нечто, а интеллект не способен наполнить это тело эмоцией, способствующей образному содержанию музыки и главной ее идеи», – автор выдвигает

предположение, что развивать задатки интеллекта нужно на ранних стадиях развития детского организма, рассматривая двигательную деятельность в комплексе с национальной литературой и драматургической сценарной основой, с поэзией и музыкой [95]. Вот только некоторые слагаемые, необходимые в работе по созданию художественного образа средствами хореографии.

1.2 Классический танец как средство выразительности в хореографии

Классический танец – это система выразительных средств, основанная на строго регламентированных позициях, движениях и принципах исполнения. Он зародился в XVII веке во Франции и стал основой для балета и других хореографических направлений [79, 115].

Позиции ног – исходные положения, которые определяют основу техники. Существует шесть позиций [79].

Позиции рук также строго регламентированы. В современной отечественной школе выделяют три основные позиции и одну подготовительную, а именно: подготовительная, первая, вторая, третья [79].

Базовые движения классического танца следующие:

- Плие (plié) – приседание. Бывает demi plié (неполное) и grand plié (глубокое);
- Батман (battement) – размах, биение. Включает разновидности: tendu (скольжение стопы по полу), fondu (мягкое, плавное движение), developpe (раскрытие ноги на 90° в нужном направлении);
- Рон де жамб партер (rond de jamb par terre) – круговое движение ноги по полу;
- Релеве (relevé) – подъём на полупальцы или пальцы;
- Жете (jeté) – бросок ноги на месте или в прыжке;
- Па де буре (pas de bourree) – чеканный танцевальный шаг с небольшим продвижением;

- Адажио (adagio) – медленные, плавные движения, включающие гранд плие, девлоппе, релеве лян и другие элементы;
- Аллегро (allegro) – раздел урока, состоящий из прыжков, выполняемых в быстром темпе;
- Пируэт (pirouette) – быстрое вращение на полу [7, 82, 83, 111].

Принципы классического танца включают:

- выворотность – один из ключевых принципов. Это способность разворачивать ноги наружу от бедра до стопы, что обеспечивает свободу движений и эстетику линий.

Выворотность зависит от строения тазобедренных суставов и развивается через растяжку и укрепление мышц [78, 114];

- устойчивость (aplomb) – способность сохранять равновесие в позах и движениях, особенно на полупальцах или пальцах, на одной ноге [115];

- координация – согласованное исполнение движений ног, рук, головы и корпуса. Требуется развития чувства ритма и пространственного восприятия [84];

- музыкальность – синхронизация движений с музыкой. Хореография должна раскрывать содержание музыкального произведения, соответствовать ему по композиции, характеру, динамике, темпу [71];

- правильная постановка корпуса – вертикальное положение тела без наклона вперёд или назад и прогиба в пояснице, прямая спина, подтянутые ягодичные мышцы;

- контроль за положением головы и взгляда: неверные повороты и наклоны головы могут нарушить «вертикальную ось» танцовщика. Во время исполнения allongee взгляд направлен по линии кисти руки [77];

- постепенное усложнение – обучение строится от простого к сложному. Новые движения сначала отрабатываются в чистом виде, затем включаются в комбинации;

- сбалансированность нагрузки – необходимо чередовать силовые упражнения с движениями на расслабление, распределять нагрузку на

разные группы мышц [67].

Урок классического танца традиционно состоит из четырёх разделов: экзерсис у станка, экзерсис на середине, аллегро (прыжки), пальцевый урок (в женском классе).

Последовательность разделов не меняется, что обеспечивает бережное отношение к физическому аппарату танцовщика [77].

Обучение классическому танцу требует систематичности, самоконтроля и творческого подхода к исполнению движений [103].

Классический танец – фундамент хореографического искусства, система универсальных выразительных средств, на основе которых строятся все сценические танцевальные направления. Его роль в искусстве движения сопоставима с ролью грамматики в языке: он задаёт базовые правила, лексику и синтаксис пластического высказывания [38].

В основе классического танца лежит принцип поэтически-обобщённой трактовки сценического образа. Через пластику исполнитель раскрывает спектр эмоций, мыслей и переживаний, превращая движение в художественный текст.

Ключевыми техническими условиями являются:

- выворотность ног;
- большой танцевальный шаг;
- гибкость и устойчивость;
- способность к вращению;
- лёгкий высокий прыжок;
- пластичное владение руками;
- чёткая координация;
- выносливость и сила [97].

Эти параметры формируют эстетику движения: чистоту линий, гармонию поз, пространственную геометрию, ритмическую точность [38,97].

Классический танец обладает развитой системой средств

художественной экспрессии:

1. Позиции и позы – базовые «буквы» пластического алфавита. Пять позиций ног, положения рук (подготовительное, I, II, III), позы (круазе, эфасе, экарте, арабески) задают смысловые и эстетические акценты.

2. Движения – «слова» хореографического языка. Группы движений (плие, батман, ронд де жамб, фуэте, пируэт) объединяются по общим признакам, создавая лексикон для построения фраз.

3. Динамика и темп – интонация высказывания. Аллегро (прыжки), адажио (медленные связки), темп саутэ передают эмоциональный настрой.

4. Пространство сцены – композиция «предложения». Расположение танцовщика относительно зала (открытые/закрытые позы), траектория перемещений, взаимодействие с партнёром формируют смысловые блоки.

5. Синкретизм искусств – синтез музыки, пластики и драматургии. Движение становится эквивалентом музыкальной фразы, а хореографический текст – визуальной интерпретацией мелодии [38].

Функциональная роль классического танца в хореографии заключается в следующем:

1. Базис для других стилей. Классический танец – подготовительная платформа для освоения народных, бальных, современных и эстрадных направлений. Его техника лежит в основе:

- сценического народного танца;
- мюзикла и эстрадной хореографии;
- фигурного катания, художественной гимнастики, синхронного плавания.

2. Развитие исполнительских качеств. Занятия формируют:

- чувство ритма и музыкальность;
- координацию и баланс;
- грацию и осанку;
- актёрское мастерство и способность к импровизации.

3. Эстетическое воспитание. Классический танец:

- развивает художественный вкус;
- прививает нормы этикета и культуры поведения;
- способствует интеллектуальному и духовному росту.

4. Сохранение традиций. Он выступает хранителем хореографического наследия, передавая из поколения в поколение:

- профессиональную терминологию;
- каноны композиции;
- методы подготовки исполнителей [38, 97, 121].

В XXI веке классический танец остаётся актуальным, несмотря на появление новых техник (Contemporary, Modern). Его элементы интегрируются в:

- перформансы (синтез танца, театра, визуальных искусств);
- междисциплинарные проекты (коллаборации с музыкой, живописью, цифровыми технологиями);
- массовую культуру (клипы, реклама, кино).

При этом классический танец сохраняет двойную функцию:

- как автономный вид искусства (балетные спектакли);
- как инструмент развития универсальных двигательных навыков для любых танцевальных жанров [38, 97, 121].

Классический танец – не просто набор движений, а универсальный язык хореографии. Он позволяет:

- точно передавать эмоциональные состояния;
- создавать сложные пластические образы;
- выстраивать драматургию без слов;
- соединять традиции и новаторство [38, 97, 121].

Его значение выходит за рамки сценического искусства: через дисциплину тела, гармонию форм и выразительность жеста классический танец воспитывает целостную личность, способную к творческому самовыражению в любом виде деятельности [38, 97, 121].

Танец – искусство пластическое. Тело исполнителя является

средством выражения идей, мыслей, содержания танцевального произведения. Поэтому чем лучше он будет им владеть, тем вернее, ярче и выразительнее станет его танцевальный язык [101]. Говоря о культуре исполнения танцевальных постановок участниками самодеятельных коллективов, мы подразумеваем под этим сочетание выразительности исполнения, музыкальности, свободы и законченности жеста, танцевальной техники.

Регулярно проводимые репетиции, учебно-тренировочные занятия являются неременным условием творческих успехов коллектива. Без этих занятий, ограничиваясь только работой над репертуаром, нельзя добиться высокой танцевальной техники, выразительного исполнения.

Отсутствие тренировочных упражнений, прежде всего, отразится на технике исполнения: движения рук танцоров будут однообразны, скованны, лишены выразительности. Неправильно поставленное дыхание мешает хорошо провести весь танец: уже к середине его исполнители начнут уставать, выдыхаться, особенно если танец идет в быстром темпе, и к концу неизбежен значительный спад в его эмоциональной насыщенности. Совершенно по-иному будет выглядеть танец в исполнении коллектива, в котором систематически проводится учебно-тренировочная работа. Умение владеть своим телом, четкость исполнения, правильно поставленное дыхание и тренированное сердце дадут возможность танцорам исполнить танец со всеми его характерными особенностями, не только, не снижая общего тонуса, но, наоборот, повышая его до полной кульминации [58].

Во время учебных занятий необходимо уделять большое внимание работе над корпусом, головой и руками, добиваться выразительности и пластичности исполнения, развивать координацию всех частей тела и овладевать техникой танца, составляющей одно из основных средств актерской выразительности [101].

Одна из задач танцевального коллектива – изучение и освоение танцев. В любом из танцев движения головы, корпуса и особенно рук

передают характер, особенности танца, внутренне состояние танцующего. Поэтому серьезное внимание необходимо уделять работе над выразительностью движений и главным образом над постановкой и движением рук, над жестом. Жест должен быть, прежде всего, свободным, широким, естественным. Подразделять его следует на три момента: зарождение жеста (его начало), наивысшую точку развития (кульминацию) и окончание. Иногда наивысшей точкой движения может быть и окончание жеста, но во всех случаях он должен быть точным настолько, чтобы можно было проследить все его фазы, особенно начало и конец [58].

Леонардо да Винчи писал: «Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы». Жест служит одним из основных средств актерской выразительности. Целесообразный и внутренне оправданный жест, дополняя или заменяя слово, помогает ярче раскрыть внутреннее содержание образа и его отношение к совершающемуся действию; «...в искусстве Терпсихоры руки заменяют порой человеческую речь искусства драмы» [18].

Чтобы овладеть мастерством сценического жеста, прежде всего, необходимо развивать мышцы и суставно-связочный аппарат рук, особенно кистей и пальцев. К.С. Станиславский называл кисти рук «глазами тела» [18]. Какой выразительности могут достигать движения кисти и пальцев руки, сопровождаемые соответствующим выражением глаз, ярче всего показывает безмолвная сцена, описанная Станиславским в книге «Работа актера над собой»: «...разговор происходил... с помощью кистей рук. Они изображали целые эпизоды из прежней жизни. Кто-то куда-то крался и прятался. В это время другой его искал, находил, бил. После этого первый удирает, а второй его преследовал и нагонял. Все это опять заканчивалось прежними упреками, иронией, предупреждениями, передаваемыми одними пальцами» [98].

Чтобы сценический жест танцора был выразителен, необходимо

развивать двигательный аппарат рук. Это в значительной мере может быть достигнуто средствами классического танца. Однако речь идет не о заимствовании у хореографического искусства тех или иных танцевальных или пантомимных жестов, а о развитии выразительности рук при помощи танцевальных упражнений. Будущий актер должен легко и свободно владеть мастерством жеста, творцом которого он будет сам.

Станиславский указывал на большое значение танца в выработке плавного жеста, его кантилены: «В то время как гимнастика вырабатывает определенные до резкости движения, с сильной акцентировкой и почти военным ритмом, танцы стремятся к созданию плавности, широты, кантилены в жесте. Они разворачивают его, дают ему линию, форму, устремление, полет. Гимнастические движения прямолинейны, а в танце они сложны и многообразны». Чтобы выработать качества, необходимые для выразительного жеста, следует использовать упражнения рук классического и народного танца. Богатство, многообразие, красота и естественность народного танцевального творчества также помогут развитию пластичности и выразительности рук. Следует выбрать те упражнения, которые в наибольшей мере развивают мышцы плечевого и локтевого сустава, запястья и пальцев. Одновременно вырабатывается плавность, легкость, координация движений. Такие упражнения могут быть использованы для разучивания народных танцев [18].

Искусство классического танца выступает как общепринятое средство, используемое для формирования и развития духовного потенциала подрастающей личности, которое в состоянии сотворить благотворную почву, раскрывающую потенциальные возможности его участников – и исполнителя, и постановщика хореографического произведения.

Органическое сочетание движения и музыки вырабатывает атмосферу позитивных эмоций, раскрепощающих, делающих поведение исполнителя непринужденным и грациозным, а постижение репертуара классической

музыки способствует вовлечению человека в искусство профессионального мастерства.

Весьма важной составляющей обучения классическому танцу выступает целенаправленное сотворение подходящей психологической атмосферы урока, с целью раскрытия и выработки профессиональных качеств танцора. Вследствие этого главной целью педагогической системы является проведение систематической работы, профессионально развивающей гармонично сформированную личность танцора. Исходя из указанной цели, классический танец способствует решению обусловленных задач:

- совершенствовать техническое мастерство;
- духовно воспитать личность;
- развить творческий потенциал;
- развить чувство ритма, танцевальную выразительность;
- воспитать художественный вкус;
- развить способность видеть и постигать чистоту искусства.

Классический танец выступает основой хореографического искусства. На данном уроке познаются тонкости танца [15, с. 47].

Классика (от лат. *classicus* – «образцовый, первоклассный») – строгая простота линий, отточенность поз, стремительность прыжков и вращений, богатство пластических оттенков, поэтическая одухотворенность.

Классический танец выступает базовой основой любых видов танцев, основной системой выразительных средств хореографического искусства [3, с. 518]. Поэтому танцорам рекомендуется начинать свое обучение с уроков классического танца, даже если они затем будут специализироваться в танце модерн, шоу-балете или джазовом танце.

Несомненно, что основы классического танца настолько универсальны, что даже опытные танцоры других танцевальных направлений не перестают заниматься классикой.

Классический танец является непревзойденной системой для развития

человеческого, в частности детского организма, признанной во всем мире. Он формирует идеальную осанку (исправляя некоторые искривления позвоночника за счет правильной растяжки и работы над мышечным корсетом), формирует гибкость, пластичность, танцевальность и дает такое развитие координации, при котором в дальнейшем ребенке, изучившему классический танец, подвластно любое танцевальное направление.

Система танцевальных движений призвана сформировать дисциплинированность, подвижность тела, превратив его в отзывчивый прекрасный инструмент, который послушен воле балетмейстера и самого исполнителя. Она складывалась с тех пор, как балет стал равноправным жанром музыкального театра, то есть начиная с XVII столетия. При этом подчеркнем, что сам термин «классический», который отличает данный вид театрального танца от других – народно-характерного, бытового и т.д., появился относительно недавно, и имеются основания предполагать, что появился в России.

Тело выступает главным «инструментом» хореографа, и от его «настройки» будет зависеть звучание самого произведения. При некачественном изучении хореографического материала может пострадать такая ценная составная творческого процесса, как танцевальная исполнительская культура. Следует подчеркнуть, что чем добросовестнее исполнитель будет им владеть, тем точнее, насыщеннее сделается его танцевальный язык, являющийся основой хореографического исполнительского мастерства [18].

Говоря об исполнительской культуре, мы имеем в виду изначально само исполнительское мастерство, включающее в себя единство выразительности исполнения и танцевальной техники, музыкальности, свободы и отточенности жеста.

Весомым значением обладает понятие «танцевальная техника» – уровень владения телом и мастерство выполнения главных па и поз. И так как движения являются своеобразным словарным запасом танца, то вполне

естественным является то, что танцовщик обязан:

- располагать богатым «словарным» запасом;
- быть в состоянии без затруднений, отчетливо и ясно «произносить» слова, «словосочетания», «фразы», вести «диалоги» и тому подобное.

В любом направлении искусства танца, его техника исполнения и возможности художественного выражения обладают большим значением. Отвечающие данным аспектам профессиональные качества танцора могут быть получены лишь вследствие проведения последовательного и систематического подготовительного обучения [101].

Полагаем, что для того, чтобы отвечать запросам сегодняшнего времени, танцевальное исполнение должно быть грамотным, верным, свободным, раскованным и высокохудожественным. Только в процессе проводимого систематично обучения и воспитания, танцор сможет приобрести техническую грамотность и выразительность, стать крепким и гибким при постижении хореографического материала, а его движения приобретут законченную гармоничность.

Общеизвестно, что эстетические и технические требования к исполнительской культуре танца вырабатывались не одним поколением танцоров и прославленных педагогов. Танцевальная исполнительская культура, базируясь на традициях, формировалась в соответствии с запросами своего времени.

Эстетические установки народной пляски, выкованные веками, выступили фундаментом для сотворения национального танцевального искусства [65, с. 78]. Данные установки сведены к пяти положениям:

1. Все виды сольных плясок, а также пляски-игры, охотничьи и военные пляски предусматривали присутствие в них содержания, то есть драматургической основы. Нередко эта основа была примитивна, как скажем, в переплясе, но присутствовала она везде.

2. Содержание, расположенное в основе любой пляски, должно быть донесено до зрителя в реалистичной форме. Условность или символичность

пляски не принималась зрителями.

3. Народ не равнодушно относился к технике пляски, а, напротив, высоко ее оценивал и спрашивал от исполнителей высокого мастерства.

4. Зрители высоко ценили индивидуальность танцующего, именуемую «выходкой», отчего механическое исполнение пляски не признавалось.

5. Наконец, одно из основных требований народа к танцевальному искусству – выразительность исполнения, которое полагалось совершенным лишь в том случае, когда каждое движение было понятно зрителю [8, с. 10].

Какие бы новшества ни привнесло в хореографию время, какие бы современные направления и техники ни зарождались на сцене, тем не менее, классический экзерсис и сегодня выступает как главный стержень профессиональной исполнительской подготовки, на базе которого вырабатываются иные танцевальные методики.

Надо отметить, что если мы разложим танцевальное исполнительское мастерство на составные части, то увидим, что в основе находятся изначально индивидуальные способности исполнителя, затем идут знания и умения как информация и сумма навыков, полученная в процессе обучения. Именно вместе это сформировывается в профессиональную оснащенность танцовщика.

Если проанализировать все составные части, то можно обнаружить, что настоящая оснащенность заключается во владении техническими приемами, умении подчинять их задаче сотворения пластического художественного образа (так называемой выразительности, актерского мастерства) и способности к независимой субъективной трактовки роли, к творческому самовыражению исполнителя.

Собственно, такой суммой профессиональных требований танцовщик обязан владеть, сталкиваясь с материалом хореографического произведения, как существующим, ранее созданным, так при создании нового танцевального произведения. В итоге данного творческого процесса

появляется сценический образ.

Прославленный педагог-хореограф И.Г. Есаулов в работе «Устойчивость и координация в хореографии», пишет, что: «Исполнитель, с одной стороны, выступает как носитель традиций, технических приемов и стиля школы, с другой – как активный участник создания нового, как индивидуальный интерпретатор авторской задумки хореографа» [23, с. 74].

Отметим, что танцевальное исполнительское мастерство можно охарактеризовать через целый ряд параметров: музыкальность, техничность, выразительность и индивидуальность исполнения танца, однако в основе каждого лежит техника исполнения движений.

Описывая личность танцора через указанные взаимозависимые понятия, можно провести анализ и раскрыть взаимообогащение настоящих категорий.

Эмоциональное восприятие музыки порождает желание исполнителя работать не только музыкально, но и выразительно, что развивает артистизм танцовщика. Творческая индивидуальность проявляется с первых шагов постижения танцевального искусства.

Эмоциональная выразительность подразумевает присутствие темперамента, обусловленных качеств характера исполнителя, а двигательная выразительность формируется через техничность исполнения и культуру хореографического движения. Через данные движения, с дополнением жестами и мимикой, исполнитель передает зрителям все мысли, эмоции, переживания героев, впрочем, как и собственно содержание хореографического произведения.

Мы полагаем, что движения танцев самых разнообразных стилей лишь только тогда будут влиять на зрителя, когда будут сыграны грамотно и точно. Точность дает возможность исполнителю получить пластическую статность, уверенность в собственных силах, творческую активность. Понятие «около» и «приблизительно» недопустимы в технике исполнения классического танца. Любая мелкая ритмическая или пластическая

неточность указывает на то, что танцовщик не обладает мастерством.

Вот именно поэтому, вырабатывая исполнительские качества, нужно с самого начала развивать умение точно и четко исполнять все хореографические движения, которые в последующем будут воздействовать и на остальные выразительные средства танцовщика.

Серьезное внимание следует обратить на работу с выразительностью движений – на постановку и движение рук, на жесты.

Для того, чтобы выработать качества, требуемые для выразительного жеста, нужно применять упражнения для рук из репертуара классического и народного танца, которые помогут развитию выразительности рук.

Техническим требованием к танцевальной исполнительской культуре выступает владение полным комплексом танцевальных движений, сформулированное в программе по народно-сценическому танцу для средних специальных учебных учреждений.

Общеизвестно, что диапазон исполнительской техники в танце весьма обширен. Это предоставляет возможность балетмейстеру творить произведения многообразного содержания и формы: от малых концертных этюдов до больших спектаклей [80, с. 178].

Как исполнительская, так и общая культура исполнителя обуславливает его манеру движения, которая без четкой выучки не может развиваться [86, с. 15]. Кроме того, воспитание и обучение будущего танцовщика существенно определяет танцевальный самодеятельный коллектив – его традиции, хореографическое направление и мастерство.

Большим значением обладает процесс комплектования и применяемые принципы отбора в самодеятельные хореографические коллективы. Для отбора в самодеятельные коллективы народного танца, сформирована система требований. У поступающего должны присутствовать следующие качества: правильное строение ног, корпуса и рук; выворотность; шаг; прыжок; гибкость; сценичность; музыкальный слух и ритм. Помимо этого, ведется медицинское обследование поступающего.

Однако основным показателем для приема является способность человека к исполнению народных танцев, присутствие темперамента, выразительности, способность изобразить характер танца – творческая индивидуальность исполнителя [69, с. 283]. Отметим при этом, что такие навыки получают в процессе обучения.

Упражнения классической системы обучения приносят максимальные результаты, оттого классическая система выступает как основа хореографической учебной работы не только в профессиональных заведениях, но и самодеятельных коллективах [104, с. 20].

Широко известным в мире учебником выступает книга профессора А.Я. Вагановой «Основы классического танца» (1934 г.).

Примечательно признание прославленного педагога: «Работая над своим методом преподавания, я пыталась зафиксировать основы науки танца, свои достижения, все то, что дал мне многолетний опыт танцовщицы и педагога» [17, с. 3].

В мудрых правилах школы классического танца проявлен грандиозный, многовековой опыт исполнителей и педагогов. И как обнаруживают современные изучения, он вполне соотнобразуется с биомеханическим анализом элементов «классики». Именно оттого понятие «Наука классического танца» приобретает реальный смысл.

Стоит отметить, что исполнительская культура в течение многих веков получила множество трансформаций. Это было вызвано процессами становления и формирования классического танца в различных странах. Этапы указанного пути раскрыты в многообразных трудах педагогов-исследователей:

- с точки зрения искусствоведческой и историко-культурной позиций прославленных исследователей танцевальной теории и практики, таких как Л.Д. Блок и В.М. Красовская;

- с точки зрения методологии обучения и методики проведения хореографического урока – А.Я. Вагановой, Н.П. Базаровой, В.А. Мей, В.С.

Костровицкой, А.А. Писаревым, Н.И. Тарасовым.

Невозможно переоценить их вклад в исследование и систематику знаний об истории и теории сущности танца академического направления в хореографическом искусстве, каковым выступает классический танец.

Л.Д. Блок так говорила про это направление и характерные особенности его специфики: «Вся истина и вся красота классического танца сосредоточены в искусстве, в системе преподавания и в самой системе художественного мышления...» [13, с. 115].

Анализируя классический танец с точки зрения методологии обучения и воспитания, следует отталкиваться от первоисточников, характеризующих специфику данного направления. Разбирая современные тенденции созревания танцевального искусства, мы приняли во внимание массу фактов, которые раскрывают суть того, что все достижения в настоящей области серьезно опираются на исторический фундамент знаний.

В наше время педагогическая система классического танца А.Я. Вагановой выступает как одно из величайших достижений, обладающее неоценимым значением, как для русской классической школы, так и для мирового хореографического искусства. Становление настоящей системы выступило как закономерный плод тщательного изучения системы итальянской, французской и русской школ классического танца, которые вобрали в себя опыт многих поколений танцовщиков и педагогов, в том числе – бесценный педагогический труд самой А.Я. Вагановой.

Для тщательного изучения и полного овладения методикой преподавания классического танца по указанной системе мало просто прочитывать и выучить соответствующую литературу и сухо отпускать комбинации ученикам. Нужно совершенствовать теорию и практику педагогического мастерства процесса преподавания, последовательно изучать и осваивать материал обучающимися [18].

Необходимо быть всесторонне сведущим педагогом:

– постигать и глубоко исследовать биомеханику танцевальных

движений;

- применять методы и приёмы психологического влияния на учеников, с целью получения оптимальных результатов;
- компетентно планировать весь процесс обучения, с первого до самого последнего года;
- применять индивидуальный подход к каждому учащемуся;
- стать мастером своего дела [18].

Лишь только в этом случае, мы полагаем, рост профессиональных достижений будет значительным. В ином случае, учебный процесс сведётся просто к изучению отдельных движений, без осмысленного понимания обучающимся работы собственного тела, и важности методического прохождения материала.

Формирование личности обучающегося происходит за счет выработки двух составных критериев исполнительской культуры: совершенствования внешнего (физического) и внутреннего (духовного). Оба указанных критерия в той или иной мере должны быть сформированы у ребенка к моменту зачисления в хореографическое училище.

Совершенствование внешней части танцевальной исполнительской культуры происходит через формирование суставно-связочного аппарата с помощью движения разнообразных частей тела исполнителя и ее духовного наполнения. Отметим, что классический танец, собственно, выстроен на применении выразительных, длинных линий рук и ног, эстетически при этом формируя человеческое тело.

Известно, что методика классического танца дает возможность выработать и усовершенствовать координацию движений, а по мере роста ребенка в программу исполнения могут быть введены сложные комбинации, которые помогают внести разнообразие в манеру и характер танцевальных движений [101].

Вырабатывание и созревание хореографической координации обучаемого при освоении экзерсиса классического танца базируется на

взаимосвязи главных его компонентов, среди которых можно обозначить:

- механику – выработку двигательных навыков и качеств опорно-двигательного аппарата ребенка;
- музыкальность и воспитание музыкальных навыков образного восприятия;
- пластическую выразительность – формирование художественно-образного восприятия и воспроизведения танцевального движения [18].

Любое хореографическое движение спрашивает увязку и координированность при движении разнообразных частей тела. Чтобы это выполнить профессионально, следует научить чувствовать собственные движения в пространственном и временном ракурсе, точно поставить дыхательную технику. Это сообщает силу и вырабатывает эластичность в мышцах, а помимо того, анатомически развивает тело.

Мышечная система танцовщика обязана иметь достаточную выносливость, придающую исполнению танцевального движения легкость и артистичность. В наработке «силы ног», от занятия к занятию, применяется увеличение числа повторений проходимых движений, что дает возможность развить различные мышечные группы тела при исполнении одного танцевального движения.

В указанном случае сохранение высокого тонуса мышц всего тела обучаемого, особенно его нижних конечностей, предоставляет возможность предупредить непреднамеренные излишние движения, а кроме того, увеличить реактивность мышечного аппарата в ответ на разнообразные трансформирования ситуации равновесия, т.е. усилить управляемость организмом танцовщика, и выработать способность экономично разделять силовую нагрузку.

Проведение методической работы над постановкой правильного и чистого исполнения движений, закрепление и прохождение хореографической грамоты совершается в совместной деятельности с педагогом.

Рассмотрение учебного материала дает возможность учащимся формировать представление о предстоящем движении, точно рассказывать о движении в целом и о его отдельных деталях, обнаруживать свои ошибки в исполнении танцевального движения и воспроизводить их в собственном рассказе.

В том случае, когда обучаемый может устно исправить ошибки на занятии, то весьма быстро он сможет их исправить и в хореографическом действии. Очень важна первооснова, включающая в себя практическую значимость, физическое освоение и телесное закрепление изучаемого материала. Имеет важное значение и «мысленная» тренировка. В том случае, когда ребенок размышляет о движении, он его проделывает в мыслях: при этом мышцы производят едва различимые сокращения, а в коре полушарий идет формирование нервных путей для замыкания рефлекторных дуг.

Указанный процесс во многом похож на «мышечное запоминание». Аналогичные процессы в мыслительной деятельности обучаемого запрашивают наличие некоего «хореографического мышления», формируемого педагогом на хореографических занятиях [18].

Таким образом, в формировании физических и духовных качеств обучаемого в системе хореографического образования важнейшую роль выполняет педагог. Наставник и проводимая им ежедневная методическая работа помогают в непродолжительные сроки раскрутить природные данные ребенка, представить их с наилучшей, передовой стороны в собственном развитии.

Следует отметить, что указанные составляющие: как духовные, так и физические – в равной степени воздействуют на выработку исполнительской культуры танцовщиков.

Анализируя классический экзерсис, с точки зрения педагогических технологий, следует по частям, по мере полноценного усвоения учебного материала, включать в хореографические упражнения элементарные,

отточенные движения рук, корпуса и головы через развитие «чувства позы», при этом наполняя его количественной составляющей. Только такой экзерсис существенно разовьет свободу и пластичность танцора через прививание грамотности и выносливости хореографического исполнения.

Порядок танцевальных упражнений у станка нужно вводить по принципу чередования движений, чтобы тренировать разнообразные группы мышц и постепенно вводить их в работу, с целью изучения и практической отработки поставленной цели, как самого хореографического урока, так и отдельно взятого танцевального движения [96].

Музыкальное сопровождение на хореографических занятиях нужно тесно связать с выполняемым упражнением, чтобы отвечать танцевальному движению по своему характеру и стилю, правильно согласовать с музыкальным ритмом.

Представляется, что классическая хореография, как и любой иной вид деятельности, вырабатывает собственное информационное пространство, в пределах которого совершается образование обучаемого. Инициативное усвоение значительного объёма хореографической лексики под музыкальное сопровождение дает возможность развить музыкально-двигательную память. Появляется телесное запоминание хореографического текста, откладываемое в долговременной памяти ребенка. На базе данного запоминания, с течением времени, складывается танцевальный опыт [96].

Помимо того, на формирование интеллекта исполнителя воздействует танцевальный репертуар. Данный аспект напрямую зависит от степени образованности педагога-хореографа. Регулярное взаимодействие с педагогом несет наложение отпечатка на формирование интеллекта и мышления обучаемого, как творческого, так и социального. В этом случае основным фактором выступает музыкальная грамотность педагога. Если педагог чувствует музыку, тогда любой ученик будет не просто воспринимать музыку, но постигать её суть.

Ярким нюансом формирования профессионального исполнительства танцовщика выступает устойчивое стремление к самосовершенствованию через применение регулярных физических нагрузок. Главная черта таких нагрузок состоит в том, что любой рабочий процесс на уроках классического танца должен быть сопровожден «живым» музыкальным материалом. Подчеркнем, что классическая музыка оказывает сильное влияние на эмоциональную природу ребенка, которая указывает на обусловленное душевное состояние, вызывает мощный прилив энергии, совершенствует мышечный тонус, развивает тело через воспитание интеллекта обучающегося.

Музыкальная основа, лежащая в классической хореографии, вырабатывает у ребенка чувство ритма, метра (рисунок ритмичного чередования сильных и слабых долей во времени), стиля исполняемого танцевального движения, развивает также музыкальную память и логику музыкального мышления.

Н.В. Соковикова пишет, что «...Выделение отдельных, наиболее важных компонентов, составляет основу осознанного владения двигательными действиями или появления осознанного мотива деятельности» [96, с. 273]. Оттого для улучшения учебного процесса при усвоении танцевального материала, нужно музыкальное воспитание рассматривать как важнейшее.

Ежедневное продолжительное погружение в классическую музыкальную среду в соединении с двигательной активностью, дают возможность создать предпосылки развития чувства ритма и музыкальности, могут оказывать содействие по развитию интеллекта при помощи усложняющегося ежегодно музыкального языка.

В процессе проведения изучения музыкально-хореографического материала, по мнению Ю.В. Калашник, совершается «...духовно-творческое воплощение материала и внутренняя самореализация личности через практическое решение музыкально-хореографической композиции,

закрепление и усовершенствование технического исполнительского мастерства» [41, с. 15]. Проистекающий процесс приучает будущего исполнителя, еще на тренаже, исполнять движения не бездушно-механически, а с выражением, танцевально грамотно.

Таким образом, танцевальные выразительные средства предоставляют возможность исполнителю творить хореографические композиции самого различного содержания: от маленьких концертных этюдов до больших спектаклей и представлений.

Тем не менее, строгий академический стиль, применяемый в классическом танце, совершенно не накладывает ограничения и не затормаживает выразительную индивидуальность танцовщика, а наоборот, позволяет более полно, глубоко и свободно раскрыть его творческий потенциал, несет обогащение пластической выразительности, предоставляет возможность для показа всей исполнительской манеры танцевального мастерства и выступает основой для формирования исполнительской культуры [18].

1.3 Взаимосвязь хореографического образа и средств классического танца

Классический танец – фундамент хореографического искусства, система выразительных средств, которая позволяет воплощать сложные сценические образы через синтез формы и содержания. Его техника – не просто набор формальных движений, а язык телесной выразительности, способный передавать тончайшие оттенки эмоций и идей [38].

Ключевые технические элементы и их смысловая нагрузка заключается в следующем:

1. Выворотность создаёт ощущение открытости, свободы, пространственной экспансии. В образе героя выворотность может символизировать внутреннюю раскрепощённость, в трагическом – напряжённый конфликт между внешним контролем и внутренним порывом.

2. Большой танцевальный шаг визуализирует масштаб чувств: широкий шаг – смелость, решительность; сдержанный – тревогу или смирение. В дуэтных сценах шаг задаёт динамику взаимодействия партнёров.

3. Гибкость и пластичность рук: руки в классическом танце – «голос» эмоций. Плавные *port de bras* передают лирику, нежность; резкие линии – драматизм, протест. Например, поза *attitude* с изогнутой рукой создаёт образ задумчивости, а *arabesque* с вытянутыми линиями – устремлённость в будущее.

4. Прыжки (*allegro*): высокий прыжок символизирует триумф, свободу, эйфорию; приземление «с заносом» – внутреннюю неустойчивость. В вариациях принцев (например, в «Спящей красавице») прыжки подчёркивают благородство, в образах демонических персонажей (как в «Лебедином озере») – зловещую энергию.

5. Вращения (*pirouettes, tours*): многократные повороты создают эффект одержимости (Одетта в «Лебедином озере»), а медленные *fouettés* – напряжение воли. Количество оборотов может усиливать драматизм: 32 *fouetté* в «Дон Кихоте» – триумф виртуозности, в «Жизели» – предчувствие гибели.

6. Адажио: медленные движения (*grand plié, développé*) раскрывают глубину переживаний. В сценах прощания (например, «Ромео и Джульетта») адажио становится метафорой замедленного времени, когда каждое движение – последняя попытка удержать момент [38, 47, 111].

Взаимодействие техники и драматургии подразумевает следующие аспекты:

- ритм и динамика: ускорение темпа (*accelerando*) передаёт нарастание страсти, замедление (*ritardando*) – горечь утраты;
- пространственная композиция: диагонали сцены усиливают ощущение пути, круговые рисунки – замкнутость судьбы;
- контакт с партнёром: поддержка в дуэте (например, *pas de deux*)

может выражать доверие или манипуляцию – всё зависит от нюансов техники (сила захвата, угол наклона корпуса);

– мимика и взгляд: даже в строгой классике взгляд танцовщика (направленный вверх – к идеалу, вниз – к отчаянию) дополняет смысл движений [38, 47].

Приведем примеры из балетной классики:

– «Жизель»: лёгкие прыжки и «воздушные» руки Жизели в первом акте – символ невинности; во втором акте те же движения, исполненные с едва заметной дрожью, становятся знаком призрачности;

– «Щелкунчик»: техника *balançoire* в танце Феи Драже создаёт ощущение невесомости, а резкие *battements* Мышиного короля – агрессию;

– «Спартак»: мощные прыжки и широкие *grand jetés* Спартака подчёркивают его волю к свободе, а скованные движения Красса – тиранию [38, 47].

Техника классического танца – это код эмоциональной правды. Каждое движение, позиция, ракурс несут смысловую нагрузку, превращая тело танцовщика в инструмент драматургии. Мастерство исполнителя заключается в умении наполнить формальные элементы живой интонацией: даже стандартное *plié* может звучать как вздох, а *relevé* – как вызов судьбе. Именно в этом синтезе строгой формы и импровизационной выразительности рождается подлинный художественный образ [38, 47, 111].

Музыка и танец – два неразрывно связанных вида искусства, взаимодействие которых создаёт уникальное художественное произведение. Музыкальное сопровождение не просто «озвучивает» хореографию, а выступает полноправным средством формирования целостного сценического образа [21, 107, 118].

Ключевые функции музыки в хореографии следующие:

1. Драматургическая основа: музыка задаёт структуру хореографического произведения: определяет экспозицию, развитие действия, кульминацию и развязку. Например, постепенное затухание

музыкальной темы подсказывает постановщику плавное завершение номера, а резкая финальная точка – мгновенную кульминацию.

2. Характеристика персонажей: через музыкальные темы, лейтмотивы и интонации раскрываются:

- индивидуальные черты героев;
- их эмоциональное состояние;
- динамика внутренних изменений.

3. Создание атмосферы: музыка формирует:

- временной контекст (эпоха, стиль);
- географический колорит (национальные мотивы);
- общее настроение сцены (лирическое, трагическое, героическое).

4. Ритмическая организация: музыкальный ритм:

- задаёт темп и метроритмическую основу движений;
- координирует синхронность ансамблевых элементов;
- создаёт энергетическую пульсацию номера [21, 107, 118].

Механизмами взаимодействия музыки и хореографии являются:

1. Прямое соответствие – движения буквально иллюстрируют музыкальные акценты, фразы и ритмические рисунки. Пример: чёткие па в вальсе, совпадающие с трёхдольным размером.

2. Контрапункт – хореография намеренно противопоставляется музыке, создавая смысловые диссонансы. Например, плавные движения на резкую, агрессивную музыку усиливают драматизм сцены.

3. Метафорическое прочтение – танец интерпретирует не буквальный ритм, а эмоциональную суть музыки. Так, абстрактная хореография может передавать «настроение» симфонии, не следуя её тактовой сетке.

4. Темпо-ритмическое единство – совпадение темповых изменений в музыке и хореографии (замедления, ускорения, паузы).

Этапы работы балетмейстера с музыкальным материалом:

1. Анализ партитуры:
 - определение жанра и стиля;

- разбор формы (двухчастная, трёхчастная, рондо);
- выделение тематических блоков и их характеристик;
- фиксация динамических оттенков (f, p, crescendo).

2. Разработка драматургии:

- соотнесение музыкальных разделов с этапами сюжета;
- распределение кульминационных точек;
- создание «музыкальной карты» номера.

3. Хореографическая интерпретация:

- подбор пластических средств для передачи интонаций;
- разработка лейтмотивов персонажей через движения;
- согласование темпо-ритмической структуры [107, 118].

Критериями успешного синтеза являются:

1. Эмоционально-смысловая согласованность – движения и музыка выражают единую идею.
2. Стилистическое единство – соответствие эстетики хореографии и музыкального материала.
3. Динамический баланс – чередование напряжённых и спокойных фрагментов в обоих пластах.
4. Органичность переходов – плавные связки между разделами без «склеивания» разнородных элементов [21, 107].

Несогласованность музыки и хореографии приводит к:

- потере драматургической логики;
- размыванию характеров персонажей;
- снижению эмоционального воздействия на зрителя;
- визуальной и слуховой «перегрузке» из-за конфликта ритмов [107].

Музыкальное сопровождение – не фон, а фундамент хореографического образа. Его грамотное использование позволяет:

- углубить содержание постановки;
- усилить выразительность движений;
- создать многомерный художественный мир.

Успех синтеза зависит от способности балетмейстера «прочитать» музыку как драматургический текст и перевести её язык в пластическую форму, сохраняя при этом индивидуальность обоих искусств [21, 107, 118].

Хореографический образ – это целостное художественное воплощение идеи через синтез движения, актёрской игры и визуальной среды. Его полноценное раскрытие невозможно без гармоничного взаимодействия трёх ключевых компонентов: танцевальной техники, актёрского мастерства исполнителя и сценического оформления постановки.

Актёрское мастерство в хореографии – это способность танцовщика:

- передавать эмоциональный подтекст через пластику тела;
- создавать характер персонажа без использования речи;
- выстраивать драматургию роли в рамках хореографического текста[108].

Ключевые аспекты актёрской работы:

- мимика и взгляд – тонкие инструменты выражения внутреннего состояния героя;
- телесная выразительность – использование всего диапазона движений от крупных жестов до микромимики мышц;
- психологическая достоверность – органичное проживание роли в каждом повторе исполнения;
- взаимодействие с партнёрами – создание сценических отношений через физический контакт и пространственные композиции [25, 108].

Актёрское мастерство и сценическое оформление играют ключевую роль в раскрытии хореографического образа, так как они дополняют и усиливают выразительность танца, помогая передать замысел хореографа и эмоционально воздействовать на зрителя. Эти элементы превращают танец из технической последовательности движений в полноценное художественное высказывание [108].

Актёрское мастерство – это искусство передачи эмоций, создания

образов и воплощения различных ролей на сцене. В хореографии оно позволяет танцорам не просто выполнять движения, но и «оживать», превращая танец в историю, рассказанную на языке тела.

Значение актёрского мастерства:

- интерпретация и выразительность: актёрское мастерство помогает танцорам глубже понять и воплотить музыку, хореографию и сюжет. Это делает выступления убедительными и проникновенными, позволяет передать внутренний мир персонажа;

- сценическое присутствие: танцоры, артисты балета, как и актёры, должны уметь привлекать и удерживать внимание зрителей. Актёрское мастерство развивает навыки работы на сцене: использование пространства, контакт с публикой, создание атмосферы и энергетической связи со зрителями;

- развитие характера: танцоры учатся воплощать различные характеры и эмоциональные состояния, превращаясь в живых и уникальных персонажей. Это делает выступления более интересными и запоминающимися;

- коммуникация и коллаборация: в коллективном искусстве танца актёрское мастерство помогает танцорам лучше взаимодействовать с партнёрами, хореографами и музыкантами. Важно уметь слушать и реагировать на других исполнителей, создавая гармонию на сцене;

- аутентичность и индивидуальность: актёрское мастерство позволяет танцорам открывать себя и показывать свою индивидуальность через танец. Они могут погружаться в собственные эмоции и опыт, чтобы создавать искренние выступления;

- адаптивность и реактивность: танцоры должны быть гибкими и готовыми к изменениям. Актёрское мастерство развивает способность быстро адаптироваться к новым задачам и условиям.

Без актёрской игры танец рискует стать лишь технической демонстрацией движений, лишённой эмоционального наполнения.

Выразительная подача может компенсировать даже небольшие огрехи техники, тогда как «каменное лицо» и отсутствие эмоций снижают восприятие даже виртуозного исполнения [25, 108].

Без актёрской составляющей танец рискует превратиться в механическое исполнение движений, лишённое смысловой глубины и эмоционального резонанса со зрителем [25, 108].

Сценическое оформление создаёт контекст, в котором существует хореографический образ. Оно включает:

- сценографию – пространственное решение, определяющее атмосферу и метафорический подтекст;
- костюмы – визуальную характеристику персонажей, подчёркивающую их природу и эволюцию;
- свет – инструмент драматургического акцентирования, формирующий эмоциональное восприятие;
- реквизит – предметный мир, расширяющий возможности пластического высказывания;
- видеопроекции и мультимедиа – современные средства создания многослойного визуального нарратива.

Функции сценического оформления:

- контекстуализация – помещение действия в определённую эпоху, место или символическое пространство;
- акцентирование – выделение ключевых моментов композиции через световые и цветовые решения;
- метафоризация – создание дополнительных смысловых пластов через символику декораций и костюмов.
- динамизация – участие элементов оформления в развитии действия (подвижные конструкции, трансформирующиеся элементы) [22].

Синергия актёрского мастерства и сценического оформления проявляется в:

- единстве стиля – согласованности пластического языка

танцовщиков с визуальными решениями;

- ритмической организации – синхронизации световых и сценографических перемен с хореографическим ритмом;

- символической глубине – взаимном усилении смыслов: актёрская игра «оживляет» декорации, а оформление «обосновывает» действия персонажей;

- пространственной композиции – взаимодействии тел танцовщиков с элементами сценографии как с партнёрами по действию [25, 108].

Сценическое оформление включает в себя декорации, костюмы, свет, грим, реквизит и другие элементы, которые создают визуальную и эмоциональную среду для танца.

Функции сценического оформления:

- создание атмосферы и настроения: декорации и свет помогают погрузить зрителей в контекст происходящего, передать время, место действия, эпоху или эмоциональное состояние героев. Например, световые эффекты могут имитировать рассвет, закат или грозу, а декорации – создать иллюзию леса, города или дворца [26];

- характеристика персонажей: костюм выступает важным средством раскрытия образа. Он может подчеркнуть индивидуальность героя, его социальный статус, национальность, возраст. Отдельные элементы костюма (аксессуары, цвет, фактура ткани) делают акценты и усиливают выразительность движений [56];

- визуальное акцентирование: свет, цвет костюмов, расположение декораций помогают выделить ключевых персонажей или моменты в танце, создать композиционные акценты. Например, контровой свет подчёркивает контур исполнителя, а изменение цветовой гаммы может сигнализировать о переходе в другую эмоциональную фазу номера;

- поддержка драматургии: сценическое оформление работает в унисон с хореографическим текстом, усиливая драматургическое развитие сюжета. Например, смена декораций или освещения может

символизировать переломный момент в истории [39];

– эстетическое воздействие: гармоничное сочетание всех элементов оформления (костюмов, света, декораций) создаёт эстетически цельную картину, которая усиливает восприятие танца [22, 45].

Современные технологии (LED-подсветка, лазеры, проекционные системы) расширяют возможности сценического оформления, позволяя создавать динамичные и интерактивные визуальные решения, которые синхронизируются с музыкой и движениями [45].

Эти два аспекта тесно связаны: актёрская игра и сценическое оформление дополняют друг друга, создавая целостный художественный образ. Например:

– актёр, облачённый в костюм, соответствующий его роли, чувствует себя увереннее и может глубже вжиться в образ;

– свет и цвет могут усиливать эмоциональную подачу исполнителя, а декорации – создавать пространство для раскрытия его пластики;

– грамотно подобранный реквизит или аксессуары становятся инструментом для более точного воплощения характера персонажа.

Хореограф и сценограф (художник по костюмам, свету, декорациям) работают в тандеме, чтобы каждый элемент оформления поддерживал и развивал актёрскую игру, а актёрская игра, в свою очередь, оживляла и наполняла смыслом визуальные решения.

В классических балетах («Лебединое озеро», «Щелкунчик») костюмы и декорации создают сказочный мир, а актёрская игра раскрывает психологию персонажей через каноническую лексику. В современном танце (постановки Пины Бауш) сценография часто становится равноправным участником действия, а актёрское присутствие превалирует над чисто технической виртуозностью [10].

Актёрское мастерство и сценическое оформление – не вспомогательные, а равнозначные компоненты хореографического образа. Их гармоничное взаимодействие позволяет:

- углубить смысловое содержание постановки;
- создать многомерный художественный мир;
- обеспечить эмоциональный контакт со зрителем;
- превратить танец в синтетическое театральное высказывание[25,108].

Только при сбалансированном развитии всех элементов хореографии возникает подлинный художественный образ, способный воздействовать на интеллектуальном и эмоциональном уровнях одновременно [25, 108].

Таким образом, актёрское мастерство и сценическое оформление – неотъемлемые компоненты хореографии, которые превращают технические движения в искусство, способное трогать и вдохновлять зрителей.

Выводы по первой главе:

Хореографический образ – целостное художественное воплощение идеи средствами танца. Его формирование опирается на взаимосвязанные компоненты, каждый из которых вносит свой вклад в смысловое и эстетическое наполнение произведения: идея, тема, сюжет, характер.

1. Идея – главная мысль, которую автор хочет донести до зрителя; оценочное отношение к изображаемому.

2. Тема – круг жизненных явлений, взятых за основу хореографического высказывания; «материал» для художественного обобщения.

Связь с идеей: тема – это то, что изображается, идея – как это оценивается и интерпретируется. Тема без идеи остаётся описательной, идея без темы – абстрактной.

3. Сюжет – последовательность событий, через которые раскрывается конфликт и эволюция персонажей.

Структура сюжета (по законам драматургии): экспозиция – введение в ситуацию, знакомство с героями; завязка – возникновение конфликта; развитие – нарастание напряжения, череда событий; кульминация – момент наивысшего драматического накала; развязка – разрешении конфликта.

4. Характер – совокупность психологических и внешних черт персонажа, проявляющихся в его действиях, жестах, манере движения.

Все элементы образуют единую систему: идея определяет выбор темы; тема задаёт рамки для построения сюжета; сюжет создаёт условия для проявления характеров; характеры через пластику и действие воплощают идею.

Для реализации этих компонентов хореограф использует ключевые средства воплощения: танцевальную лексику (па, комбинации); рисунок танца (перестроения, пространственные композиции); музыкальное сопровождение (ритм, мелодия, динамика); сценографию (свет, декорации, костюмы); актёрское мастерство исполнителя (перевоплощение, эмоциональная подача).

Таким образом, хореографический образ в классическом танце – это результат гармоничного соединения содержания (идея, тема, сюжет, характер) и формы (пластика, музыка, сценография).

Классический танец – это система выразительных средств, основанная на строго регламентированных позициях, движениях и принципах исполнения. Он зародился в XVII веке во Франции и стал основой для балета и других хореографических направлений.

Классический танец выступает базовой основой любых видов танцев, основной системой выразительных средств хореографического искусства.

Тело выступает главным «инструментом» хореографа, и от его «настройки» будет зависеть звучание самого произведения. При некачественном изучении хореографического материала может пострадать такая ценная составная творческого процесса, как танцевальная исполнительская культура. Следует подчеркнуть, что чем добросовестнее исполнитель будет им владеть, тем точнее, насыщеннее сделается его танцевальный язык, являющийся основой хореографического исполнительского мастерства.

Танцевальные выразительные средства предоставляют возможность

исполнителю творить хореографические композиции самого различного содержания: от маленьких концертных этюдов до больших спектаклей и представлений.

Классический танец – фундамент хореографического искусства, система выразительных средств, которая позволяет воплощать сложные сценические образы через синтез формы и содержания. Его техника – не просто набор формальных движений, а язык телесной выразительности, способный передавать тончайшие оттенки эмоций и идей.

Техника классического танца – это код эмоциональной правды. Каждое движение, позиция, ракурс несут смысловую нагрузку, превращая тело танцовщика в инструмент драматургии. Мастерство исполнителя заключается в умении наполнить формальные элементы живой интонацией.

Также на создание и раскрытие хореографического образа влияет музыкальное сопровождение, актерское мастерство исполнителя и сценическое оформление.

ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА СРЕДСТВАМИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

2.1 Особенности разработки и постановки хореографического произведения, основанного на средствах классического танца

Гипотезой нашего исследования является предположение о том, что целенаправленное использование средств классического танца в сочетании с современными техниками выразительности способствует более эффективному формированию полноценного хореографического образа.

Процесс создания хореографической постановки начинается с определения темы и идеи.

Тема – это проблема, поставленная жизнью и побуждающая автора к творчеству. Это ядро, вокруг которого выстраивается всё произведение [72].

Ключевые характеристики темы:

- может быть выражена понятийно (например, тема революции, интеллигентности, личности);
- может носить метафорический характер (тема «отцов и детей», «униженных и оскорблённых»);
- может опираться на нарицательные образы (Гамлет, Дон Кихот, Демон);
- нередко обращается к «вечным темам» (любовь, добро и зло, жизнь и смерть, поиск смысла жизни и др.), которые отражают универсальные человеческие переживания [44, 72].

Тема задаёт общий вектор произведения, но без развития остаётся лишь констатацией проблемы [85].

Идея – это авторское решение поставленной темы, главная мысль произведения, его концептуальная основа. Это не просто ответ на вопрос, а целостное мировоззрение, выраженное через художественный язык балета.

Сущность идеи:

- представляет собой авторскую концепцию, ценностно-идеологический аспект произведения;
- пронизывает все компоненты постановки – от внешней формы до психологического подтекста;
- выражает философские, социальные, нравственные позиции автора;
- раскрывается через развитие сюжета, столкновение характеров, психологизм образов;
- предполагает динамику и развитие, а не статичное утверждение;
- направлена на вызов эмоционального и интеллектуального отклика у зрителя [44, 72].

Идея – это не декларативное утверждение, а процесс её раскрытия в художественном действии [85].

Процесс создания балета представляет собой трансформацию темы в идею:

1. Тема задаёт исходный вопрос или проблему.
2. Идея предлагает авторское видение её решения.
3. Сюжет и драматургия служат инструментами раскрытия идеи через тему.

Например:

- тема: конфликт поколений;
- идея: необходимость взаимопонимания и преемственности между отцами и детьми как условие развития общества [72].

Для реализации темы и идеи балетмейстер использует комплекс художественных средств:

- мизансцены – пространственное решение, раскрывающее смысловые акценты;
- хореографический язык – движения, позы, рисунки танца, передающие эмоциональный подтекст;
- приёмы драматургии (контраст, лейтмотив, полифония) для усиления идейного содержания;

– синтез элементов (музыка, сценография, свет, костюмы) для создания целостного образа [44, 85].

Чёткое определение темы и идеи – необходимое условие для:

- создания целостной драматургии;
- выработки хореографического словаря, адекватного замыслу;
- достижения эмоционального воздействия на зрителя;
- обеспечения художественной ценности произведения [44].

Таким образом, тема и идея образуют смысловой фундамент балета, определяя его содержание и форму [44, 72, 85].

Разработка хореографической композиции с элементами классического танца содержит следующие этапы:

1. Подготовительный этап.

Определение концепции:

- выбрать идею/сюжет (лирический, драматический, абстрактный);
- определить эмоциональный настрой (нежность, страсть, борьба, радость);
- сформулировать основную мысль композиции.

Анализ исполнителей:

- уровень подготовки (начальный, средний, продвинутый);
- физические данные (гибкость, прыжок, выворотность);
- количество участников (соло, дуэт, ансамбль).

Музыкальный отбор:

- подобрать произведение, соответствующее замыслу (классика, неоклассика, современная обработка);
- проанализировать структуру: вступление, части, кульминация, финал;
- отметить акценты, смены темпа, динамические контрасты.

2. Композиционное построение.

Драматургия номера:

- экспозиция (16-32 такта) – знакомство с образами, ввод в атмосферу;

- завязка (16–48 тактов) – появление конфликта/темы;
- развитие (48–96 тактов) – усложнение движений, взаимодействие партнёров;
- кульминация (16–32 такта) – высшая точка напряжения, технически сложные элементы;
- развязка (16–32 такта) – разрешение конфликта, завершение.

Рисунок танца: следует использовать следующие принципы:

- горизонталь – спокойствие, статика;
- вертикаль – возвышенность, устремлённость;
- диагональ – динамика, движение;

следует чередовать:

- линейные построения с круговыми;
- симметричные композиции с асимметричными;
- плотные группы с разобщёнными позициями.

3. Хореографический текст.

Базовые элементы классического танца: *plié* (*plie'*); *battement tendu* (*battement tendu*); *rond de jambe* (*rond de jambe*); *adagio* (*adagio*): медленные подъёмы ноги, равновесия, повороты; *pirouette* (*pirouette*): вращения на одной ноге для динамических акцентов; *pas de bourrée* (*pas de bourre'*): мелкие переступания для переходов; *grand jeté* (*grand jete'*): большие прыжки для кульминационных моментов.

Принципы сочетания:

- чередовать медленные и быстрые фрагменты (*adagio – allegro*);
- комбинировать движения рук (*port de bras*) с работой ног;
- включать позы (*arabesque, attitude*) для выразительных остановок;
- используйте *contretemps* (*contretemps*) – контрастные ритмические акценты.

4. Работа с музыкой.

Синхронизация: движения должны соответствовать:

- темпу (*lento, moderato, allegro*);

- размеру (2/4, 3/4, 4/4);
- фразировке (чёткие начала и окончания музыкальных предложений);

следует выделять:

- синкопы – резкими движениями;
- легато – плавными перетеканиями;
- стаккато – отрывистыми жестами.

Динамические нюансы:

- крещендо – нарастание сложности элементов;
- диминуэндо – постепенное упрощение;
- сфорцандо – акцентированные позы или прыжки.

5. Репетиционный процесс.

Этапы отработки:

- 1) разбор по частям – разучивание отдельных фрагментов (8–16 тактов);
- 2) соединение фрагментов – склейка в крупные блоки;
- 3) прогон целиком – исполнение с музыкой без остановок;
- 4) корректировка – исправление ошибок, уточнение нюансов;
- 5) эмоциональная проработка – добавление актёрской игры.

Контроль качества: следует проверить:

- точность позиций ног и рук;
- выворотность (*en dehors*, *en dedans*);
- осанку и линию корпуса;
- синхронность в ансамблевых сценах.

6. Сценическое оформление.

Дополнительные элементы:

- свет – подчёркивает настроение (тёплый/холодный, пятна/заливка);
- костюмы – не сковывают движения, соответствуют эпохе/стилю;
- реквизит – если необходим (шарфы, веера, символические предметы).

7. Финальная подготовка.

Предпремьерные этапы:

- генеральная репетиция в костюмах;
- просмотр видеозаписи для анализа;
- корректировка темпа и переходов;
- психологическая настройка исполнителей [61, 91].

Пример структуры композиции (4 минуты, 4/4):

- 1) вступление (16 тактов): медленное раскрытие из позы, плавные *port de bras*;
- 2) экспозиция (32 такта): *adagio* с поворотами, переходы через *battement tendu*;
- 3) развитие (64 такта):
 - 16 тактов – *pas de bourrée* + *pirouettes*;
 - 32 такта – комбинация *jumps* (*sauté*, *changement*) + *arabesques*;
 - 16 тактов – взаимодействие партнёров (поддержка, зеркальные движения);
- 4) кульминация (24 такта): серия *grand jeté* + вращения *en dehors*;
- 5) развязка (16 тактов): замедление, финальная поза [61].

Важно:

- сохранять логичность переходов;
- учитывать физические возможности исполнителей;
- добиваться единства музыки, движения и образа [61, 76, 91].

Классический танец – основа хореографии, система выразительных средств, которая позволяет создавать образы героев в балете через пластику, технику и эмоциональную выразительность. Его элементы используются для раскрытия характера, внутреннего мира, социального статуса и драматургической роли персонажей [31, 38, 89].

Классический танец характеризуется:

- выворотностью ног – основным принципом, который определяет позиции и движения [31];

- геометрической чёткостью движений и линий («живая геометрия танца»);
- танцем на пуантах, что придаёт лёгкость и воздушность;
- плавностью, точностью и равновесием (апломбом – умением переходить из одного устойчивого положения в другое);
- использованием поз, прыжков и вращений как выразительных элементов [50];

Эта система формирует грацию, изящество и элегантность, которые становятся основой для создания идеализированных образов [119].

Классический танец раскрывает образы героев:

- через характер и эмоции: лексика классического танца может кодировать определённые качества персонажей. Например, в советских балетах 1930–1950-х годов классические движения в партии балерины ассоциировались с грациозностью, задумчивостью и нежностью. У мужских персонажей классические па демонстрировали одухотворённость и возвышенность [30];
- с помощью техники: сложные высокие поддержки, большие прыжки и виртуозные вращения (например, 32 фуэте Одиллии в «Лебедином озере») могут символизировать силу, ловкость или демоническую природу героя;
- через контраст с другими элементами: антагонисты часто противопоставляются положительным героям по хореографии: их движения могут быть монотонными, медленными (демонстрируя усталость или распущенность) или, наоборот, резкими и торопливыми (подчёркивая хитрость или подлость);
- в сочетании с музыкой и драматургией: хореограф сочиняет танцевальный текст, опираясь на музыкальный материал и сюжет. Например, в балете «Ромео и Джульетта» монолог Ромео в сцене «Мантуя» передаёт драматизм и глубину переживаний героя исключительно через танец, без пантомимы [113];
- через эволюцию образа: на протяжении спектакля пластическая

характеристика героя меняется в соответствии с его развитием по сюжету. Например, трансформация персонажа может выражаться в усложнении техники, изменении ритма или амплитуды движений.

Приведем примеры использования в известных балетах:

- Принц Зигфрид («Лебединое озеро»): его образ символизирует благородство и готовность к самопожертвованию ради любви. Техника классического танца подчёркивает аристократизм и героичность персонажа;

- Ромео («Ромео и Джульетта») – романтический герой, воплощающий трагическую силу любви. Хореография передаёт его эмоциональность, импульсивность и страсть;

- Одиллия («Лебединое озеро»): 32 фуэте становятся визуальным воплощением её демонической природы [9, 50].

В эпоху романтизма герои часто изображались как мечтатели, стремящиеся к недостижимым идеалам («Жизель», «Сильфида»). В XX веке хореографы (Михаил Фокин, Джордж Баланчин) начали вносить новые элементы, сохраняя при этом традиционные образы. В XXI веке образы героев стали более многогранными и сложными: современные постановки включают сильных женских персонажей, переосмысливают гендерные роли и используют мультимедийные технологии для визуализации внутреннего мира героев [9].

Таким образом, классический танец – не просто техника, а мощный инструмент для создания глубоких, эмоционально насыщенных образов, где каждое движение несёт смысловую нагрузку.

Создание хореографического образа средствами классического танца – сложный процесс, который требует синтеза техники, драматургии, музыки и пластики. Эффективные приёмы и методы включают работу с лексикой классического танца, использование композиционных и музыкальных средств, а также учёт драматургического развития [107, 117, 119].

Классический танец основан на выворотности, чётком соблюдении позиций ног и рук, а также на строго ограниченной группе движений (*plié*,

tendu, relevé, battement и др.). Эти элементы служат «азбукой» для создания образа [7, 117].

Приёмы работы с лексикой:

- варьирование: усложнение движений за счёт добавления второстепенных элементов: прыжков, вращений, полупальцев, соединительных шагов. Например, можно изменить ритм, темп или добавить движения рук, корпуса, головы;

- вычленение: приём помогает выявить главные элементы в характере образа, при этом могут отпадать или появляться связующие движения;

- комбинирование: можно сочетать традиционные движения, искать новые сочетания или сочинять собственные движения [19].

Особенности:

- движения в классическом танце не значат ничего по отдельности, но в комбинациях и связи с музыкой они создают образ;

- лексика классического танца не терпит буквального воспроизведения движений из национальной культуры – она использует обобщённые пластические элементы [117].

Композиция включает в себя танцевальный рисунок (расположение и перемещение исполнителей) и хореографическую лексику (движения)[117].

Приёмы развития рисунка танца:

- смена движения;
- ускорение или замедление произведения;
- чередование продвижения и остановки;
- перестроение внутри рисунка;
- усложнение структуры рисунка (например, образование второго круга внутри первого) [19].

Композиционные переходы – организационное продвижение или перестроение, в результате которого возникает новый рисунок. Они помогают плавно переходить от одного основного рисунка к другому и часто используются для создания нового рисунка [19].

Виды композиционных рисунков:

- круг;
- шеренга;
- колонна [48].

На основе этих базовых форм создаётся всё многообразие рисунков танца [48].

Музыка – неотъемлемая часть хореографического произведения. Она даёт эмоционально-образное содержание, влияет на драматургию, структуру и ритм танцевального действия [46].

Приёмы взаимодействия музыки и танца:

- танец на музыку: драматургия музыки совпадает с хореографией, совпадает интонация и ритмичность, танец выражает музыку [48];
- контраст: движения могут находиться в контрасте с музыкой, что позволяет приносить новые смыслы, показывать сложные состояния и внутренние переживания героев [107].

Требования к музыкальному материалу:

- должен соответствовать характеру, настроению и идее танца;
- иметь драматургическое развитие, способствующее раскрытию темы и идеи;
- структурно соответствовать сюжету, отображать конфликты и перипетии [107].

Балетмейстер должен уметь читать партитуру, понимать ритмическое строение музыки, её характер и возможности выразительных средств [107].

Хореографический образ раскрывается через логику развития действия, которая подчиняется законам драматургии (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка) [89, 117, 119].

Этапы работы над хореографическим произведением:

1. Замысел – неконкретное представление о номере.
2. Разработка темы, идеи, драматургии – изложение в программе (литературное описание будущего номера).

3. Совмещение драматургии танца с драматургией музыки.

4. Создание композиционного плана – развёрнутого музыкально-хореографического сценария [117].

Важно:

– чтобы хореографический образ получил полное и яркое воплощение, балетмейстер должен ставить перед танцовщиком ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения;

– необходимо учитывать логику развития рисунка танца, стремиться к разнообразию рисунков, использовать принцип контраста, выделять основной план рисунка [119].

Дополнительными методами являются:

– работа с мимикой и эмоциями: изучение эмоциональных состояний, отражённых мимикой лица, помогает глубже раскрыть образ;

– импровизация: одно из средств развития артистизма. Упражнения, направленные на приобретение навыка сценично выражать определённое эмоциональное состояние, отталкиваясь от музыки и используя художественную выразительность элементов классического танца и нюансы мимики лица [61].

Создание хореографического образа – это синтез техники, искусства и творчества. Успех зависит от умения балетмейстера сочетать все выразительные средства, включая лексику классического танца, музыку, композицию и актёрское мастерство исполнителей.

Создание хореографического образа в классическом танце – сложный процесс, требующий гармоничного сочетания музыкального сопровождения, пластики движений и сценического оформления. Эти элементы работают в единстве, усиливая выразительность танца и помогая раскрыть его идею [48, 62].

Музыка – неотъемлемая часть хореографического искусства. Она задаёт эмоциональную и ритмическую основу танца, влияет на его

драматургию. При выборе музыкального материала важно учитывать следующие аспекты:

1. Соответствие хореографии: музыка должна гармонировать с характером движений, их ритмом, темпом и динамикой. Например, для плавных элементов (*adagio*, *battement fondu*) подойдут ноктюрны или баркаролы, а для прыжков – польки, вальсы или марши [37, 68].

2. Драматургия: музыка должна отражать развитие действия: экспозицию, завязку, кульминацию и развязку. Важно, чтобы музыкальные части (фразы, периоды) соотносились с хореографическими эпизодами [53].

3. Стилль и эпоха: для классического танца часто используют музыку композиторов, писавших специально для балета (Л. Минкус, Ц. Пуни, Р. Дриго, Л. Делиб). Также могут применяться фрагменты из симфоний, опер, фортепианных произведений, адаптированные под нужды хореографии. В некоторых случаях допустимо использование современных произведений, если они соответствуют идее постановки [37, 68].

4. Темп и размер: они должны соответствовать технике исполнения. Например, для маленьких и средних прыжков часто используется размер 2/4, для больших – 3/4. Темп может меняться в зависимости от этапа обучения или сложности комбинации [37].

5. Эмоциональная окраска: музыка должна передавать настроение и характер образа. Например, мажорные тональности часто ассоциируются с радостью, а минорные – с грустью или драматизмом.

6. Качество исполнения: концертмейстер должен уметь импровизировать, подстраивая музыку под движения, а также точно передавать фразировку, динамику и ритм [102].

Примеры произведений для сопровождения классического танца:

- М. Глинка – контрданс «Монастырка»;
- Р. Глиэр – концертный вальс;
- Л. Минкус – вальсы из балетов «Дон Кихот», «Пахита»;
- И. Штраус – вальсы [37].

Сценическое оформление включает в себя декорации, костюмы, свет, грим и пространственное решение. Эти элементы помогают усилить образность танца и создать нужное настроение:

1. Декорации и сценография: оформление сцены должно соответствовать теме и эпохе произведения. Это могут быть пейзажи, архитектурные элементы, символические объекты. Важно, чтобы декорации не отвлекали внимание от танца, а дополняли его [48].

2. Костюмы: одежда исполнителей должна подчёркивать линии тела, не сковывать движения и соответствовать характеру образа. Для классического танца характерны строгие, лаконичные костюмы, которые не маскируют технику исполнения. Цвет, фактура и детали костюма могут акцентировать эмоциональную окраску образа [62].

3. Свет: освещение играет ключевую роль в создании атмосферы. Оно может выделять исполнителей, создавать тени, акцентировать внимание на определённых зонах сцены. Динамическое изменение света помогает подчеркнуть драматургию номера и переходы между эпизодами.

4. Грим: в некоторых случаях грим используется для усиления выразительности лиц исполнителей, особенно если танец эмоционально насыщенный или драматичный.

5. Пространственное решение (рисунок танца): композиция на сцене (круг, шеренга, колонна) должна логически развиваться, соответствовать идее произведения и усиливать его восприятие. Например, круговой рисунок может символизировать единство или бесконечность, а диагональ – стремление или конфликт [48].

Хореографический образ складывается из единства движения, музыки и сценического оформления. Важно, чтобы все компоненты работали слаженно:

- музыка задаёт темп, ритм и эмоциональную окраску, которые должны находить отражение в пластике танцоров;
- хореография интерпретирует музыкальный материал, раскрывая его

через движения;

– сценическое оформление усиливает визуальное восприятие, создавая нужное настроение и контекст.

Пример: в сцене, передающей образ бури, музыка может быть резкой, с быстрыми темпами и диссонансами, движения – резкими и хаотичными, а свет – контрастным, с резкими переходами. Декорации и костюмы подчеркнут стихийность и неукротимость стихии.

Этапы работы заключаются в следующем:

1. Замысел и программа: балетмейстер формулирует идею, тему, драматургию произведения. На этом этапе уже можно определить общие контуры музыкального и сценического решения [53, 117].

2. Подбор музыки: изучаются музыкальные произведения, анализируется их структура, характер, возможности адаптации под хореографию.

3. Работа над хореографией: движения сочиняются с учётом музыкального материала. Концертмейстер может импровизировать или адаптировать готовые произведения.

4. Разработка сценического оформления: создаются эскизы декораций, костюмов, световые партитуры.

5. Репетиции и корректировки: на этом этапе происходит финальная «подгонка» всех элементов: хореограф и концертмейстер вносят правки, чтобы достичь единства образа.

6. Премьера: все компоненты объединяются в единое целое на сцене.

Успешное создание хореографического образа возможно только при тесном взаимодействии балетмейстера, концертмейстера, художника по костюмам, светорежиссёра и других участников творческого процесса.

Таким образом, мы считаем, что целенаправленное использование средств классического танца в сочетании с современными техниками выразительности способствует более эффективному формированию полноценного хореографического образа.

2.2 Анализ результатов исследования

Оценка выразительности и эмоционального воздействия хореографической постановки, созданной средствами классического танца, зависит от множества факторов. Классический танец, будучи строгой и технически сложной системой, требует от исполнителей точности, дисциплины и артистизма. Его выразительные возможности определяются лексикой, композицией, связью с музыкой, а также способностью танцовщиков передавать эмоции через пластику тела [70, 97, 117].

Выразительными средствами классического танца являются:

Хореографическая лексика – основа выразительности. В классическом танце она включает строго регламентированные позиции рук и ног, принципы выворотности, подъёма на полупальцы, стремления к «полётности». Лексика классического танца требует академизма исполнения и основана на пластике и завершённости форм античной скульптуры. Каждое движение, поза или жест могут нести смысловую нагрузку, передавать характер героя, его эмоции или состояние [70, 97, 117].

Композиционный рисунок – расположение и перемещение исполнителей по сцене. Он должен развиваться логично, от простого к сложному, и быть подчинён идее произведения, эмоциональному состоянию героев. Рисунок может быть статичным или динамичным, симметричным или асимметричным. Его развитие должно соответствовать драматургии номера: экспозиции, завязке, развитию действия, кульминации и развязке [48, 100].

Музыка – неотъемлемый компонент, который задаёт эмоциональный фон, ритм и темп танца. Идеальное выражение музыки в танце – это совпадение образного строя, стиля музыки, структуры музыкального языка и пластического рисунка. Музыка усиливает выразительность движений, придаёт им эмоциональную и ритмическую основу [45, 100].

Мимика и жест – дополнительные средства выразительности. Они

помогают раскрыть характер героя, его взаимоотношения с партнёром, настроение, переживания. Мимика лица и выразительность жестов рук усиливают воздействие танцевальной пластики [45].

Эмоциональное воздействие хореографического произведения на зрителя определяется несколькими аспектами:

1. Способность исполнителя передать эмоции через движения: танцовщик должен не просто технически верно выполнить движение, но и «одушевить» его, сделать выразительным. Это требует актёрского мастерства, умения пластически мыслить и раскрывать характер через интонацию жеста, движения, позы [100].

2. Соответствие хореографии музыкальному материалу: эмоциональная гармония между танцем и музыкой усиливает воздействие на зрителя. Диссонанс между ними может разрушить восприятие [45].

3. Драматургия постановки: чёткое построение сюжета, логичное развитие действия, контрасты (например, между статичными и динамичными эпизодами) создают эмоциональный накал и удерживают внимание зрителя [53, 100].

4. Эстетика движений и линий: классический танец стремится к гармонии, красоте линий и пропорций. Визуальная привлекательность пластики, костюмов, сценического оформления также влияет на эмоциональное восприятие [11, 45].

5. Первое впечатление: оно формируется в первые 5–7 секунд исполнения и определяет настрой зрителя, его ожидания и восприятие дальнейшего действия [6].

Факторы, влияющие на восприятие следующие:

– культурный контекст: в разных культурах существуют разные представления о красоте, гармонии и пропорциях, что влияет на восприятие искусства [6];

– индивидуальные особенности зрителя: эмоциональный отклик зависит от личного опыта, уровня подготовки, возраста, отношения к

искусству [55];

- психологические механизмы: хореография воздействует на эмоциональную сферу активнее, чем на интеллектуальную. Зритель вступает в совместный творческий процесс с исполнителем, наделяя образ тем или иным значением [6, 11].

При оценке выразительности и эмоционального воздействия хореографической постановки можно учитывать следующие критерии:

- единство формы и содержания: насколько хореографический текст соответствует идее произведения, сюжету, характеру персонажей;

- техническая точность и чистота исполнения: в классическом танце это особенно важно, так как ошибки в технике могут отвлекать зрителя и снижать эстетическое восприятие;

- эмоциональная убедительность: способность исполнителей передать нюансы чувств и состояний через пластику;

- оригинальность решения: необычные композиционные приёмы, неожиданные контрасты, нестандартные интерпретации классических элементов;

- реакция аудитории: эмоциональный отклик зрителей, их способность «прочитать» замысел постановщика.

Таким образом, выразительность и эмоциональное воздействие хореографической постановки – результат сложного взаимодействия технических, художественных и психологических факторов. Классический танец, с его строгой системой выразительных средств, предоставляет широкие возможности для создания глубоких хореографических образов, но их реализация зависит от мастерства хореографа, исполнителей и способности зрителя воспринять заложенный смысл.

Танец – вид искусства, где художественный образ воплощается через музыкально-организованное движение. Особенности искусства танца в том, что содержание любого танцевального произведения раскрывается через пластику человеческого тела (выразительность движений, жестов, поз

актера-танцовщика) [42].

Процесс создания образа начинается с интереса к нему, с изучения материалов: исторических, литературных, иконографических, музыкальных. У каждого художника он сугубо индивидуальный. Кто-то отталкивается от сюжета, идеи; кто-то от музыки или литературного произведения, живописи. Например: Борис Хмельницкий поставил для ансамбля имени А. Александрова хореографический номер «Запорожцы» по картине И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Толчком может быть самостоятельное литературное произведение – «Анна Каренина» по мотивам романа Л.Н. Толстого, музыка Родиона Щедрина, балетмейстер Майя Плисецкая; «Ромео и Джульетта» по одноименной трагедии Вильяма Шекспира музыка Сергея Прокофьева, хореография Леонида Лавровского; «Братья Карамазовы» Фёдора Достоевского хореография Бориса Эйфмана и многие другие.

Писатель А.Н. Толстой так описывает свою работу над образом: «Часто ли прототипом действующих лиц являются для меня существующие люди? Нет, никогда. Лишь какая-нибудь поразительная черта, лишь особенно яркая фраза, лишь отчётливая реакция на обыкновенные явления. Тогда от этой особенности и яркости (живого человека) начинается выдумка моего действующего лица. Я зажигаюсь, почувствовав в человеке типичное...» [87].

В каждом конкретном случае, при создании того или иного хореографического образа в сценическом произведении, исполнитель и постановщик должны изучить и проанализировать последовательность формирования характера, жизненной позиции и отношения героя к действительности.

В создании хореографического образа основное значение имеет танцевальный язык и музыкальный материал, на котором он рождается. Хореографический текст должен быть образным. Умение мыслить хореографическими образами – особенность и специфика

профессиональной деятельности балетмейстера. Ему нужно найти наиболее подходящее слово, чтобы мысль постановщика воплотилась в танец, так как зритель воспринимает замысел через пластику. И тут следует обратить внимание на интонацию пластической речи: отдельные жесты, позы, характерные движения, из которых будет складываться исполнительская манера персонажа.

«Создавая свои композиции, балетмейстер отбирает соответствующую хореографию позы, которая позволяет танцовщику наиболее полно и художественно верно раскрыть смысл и образ сценического действия» [87]. Если и постановщик, и исполнитель талантливо выполняют свою творческую задачу, то хореографический жест обретёт множество неожиданных пластических интонаций. Все слагаемые образа существуют по принципу единства содержания и формы: единства четкой, точной, завершенной сценической формы движения и предельно насыщенного эмоционально-психологического содержания, составляющего суть хореографических образов. Несмотря на условность хореографического жанра, воздействие на зрителя возможно только в том случае, если зритель верит в происходящее.

Н.П. Рославлева о солисте Большого театра Марисе Лиепе пишет: «Сценическая жизнь любой роли – это лишь маленький отрезок всей жизни, которую прожил твой герой (всю ее надо непременно знать), – утверждает танцовщик. – И каждый раз, когда выходишь на сцену, нужно, чтобы зритель ощущал конкретные и яркие моменты жизни образа как продолжение той, оставшейся за пределами сцены. И уход должен быть таким же. Нельзя «распускать» себя ни на секунду. Тогда зритель почувствует, что твой Красс, Ферхад, граф Альберт или цирюльник Базиль живут и дальше» [36, 88]. Когда автору хореографии удастся создать именно ту танцевально-мимическую партитуру, которая может быть свойственна выбранному образу, артисту, получившему хореографический текст, будет необходимо досконально точно его выучить и отрепетировать, чтобы технические

трудности не отвлекали от работы над художественной частью [62].

Любое хореографическое произведение строится по законам драматургии. Хореографический образ также должен иметь свою экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку. Образ – понятие динамическое. Он складывается из системы лейтмотивов, их разработки. На протяжении хореографического произведения пластическая характеристика образа приобретает все новые черты в соответствии с теми изменениями, которые по замыслу балетмейстера происходят с его героем.

Для воплощения человеческого образа, внутренних свойств характера на сцене немалую роль играют внешние данные и пропорции, так как сценический образ выражается движениями тела и мимикой. Поэтому в зависимости от требований, предъявляемых к роли и её образному содержанию, происходит выбор исполнителей. Большое значение имеет также грим и костюм. Которые, при правильном подборе, дополняют художественный образ, созданный артистом, станут последним штрихом в произведении, созданном балетмейстером.

Следующий этап – это «вживание» в образ, перевоплощение, и посредством пластической выразительности тела и лица, создание образа на сцене. В процессе работы над созданием хореографического образа балетмейстера и исполнителя (в особенности над сольными партиями), иногда по факту трудно разделить – какую же часть сочинил балетмейстер, а какую привнёс исполнитель? Хорошо «втанцованный» образ становится вторым «Я» исполнителя. В воспроизведении исполнителей хореографический текст получает ту или иную интерпретацию, которая может обогащать и углублять или, наоборот, обеднять и искажать хореографический образ.

Исполнительское творчество активно, танцовщик вкладывает в танец свое понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографический текст и проявляя в этом свою индивидуальность. От степени таланта, от степени умения этот текст одухотворить, зависит, в

конце концов, качество искусства. «На древе исполнительских искусств балет – это ветвь, где происходит наибольшее отчуждение от авторского замысла. В опере или на концерте публика может быть уверена, что певцы и оркестр поют и играют то, что написано в партитуре, так как, это сочинил композитор, да и в драматическом театре актеры в точности воспроизводят текст пьесы. В балете же публика никогда не знает наверняка, является ли та или иная вариация плодом творчества соответствующего хореографа или результатом компромисса между ним и танцовщиком или даже изобретением самого исполнителя» [62].

Образы могут быть: героические, лирические, комедийные, трагические, драматические, гротесковые. В эпоху расцвета советского балета мастерами сцены были созданы незабываемые сценические работы, имеющие истинно художественную ценность. Майя Плисецкая – «Кармен» на музыку Жоржа Бете и Родиона Щедрина, в постановке Альберто Алонсо; «Умиравший Лебедь» хореография Михаила Фокина, музыка Камиля Сен-Санса. Марис Лиэпа – «Красс» и Владимир Васильев – «Спартак» в балете Юрия Григоровича «Спартак» на музыку Арама Хачатуряна. Екатерина Максимова – «Маша» в балете «Щелкунчик» хореография Юрия Григоровича, музыка Петра Чайковского; «Китри» – «Дон Кихот», хореография Александра Горского, музыка Людвиг Минкуса. Галина Уланова – «Джюльетта» в балете «Ромео и Джульетта», хореография Леонида Лавровского, музыка Сергея Прокофьева и многие другие.

Современный балет, преодолев ограниченность так называемого повествовательного жеста в классическом танце, его иллюстративность, научился решать самые сложные актерские задачи средствами танца, без помощи пантомимы. Например, монолог Ромео в сцене «Мантуя» из балета С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» может служить примером того, как без помощи пантомимы балетмейстер Л.М. Лавровский предельно понятно выразил драматизм сценического действия и психологическую глубину переживаний главного героя спектакля.

Сцена Марии и Вацлава из балета Б.В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в постановке Р.В. Захарова также подтверждает, что классический танец обладает огромными выразительными возможностями и не всегда нуждается в помощи пантомимы. Блок Л. о творческих поисках М. Фокина: «Стремление к поющей линии, к тающим рукам, понимание значения аккомпанемента театрального костюма танцу – всё это отголоски «Шопенианы». И, главное, «Шопениана» научила тому, как выразителен, как содержателен танец сам по себе, вне сюжетного, вернее анекдотичного, задания, показала симфонические возможности классического танца, а также показала, как танец увлекателен и интересен вне всякого трюка, вне акробатизма» [13].

Особенностью, выделяющей балетмейстеров, педагогов и исполнителей «русской школы» является методический принцип – не техника ради техники, а техника ради образа, где образ музыкальный и хореографический – это синтез художественности в исполнительском искусстве театрального танца. «...виртуозность никогда не была для учеников Пономарева самоцелью. Техника позволяла им выразить новое содержание балетов середины XX века, выплеснуть в невиданных ранее комбинациях энергию своего времени. Их искусство запечатлено в бессмертных танцевальных композициях новых балетов «Пламя Парижа», «Лауренсия», «Золушка», «Щелкунчик» (постановка Вайнонена), «Гаяне», в новых редакциях партий Базиля, Солора, Зигфрида, Дезире, Жана де Бриена, Конрада и др.» [62]. В искусстве танца подлинно живое воображение и эмоции могут возникать и проявляться только в том случае, если исполнитель увлечен музыкальной темой, которая всегда оказывает огромное влияние на творческое состояние артиста.

Вдохновенно и виртуозно «танцевать» содержание музыки – значит обладать одним из главных элементов актерского мастерства. О музыкальности, энергетике, яркой индивидуальности, харизме великого танцовщика Рудольфа Нуреева и сегодня ходят легенды. Данциг Руди Ван

вспоминает: «На мой взгляд, именно в «Жизели» Нуреев был особенно хорош, партия Альберта как будто была написана специально для него. В нем совершенно естественно сочетались властность и надменность в сценах с лесничим Гансом, деревенским поклонником Жизели, или с вовлеченным в разговор оруженосцем, он лукаво и немного покровительственно шутил при общении с деревенской молодёжью и обнаруживал бурную, пламенную страсть по отношению к Жизели. Его скорбь во втором акте, когда в густом лесу среди ночи он ищет могилу Жизели, была совершенно правдоподобной, его интерпретация казалась воплощением мысли о преступлении наказания; вариация, которую он танцевал во втором акте, служила не для демонстрации его мастерства, она была подчинена главной цели: выразить полную безысходность» [73].

Сценические образы, сочиненные и станцованные великими мастерами поражают своей художественной точностью и психологической обоснованностью сценического поведения, но где формируются навыки эмоционально-образного исполнительского стиля? Когда и как будущий артист балета должен овладеть умением создавать психологический образ, научиться, актерски работать над ролью. Ответ один – художественный образ начинает зарождаться в танцевальном зале на занятиях хореографическими дисциплинами. «Поэтому педагогу следует напомнить, чтобы он смелее позволял своим питомцам мечтать о главном, правда, еще далеком, не всегда ясном, конкретном, но очень существенном, – об актерском жесте, о живом музыкально-пластическом дыхании танца, которое затем на сцене будет превращаться в могучее, действенное средство выражения. В самом деле, как можно забывать на уроках классического танца, что «голая техника» всегда приводит будущего исполнителя к внутренней безжизненности, лишает сценическое действие образности и силы художественного выражения, что подчинение исполнительской техники танца смысловому и эмоциональному содержанию музыки есть неотъемлемое условие подлинного искусства театральной хореографии», –

писал Н.И. Тарасов [106].

Даже в терминологические понятия – названия движений вложен характер и определённый образ, диктующий исполнение того или иного Pas. Например: *battement fondu* – тающий батман, *aplomb* – равновесие, самоуверенность (умение сохранять в равновесии все части тела), *allonge* – удлинённый, продлённый, вытянутый (приём классического танца, основанный на распрямлении закруглённых позиций рук), *jete entrelace* – переплётный прыжок (вид перекидного *jete* – прыжка с одной ноги на другую с поворотом, во время которого ноги забрасываются в воздух, как бы переплетаясь) и др.

Н.И. Тарасов писал: «Классический танец как учебный предмет не ставит своей целью изучение основ актерского мастерства. Тем не менее, уроки классического танца (с первого до последнего класса) неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство балетного артиста. И чем прочнее изучена техника классического танца, тем ближе ученик подходит к познанию выразительного жеста актера балетного театра» [106, с. 9].

Хореографическое искусство включает различные виды искусств – музыку, собственно хореографию, театральное искусство, живопись, дизайн. Каждый из них, преломляясь соответственно требованиям данного вида искусства, становится необходимым компонентом хореографического художественного образа.

Анализ соответствия хореографического образа поставленным задачам при его создании средствами классического танца включает оценку нескольких ключевых аспектов. Хореографический образ – это целостное выражение в танце чувства, мысли и характера, которое складывается из множества элементов: пластики, мимики, жестов, драматургического развития и взаимодействия с музыкой. Классический танец, как основа хореографии, предоставляет систему выразительных средств для воплощения этого образа [62, 97, 121].

Критерии соответствия образа задачам следующие:

1. Соответствие драматургическому замыслу: хореографический образ должен отражать экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, как того требуют законы драматургии. Балетмейстер должен так продумать развитие образа, чтобы оно привело к сценической правде действия. Например, если задача – показать конфликт или эмоциональное напряжение, это должно находить отражение в пластике, рисунке танца и выборе движений [119].

2. Выразительность техники: в классическом танце техника не должна быть самоцелью – она должна одухотворяться, становиться средством раскрытия содержания. Выворотность, гибкость, устойчивость, прыжки, вращения и другие элементы классического танца должны служить передаче характера образа, а не демонстрироваться ради техники [20, 119].

3. Согласованность с музыкальным сопровождением: хореографический образ развивается в тесном взаимодействии с музыкой. Балетмейстер должен анализировать музыкальное произведение: определять его форму, стиль, характер, прослеживать взаимосвязь музыкальных и хореографических образов. Ритм, темп и интонации музыки должны соответствовать пластическому решению [62].

4. Пластическое и внутреннее единство: раскрывая образы, характеры, настроения, необходимо сочетать единство пластического и внутреннего содержания. Иногда тонкий пластический штрих может обогатить и развить знакомые движения, помогая раскрытию образа [57].

5. Использование выразительных средств. К ним относятся:

– пластика тела, поза, жест – основные средства передачи характера и эмоций;

– рисунок танца – расположение и перемещение танцующих по сцене должно быть подчинено идее произведения и эмоциональному состоянию героев;

– темп, музыкально-пластический ритм, пространственная амплитуда

исполнения, направления движения, ракурс фигуры танцовщика;

– костюм и грим – они могут дополнить художественный образ[57,61,62].

6. Интерпретация исполнителя: танцовщик не просто воспроизводит балетмейстерский текст, но и вкладывает в танец своё понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяет хореографический текст и проявляет в этом свою индивидуальность. Важно, чтобы интерпретация не противоречила замыслу постановщика [57].

Классический танец – основа хореографического образования, система выразительных средств, которая позволяет точно и выразительно передавать идеи. Его элементы (позиции ног и рук, приседания, прыжки, вращения и др.) дают возможность создавать разнообразные пластические решения. Выворотность, гибкость и устойчивость, которые развиваются в классическом танце, способствуют выразительности исполнения[20,97,121].

Для оценки соответствия хореографического образа поставленным задачам можно использовать следующие методы:

– сравнительный анализ: сопоставление задуманного образа с его воплощением на сцене: насколько точно переданы характер, эмоции, драматургические этапы;

– анализ использования выразительных средств: оценка того, насколько адекватно выбраны и применены пластические, ритмические, пространственные и другие средства для раскрытия образа;

– музыкально-хореографический анализ: проверка соответствия танцевального текста музыкальному сопровождению;

– экспертная оценка: мнение педагогов, хореографов, критиков, которые могут выявить сильные и слабые стороны воплощения образа;

– обратная связь от аудитории: реакция зрителей может дать представление о том, насколько образ оказался понятным и эмоционально воздействующим.

Возможными проблемами и ошибками являются:

- преобладание техники над образностью: если танец сводится к демонстрации технических приёмов без эмоционального наполнения, образ теряет глубину [57, 119];

- несоответствие рисунка танца драматургическому развитию: например, если в кульминационный момент используется статичный или слишком простой рисунок, это может ослабить воздействие на зрителя;

- игнорирование музыкального контекста: несоответствие темпа, ритма или характера движений музыке разрушает единство произведения;

- отсутствие единства между замыслом балетмейстера и интерпретацией исполнителя: если танцовщик не понимает или не принимает характер образа, это может исказить замысел.

Таким образом, анализ соответствия хореографического образа поставленным задачам требует комплексного подхода, учитывающего драматургию, технику, музыку, пластику и интерпретацию исполнителя. Классический танец предоставляет инструменты для воплощения образа, но их использование должно быть осмысленным и подчинённым общей художественной идее.

Создание хореографического образа средствами классического танца – сложный процесс, который требует баланса между традициями и инновациями. Он связан с рядом проблем, но также открывает перспективы для развития искусства [16, 59].

Могут наблюдаться следующие проблемы:

1. Ограниченность выразительного языка: классический танец строится на строгих канонах: выворотности, определённых позициях ног и рук, чёткой координации движений. Это может ограничивать свободу самовыражения и создавать впечатление «неестественности» или «бессознательности» движений, особенно при попытке передать современные темы или эмоциональные состояния [35].

2. Риск искажения классического наследия: при переосмыслении

традиционных форм (например, в неоклассике) возникает опасность утраты аутентичности. Балетмейстеры, работающие с классическим материалом, должны выступать одновременно в роли исследователя и реставратора, глубоко понимая исторический и технический контекст [16].

3. Анатомо-физиологические противоречия: принципы классического танца не всегда естественно воспринимаются исполнителями, особенно теми, кто ориентирован на современные стили. Например, в коллективах, сочетающих классический тренаж с современным танцем, могут возникать проблемы с адаптацией техники [81].

4. Необходимость совмещения техники и артистизма: техника без образности сводится к «голой технике», а образ без технической базы – к эмоциональной несвязности. Требуется умение одухотворить технику, сделать её выразительным средством [32].

5. Травмоопасность: несоблюдение техники классического танца может привести к травмам из-за высокой физической нагрузки, сложных элементов (прыжки, вращения) и требований к выворотности и растяжке.

6. Консерватизм в обучении: система обучения классическому танцу иногда воспринимается как закрытая и негибкая, что затрудняет интеграцию современных знаний о физиологии, биомеханике и других дисциплинах.

Перспективами являются:

- неоклассическая тенденция: переосмысление традиционных балетных форм (па-де-де, вариаций) в контексте современной эстетики и техники. Это включает деконструкцию канонических поз, добавление элементов модерна, контемпорари и акробатики [59];

- синтез стилей: объединение классического танца с другими направлениями (народным, джазом, уличными стилями) позволяет создавать новые пластические формы и расширять выразительные возможности [59];

- интермедиальность: взаимодействие танца с другими видами

искусства (театром, цирком, визуальными искусствами, медиа) открывает новые горизонты для создания хореографических образов.

Использование инсталляций, мультимедиа, иммерсивных технологий обогащает спектакль [59];

- использование цифровых технологий: применение Motion Capture, 3D-анимации, дополненной и виртуальной реальности позволяет создавать инновационные художественные эффекты и расширять границы восприятия танца [59];

- интеграция научных знаний: учёт достижений анатомии, кинезиологии, постурологии и других наук помогает совершенствовать методику обучения, минимизировать травматизм и развивать технику с учётом индивидуальных особенностей исполнителей [81];

- развитие актёрского мастерства: обучение танцоров глубокому пониманию драматургии, музыки и характера персонажа позволяет создавать более многогранные и убедительные образы. Важную роль играет умение анализировать музыкальный материал и воплощать через движение внутренний мир героя [89];

- эксперимент и поиск новых форм: современные хореографы исследуют альтернативные техники движения (соматика, релиз), новые способы взаимодействия с гравитацией и пространством, что способствует развитию индивидуального стиля и авторских методик [59];

- сохранение наследия через обновление: классическое наследие не отвергается, а творчески переосмысливается: обогащается современной лексикой и ритмами, обретает новое концептуальное звучание [59].

Классический танец остаётся фундаментом хореографического искусства, но его развитие в современном контексте требует баланса между сохранением традиций и открытым подходом к инновациям. Решение проблем связано с углублённым изучением как классических канонов, так и современных тенденций, а также с интеграцией междисциплинарных знаний. Перспективы лежат в области синтеза стилей, технологического

обновления и развития актёрского мастерства исполнителей.

Выводы по второй главе:

В ходе нашего исследования был теоретически обоснован и практически выявлен художественно-выразительный потенциал средств классического танца в процессе формирования хореографического образа, а также разработаны методические рекомендации по их эффективному использованию в современной сценической практике.

Процесс создания хореографической постановки начинается с определения темы и идеи. Тема задаёт общий вектор произведения, но без развития остаётся лишь констатацией проблемы. Процесс создания балета представляет собой трансформацию темы в идею.

Для реализации темы и идеи балетмейстер использует комплекс художественных средств:

- мизансцены – пространственное решение, раскрывающее смысловые акценты;
- хореографический язык – движения, позы, рисунки танца, передающие эмоциональный подтекст;
- приёмы драматургии (контраст, лейтмотив, полифония) для усиления идейного содержания;
- синтез элементов (музыка, сценография, свет, костюмы) для создания целостного образа.

Таким образом, тема и идея образуют смысловой фундамент балета, определяя его содержание и форму.

Разработка хореографической композиции с элементами классического танца содержит следующие этапы:

1. Замысел и программа.
2. Подбор музыки.
3. Работа над хореографией.
4. Разработка сценического оформления.
5. Репетиции и корректировки.

6. Премьера.

Классический танец – основа хореографии, система выразительных средств, которая позволяет создавать образы героев в балете через пластику, технику и эмоциональную выразительность. Его элементы используются для раскрытия характера, внутреннего мира, социального статуса и драматургической роли персонажей.

Классический танец раскрывает образы героев:

- через характер и эмоции;
- с помощью техники;
- через контраст с другими элементами;
- в сочетании с музыкой и драматургией;
- через эволюцию образа.

Таким образом, классический танец – не просто техника, а мощный инструмент для создания глубоких, эмоционально насыщенных образов, где каждое движение несёт смысловую нагрузку.

Создание хореографического образа средствами классического танца – сложный процесс, который требует синтеза техники, драматургии, музыки и пластики. Эффективные приёмы и методы включают работу с лексикой классического танца, использование композиционных и музыкальных средств, а также учёт драматургического развития.

Успешное создание хореографического образа возможно только при тесном взаимодействии балетмейстера, концертмейстера, художника по костюмам, светорежиссёра и других участников творческого процесса.

Анализ полученных результатов показал, что целенаправленное использование средств классического танца в сочетании с современными техниками выразительности способствует более эффективному формированию полноценного хореографического образа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель нашей работы заключалась в том, чтобы теоретически обосновать и практически выявить художественно-выразительный потенциал средств классического танца в процессе формирования хореографического образа, а также разработать методические рекомендации по их эффективному использованию в современной сценической практике.

В соответствии с темой исследования были выдвинуты следующие задачи:

- исследовать теоретические основы создания хореографического образа;
- проанализировать выразительные средства классического танца;
- выявить основные методы формирования художественного образа;
- разработать практические рекомендации по созданию хореографического образа;
- проанализировать результаты исследования.

В соответствии с поставленными задачами и проведенным исследованием мы можем сделать следующие выводы.

Методологическую базу исследования составили труды отечественных и зарубежных исследователей в области хореографии: работы по теории классического танца (А.Я. Ваганова, Н.П. Базарова, В.М. Красовская и др.), исследования в области выразительных средств хореографии (Б.В. Асафьев, Р.В. Захаров, Ю.И. Слонимский, И.В. Смирнов и др.).

Методологической основой работы стали концептуальные теоретико-практические положения о развитии, обучении и воспитании хореографической культуры, артистизма и профессионального мастерства обучающихся Н.П. Базаровой, И.Д. Бельского, А.Я. Вагановой, Е.П. Валукина, В.С. Костровицкой, В.П. Мей, П.А. Пестова, А.А. Писарева, Г.Н.

Прибыловой, Н.И. Тарасова, В.Д. Тихомирова, С.С. Холфиной и многих других.

Проведённый теоретический анализ по данной теме позволил уточнить такие понятия, как: хореографический образ, идея, тема, сюжет, характер, классический танец.

Поставленные нами задачи были выполнены в ходе исследования в полном объёме и верифицированы.

На основании изученной литературы и практического опыта исполнения классического танца мы можем сделать следующие выводы.

В первой главе исследования «Теоретические основы создания хореографического образа в классическом танце» были рассмотрены понятие хореографического образа: сущность, структура, функции; классический танец как средство выразительности в хореографии; взаимосвязь хореографического образа и средств классического танца.

В теоретической части было выявлено, что хореографический образ – целостное художественное воплощение идеи средствами танца. Его формирование опирается на взаимосвязанные компоненты, каждый из которых вносит свой вклад в смысловое и эстетическое наполнение произведения: идея, тема, сюжет, характер.

Все элементы образуют единую систему: идея определяет выбор темы; тема задаёт рамки для построения сюжета; сюжет создаёт условия для проявления характеров; характеры через пластику и действие воплощают идею.

Для реализации этих компонентов хореограф использует ключевые средства воплощения: танцевальную лексику (па, комбинации); рисунок танца (перестроения, пространственные композиции); музыкальное сопровождение (ритм, мелодия, динамика); сценографию (свет, декорации, костюмы); актёрское мастерство исполнителя (перевоплощение, эмоциональная подача).

Таким образом, хореографический образ в классическом танце – это

результат гармоничного соединения содержания (идея, тема, сюжет, характер) и формы (пластика, музыка, сценография).

Классический танец – это система выразительных средств, основанная на строго регламентированных позициях, движениях и принципах исполнения. Он зародился в XVII веке во Франции и стал основой для балета и других хореографических направлений. Классический танец выступает базовой основой любых видов танцев, основной системой выразительных средств хореографического искусства.

Тело выступает главным «инструментом» хореографа, и от его «настройки» будет зависеть звучание самого произведения. При некачественном изучении хореографического материала может пострадать такая ценная составная творческого процесса, как танцевальная исполнительская культура. Следует подчеркнуть, что чем добросовестнее исполнитель будет им владеть, тем точнее, насыщеннее сделается его танцевальный язык, являющийся основой хореографического исполнительского мастерства.

Танцевальные выразительные средства предоставляют возможность исполнителю творить хореографические композиции самого различного содержания: от маленьких концертных этюдов до больших спектаклей и представлений.

Классический танец – фундамент хореографического искусства, система выразительных средств, которая позволяет воплощать сложные сценические образы через синтез формы и содержания. Его техника – не просто набор формальных движений, а язык телесной выразительности, способный передавать тончайшие оттенки эмоций и идей.

Техника классического танца – это код эмоциональной правды. Каждое движение, позиция, ракурс несут смысловую нагрузку, превращая тело танцовщика в инструмент драматургии. Мастерство исполнителя заключается в умении наполнить формальные элементы живой интонацией.

Также на создание и раскрытие хореографического образа влияет

музыкальное сопровождение, актерское мастерство исполнителя и сценическое оформление.

Во второй главе исследования «Методические аспекты создания хореографического образа средствами классического танца» были рассмотрены особенности разработки и постановки хореографического произведения, основанного на средствах классического танца; и был проведен анализ результатов исследования.

В ходе нашего исследования был теоретически обоснован и практически выявлен художественно-выразительный потенциал средств классического танца в процессе формирования хореографического образа, а также разработаны методические рекомендации по их эффективному использованию в современной сценической практике.

Процесс создания хореографической постановки начинается с определения темы и идеи. Тема задаёт общий вектор произведения, но без развития остаётся лишь констатацией проблемы. Процесс создания балета представляет собой трансформацию темы в идею.

Для реализации темы и идеи балетмейстер использует комплекс художественных средств: мизансцены; хореографический язык; приёмы драматургии (контраст, лейтмотив, полифония) для усиления идейного содержания; синтез элементов (музыка, сценография, свет, костюмы) для создания целостного образа.

Таким образом, тема и идея образуют смысловой фундамент балета, определяя его содержание и форму.

Разработка хореографической композиции с элементами классического танца содержит следующие этапы:

1. Замысел и программа.
2. Подбор музыки.
3. Работа над хореографией.
4. Разработка сценического оформления.
5. Репетиции и корректировки.

6. Премьера.

Классический танец – основа хореографии, система выразительных средств, которая позволяет создавать образы героев в балете через пластику, технику и эмоциональную выразительность. Его элементы используются для раскрытия характера, внутреннего мира, социального статуса и драматургической роли персонажей.

Классический танец раскрывает образы героев:

- через характер и эмоции;
- с помощью техники;
- через контраст с другими элементами;
- в сочетании с музыкой и драматургией;
- через эволюцию образа.

Таким образом, классический танец – не просто техника, а мощный инструмент для создания глубоких, эмоционально насыщенных образов, где каждое движение несёт смысловую нагрузку.

Создание хореографического образа средствами классического танца – сложный процесс, который требует синтеза техники, драматургии, музыки и пластики. Эффективные приёмы и методы включают работу с лексикой классического танца, использование композиционных и музыкальных средств, а также учёт драматургического развития.

Успешное создание хореографического образа возможно только при тесном взаимодействии балетмейстера, концертмейстера, художника по костюмам, светорежиссёра и других участников творческого процесса.

Классический танец – основа хореографического образования, система выразительных средств, которая позволяет точно и выразительно передавать идеи. Его элементы (позиции ног и рук, прыжки, вращения и др.) дают возможность создавать разнообразные пластические решения. Выворотность, гибкость и устойчивость, которые развиваются в классическом танце, способствуют выразительности исполнения.

Оценка выразительности и эмоционального воздействия

хореографической постановки, созданной средствами классического танца, зависит от множества факторов. Классический танец, будучи строгой и технически сложной системой, требует от исполнителей точности, дисциплины и артистизма. Его выразительные возможности определяются лексикой, композицией, связью с музыкой, а также способностью танцовщиков передавать эмоции через пластику тела.

Эмоциональное воздействие хореографического произведения на зрителя определяется несколькими аспектами:

- способность исполнителя передать эмоции через движения;
- соответствие хореографии музыкальному материалу;
- драматургия постановки;
- эстетика движений и линий;
- первое впечатление.

При оценке выразительности и эмоционального воздействия хореографической постановки можно учитывать следующие критерии:

- единство формы и содержания;
- техническая точность и чистота исполнения;
- эмоциональная убедительность;
- оригинальность решения;
- реакция аудитории.

Выразительность и эмоциональное воздействие хореографической постановки – результат сложного взаимодействия технических, художественных и психологических факторов. Классический танец, с его строгой системой выразительных средств, предоставляет широкие возможности для создания глубоких хореографических образов, но их реализация зависит от мастерства хореографа, исполнителей и способности зрителя воспринять заложенный смысл.

Анализ соответствия хореографического образа поставленным задачам при его создании средствами классического танца включает оценку нескольких ключевых аспектов. Хореографический образ – это целостное

выражение в танце чувства, мысли и характера, которое складывается из множества элементов: пластики, мимики, жестов, драматургического развития и взаимодействия с музыкой. Классический танец, как основа хореографии, предоставляет систему выразительных средств для воплощения этого образа.

Критерии соответствия образа задачам следующие:

1. Соответствие драматургическому замыслу.
2. Выразительность техники.
3. Согласованность с музыкальным сопровождением.
4. Пластическое и внутреннее единство.
5. Использование выразительных средств.
6. Интерпретация исполнителя.

Возможными проблемами и ошибками являются:

- преобладание техники над образностью;
- несоответствие рисунка танца драматургическому развитию;
- игнорирование музыкального контекста;
- отсутствие единства между замыслом балетмейстера и интерпретацией исполнителя.

Таким образом, классический танец остаётся фундаментом хореографического искусства, но его развитие в современном контексте требует баланса между сохранением традиций и открытым подходом к инновациям. Решение проблем связано с углублённым изучением как классических канонов, так и современных тенденций, а также с интеграцией междисциплинарных знаний. Перспективы лежат в области синтеза стилей, технологического обновления и развития актёрского мастерства исполнителей.

В эмпирической части нашего исследования был проведён анализ полученных результатов. Диагностика показала, что целенаправленное использование средств классического танца в сочетании с современными техниками выразительности способствует более эффективному

формированию полноценного хореографического образа.

Базой нашего исследования в течение 2023-25 гг. выступил Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» г. Астаны Республики Казахстан.

В систематизации знаний о средствах создания хореографического образа и разработке новых подходов к их применению в классическом танце заключается теоретическая новизна исследования.

Возможностью использования полученных результатов в педагогической практике, при постановке хореографических номеров, а также в процессе обучения исполнителей классического танца определяется практическая значимость. Материалы исследования могут быть применены в образовательных программах хореографических учебных заведений и творческих коллективов.

Выполнение в ходе нашего исследования поставленных задач позволило грамотно структурировать и доказать выдвинутую ранее гипотезу, которая заключалась в предположении о том, что целенаправленное использование средств классического танца в сочетании с современными техниками выразительности способствует более эффективному формированию полноценного хореографического образа.

Таким образом, цель достигнута, задачи решены, гипотеза подтверждена.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агошкова А. В. Образ в хореографическом произведении. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/> (дата обращения: 07.06.2025).
2. Айзатуллова Е. Р. Методическая разработка «Основные этапы работы балетмейстера по созданию хореографического произведения». – URL: <https://nsportal.ru/kultura/narodnaya-khudozhestvennaya-kultura/> (дата обращения: 07.06.2025).
3. Александрова Н. А. Балет. Танец. Хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н. Александрова. – СПб.: Лань, 2016 – 624 с.
4. Александрова Н. А. Классический танец для начинающих: Учебное пособие / Н.А. Александрова, Е.А Малашевская. – СПб.: Планета музыки, 2014. – 128 с.
5. Армашевская К. Н. Балетмейстер Вайнонен / К.Н. Армашевская, Н.В. Вайнонен ; [Предисл. нар. арт. СССР К. Сергеева]. – Москва : Искусство, 1971. – 279 с. – (Мастера советского театра).
6. Бадретдинова Э. Р. Особенности восприятия зрителем сценического выхода исполнителей в танце / Э.Р. Бадретдинова, Д.С. Будкова, Т.Р. Сафиуллин // Юный ученый. – 2025. – № 2 (87). – С. 171–174.
7. Бажанова О. Н. Методическое пособие по классическому танцу для учащихся отделения хореографического искусства. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2012/12/03/metodicheskoe-posob> (дата обращения: 07.06.2025).
8. Базарова Н. П. Азбука классического танца : первые три года обучения / Н.П. Базарова, В.П. Мей. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 239 с. – ISBN 978-5-8114-0658-6.
9. Балет XXI века: образ героя. – URL: <https://na-journal.ru/7-2024-kultura-iskusstvo/14376-balet-xxi-veka-obraz-geroya> (дата обращения: 07.06.2025).

11.08.2025).

10. Балеты П. И. Чайковского. – URL: <https://boutique-project.ru/reading/articles/324> (дата обращения: 07.07.2025).

11. Белов В. А. Особенности формирования эстетических эмоций средствами хореографического искусства // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2009. – № 1 (17). – С. 47–50.

12. Блазис К. Искусство танца / К. Блазис. – Милан, 1820.

13. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность / Вступ. ст. В.М. Гаевского. – М.: Искусство, 1987 – 556 с.

14. Богданов Г. Ф. Работа над содержанием хореографического произведения [Текст] : учебно-методическое пособие / Геннадий Богданов. – Москва : Всероссийский центр худож. творчества учащихся и работников начального проф. образования, 2006-.

15. Буксикова О. Б. Влияние классического танца на становление исполнительской культуры обучающихся / О.Б. Буксикова, И.А. Климова // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – № 1 (13). – С.140–148.

16. Буксикова О. Б. Проблемы сохранения наследия классического танца в контексте хореографического образования / О.Б. Буксикова, И.А. Климова // Учёные записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). – 2018. – № 4 (18). – С. 10–16.

17. Ваганова А. Я. Основы классического танца : учебник для высших и средних учебных заведений искусства и культуры / А.Я. Ваганова. – Изд. 9-е, стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2007. – 192 с. – ISBN 978-5-8114-0223-6.

18. Васильева Е. Д. Танец : [Учеб. пособие для театр. вузов]. – Москва : Искусство, 1968. – 247 с.

19. Васильева Т. А. Искусство танца: принципы, методы, основные композиционные приемы / Т.А. Васильева, Э.А. Резепова // Материалы XIII Международной студенческой научной конференции «Студенческий

научный форум». – URL: <https://scienceforum.ru/2021/article/2018025556> (дата обращения: 12.08.2025).

20. Васильева Т. А. Классический танец как система преподавания / Т.А. Васильева, А.А. Семькина // Материалы XV Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». – URL: <https://scienceforum.ru/2023/article/2018032766> (дата обращения: 12.08.2025).

21. Власенко М. В. Статья «Роль музыки в искусстве танца». – URL: <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/148066-statja-rol-mu> (дата обращения: 07.07.2025).

22. Воронкова Ю. Р. Костюм и сценическое оформление танца. – URL: <https://infourok.ru/user/6134446/kostyum-i-scenicheskoe-oformlenie-tanca-199253.html> (дата обращения: 07.07.2025).

23. Выготский Л. С. Психология развития человека / Л.С. Выготский. – Москва : Смысл : Эксмо, 2003 (АООТ Твер. полигр. комб.). – 1134 с. – (Библиотека всемирной психологии).; ISBN 5-699-02553-7.

24. Выразительные средства хореографии. – URL: <https://pedsovet.su/load/252-1-0-47602> (дата обращения: 07.06.2025).

25. Галюкова Ю. А. Методическое сообщение на тему: «Роль актерского мастерства в исполнении хореографического номера». – URL: <https://infourok.ru/metodicheskoe-soobschenie-na-temu-rol-aktersko.html> (дата обращения: 07.07.2025).

26. Герасимова Т. А. Методическая рекомендация «Световое оформление при постановке детского танцевального шоу». – URL: <https://infourok.ru/metodicheskaya-rekomendaciya-svetovoe-oformle.html> (дата обращения: 07.07.2025).

27. Горшкова Е. В. Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа / Е.В. Горшкова. – Москва // Развитие движений у дошкольников : хрестоматия / Сост. Е.В. Горшкова. – Москва : АНО «Психологическая электронная библиотека», 2008. – С. 311–320. – ISBN

978-5-89774-726-9.

28. Горшкова Е. В. От жеста к танцу [Ноты] : муз. репертуар к танцев. движениям, этюдам и спектаклям : пособие для муз. рук. ДОУ : [для фп. / предисл. авт.]. – Москва : Гном и Д, 2003. – 78 с. – ISBN 5-296-00293-8.

29. Гуня А. Н. Выразительные средства современного танца в создании хореографического образа. – URL: <https://solncesvet.ru/opublikovannyye-materialyi/vyrazitelnye-sredstva-sov> (дата обращения: 07.06.2025).

30. Гусева А. О. Способы конструирования главных героев в советских балетах 1930-1950-х годов. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-konstruirovaniya-glavnyh-geroev> (дата обращения: 11.08.2025).

31. Дергунова О. В. Классический танец как основа всей хореографии. – URL: <https://infourok.ru/statya-klassicheskiy-tanec.html> (дата обращения: 11.08.2025).

32. Дивисенко Н. П. Приемы организации хореографического действия в процессе создания хореографического произведения : методическая разработка / авт.-сост. Дивисенко Н.П. – Иркутск: ГБПОУ ИО «ИРКПО», 2020. – 26 с.

33. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь / А.Н. Должанский. – 5. изд. – СПб. : Лань, 2000. – 447 с. – ISBN 5-8114-0231-7.

34. Долова Э. Р. Классический танец в контексте формирования исполнительской культуры танцовщика. – URL: <https://apni.ru/article/7864-klassicheskij-tanets-v-kontekste-formirovaniy> (дата обращения: 08.10.2025).

35. Дудник О. Использование элементов современной хореографии в классическом танце. – URL: https://урок.рф/ispolzovanie_elementov.html (дата обращения: 12.08.2025).

36. Захаров Р. В. Сочинение танца : Страницы пед. опыта / Р. Захаров. – [2-е изд.]. – Москва : Искусство, 1989. – 235 с. – ISBN 5-210-00347-7 : 1 р. 30 к.

37. Захваткина Е. С. Основные принципы музыкального оформления уроков классического танца. – URL: <https://infourok.ru/osnovnie-principi-muzikalnogo-oformleniya-urok.html> (дата обращения: 12.08.2025).

38. Зинько И. Ю. Классический танец и его роль в развитии современного хореографического искусства. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/2019/01/31/klassicheskiy-tanets-i-ego-rol-v-razv> (дата обращения: 10.07.2025).

39. Зуев М. С. Хореографическое оформление театрального представления: танцевальный дивертисмент, иллюстрация, подтанцовка / М.С. Зуев, Т.А. Васильева. – URL: <https://scienceforum.ru/2026/article/2018039365> (дата обращения: 07.07.2025).

40. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. – М., 1986. – 127 с.

41. Калашник Ю. В. Специфика развития хореографического искусства на базе сельских учреждений культуры / Ю.В. Калашник // Современные тенденции и проблемы хореографического образования в XXI веке: Материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Белгородская область, п. Майский, 9 октября 2015 года) / ред. кол.: О.Б. Буксикова, М.Н. Амелина, М.В. Новак. – Белгород: Эпицентр, 2015. – 332 с.

42. Калашникова С. В. Методический доклад «Методика преподавания и структура занятий классического танца на уроках хореографического отделения детской школы искусств». – URL: <https://www.art-talant.org/publikacii/96455-metodicheskiy-doklad-metodi> (дата обращения: 06.12.2025).

43. Карп П. М. Младшая муза : [О балете] / Поэль Карп. – Москва : Современник, 1997. – 236 с. – ISBN 5-270-01168-9 (В пер.) : Б. ц.

44. Карпенко В. Н. Балетмейстерские приемы, работающие на раскрытие тематики хореографического произведения / В.Н. Карпенко, Н.Н. Щегликова, И.Н. Карпенко // Вестник науки и творчества. – С. 87–94. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/baletmeysterskie-priemy> (дата обращения: 11.08.2025).

45. Карпенко В. Н. Выразительные средства в хореографическом искусстве / В.Н. Карпенко, А.В. Скоморохова, И.А. Карпенко // Вестник науки и творчества. – С. 79–86. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyrazitelnye-sredstva> (дата обращения: 07.07.2025).

46. Карпенко В. Н. Музыка как одно из выразительных средств хореографии / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко, А.А. Пекшин // Евразийский Союз Ученых – публикация научных статей в ежемесячном научном журнале. Искусствоведение. – URL: <https://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/muzyka-kak-odno> (дата обращения: 12.08.2025).

47. Карсанова Г. И. Хореографический образ в танце (классический танец). – URL: <https://multiurok.ru/files/khoreograficheskii-obraz-v-tantse-klassicheskii-ta.html> (дата обращения: 07.06.2025).

48. Касьянова Н. В. Курс лекций «Основы композиции и постановки танца» : учеб. пособие для колледжей искусства и культуры по специальности 51.02.01 Народное художественное творчество вид Хореографическое творчество. – Миасс, 2023. – 137 с.

49. Классики хореографии [Текст] : [Сборник] / [Отв. ред. Е.И. Чесноков]; [Прим. А.Г. Мовшенсона]; Ленингр. гос. хореографич. техникум. – Ленинград : Искусство, 1937 (Ленинград : тип. арт. «Сов. печатник»). – Переплет, 356 с.

50. Классический балет и его особенности. – URL: https://vk.com/wall-213599656_97 (дата обращения: 11.08.2025).

51. Клыкова Л. А. Композиция танца: учебно-методическое пособие по курсу «Мастерство хореографа» / Л.А. Клыкова; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. – [Челябинск] : Южно-Уральский научный центр РАО, 2022. – 50 с. – ISBN 978-5-907538-82-5.

52. Клыкова Л. А. Развитие художественно-эстетической компетенции студентов хореографических специальностей : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.08 / Клыкова Людмила Алексеевна; [Место защиты: ГОУВПО «Южно-Уральский государственный университет»]. – Челябинск, 2009. – 212 с.

53. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / сост. Л.В. Попова. – Якутск, 2022. – 103 с.

54. Копылова Е. М. Хореографический образ в танцевальном искусстве: к истории вопроса древнего мира. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horeograficheskiy-obraz-v-tantsevalnom> (дата обращения: 07.06.2025).

55. Кочева А. В. Особенности зрительского восприятия и его влияние на создание хореографического произведения : метод. рекомендации для руководителей хореографических коллективов / А.В. Кочева, А.А. Потапова. – Иркутск, 2021. – 40 с.

56. Куницына Е. Г. Роль костюма при постановке хореографического произведения. – URL: <https://solncesvet.ru/opublikovannyye-materialyi/rol-kostyuma-pri-postano> (дата обращения: 07.07.2025).

57. Курчева Е. Н. Хореографический образ в детских сюжетных хореографических постановках. – URL: <https://infourok.ru/kurovaya-rabota-horeograficheskiy-obraz-3240712.html> (дата обращения: 12.08.2025).

58. Кутасова Т. Д. Самодеятельный танцевальный коллектив. – [Москва] : Профиздат, 1954. – 112 с.

59. Ли Сюэцзин. Трансформация классических жанров в постановках танцевального искусства на современной сцене. – URL: <https://na-journal.ru/4-2024-kultura-iskusstvo/10958-transformaciya-klassi> (дата обращения: 12.08.2025).

60. Лыткин Е. В. Образные танцы. Создание хореографического образа. Общая характеристика образного танца. Танцевальный текст. – URL: <https://www.prodlenka.org/stati-obr/blog-uchitelja/11871-obraznie-tanci> (дата

обращения: 07.06.2025).

61. Марченкова А. И. Классический танец. Третий курс : учеб.-метод. пособие / А.И. Марченкова, А.Л. Марченков; Владим. гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2018. – 107 с. – ISBN 978-5-9984-0836-6.

62. Марченкова А. И. Художественный образ в хореографическом искусстве / А.И. Марченкова, А.Л. Марченков // Актуальные задачи педагогики : материалы III Междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). – Т. 0. – Чита : Издательство Молодой ученый, 2013. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357> (дата обращения: 07.06.2025).

63. Матиев К. Природа художественного образа / К. Матиев. – Фрунзе: Кыргызстан, 1985. – 108 с.

64. Меловатская А. Е. Геннадий Малхасянц об искусстве танца: «Выразительные средства в современном балетном спектакле» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 2. – С. 107–124.

65. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / А. Мессерер. – М.: Искусство, 1990. – 265 с.

66. Мимесис. – URL: <https://bigenc.ru/c/mimesis-c5e92f> (дата обращения: 07.06.2025).

67. Минина Е. В. Виды учебных комбинаций, основные требования к составлению комбинаций по классическому танцу. – URL: <https://almanahpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=71070> (дата обращения: 07.06.2025).

68. Мухина А. Э. Специфика подбора и использования музыкального репертуара на занятиях классическим танцем с учетом возрастных особенностей детей. – URL: <https://www.pedopyt.ru/categories/4/articles/4506> (дата обращения: 12.08.2025).

69. Мухина В. С. Возрастная и педагогическая психология: Детство, отрочество, юность (хрестоматия) / В.С. Мухина, А.А. Хвостов. – М.: Академия, 2013. – 624 с.

70. Назарова И. Ю. Основные выразительные средства хореографического искусства. – URL: <https://nsportal.ru/kultura/iskusstvo-baleta/library/2016/05/24/osnovnye-vyrazitelnye-sredstva> (дата обращения: 12.08.2025).

71. Новикова М. В. Роль музыкального сопровождения на уроке классического танца. – URL: <https://nsportal.ru/kultura/teatralnoe-iskusstvo/library/2020/05/25/rol-muzykalnogo-soprovozhdeniya-na-uroke> (дата обращения: 07.06.2025).

72. Новожилова А. С. Тема и идея. – URL: <https://nsportal.ru/vuz/pedagogicheskie-nauki/2014/08/05/tema-i-ideya> (дата обращения: 11.08.2025).

73. Обоймина Е. Н. Рудольф Нуреев. Я умру полубогом! = Я умру полубогом! [Текст] : [16+] / Елена Обоймина. – Москва : Алгоритм, 2016. – 334 с. – ISBN 978-5-906842-16-9 : 1500 экз.

74. Образ хореографический. – URL: https://www.belcanto.ru/obraz_ballet.html (дата обращения: 07.06.2025).

75. Ованесян Л. Г. Терминологический анализ в исследовательских работах студентов // Нематериальное культурное наследие народов как ценностный ориентир в современном образовательном пространстве: материалы VII Международной научно-практической конференции, г. Челябинск, 17 февраля 2022 г. – Челябинск: Издательство ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2022. – С. 174–184.

76. Одина Ю. В. Музыкальное оформление уроков классического танца в средних классах : метод. разработка. – URL: <https://dmsh4tol.smr.muzkult.ru/media/2022/11/30/Oдина.pdf> (дата обращения: 11.08.2025).

77. Озджевиз Е. Л. Методические основы обучения классического танца. – Саратов, 2015. – 56 с.

78. Окружнова О. Д. Выворотность – важнейший принцип классического танца/. – URL: <https://infourok.ru/vyvorotnost-vazhnejshij->

princip-klassicheskogo-tanca-6570960.html (дата обращения: 07.06.2025).

79. Основы хореографии: позиции ног и рук. – URL: <https://labocadance.ru/stati/pozicii-nog-i-ruk-v-balete/> (дата обращения: 07.06.2025).

80. Паршук С. М. Роль хореографии в гармоничном развитии младших школьников / С.М. Паршук, А.О. Драган // Успехи современного естествознания. – 2016. – № 8. – С. 185–186.

81. Перевышина С. А. Инновации в классическом танце на основе новых знаний о физиологии человека. – URL: <https://педакадемия.рф/перевышина-с-а-публикация/> (дата обращения: 12.08.2025).

82. Петренко Е. А. Памятка «Терминология классического танца». – URL: <https://infourok.ru/pamyatka-terminologiya-klassicheskogo-tanca-5841921.html> (дата обращения: 07.06.2025).

83. Петухова Н. А. Терминология хореографии при работе с детьми на уроках классического танца. – URL: <https://urok.1sept.ru/publication/159421> (дата обращения: 07.06.2025).

84. Полякова Т. В. Принципы построения учебной комбинации на занятиях классического танца. – URL: <https://edu-time.ru/pub/102218> (дата обращения: 07.06.2025).

85. Программа балетного спектакля. – URL: <https://dancesport.by/content/programma-baletnogo-spektaklya> (дата обращения: 11.08.2025).

86. Пуртова Т. В. Учите детей танцевать : Учеб. пособие для студентов учреждений сред. проф. образования, обучающихся по специальности 0317 «Педагогика доп. образования» / Т.В. Пуртова, А.Н. Беликова, О.В. Кветная. – Москва : Гуманитар.-изд. центр ВЛАДОС, 2003 (Казань : ГУП ПИК Идел-Пресс). – 254 с. – ISBN 5-691-00814-5.

87. Работа балетмейстера по созданию хореографического образа. – URL: <http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z00000016/st009.shtml> (дата

обращения: 11.08.2025).

88. Рославлева Н. П. Марис Лиэпа [Текст]. – Москва : Искусство, 1978. – 133 с. – (Солисты балета).

89. Самсонова Е. П. Возможности использования элементов классического танца в современной хореографии. – URL: <https://elar.uspu.ru/bitstream/ru-uspu/60457/1/18Samsonova2.pdf> (дата обращения: 11.08.2025).

90. Семенова О. Н. Образ в хореографическом произведении. – URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/2018/05/17/obraz> (дата обращения: 07.06.2025).

91. Сергеева О. П. Учебное пособие «Композиция и постановка танца» 1 курс (2-3 семестр) в 2-х частях. – URL: <https://nsportal.ru/kultura/sotsialno-kulturnaya-deyatelnost/2017/uchebnoe> (дата обращения: 11.08.2025).

92. Слонимский Ю. И. В честь танца / [Предисл. П. Гусева]. – Москва : Искусство, 1968. – 371 с.

93. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера : [учебное пособие для культурно-просветительских факультетов вузов культуры и искусств] / И.В. Смирнов. – Москва : Просвещение, 1986. – 190 с.

94. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.

95. Соковикова Н. В. Введение в психологию балета / Н.В. Соковикова. – Новосибирск : Сова, 2006. – 294 с. – ISBN 5-87550-240-1.

96. Соковикова Н. В. Психология балета : учеб. пособие для студентов хореографических отделений в учреждениях высшего образования / Н.В. Соковикова. – Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2012. – 330с.

97. Сорокина В. Г. Творческий доклад «Классический танец – основная система выразительных средств хореографического искусства». – URL: <https://infourok.ru/tvorcheskiy-doklad-klassicheskiy-tanec.html> (дата обращения: 10.07.2025).

98. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. О технике актера / М.А. Чехов ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 488 с. – ISBN 5-87334-047-1.
99. Станиславский К. С. Этика / К.С. Станиславский. – М.: Просвещение, 1981. – 456 с.
100. Старостина О. А. Процесс создания художественного образа в хореографии. – URL: <https://infourok.ru/process-sozdaniya.html> (дата обращения: 12.08.2025).
101. Стенюшина А. Танцевальный коллектив в клубе / А. Стенюшина, Т.С. Ткаченко. – Москва : Сов. Россия, 1962. – 111 с.
102. Степанюк Е. А. Особенности музыкального сопровождения на уроке классического танца. – URL: <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/225325-osobennosti-muzykalnogo> (дата обращения: 12.08.2025).
103. Ступникова С. А. Методика проведения уроков по классическому танцу. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2012/02/12/metodika-provedeniya-urokov-po-klassich> (дата обращения: 07.06.2025).
104. Сухомлинский В. А. Избранные педагогические сочинения / В.А. Сухомлинский. – М.: Просвещение, 1981. – 378 с.
105. Танцевальные номера в спектаклях. Видеогид по стилям. – URL: <https://www.dancestudio.ru/styledance/tancevalnye-nomera-v-spektaklya> (дата обращения: 07.06.2025).
106. Тарасов Н. И. Классический танец : шк. муж. исполнительства / Н.И. Тарасов. – Изд. 3-е. – СПб. [и др.] : Лань, 2005. – 492 с. – ISBN 5-8114-0591-X : 2000.
107. Ташлыкова П. С. Роль музыки в построении хореографического образа / П.С. Ташлыкова, Т.М. Дубских // Вестник науки. – 2023. – № 12 (69), том 3. – С. 729–735. – ISSN 2712-8849.
108. Удальцова Н. А. Методическая разработка по теме: «Роль

актерского мастерства в исполнении хореографического номера». – URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/2022/10/15/metodichesk> (дата обращения: 07.07.2025).

109. Фандикова В. И. Классический танец и его роль в развитии современного хореографического искусства. – URL: <https://www.predmetnik.ru/categories/24/articles/1548> (дата обращения: 16.08.2025).

110. Хореографический образ. – URL: <https://multiurok.ru/blog/khorieoghrafichieskii-obraz.html> (дата обращения: 07.06.2025).

111. Хореография: Классический танец. – URL: <https://stepup74.ru/dancearticles/khoreografija-klassicheskij-tanec/> (дата обращения: 07.06.2025).

112. Художественный образ в хореографическом искусстве. Методы создания художественного образа. – URL: https://kopilkaurokov.ru/prochee/prochee/khudozhestvennyi_obraz_v_kho (дата обращения: 07.06.2025).

113. Художественный образ в хореографическом произведении. – URL: <https://kopilkaurokov.ru/vneurochka/khudozhiestviennyi-obraz> (дата обращения: 11.08.2025).

114. Челнокова В. Н. Учебно-методическое пособие «Значение выворотности в устойчивости и координации движений в классическом танце». – URL: <https://nsportal.ru/kultura/iskusstvo-baleta/library/2017/12/02/metodicheskoe-posobie-znachenie-vyvorotnosti> (дата обращения: 07.06.2025).

115. Чернякова Ю. Ф. Методическая разработка «Искусство классического танца и его особенности». – URL: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-iskusstvo-klassichesk.html> (дата обращения: 07.06.2025).

116. Чурашов А. Г. Художественно-эстетическое развитие детей

старшего дошкольного возраста в дополнительном образовании средствами хореографии : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Чурашов Андрей Геннадьевич; [Место защиты: Челяб. гос. пед. ун-т]. – Челябинск, 2013. – 27 с.

117. Шагидулина Г. А. Курс лекций по предмету «Композиция и постановка танца». – URL: <https://iokk38.ru/wp-content/uploads.pdf> (дата обращения: 11.08.2025).

118. Шорохова И. А. Музыка – основа для создания танца. – URL: <https://multiurok.ru/files/muzyka-osnova-dlia-sozdaniia-tantsa.html> (дата обращения: 07.07.2025).

119. Щербак А. С. Использование выразительных средств хореографии при создании художественного образа. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2019/03/11/ispolzovanie-vyrazitel> (дата обращения: 11.08.2025).

120. Юнусова Е. Б. Становление хореографических умений у детей старшего дошкольного возраста в дополнительном образовании : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Юнусова Елена Борисовна; [Место защиты: Челяб. гос. пед. ун-т]. – Челябинск, 2011. – 26 с.

121. Яимова С. В. Доклад «Классический танец – как основа хореографии». – URL: <https://bdshi.chao.muzkult.ru/media.pdf> (дата обращения: 10.07.2025).