

**Министерство высшего и среднего специального образования  
Республики Узбекистан  
Министерство культуры республики Узбекистан**

**ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА  
НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА И ХОРЕОГРАФИИ**

**Кафедра «Хореографии»**

## **КУРСОВАЯ РАБОТА**

**Студентки 3 курса отделения «Педагог-хореограф»**

**Бабаджановой Амины**

на тему:

**«Выразительные средства классического  
танца»**

**Руководитель : Засл. Арт. РУз  
Азимова Г.С.**

Ташкент 2017 г.

## Содержание

|              |   |    |
|--------------|---|----|
|              | <b>Введение</b>   | 2  |
| <b>часть</b> | <b>Выразительные средства классического танца</b>   |    |
| 1.1.         | <b>Танцевальная техника и выразительность</b>   | 5  |
| 1.2.         | <b>Техника и последовательная выразительность</b>   | 9  |
| 1.3.         | <b>Танцевальная лексика</b>   | 10 |
| 1.4.         | <b>Выразительные позы в классическом танце</b>  | 13 |
| 1.5.         | <b>Значение позы в хореографическом произведении</b>  | 19 |
| 1.6.         | <b>Танцевальное движение как основной материал в хореографии</b>                                  | 20 |
| 1.7.         | <b>Роль танцевального текста в хореографическом произведении</b>                                  | 21 |
|              |   |    |
| <b>часть</b> | <b>Дополнительные средства выразительности и важность их использования в танце</b>                | 23 |
| 2.1.         | <b>Музыка как важный элемент хореографического произведения</b>                                   | 23 |
| 2.2.         | <b>Художественный образ танцовщика в хореографической постановке</b>                              | 24 |
| 2.3.         | <b>Развитие сюжета как важная особенность в танце</b>   | 25 |
| 2.4.         | <b>Значение танцевального костюма в хореографической постановке</b>                               | 26 |
| 2.5.         | <b>Важность грамотного оформления сцены для восприятия зрителем в хореографической постановке</b> | 27 |
|              |   |    |
| <b>часть</b> | <b>Заключение</b>   | 28 |
| 3.1.         | <b>Основной список литературы</b>   | 28 |
| 3.1.         | <b>Дополнительный список литературы</b>   | 29 |
| 3.3.         | <b>Сайты интернет и Ziyonet</b>   | 30 |

## Введение

Танцы и танцевальные упражнения одно из наиболее эмоциональных и доступных видов двигательной деятельности в комплексе музыкально-ритмического воспитания. Оно способствует формированию правильной осанки, красивой походки, развитию ритмичности и координации движений, выносливости, скоростно-силовых качеств. Это ценное средство людей, которое содействует воспитанию коллективизма и дружбы, товарищества, развивает эстетические чувства. Выполнение танцевальных движений под музыку вызывает ощущение радости, поднимает эмоциональное состояние, общую культуру поведения. Танец-вид искусства, где художественный образ воплощается через музыкально организованные движения. Особенности исполнительства танца в том, что содержание любого эмоционального состояния музыкального произведения раскрывается через пластику человеческого тела.

Являясь искусством зрелищным, танец основан на зрелищном воспроизведении пластического воплощения музыкальной драматургии и музыкальных образов. Он своими специфическими пластическими средствами создает конкретное сценическое действие. Создание танца передается с помощью богатейшей палитры выразительных средств. К выразительным средствам танцевального искусства относятся:

-лексика танца

-композиционный рисунок Хореографическая лексика

- язык танца, его основные движения, положения тела, различные жесты.

Как писал Л.С. Выготский «Все то, что совершает искусство, оно совершает в нашем теле и через наше тело».

Лексика бывает:

- основная танцевальная

-действенная

-подражательная

-ассоциация

Основная хореографическая лексика используется в постановке танцевального номера в зависимости от его жанровой направленности, характера исполнения танца.

Самой сложной считается лексика классического танца, которая требует большой точности и академизма исполнения. Она основана на пластике и завершенности форм античной скульптуры. Все элементы классического танца основаны на биохимическом процессе выворотности ног и мягкости, округлости рук при собранности всего корпуса. Овладение элементами классического танца подобно овладению клавиатурой состоящей из нот. Эта лексика воспитывает грацию (совершенство пластической формы движений), изящество (отточенность и изысканность формы), элегантность (благородство и завершенность стиля). Она наиболее правильно и гармонично развивает тело, способствует исправлению некоторых данных (недостатков), поддерживает и совершенствует форму тела.

Азбукой танцевальной лексики класс. танца является экзерсис-постоянная и последовательная тренировка, которая способствует развитию волевых качеств, двигательной памяти, а люблю мороженое ритмичности, музыкальности исполнительской техники. Лексика классического танца используется при постановке классического танца (номеров) в детских балетных студиях, имеющих определенную степень подготовки. Отдельные элементы классического танца включаются в работу с детьми любой возрастной группы. Лексика народного танца выражает национальные особенности народа, которые зависят от природно-климатических условий жизни, жизненного уклада народа, его нравов, морали, этики. Она исполняется в определенной манере, что дает основные понятия о характере народности. Лексика народного танца помогает развитию танцевальности, артистизма, стилистики исполнения. Она очень разнообразна и часто дополняется мимикой, жестами. Используется при постановке народного танца.

К основной танцевальной лексике можно отнести элементы:

- спортивно-бального танца
- современного
- ритмической гимнастики

Изобразительно-подражательная лексика. Эта лексика используется при постановке танцевальных номеров для детей всех возрастов, начиная с детских садов. Элементы этой лексики передают движения и жесты при помощи подражания, что помогает создать художественный образ. Это могут быть повадки животных, людей. Такая лексика используется при постановке характерных танцев и небольших массовых этюдов на музыкальных занятиях и уроках ритмики в школах.

Действенная лексика помогает «строить» танец и рассказывает о каком-то конкретном действии. Имея условный, обобщенный характер, она как бы отвечает на вопрос, что именно делает танцор. В танце действенная лексика чаще всего отражает определенный трудовой процесс. Использование такой лексики упрощает восприятие танцевального номера и зрителем и исполнителем.

Ассоциативная лексика наделяет образы определенными качествами, которые художественно обобщаются в конкретных символах, создается пластическая характеристика образа. Особое положение рук, корпуса. В постановке детских танцевальных номеров хореографическая лексика используется в комплексе, что позволяет создать более конкретный образ.

Владение всеми видами лексики дает толчок к развитию творчества. Раскрыть художественный образ в танцевальной постановке помогает композиционный рисунок. Это выразительное средство хореографии дает объемное восприятие музыкального образа. Композиционный рисунок может быть:

- статичным, когда весь смысл танца, его идея решается лексикой
- динамичным, завораживает зрителей своей динамикой, замысловатыми перестроениями.

Рисунок в танце создается и развивается по законам драматургии, вытекает из более простого в более сложный. Он может быть построен на контрастности, одном из активных средств выразительности, может быть использован принцип лейтмотива (повтор) композиционного рисунка. В народных танцах рисунок чаще всего несет в себе орнаментальный характер, раскрывая национальный колорит постановки.

## **I. Выразительные средства классического танца**

### **1.1. Танцевальная техника и выразительность**

Техника сценического танца усложняется, но, совершенствуя ее, танцовщики порой стремятся к эффектности, спортивному азарту исполнения танцевальных элементов, оставляя без внимания кантилентность, музыкальность и одухотворенность пластики, – все то, чем всегда отличалась русская школа танца. Педагоги первоочередной задачей считают оснащение учеников виртуозной техникой, что нередко осуществляется в ущерб развитию артистичности и выразительности. В результате – “хореографический текст перестает быть языком, на котором говорят (танцуют) исполнители”. Балетные критики, педагоги и хореографы все чаще поднимают проблему сохранения традиций воспитания танцевальной выразительности.

Молодой танцовщик, обладая профессиональными данными и достаточно хорошо владея исполнительской техникой, лишь через несколько лет работы в творческом коллективе обретает навыки танцующего актера, свободы и выразительности движений. Мастера -педагоги, считают нужным создать необходимые условия для развития творческой личности, а главное, – уделить больше внимания танцевальной выразительности будущих артистов наряду с решением задач сугубо “технического” характера, таких, как обучение современной лексике сценического танца, формирование классических линий тела танцовщика и др. Более того, художественно-творческое развитие необходимо рассматривать как сверхзадачу обучения, а “техническое” в свою очередь – в качестве обязательного условия для достижения конечной цели – воспитания актера балетного театра.

Проблема воспитания танцевальной выразительности возникала на разных этапах развития хореографической педагогики, находясь в тесной связи с непрерывным повышением технического уровня исполнения танца. Опыт известных мастеров-педагогов – А.Горского, А.Вагановой, Н.Тарасова и др., представленный в воспоминаниях, высказываниях и практических рекомендациях, позволяет говорить о существовании устойчивых традиций в подходе к решению художественно-творческих задач обучения танцовщика.

Вместе с тем стилевое разнообразие сценического танца, оригинальные формы хореографического мышления открывают новые грани в отношении выразительной и технико-конструктивной сторон пластического образа, который по сути является художественным знаком, тогда как актер

выступает в качестве “носителя” такого знака. Развитие балетной режиссуры и, прежде всего, структурно-семиотический подход в анализе хореографического текста позволяют сегодня вплотную подойти к проблеме пластической экспрессии как выражения языком телесных движений эмоционально-психологического состояния в танце. Постановка вопроса о логико-смысловом согласовании и соподчинении танцевальных движений, как элементов текста, то есть вопроса о семиологической (знаковой) иерархизации, дает возможность говорить о более широких возможностях, закодирования (символизации) пластического образа и более гибкой его интерпретации исполнителем.

В настоящей статье проблема танцевальной экспрессии (фр. *expression* – выразительность) представлена в русле традиций отечественной балетной педагогики, а также во взаимосвязи “технических” и “творческих” задач подготовки артистов балета. В этом контексте понятие “танцевальная выразительность” предлагается рассматривать как качество танцовщика, проявляющееся в способности передавать танцевально-выразительными средствами содержание хореографического текста и выступающее как единство художественно-творческих, психофизических, коммуникативных и кинетических качеств исполнителя.

Мастерство танцовщика предполагает профессиональное владение танцевально-выразительными средствами в условиях сценической задачи. Изучать классический танец – значит познавать его выразительные средства, его язык. Но какие средства использует танцовщик, достигая экспрессивного эффекта в танце, чтобы передать зрителю его содержание? К таким выразительным средствам на наш взгляд можно отнести: пластику тела, танцевальное движение-действие, танцевальную позу, танцевальный жест, динамику пластики – темп, музыкально-пластический ритм, пространственную амплитуду исполнения движения, пространственное направление, расположение, перемещение и ракурс фигуры танцовщика (визуально-семантическое значение) . Все эти компоненты системы выразительных средств в сценической реальности имеют определенные знаковые функции. В данном случае мы намеренно абстрагируемся от таких выразительных средств хореографического искусства, как пантомима, мимика, актерское мастерство (средство перевоплощения и раскрытия художественного образа), форма тела танцовщика (визуальный образ - силуэт), костюм, декорация, приемы режиссерского монтажа, световая режиссура и др. с целью максимальной конкретизации специфики собственно танцевально-выразительных средств исполнителя.

Многие из указанных средств одновременно являются элементами танцевального языка. Экспрессивность (выразительность) возникает в результате знакового “оформления” фигуры и действий исполнителя. С помощью танцевально-выразительных средств танцовщик-интерпретатор осуществляет передачу информации, закодированной в виде хореографического текста. Такая информация может отображать пластическую характерность танцевального образа, его эмоциональное

состояние, определенное чувство – отношение, конкретное действие героя в сценической ситуации, хореографический образ в целом и наконец содержание всего танцевального действия. Выразительные средства хореографии, рассматриваемые в качестве языковой – знаковой системы, имеют одну особенность. В отличие от вербального языка, в котором слово-знак имеет зафиксированное семантическое значение, танцевальный язык характеризуется нефиксированной семантикой своих знаков. Потому в языке танца большое значение имеет выразительная сторона “произношения” – исполнения, “интонирования”, главенствующая в процессе расшифровки элементов языка – понимания содержания пластического образа. Использование здесь современных воззрений на театральное искусство не является попыткой формализации хореографической педагогики, скорее наоборот – поиском путей творческого развития артиста балета. В период становления отечественной школы классического танца методы и приемы обучения танцевальному мастерству, в том числе и танцевальной выразительности, определялись по усмотрению педагога, на основе индивидуального опыта. Еще Х.Иогансон рассматривал технику как средство выразительности, а не как самоцель. В.Д.Тихомиров утверждал, что “в подготовке к овладению искусством классической хореографии существуют две основные части: это, во-первых, техника искусства, а во-вторых, художественная выразительность”. На решение последней задачи он отводил два последних года обучения, совершенствуя при этом и техническое мастерство. Принципы воспитания танцевальной выразительности, которые использовал В.Д.Тихомиров, основывались на естественности и выразительной природе хореографических движений, на “живой” связи танца с музыкальным сопровождением. Отсюда обязательным требованием этого мастера к ученикам являлось осознанное восприятие музыки с тем, чтобы впоследствии научиться передавать через пластику ее эмоциональный характер.

А.А.Горский технической стороне танца придавал несколько меньшее значение, чем артистичности, выразительности, музыкальности. Каждое классическое рас на своих уроках он мог показать и потребовать исполнить с разной эмоциональной или стилистической окраской на “испанский лад”, на “русский лад” и т.д..

Большое влияние на русское хореографическое искусство оказало творчество, а затем и педагогическая деятельность А.Дункан. Выразительность была сутью, стержнем, основой ее танца. Каждое движение, исходящее от внутреннего интуитивного импульса – единого сплава мысли, эмоции и чувства, не могло быть невыразительным. Это было время широкого распространения различных видов танца: “выразительного”, “пластического”, “свободного”, формировавшихся на основе разработок теории выразительного жеста Ф.Дельсарта, системы ритмического воспитания Ж.Далькроза, теории выразительного танца Р.Лабана. Сейчас, очевидно, назрела необходимость обратиться к подобным приемам воспитания танцевальной выразительности, переосмыслить их, обогащая

опытом современной балетной педагогики. Заметим, что в этот период в хореографической школе преподавали такие предметы, как мимика и пантомима, где выполнялись специальные упражнения и этюды, и отрабатывались танцевальные номера сценической практики, то есть решались задачи воспитания артистизма, выразительности жестов и движений через осознание пластического образа, чтобы затем приобретенные навыки соединить с отработанной техникой классического танца. Освоение пантомимного движения, как приближенного к бытовому жесту, к реальности жизненного движения, служило переходным этапом к выразительному танцу.

Балетная педагогика 20-30 годов имела интересную особенность – отсутствие единой методики и широкий размах экспериментального студийного творчества, либо опирающегося на великолепные образцы театрального искусства, либо отрицающего все классические каноны. Педагогические традиции русской балетной школы, способы и приемы обучения осмыслились и воспринимались педагогами нового поколения индивидуально, шлифовались эстетическими требованиями времени. Лучшее, основное сохранилось, но многое, ценное, осталось невостребованным. В связи с этим снова и снова возникает необходимость обращения к истории отечественной хореографической педагогики, чтобы “вернуть к жизни” традиции воспитания артистизма и выразительности исполнения танцевальных движений.

## **1.2. Техника и последовательная выразительность**

Следующий период связан с именем А.Я.Вагановой, создавшей научно-обоснованную методику классического танца. В педагогической деятельности А.Я.Вагановой основное внимание уделялось задачам “технического” характера. Это были задачи художественного воспитания физического аппарата актера, обретение им высочайшей техники ради образного и выразительного танца. **“Ваганова, задавая комбинации, снимала всякую стилистическую окраску. Класс ее был суховат, “технологичен”.**

Разумеется, воспитание профессиональной формы тела, достижение полной координации движений и освоение танцевальной техники – основа исполнительского мастерства, его фундамент. Но нельзя забывать, что “сами по себе арабески, аттитюды, жете большие и маленькие, еще ничего не говорят, если они не наполнены мыслью и чувствами. В таком случае это лишь “биомеханические” упражнения – гимнастика, ... набор движений и поз. Наполненное же конкретным чувством движение становится выразителем состояния человека, его переживаний...”.

Результаты творческой работы А.Я.Вагановой были взяты за основу методики преподавания классического танца в нашей стране. Использование принципов этой методики в практике намного повысило качество обучения. Кроме того, изменился сам процесс усвоения учениками хореографической лексики. Теперь во время занятий ученик не только направлял свои усилия на



контроль за работой мышц, но осознавал задачи упражнения, его цель, правила и особенности исполнения. Каждое движение должно было выполняться осмысленно.

Как же к проблеме воспитания танцевальной выразительности относилась А.Я.Ваганова? В ее книге мы находим: **“Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью.”** . Как видно, задачу воспитания танцевальной выразительности А.Я.Ваганова определяла как последовательную. В этот период требования к исполнителю в спектаклях “драмбалета” в отношении художественной выразительности воплощения хореографического образа были достаточно высокими. Психологическая сила воздействия жеста, мимики, действенность пластики и танца играли большую роль в раскрытии содержания хореографического произведения. Это был период, когда отечественная хореографическая школа заняла ведущее место в мире, которое утверждали ученики А.Я.Вагановой, В.И.Пономарева, Е.П.Гердт и многих других замечательных педагогов того времени. Такие мастера балетной сцены, как О.В.Лепешинская, М.Т.Семенова, Г.С.Уланова и другие поражали зрителей не только совершенной техникой, но и выразительностью, одухотворенностью танца. Истоки такого успеха не только в природной одаренности артиста, но и в деятельности педагога. Только какими способами достигалось тогда овладение мастерством выразительного танца, – вопрос до сих пор не выясненный в той мере, чтобы можно было ясно определить принципы и методику.

### **1.3. Танцевальная лексика**

В следующий период, связанный с деятельностью нового поколения педагогов-хореографов, изменился взгляд на взаимосвязь “технических” задач воспитания с задачами художественно-творческого характера. В этом смысле деятельность Н.И.Тарасова как педагога-практика и автора книги о методике классического танца заслуживает особого внимания. Сквозной нитью через всю книгу Н.И.Тарасова проходит мысль о естественной природе каждого движения классического танца, о том, что, если рассматривать это в качестве основы обучения, то есть выполнять упражнения выразительно, то “язык” танца обретает ту действительную силу, какой он достоин в передаче смысловой, образной, эмоциональной информации и становится понятным каждому. Такой подход открывает перспективы творческих поисков в хореографической педагогике. Задачу воспитания выразительности движений Н.И.Тарасов предлагает решать в самом процессе освоения танцевальной лексики и рекомендует выстраивать систему преподавания таким образом, чтобы ученики осознавали движения, которые отрабатываются на уроке, как средства выражения чувств и мыслей. **«Даже самый простой battement надо выполнять на уроке**

**художественно, то есть пластически осмысленно... Уроки классического танца (с первого до последнего класса) неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство балетного артиста».**

Приемы и способы воспитания танцевальной выразительности, которые использовал Н.И.Тарасов, может быть, и не являлись четко разработанной системой, но они существовали, о чем свидетельствуют воспоминания его учеников. Задача освоения выразительных навыков в процессе освоения лексики классического танца была поставлена и теоретически обоснована, но сегодня, к сожалению, мы не располагаем конкретными практическими рекомендациями по ее решению.

Проблему воспитания танцевальной выразительности многие педагоги-хореографы пытались решать оригинальными методами, в том числе заимствованными из других сфер образования и воспитания. Например, использовались: принципы актерской психотехники, приемы активизации творческого мышления, методика обучения с элементами игры и импровизации, другие вспомогательные способы и приемы, такие как образно-метафорическое сравнение, эмоциональная выразительность при выполнении заданий. Подобные экспериментальные поиски оказали положительное влияние на практику балетной педагогики.

Обобщая краткий исторический анализ рассматриваемой проблемы, можно сказать, что художественно-творческие задачи хореографического образования оставались в определенной степени отделенными от задач “технического” характера и не получили достаточного обоснования.

Было бы неверным утверждать, что в настоящее время проблема воспитания танцевальной выразительности остается без внимания педагогов-практиков. Например, в РАТИ используется системный подход в обучении классическому танцу, научно разработанный профессором кафедры хореографии Е.П.Валукиным. Применение этого подхода на основе межпредметных связей позволяет формировать творческую личность актера-исполнителя, педагога-хореографа и балетмейстера. Итоги научно-практической конференции по проблемам подготовки балетмейстерских и педагогических кадров продемонстрировали эффективность системного подхода в обучении хореографическому мастерству, в том числе и в плане танцевальной выразительности.

Сложность обучения искусству классического танца заключается в том, что единая цель – воспитание танцующего актера – достигается посредством решения двух различных задач: “технической” (развитие внешней техники артиста) и “творческой” (развитие внутренней техники, т.е. умения наполнять танцевальные движения живым чувством, как определял это Р.В.Захаров). Попытки решать их параллельно с последующим соединением результатов не были достаточно убедительными, чтобы используемые приемы и способы привели к обоснованию методики воспитания танцевальной выразительности. В большинстве случаев превалировала “техническая” задача.

Курс “Мастерство актера”, как практическая дисциплина, преподается в хореографических училищах, где используются принципы театральной педагогики К.С.Станиславского. В программе по “Мастерству актера” указывается, что главные задачи этого предмета – овладение внутренней техникой артиста, пластической выразительностью и методом работы над хореографическим образом. То есть практикуется параллельный принцип, при котором соединение навыков танцевальной техники и актерских навыков, приобретенных в процессе освоения отдельных дисциплин, не воплощается в целостное качество, не дает эффекта овладения учениками танцевальной выразительностью. Не вычлняя предмет “Мастерство актера” из программы воспитания артиста балета, наверное, стоит воплотить в жизнь тарасовский принцип обучения классическому танцу, суть которого заключается в едином, комплексном решении двух задач обучения.

Сегодня много говорится о необходимости воспитания балетного актера, в совершенстве владеющего выразительными возможностями своего тела – послушного, прекрасно настроенного “инструмента души”. Какими же приемами и способами можно достичь этой цели? Что взять за основу воспитания танцевальной выразительности, способности наполнять танец эмоциональным и образным смыслом? Прежде всего нужно коснуться вопроса о смысловом содержании элементов хореографического текста в том плане, как относится к этому непосредственный исполнитель. Танцовщик, порой, не задумывается, почему за одним движением (или pas) следует другое, как складывается содержательная структура произведения, на чем основывается логика взаимосвязи элементов в композиции танца. Он как бы целиком “доверяет” автору хореографического произведения. Его задача – донести художественный текст до зрителя, наполнив его “жизнью”, эмоциональной и художественной выразительностью. В данном случае исполнитель выступает в роли посредника (в полном смысле этого слова) в передаче эстетической информации с определенными правами на интерпретацию, на соавторство. Он служит своего рода средством передачи мысли автора зрителю. Чтобы исполнитель идеально выполнял свои функции, он должен не только формально передавать заложенную в танце информацию, но осознанно “говорить”, понимая смысл и значение каждого воспроизводимого “слова”, каждой единицы хореографического текста. Только таким образом текст, интер-претируемый исполнителем, обретет действительное значение танцевальной речи, осмысленной, ясной, выразительной.

#### **1.4.Выразительные позы классического танца**

Задача школы классического танца – воспитать у будущего танцовщика способность исполнять движения выразительно, владеть танцем в качестве пластической речи. С самых первых шагов освоения танцевальной лексики, как говорил Н.И.Тарасов, необходимо, чтобы ее элементы воспринимались учениками не в качестве физических упражнений и непонятных

художественных знаков, а как языковая система, посредством которой можно передать пусть даже условную, обобщенную до символа информацию. **“Слово обретает энергию там, где обретает энергию мысль. То же, по своему, конечно, и в балете. Движение обретает мышечную энергию, способную заразить зрителя там, где обретает энергию породившая ее мысль. Без этого движение остается чисто физическим актом, лишенным признаков художественного общения, то есть просто движением, а не элементом танца”** .

Выучить танцевальные движения – не значит овладеть языком балетного искусства как средством образного хореографического мышления. Необходимо освоить смысловые понятия лексики, в этом заключается главный принцип обучения языку, который зачастую игнорируется в хореографической педагогике. В этой связи знакомство с понятиями классического танца (*aplomb, croise, effacee, en dehors, en dedans* и др.) должно осуществляться не только с точки зрения физиологического акта движения в пространстве сцены, но должны учитываться и их семантические, семиотические значения.

Именно с этой точки зрения лексика классического танца может быть рассмотрена как система обобщенных, абстрагированных, доведенных до символического знака естественных движений и жестов человека, “ограниченных” определенными эстетическими рамками, выражающих, прежде всего его эмоциональное отношение к действительности. Это положение также может являться одним из принципов воспитания танцевальной выразительности.

**Например, при изучении поз классического танца положения корпуса *croisee* и *effacee* можно трактовать как условные семиотические значения с тем, чтобы поза осознавалась учеником как символическое понятие, как пластический знак: *effacee* – “открытость”, “правдивость”, “откровенность”, “незащищенность”. Поза классического танца – это основная его речевая единица и в то же время – это своего рода жест, вытекающий из осмысленного и выразительно выполненного действия, но жест такой, в котором принимает участие все тело танцовщика .** Основу танцевальной выразительности Н.И.Тарасов видел в понимании танцевальной позы как жеста, а жест – это пластическая эмоция, яркое проявление, чувства, отношения. Любое движение есть иероглиф со своим собственным, особенным значением, говорил В.Мейерхольд, то есть любое движение по сути поддается расшифровке смысловых импульсов, породивших его. “Пластика танцевальной позы-жеста как сценического, так и учебного характера должна отображать живое чувство музыкальной темы, быть средством выражения содержания музыкального произведения.

Таким образом, с целью воспитания танцевальной выразительности требуется направлять ученика на достижение жестуальности – внутреннего психофизиологического состояния (ощущения) при исполнении танцевального движения на основе кинетико-смысловой и эмоциональной творческой установки. Жестуальность, как пластическое состояние-

установка, с одной стороны основано на импульсе – эмоции, возбуждаемой посредством актерской психотехники, с другой – на осмысленном, управляемом сознанием ощущении выполнения движения. Иными словами, только проявление жестуальности как момента реализации творческой установки танцовщика в выполнении танцевального движения всем телом (организмом как целостностью) дает эффект выразительного танца. Причем такая жестуальность у каждого танцовщика будет характеризоваться индивидуальным “пластическим тембром”, как индивидуален бытовой жест каждого человека.

**Н.И.Тарасов писал: “Пластическая условность позы вполне реалистична. При исполнении одной только позы arabesque, не нарушая ее хореографического строя, можно выразить самые различные по характеру сценические действия – от тонкой и светлой лирики до глубокого драматизма”**

Таким образом, после того, как будут освоены канонические позы и позиции рук, можно предлагать ученикам “окрашивать” выполнение этих поз и позиций определенным чувством, настроением в “унисон” с музыкальными интонациями. Как, например, **М.Фокин в “Шопениане” придавал классическим позициям рук поэтико-романтическую “тональность”, особенно в 3-ей позиции с немного опущенными, “сброшенными” кистями, “говорящими” о романтической грусти. Соответственно должны “интонировать” положение корпуса, головы и направленность взгляда, и, конечно же, эмоциональная мимика как “жест” лица исполнителя – яркое и однозначное проявление чувства.**

Используя различный по интонационному характеру музыкальный материал, в конечной стадии освоения форм port de bras можно исполнять эти формы не только в различном темпо-ритмическом рисунке, но и с различным выразительно-смысловым характером: “экспрессивно”, “лирично”, “героически”, “беспомощно” и т.д., давая возможность поиска индивидуальной пластической выразительности. Задача педагога в этом случае – осуществлять коррекцию действий ученика, уберегая его от излишнего актерства, манерности, но возбуждая творческую активность. Большое значение в воспитании танцевальной выразительности может иметь развитие у учеников ассоциативно-символического и образно-метафорического мышления путем усложнения адажийных композиций пластически-образными заданиями (“девушка-птица”, “цветок”, “юноша-ветер”, “скакун”, “лев”).

**“Выразительные средства танца историчны. Жест – его выразительное, “немое слово” было доступной формой общения в самых разных отдаленных эпохах. Оттачиваясь, выразительность жеста создала предпосылки рождения танца”**. Если первоосновой танца является жест, как эмоциональное действие, то обучение танцевальному мастерству может основываться на осуществлении учеником творческой установки к выполнению танцевальных движений, на принципе изучения языка через состояние пластической жестуальности. В этом случае процесс освоения

хореографической лексики, будет органично сочетать в себе задачи “технического” характера, цель которых научить правильному “произношению” элементов танцевальной речи, и задачи художественно – творческие, посредством решения которых обретается способность трактовать речевые единицы, как выразительно-смысловые понятия, использовать пластику танца в качестве языка для передачи эмоциональной, образной и смысловой информации. При рассмотрении естественной природы танцевальных движений как основы в изучении “азбуки” классического танца, танцевальный элемент будет осознаваться не как простое движение, а как действие, побужденное мыслью, чувством, как “движение – жест”, наполненное смыслом, и урок не будет восприниматься как комплекс упражнений, но как школа воспитания творческого мышления. Например, при изучении **battement tendu вперед педагог может поставить ученику задачу движением ноги выразить смысл жеста “просьбы” (протянутой руки) или стремления – попытки двинуться вперед, оставаясь в эстетических и “технологических” рамках – условиях – исполнения классического танца.** В этом случае на действие – жест работающей части тела будет произвольно “откликаться” все тело ученика, соучаствуя в эмоционально-действенном акте. Таким образом произойдет естественное объединение “технической” и “творческой” задач обучения.

Как известно, большую роль при обучении танцу играет музыкальное сопровождение. Эмоциональная атмосфера, создаваемая звучанием музыки, была той средой, той основой воспитания выразительности, на которую опирался в своей педагогической системе В.Д.Тихомиров. Осмысливая этот опыт, преподаватель классического танца должен уделять особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. Причем музыкальная тема должна восприниматься не приблизительно, а как эмоционально-образное начало, писал Н.И.Тарасов. Поэтому необходимо стимулировать у учеников желание отображать интонации музыки в танцевальной пластике. “Не надо бояться проявления у учащихся музыкально-пластических интонаций, ибо это не нарушение учебных традиций или канонов хореографии, а всего лишь преодоление “холодной” техники движения... Умение увлеченно вникать в музыкальные интонации “заставит” учащихся воспринимать учебные задания не как схему движений, а как живую, творчески действенную пластику танца.

Воспитывая артистическую эмоциональность, нужно предоставлять ученикам определенную свободу проявления чувств, отвечающих содержанию музыки, выражать через движения эмоциональное состояние. Причем заданное педагогом чередование пластических эмоций при выполнении какого-либо *exercice* должно достаточно точно соответствовать логике интонационного содержания музыки. В этом случае музыкальный материал будет являться основой, побуждающей к жестуальности и пластическому интонированию. “Музыка должна не просто помогать исполнителю ритмически двигаться в танце, а эмоционально заражать его,... помогать воспитанию пластической выразительности” . Логический смысл

(хотя бы простейшая мысль, абстрактное значение), помимо методических задач, должен определять взаимосвязь и последовательность движений классического танца, объединенных в учебную комбинацию, и соответствовать форме и содержанию музыкального сопровождения. Предлагаемая педагогом смысловая логика хореографических движений, объединенных в учебный пример, осознаваемая и исполняемая учениками эмоционально, подведет их к ощущению осмысленной выразительности танца. Наследие балетной педагогики богато наличием разнообразных приемов воспитания танцевальной выразительности. Их систематизация и возможности практического применения – темы будущей работы. Здесь же необходимо затронуть вопрос о принципах моделирования творческого задания (комбинации) в уроке классического танца, хотя Н.И.Тарасов писал, что построение комбинированных заданий вообще не укладывается в рамки стабильного метода и зависит от творческого мастерства педагога.

Возможно это так. Но все же выделим некоторые структурные и методические принципы составления учебного примера, которые фрагментарно представлены в книге Н.И.Тарасова. В качестве методических принципов учебного задания можно выделить следующие:

1. Обязательное наличие подготовки (preparation) и фиксированного завершения,
2. Повторяемость главных элементов задания,
3. Ограниченное количество различных сочетаемых элементов,
4. Доминирование одного главного элемента или исполнительского приема в задании,
5. Логика сочетания движений, определяемая учебными целями,
6. Обязательное исполнение комбинации с двух ног,
7. Определенное соотношение физической (силовой), технической, психической и эмоциональной нагрузки,
8. Учет возраста, психофизических возможностей учеников, а также задач учебной про-граммы.

К структурным принципам учебного примера можно отнести первые четыре методических принципа и дополнить такими, как связность элементов комбинации (положение тела в конце каждого движения должно служить как бы исходным для выполнения последующего) и, наконец, слитность, компактность, лаконичность.

Сегодняшний уровень педагогической науки позволяет достаточно точно обозначить принципы моделирования учебного задания, которые определяют: пластическую, метроритмическую и пространственную структуру учебного задания (примера), его методическую направленность, эстетическую форму, контекстное, по отношению к уроку в целом, содержание (тема урока). Но речь здесь идет не об изменении этих общеизвестных принципов, а лишь о совершенствовании, что позволит раскрыть потенциальные возможности процесса обучения и конкретизирует цели, задачи, способы и приемы воспитания необходимых качеств будущего танцовщика. Помимо указанных принципов создания учебной комбинации

необходимо выделить один, основной – органичное сочетание задач “технических” с художественно-творческими и дополнить следующими, ориентированными на воспитание танцевальной выразительности: 1) наличие смысловой логики движений, заданной педагогом: задание должно быть “наполнено” выразительным смыслом, символичным, абстрактным, даже элементарным, но содержанием, воспринимаемым и воспроизводимым учениками;

2) заданность конкретного эмоционально-образного модуса – установки, предполагающей погружение учеников в эмоционально-психическое состояние: учебные комбинации должны быть “насыщены” пластическими эмоциями или определенной образной характерностью, настроением, чувством, передаваемыми через пластику, мимику и танцевальный жест, не нарушая при этом канонов классического танца. Например, “грусть”, “радость”, “жесткость”, “нежность”.

Конструктивно-технологическая модель учебного задания, погруженная в эмоционально-образный модус – состояние, даст эффект повышения качества обучения с успешным решением двух основных задач учебного процесса. Воспитание балетного актера, в этом случае, предполагает постановку перед учениками художественно-творческих и технических задач в “предлагаемых обстоятельствах”. Ведомые творческой сверхзадачей, они будут осознанно выполнять танцевальные действия в атмосфере воображаемых обстоятельств и эмоциональной установки, тем самым учиться “говорить” посредством движений тела, передавать мысли и чувства. Не существует действия без цели, без побуждения его мыслью. Цель, мысль должны лежать в основе любого человеческого действия. При таком подходе, несомненно, повысится эффективность решения и всех “технических” задач обучения.

Необходимо обозначить некоторые принципы моделирования учебного задания, в которой большое значение приобретает музыкально-ритмическая структура комбинации, эмоциональная выразительность и многие другие факторы. Принципы построения учебного задания и урока классического танца в целом могут служить ориентиром в педагогической работе с правом каждого мастера творчески использовать их, формируя свой индивидуальный стиль и систему преподавания. Существование педагогических штампов в обучении сегодня порождает много “болезней” исполнительского мастерства: автоматизм танца, невыразительность, техницизм. Одно из средств преодоления всего этого – поднять требования к педагогу классического танца, расширить круг задач в воспитании будущих артистов балета, а также вооружить педагогическую методику новыми приемами и способами обучения. Творческая работа педагога в таком случае заметно усложнится задачей гармонично соотносить в рамках учебного задания развитие “технических” данных артиста и воспитание выразительности движений, учитывая связь с интонационно-ритмическими особенностями музыкального сопровождения.



Имеющиеся недостатки в исполнительском мастерстве артистов балета нацеливают педагогов на поиск совершенствования методики преподавания и, прежде всего, в плане развития способности передавать языком танца эмоциональную и образно-смысловую информацию.

“Актер хореографического театра прежде всего актер, а затем танцовщик.” . Но одна способность к выразительности в танце мало стоит без наличия средств для ее проявления, без инструмента выразительности – профессионально воспитанного тела танцовщика и навыков технично-безупречного использования современной танцевальной лексики.

Воспитание актера балетного театра по принципу Н.И.Тарасова должно гармонично сочетать в себе задачи, связанные с профессиональной формой, техническим совершенствованием, и задачи художественно-творческого характера, чтобы, придерживаясь лучших традиций педагогики, в обучении чаще использовались танцевальные комбинации, в которых есть мысль – содержание, образ – характер и чувство – отношение. Подводя итог, отметим, что проблема воспитания выразительности движений существует и требует разрешения; что в развитии хореографической педагогики возрастает роль художественно-творческих задач воспитания. “У педагогики, как и у искусства танца, нет и не может быть законченной формулы, некоей последней степени совершенства... Педагогика должна быть гибкой, оставаясь при этом верной традициям, заветы и опыт которых она впитала”.

### **1.5.Значение позы в хореографическом произведении**

Позы в различных танцах выполняются в установленном пространственном рисунке и состоят из самых различных положений головы, рук, корпуса и ног. Позы в танцевальном произведении зависят от народности танца, его характера.

«Пóза (от французского Pose) - «класть, ставить» - положение, принимаемое человеческим телом, положение тела, головы и конечностей по отношению к друг другу.

Балет часто называют искусством поз. Особенно это справедливо для классического балета, возникшего в Европе в XV-XVI веках, как придворно-аристократическое искусство. Балет появился вследствие театрализации бальных танцев, представлявших собой поочередное выполнение фигур и смену поз участниками под музыку. С развитием классического балета в нём появлялось всё больше динамики, экспрессии, собственно танца, в современном его понимании. Элементы танца видоизменялись, было введено много новых. Но и в наше время поза (положение) является одним из основных элементов балетного искусства.

Одна из поз «Arabesque»

Урок классического танца начинается с экзерсисов (упражнений, фр. *exercice*) у станка, а затем на середине зала. Учащиеся занимают различные

позы и выполняют движения, нагружая определённые группы мышц. Таким образом вырабатывается выворотность и сила мышц ног, правильная постановка корпуса, рук и головы, устойчивость, координация движений.

Во время выступления танцовщики также принимают различные позы, чередующиеся друг с другом или прочими элементами танца (прыжками, вращениями, поддержками и т.д.).

Под позой в классическом танце понимают остановку в движении, во время которой тело танцовщика находится в положении равновесия на одной ноге, называемой опорной. В это время другая нога (работающая) отведена вперёд, в сторону или назад.

Позы танца подразделяют на:

малые позы - работающая нога находится на полу,

большие позы - работающая нога поднята.

К основным позам (положениям) классического танца относят: а ля згонд (фр. a la seconde), 4 вида арабеск (фр. arabesque), аттитюд (фр. attitude), круазе (фр. croise), эффасе (фр. efface), экарте (фр. ecarte), эпольман (фр. epaulement).

Путь работающей ноги при переходе от одной позы к другой называется пассе (фр. passe).»

## **1.6. Танцевальное движение как основной материал в хореографии**

«Человеческое телодвижение как четырехсторонний выразительный комплекс, как единство четырех информационных потоков - телосложенческого, контактного, кинетического, психологического.

Системное моделирование движения. Сходства и отличия в танцевальном, пантомимном, цирковом и актерском движениях.

**История развития танцевальных движений - история кинетических средств выразительности (амплитуда, прыжок, вращения, координация, ритмика и т.п.).** Подстраивайте под развитую кинетику контактных, телосложенческих, психологических средств выразительности - создание тем самым специфических танцевальных форм человеческого телодвижения.

Трехаспектная невербальная (несловесная) содержательность танцевальных движений:

- а) собственная (семантическая),
- б) контекстуальная (синтаксическая),
- в) интерпретационная (прагматическая).

Содержательная палитра в движениях бытового и сценического танца. Содержательная структура танцевального движения (4-х компонентная). Содержательные свойства элементов в каждом компоненте танцевального движения.

Приемы развития кинетической содержательности в танцевальном движении (**«за счет изменения темпо-ритма исполнения»**, **«за счет изменения**

направления движения», «за счет изменения амплитуды движения», «за счет контрастной смены одного элемента другим» и др.

### **1.7. Роль танцевального текста в хореографическом произведении**

Танцевальный текст (последовательное соединение движений, поз, мимики) - многоаспектное выразительное целое, сложное художественно-образное языковое явление. Как и музыкальный, он обладает схожими построениями: фразами, предложениями, периодами, частями.

Структуры построений текста закрепились в практике танцевального искусства как характерные конкретно-исторические композиции (хоровод, кадрили, пляска; вариация, па де де, гран па и т.д.).

Психофизическая индивидуальность исполнителя, его школа, техническая оснащенность во многом определяют, корректируют создаваемый танцевальный текст, его невербальную содержательность. Индивидуальность танцовщика может соответствовать содержанию данного танцевального текста, а может активно конфликтовать с ним.

Основные принципы построения танцевального текста:

Наборный принцип. Характерен для «иллюстративных» форм танца, где отбираемая сумма танцевальных движений либо посылно подражает какому-то конкретному явлению (скажем, трудовому процессу или явлению природы), либо «воссоздает» собой словесный литературный художественный образ (тем самым подменяя художественно-образное хореографическое видение и мышление литературно-художественным мышлением), либо пытается приблизиться к пантомимному повествованию. Наиболее ярко этот принцип проявляется в ранних формах танца. Вместе с тем, он характерен для тех творческих методов, где танец не осознается активной и самостоятельной выразительной силой, а воспринимается лишь как дополнение, скажем, к пантомимному действию или к яркой актерской игре.

Принцип полифонического построения. Здесь, как и в музыке, может задаваться пластико-динамическая тема (несколько образно-содержательных движений), которая затем повторяется и варьируется (развивается в разных направлениях, по частям, в новых сочетаниях и последовательностях) в двух и более «голосах», которые повторяют первый голос с отставанием (по очереди) на музыкальную четверть, половину и т.п. Иногда все танцевальные голоса одновременно, и каждый по-своему, начинают варьировать общую тему.

Мотивно-вариационный принцип. Он характерен для высокопрофессионального творчества. При этом сначала из пластического языка реальной жизни, из лексики традиционных танцевальных движений отбираются, в соответствии с замыслом, образно-характерные мотивы (контактные положения, телосложения и кинетические формулы), а затем кинетически варьируются, открывая в себе разные аспекты своей

содержательности и создавая тем самым линию содержательного танцевального повествования. Повествовательность (т.е. сюжетность) при этом может быть более или менее абстрактна, конкретна, психологирована.

«Рисунок танца - это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Рисунок танца, как и вся композиция, должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Рисунок танца тесно связан с хореографическим текстом.

Виды рисунков. Основные фигуры хороводов

Рисунок танца состоит из композиционного рисунка и композиционного перехода.

Композиционный переход - это логическое продвижение исполнителей, в результате которого возникает новый композиционный рисунок.

Композиционный рисунок - это устойчивое, стабильное положение исполнителей на сцене. Композиционный переход не имеет ярко выраженной композиции. Сочетание композиционного рисунка и перехода должно быть логическим, рисунок должен выливаться органически из перехода. Рисунок может быть простой одноплановый, двух плановый или многоплановый. Рисунок танца должен развиваться от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Там же, где танец насыщен танцевальной лексикой, кульминация номера может быть решена через интересный танцевальный текст (рисунок здесь может быть не столь сложен).

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). Рисунок танца организует движение танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера - добиваться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Например, плавное развитие рисунка, неторопливое движение соответствующее музыке, невидимые движения ног танцующих, как бы плывущих по сцене, рождают перед зрителем образ лебедушки. Рисунок танца в данном случае играет ведущую роль, но для создания образа имеют значение и танцевальный текст, и костюм - словом, все выразительные средства».

## **II. Дополнительные средства выразительности и важность их использования в танце**

### **2.1. Музыка как важный элемент хореографического произведения**

«Музыка как невербальная основа танцевального произведения, определяющая его содержание, образы, драматургию. Проникновение в суть музыкального произведения. Балетмейстерский анализ мелодического и ритмического построения музыкальной фразы, ее динамических оттенков. Слияние музыкальной и танцевальной фразы.

Четырехсторонняя выразительность музыкального звука (высота, длительность, тембр, громкость), определяющая образность музыкального произведения как в целом, так и отдельных его частей.

Танец пытается ориентировать форму и содержательность музыкального звука на свою образность телодвижений, на свойственные обоим искусствам темпы, ритмические рисунки, интонации и т.п. 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.). Данное суждение важно для последующего понимания совершенного синтеза всех компонентов-искусств в танцевальном произведении.

Традиционная танцевальная музыка своим метроритмом (вальсы, польки, мазурки и пр.) соответствует основным шагам бытовых танцев. Что же касается мелодической, инструментальной, структурной выразительности, то она в бытовом танце, как правило, не отражается. И это уже составляет проблему.

Профессиональное искусство танца, особенно в последнем столетии, стремится очень тонко и емко «вычитывать» музыкальную ткань, ее содержательную образность. Поэтому мастера последнего столетия довольно часто берут для своих хореографических постановок музыку самостоятельную, не предназначенную для танца в замысле композитора. Они считают, что своей образностью она вполне отвечает выразительным возможностям современного танцевального искусства.

Аспекты музыкальной образности (метроритмические, мелодические, инструментальные и пр.) являются неким невербальным либретто для современного хореографа. Не случайно степень связности музыкального текста с текстом танцевальных движений, например, Ф.В. Лопухов предлагал подразделять как «танец около музыки», «танец под музыку», «танец в музыку», а Дж. Баланчин отстаивал еще тезис - «танец с эффектом зримой музыки». В последнем случае танцевальный и музыкальный тексты максимально сливаются своими образными формами. Дж. Баланчин это отлично показал в своей «Симфонии до мажор» на музыку Ж. Бизе.

Современные мастера танца полно слышат и отражают звуковую образность в сценическом действии, варьируя, по своему усмотрению, степень связности музыкального и танцевального текста. В сферу танцевального творчества привлекается музыка разных направлений и стилей. Поэтому балетмейстер, естественно, должен быть знаком с особенностями звучания, текстосложения того или другого конкретного направления, стиля, уметь отражать эти особенности в своих сценических композициях.

## **2.2.Художественный образ танцовщика в хореографической постановке**

Художественный образ в танце - духовно определенное явление, выраженное в одном или многих телодвижениях танцевального текста. Более того, он складывается из множества связывающихся свойств и особенностей. В его структуру входят художественно-образные элементы всех компонентов (слагаемых) танцевального произведения. Он - синтез слышимого и видимого, квинтэссенция танцевального творчества.

В качестве танцевального образа могут выступать:

- ◆ отдельные пластико-динамические мотивы (например, «стремление к свободе» в движениях рук Спартака в «Спартаке», игривые «кистикоколокольчики» рук Ширин в «Легенде о любви» - хореография Ю.Н. Григоровича.);
- ◆ танцевальные персонажи (герои) - Жизель, Одетта, принц Зигфрид и т.д.;
- ◆ части танцевальных текстов (к примеру, образ патрицианского Рима в балете «Спартак»);
- ◆ самостоятельные танцевальные номера, создающие, например, образ веселья и радости (курская пляска «Тимоня») или образ нежной красивой природы (хоровод «Березка» в постановке Н. Надеждиной) и др.

Персонаж (герой) в танце относительно конкретен. Это характер человека, проявляющийся во взаимоотношениях с окружающими, в действиях и поступках, которые predeterminedены музыкально-танцевальной драматургией.

## **2.3.Развитие сюжета как важная особенность в танце**

Танцевальный сюжет ничего общего с литературным сюжетом не имеет. Сюжет в танце - это внутреннее смысловое развитие, сцепление образов, роль которых могут играть, как уже говорилось выше, и отдельные танцевальные движения (пластико-динамические мотивы), и части танцевальных текстов, в которых создаются эмоциональные настроения (состояния), и персонажи, которые действуют эпизодически или на протяжении всей танцевальной композиции. То есть разноплановое современное хореографическое сознание позволяет говорить о том, что сюжет в танце - явление многослойное...

Сюжетное действие в произведениях танца строится либо как бесконфликтное, где воссоздается образ лирического переживания или пейзажной зарисовки, соотнесения и повторения (скажем, в сюите) вереницы настроений, характеров, отношений (балет «Шопения-на» в постановке М. Фокина), либо как конфликтное, где в основе лежит коллизия (противоречие, столкновение). В последнем случае мы наблюдаем разные характеры, устремления, жизненные позиции, которые сталкиваются и отстаивают свои интересы. Действие здесь развивается по законам драматургии, проходя этапы: экспозицию, завязку, несколько ступеней развития, кульминацию и развязку. Так строятся события в балетных спектаклях («Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта» и др.), отдельных номерах («Чумацкие радости». «Подоланочка» в постановке П. Вирского, «Беспризорники» в постановке В. Варковицкого и др.).

Сюжетность в танце - построение многоуровневое, просматривающееся в логике текста танцевальных движений, в характере межперсонажных отношений, в последовательности действий, событий, явлений.

Многоуровневая сюжетная конструкция является на самом деле многоуровневой (многолинейной) содержательностью танцевального произведения. Такой содержательной насыщенности нет (и не может быть!) при формальном соединении «школьных» движений в цепочку, в «актерском» или «пантомимном» интерпретировании выразительной палитры танцевальных движений.

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.

## **2.4. Значение танцевального костюма в хореографической постановке**

Историческая эволюция конструкции танцевального костюма - от бытовых форм к высокопрофессиональным - высвечивает довольно ясную тенденцию - стремление к максимальному выявлению (обнажению) 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.

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.).

Проект танцевального костюма должен отвечать характеру лексики танца, ее образному строю и действию, а также характеру музыкальной звучности (спокойному, резкому, страстному и пр.). Влияние костюма на танцевальную образность.

## **2.5. Важность грамотного оформления сцены для восприятия зрителем хореографической постановки**

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 (освещение мягкое, резкое, спокойное, возбуждающее, светлое, темное и т.д.).

Предметная среда» для данного танцевального действия может быть конкретно-обытовленной 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» - муз. Г. Катцера, балетмейстер Т. Шиллинг, художник Э. Клайберг). Образно-стилизированные формы, к которым часто прибегали художники группы «Мир искусства» (А. Бенуа, Л. Бакст и др.), намеренно «удлиняют», «искривляют», «геометризируют» 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.

И последнее замечание. Тяготеющие к абстрагированной образности музыка и текст танцевальных движений вольно или невольно заставляют выстраивать соответствующим образом всю структуру выразительных средств танцевального произведения, в том числе костюма и сценического оформления».



### III. Заключение

Хореография - определенная целостная сущность, имеющая свои конкретные формы проявления и закономерности бытования. Среди них имеется то общее, что объединяет её с другими видами искусств. Образность танца рождается соотносимостью выразительных средств данного танца и внутреннего содержания той мысли, которую он призван передать.

Использование выразительных средств танца должно быть умелым. Необходимо правильно уметь подбирать те или иные средства танца для определенного произведения. Определенные средства выразительности должны быть уместны в произведении. Неправильное использование выразительных средств жанра показывает слабость балетмейстера, а не хореографии.

Именно поэтому хореографу необходимо знать все тонкости использования каких-либо средств выразительности, иначе его постановки не будут иметь успех и продемонстрируют только его непрофессионализм.

#### Список использованной литературы:

##### 3.1. Основная литература.

- 1) Бахрушин Ю.А., История русского балета, М., 1977.
- 2) Бочарникова Е., “Асаф Мессерер”, в кн. “Уроки классического танца”, М: Искусство, 1967.
- 3) Ваганова А.Я., “Основы классического танца” М., “Искусство”, 1963.
- 4) Валукин Е.П., Системный подход в обучении мужскому классическому танцу, М., ГИТИС, 1992.
- 5) Захаров Р.В., Беседы о танце, М., 1965.
- 6) Мессерер А.М., “Танец. Мысль. Время.” 2 е изд. доп. М., Искусство, 1990.
- 7) Мессерер А.М., “Уроки классического танца”, М: Искусство, 1967.
- 8) Программа “Мастерство актера” для хореографических училищ, М., 1987.
- 9) Слонимский Ю., “Чудесное было рядом с нами”, Л., “Советский композитор”, 1984.
- 10) Соколов-Каминский А.А., “Советская балетная школа”, М., “Знание”, вып.10 1989.
- 11) Соллертинский И., “Статьи о балете” Л., “Музыка”, 1973.
- 12) Тарасов Н.И., “Классический танец” М., “Искусство”, 1981.
- 13) Тарасов Н.И., “Классический танец”, М., Искусство, 1971.
- 14) Уральская В.И. в сб. Вопросы воспитания бал-ра в театральном ВУЗе, М., ГИТИС, 1980, с.31 ст. Выразительные средства современного хореографического искусства.
- 15) Уральская В.И., “Как необходимы такие встречи”, ж. Советский балет,

№ 5, 1990.

16) Холфина С., “Вспоминая мастеров московского балета...” М., “Искусство” 1990. С.В.Филатов

1. Блазис К. «Танцы вообще» издательство «Планета музыки» - М. 2008, 324 стр.

. Богданов, Кириллов «Композиция и постановка танца» - М. 2007, 216 стр.

. Вашкевич Н.Н. «История хореографии всех времен и народов» издательство «Планета музыки» - М.2009, 287 стр.

. Заикин Н. «Мастерство хореографа» издательство «Орловский Государственный институт искусств и культуры» - Орел 2007, 248 стр.

. Тарасов Н. «Классический танец» издательство «Лань» - М. 2008, 511 стр.

. Лопухов А.В. «Основы характерного танца» издательство «Лань» - М.2008, 344 стр.

. [www.iskorka.ru](http://www.iskorka.ru)

. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

. [www.twirpx.com](http://www.twirpx.com)

### 3.2.Дополнительная литература

1. Мирзиёев Ш.М. « Мы вместе построим свободное, демократическое и процветающее государство Узбекистан» Т; Узбекистан, 2016г.
2. Мирзиёев. Ш.М. « Обеспечение верховенства закона и интересов человека- гарантия развития страны и благополучия народа» Т; Узбекистан, 2017г.
3. Розанова Ю.А., Разумова С.М. Балетные либретто-М., 2007
4. Авдеева Л.Балет Узбекистан – Т., 1973
5. Каримова Р. Узбекские танцы в постановке Исахара Акилова – Т., 1987
6. Климов А. Основы русского народного танца. –М., 2Искусство», 1981
7. Каримова Р. Танцы ансамбля «Бахор» - Т., 1979
8. Каримова Р. Танцы Равии Атаджановой – Т., 1983
9. Энциклопедия «Балет» - М.

### 3.3.Сайты интернет и Ziyonet

1. [www.garmonia.fili.narod.ru](http://www.garmonia.fili.narod.ru)
2. [www.plie.ru](http://www.plie.ru)
3. [www.Ledyah.Org.ru](http://www.Ledyah.Org.ru)
4. [www.dancehelp.ru](http://www.dancehelp.ru)
5. [www.dancerussia.ru](http://www.dancerussia.ru)
6. [www.CyberLeninka.Ru](http://www.CyberLeninka.Ru)
7. [www.knowledge.Allbest.Ru](http://www.knowledge.Allbest.Ru)
8. [www.tancuem.com](http://www.tancuem.com)
9. [www.Studfiles.ru](http://www.Studfiles.ru)
10. [www.fund.ucoz.com](http://www.fund.ucoz.com)

1. [www.senat.gov.uz](http://www.senat.gov.uz)
2. [www.parliament.gov.uz](http://www.parliament.gov.uz)
3. [www.gov.uz](http://www.gov.uz)
4. [www.uza.uz](http://www.uza.uz)
5. [www.Ziyonet.uz](http://www.Ziyonet.uz)
6. [www.Infocom.Uz](http://www.Infocom.Uz)
7. [www.Uzreport.com](http://www.Uzreport.com)
8. [www.jahonnews.uz](http://www.jahonnews.uz)
9. [www.eco.uz](http://www.eco.uz)
10. [www.edu.uz](http://www.edu.uz)