

10.34755/ТРОК.2020.61.51.003

Художественный образ в хореографическом искусстве

Николайченко И.П.

Воронежский государственный институт искусств

Аннотация: Авторами затрагивается вопрос воссоздания художественного образа средствами хореографического искусства. Этапы раскрытия образа. Понятия: танцевальный язык, драматургическое развитие образа, индивидуальные качества исполнителя. Образ музыкальный и хореографический — как синтез художественности в исполнительском искусстве театрального танца.

Ключевые слова: художественный образ, сценический образ, хореографический образ, художественное творчество, хореографический текст, способность мыслить хореографическими образами, синтез искусств, законы драматургии, бессюжетные танцы.

Abstract: the Authors touch upon the issue of recreating an artistic image by means of choreographic art. Stages in the disclosure of image. Concepts: dance language, dramatic development of the image, individual qualities of the performer. The image is musical and choreographic-as a synthesis of artistry in the performing art of theatrical dance.

Keyword: artistic image, stage image, choreographic image, artistic creativity, choreographic text, the ability to think in choreographic images, synthesis of arts, laws of drama, plotless dancing.

По определению, данному в Большой советской энциклопедии, художественный образ — всеобщая категория художественного творчества: присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов. Под образом нередко понимается элемент или часть художественного целого, обыкновенно — такой фрагмент, который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием (например, характер в литературе, символические образы вроде «паруса» у М. Ю. Лермонтова). В Энциклопедическом словаре понятие художественный образ — это форма художественного мышления. Образ включает: материал действительности, переработанный творческой фантазией художника, его отношение к изображенному, богатство личности творца. (Гегель Георг Вильгельм Фридрих). В Философской энциклопедии художественный образ трактуется: как всеобщая категория художественного творчества, средство и форма освоения жизни искусством. Под образом нередко понимается элемент или часть произведения, обладающие как бы самостоятельным существованием и значением (напр., в литературе образ персонажа). Энциклопедия культурологии определяет художественный образ — как форму отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала. Запись в

Художественной энциклопедии гласит: художественный образ в изобразительном искусстве — форма воспроизведения, осмысления и переживания явлений жизни путём создания, эстетически воздействующих объектов (картин, скульптур и т. д.). Общепринятым в современном литературоведении является определение художественного образа, которое дал однажды Л. Тимофеев: «Образ — это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, которая создана с помощью вымысла и имеет эстетичное значение».

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 [4, 15]. «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

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 сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности.

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 предопределены драматургическим действием». [6]

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 полу характерным, а термин «характерный» перешёл к народному танцу. [7] Итак, образ в различных историка — бытовых и народных танцах, проявлялся в их эмоциональной наполненности и содержательной характерности, а иногда, и в изобразительных элементах.

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 «Ведение розы» Михаила Фокина, миниатюра Касьяна Гойлезовского «Нарцисс».

В 70-е годы современном танцевальном искусстве в полный голос заявили о себе такие направления как джаз-танец, танец модерн, джаз-модерн. Хореографы Джером Роббинс, Алвин Эйли, Альберто Алонсо синтезировали в балетах технику джаз танца с этническим, народным и классическим танцем. Школы: Марты Грэхэм, Д. Хэмфри и Х. Лимона, Г. Джордано, М. Меттокса, М. Каннингхэма сложились в процессе эволюции различных систем танца. Принципы заимствованы из джаз-танца, танца модерн, а так же из классического балета, в результате появился совершенно новый танцевальный язык. Хореографией они передавали мысли и чувства своих героев, их душевное состояние, а также образы литературных персонажей, национального менталитета и др. [10, 16]

Среди профессионалов и любителей балета широко известно имя балетмейстера Бориса Эйфмана. Среди хореографов, оказавших на Эйфмана влияние, называют: Ролана Пети, Мориса Бежара, Михаила Фокина, Джорджа Баланчина, сэра Кеннета Макмиллана, Юрия Григоровича, Леонида Лавровского. Но, нельзя не признать, что именно Эйфман расширил жесткие классические рамки русского балета почти до невыносимых пределов. Оставаясь верным классической основе, создал современный балет, переведя условный язык балета на язык драмы. Такие попытки предпринимались и до него, но он сделал это своим фирменным знаком.

Преступив через множество балетных табу, Эйфман соединил классический балет с авангардным, с акробатикой, художественной гимнастикой, драматической экспрессией, кино, цветом, светом, и, наконец, словом. В его работах сочетается несоединимое: классический балет на пуантах и пародия, работа на полу, спирали и скольжения, эротика и целомудрие. Противник бессюжетных, абстрактных балетов, которыми в свое время прославился Баланчин, Эйфман не признает высокую технику, лишенную содержания. Его позиция, как мастера — балет может передавать и тончайшие нюансы человеческой психики, и высочайший накал трагедии. Более того, балет может быть даже философским, что он и подтвердил, поставив «Братьев Карамазовых». Пророческое предвидение Ф. М. Достоевским будущего России в балетмейстерской работе передано средствами танца. 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.

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, подсмотреть 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.

Знание психологии даёт возможность «не только понимать встречающихся в жизни различные характеры людей, но и правильно выстраивать сначала в своем воображении, а потом и на сцене линию поведения героев хореографического 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».

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». [8] 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». [6] 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. [13]

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 [11, 17, 19].

Вот только некоторые слагаемые, необходимые в работе по созданию художественного образа средствами хореографии. Предлагаем рассмотреть этапы работы над образом.

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 Мая 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 загораюсь, почувствовав в человеке типичное...» [14]

В каждом конкретном случае, при создании того и ли 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» [12] 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». [9]

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.

Любое хореографическое произведение строиться 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». [4]

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. Мая Плисецкая — «Кармен» на музыку Жоржа Бете и Родиона Щедрина, в постановке Альберто Алонсо; «Умиравший Лебедь» хореография Михаила Фокина, музыка Комиля 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 Ки Хот», 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». [2]

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». [3]

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 [18].

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 наказании; вариация, которую он танцевал во втором акте, служила не для демонстрации его мастерства, она была подчинена главной цели: выразить полную безысходность». [4]

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 [20]. 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 далеко, 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 Николай Иванович Тарасов.

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), *jette 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.

Классический, народный, современный танец как учебные предметы не ставят своей целью изучение основ актерского мастерства. Тем не менее, уроки неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство артиста.

Список использованной литературы:

1. Агрипина Яковлевна Ваганова: статьи, воспоминания, материалы / под ред. Н. Д. Волкова, Ю. И. Слонимского. — М.: Искусство, 1958. — 343 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. — 556с.
3. Громов Ю. И., Звёздочкин В. А., Каплан С. С. Мужской танец в Петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В. И. Пономарёва. — СПб.: СПб ГУП, 2004—124с., 16с. ил.
4. Васкина Е.А. Проблемы нравственного воспитания молодежи: наследие прошлого // Современный ученый. 2019. №5 . С. 72 – 76.
5. Данциг Р. Ван. Воспоминания Нуреева. След Кометы. Перев. С нидерланд. И. Михайловой — «Геликон Плюс», Санкт-Петербург, 2011.- 386с.
6. Захаров Р.В Работа балетмейстера с исполнителями. М.: Искусство, 1967. — 62с.
7. Захаров Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. — М.: Искусство, 1983. — 224с., рис., 24л.ил.
8. Иванова И. А. Многообразие русского танца // Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. — М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011. — 248с.
9. Костровицкая В. С. Классический танец. Слитные движения. Руки. Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство Планета Музыки», 2009. — 128с.
10. Рославлева Н. П. Марис Лиэпа. — М.: «Искусство», 1979. — 100с

11. Портнова Т.В. Роль и значение изобразительных искусств в творческом процессе хореографа // Искусство и образование. 2007. № 5 (49). С. 96 – 105.
12. Соковицова Н. В. Национальный танец как средство развития генетической отзывчивости на национальную музыку детей дошкольного и младшего школьного возраста // Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. — М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011. — 248с.
13. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. — М.: Искусство, 1981. — 479с., 12л.ил.,
14. Тарасов Б. Движение — эта великая сила www.peoples.ru/art/theatre/ballet/eyfman/interview9.html
15. Цахаева А.А. Восстановление нравственного здоровья личности подростка как акмеологическая проблема // International Journal of Medicine and Psychology. 2019. Том 2. №3. С. 227 – 233.
16. Портнова Т.В. Балет в русской скульптуре // Человек. 2007. № 2. С. 121 – 138.
17. Дьячковская М.Д., Аргунова А.П. Методический потенциал фольклорных математических задач в обучении // Современный ученый. 2019. №6. С. 111 – 115.
18. Портнова Т.В. Памятники искусства в постановочной концепции хореографа и их изучение // Искусство и образование. 2017. № 5 (109). С. 7 – 16.
19. Бурнакин М.Н. Сущность и принципы управленческой культуры менеджера // Обзор педагогических исследований. 2019. Том 1. №1. С. 12 – 18.
20. Портнова Т.В. Изображение и образ танца (эпизоды из творческого опыта мастеров русского балета конца XIX - начала XX в.) // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 62 – 69.