

УДК 793.3(078)  
ББК 85.32П Е36  
Е 36

Е 36 Ежегодный альманах студенческого научного общества  
Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой  
/ Редактор-составитель Л.В. Никифорова. – СПб.:  
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2018.  
– 272 с.

ISBN 978-5-93010-126-3

УДК 793.3(078)  
ББК 85.32 П

В сборнике опубликованы статьи участников IV ежегодной Студенческой научной конференции Студенческого научного общества Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой (25 апреля 2018) и участников II Молодежного научно-практического форума «Театр на срезе времени» (16-17 ноября 2017).

Особая благодарность за помощь в подготовке сборника – аспирантам Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой Алине Возбраной, Наталии Шабалиной, Алёне Коротковой, Карине Козловой, студентке магистратуры Екатерине Лапиной.

© Академия Русского балета  
имени А. Я. Вагановой, 2018  
© Авторы статей, 2018

ISBN 978-5-93010-126-3

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Багаудинов Н. В.</i> Конструируя субъект. Театральность как императив разрывывания современного общества.....	5
<i>Белая Э. И.</i> Три балета Мэтью Борна на музыку Чайковского.....	11
<i>Большакова Т. А.</i> Классическое наследие и его значение в развитии профессиональной подготовки будущих артистов балета.....	16
<i>Борзова Е. В.</i> Координаты свободы (театральные постановки С. М. Эйзенштейна).....	24
<i>Дородных С. Н.</i> Роль музыки в античном театре и его синкретическая природа.....	32
<i>Закиева Д. А.</i> Групповые фото как знаки идентичности. Размышления о выставках к юбилею революции 1917 года в музеях Санкт-Петербурга.....	47
<i>Запасникова В. Д.</i> Характерный танец от истоков до реформ XIX века.....	52
<i>Иоанну М.</i> Характерные танцы в педагогических традициях национального хореографического образования Республики Кипр.....	59
<i>Ичетовкина Е. А.</i> Записи песенно-хореографического фольклора А. М. Васнецова в свете современных экспедиционных исследований.....	71
<i>Клименко М. Ю.</i> Развлекательные практики для детской зрительской аудитории: ценностный аспект.....	86
<i>Копунова К. С.</i> Большое adagio – развитие танцевальности у учащихся.....	92
<i>Косенко А. А.</i> Комнаты ставок (анализ сценического пространства театра).....	100
<i>Крылов К. А.</i> Акциональный код в свадебном обряде Оренбургских казаков новой линии.....	106
<i>Леонтьева А. А. О. М.</i> Виноградов как донатор церкви Святой Живоначальной Троицы в Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.....	119
<i>Лещук Л. П.</i> Этапы и основные методы работы педагога хореографического училища с воспитанником над хореографическим произведением для участия в сценической практике.....	128



<i>Малмалаева А. П.</i> Балет в формате «live»: взаимоотношения балета и экранных искусств.....	134
<i>Милавина М. В.</i> Актуализация русской оперной классики на современной сцене (на примере оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» в сценической интерпретации Д. Чернякова).....	137
<i>Наумова О. Ю.</i> Значение экзерсиса в обучении классическому танцу в младших классах.....	140
<i>Некрасова-Скавронская А. В.</i> «Который схитрил»: А. Бассерман – реалист » натуралистическом театре О. Брама.....	154
<i>Острейковская К. А.</i> Классификация прыжков в 1 – 4 классах и методология их изучения в младшей школе.....	160
<i>Рыковская Д. А.</i> «Фауст» на сцене камерного музыкального театра «Санктъ-Петербургъ Опера».....	160
<i>Сивкова М. А.</i> Кадриль: из европейского салона в русскую деревню (по экспедиционным материалам из Хвойнинского района Новгородской области).....	177
<i>Согрина А. А.</i> Развитие артистизма на уроке классического танца в младших классах.....	197
<i>Соковицова А. А.</i> Образ танца в изобразительном искусстве современных бурятских художников.....	210
<i>Спасская М. А.</i> Как соучастник: (Не)новые стратегии соучастия зрителя в спектакле.....	219
<i>Трифонова П. В.</i> К проблеме реконструкции хореографии хороводных песен с. Крестики Оконешниковского района Омской области.....	228
<i>Филатенкова Е. К.</i> Особенности ритуального поведения ряженых на примере традиций западных районов Вологодской области.....	239
<i>Янович А. В.</i> Код спектакля. Москва—Петушки. Самочувствие постмодернистского текста на сцене.....	250
<i>Яценко Я. В.</i> Значение рук в классическом танце.....	256
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	267



## РАЗВИТИЕ АРТИСТИЗМА НА УРОКЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В МЛАДШИХ КЛАССАХ

Сохранение балетного театра как искусства волнует, я уверена, многих. И зависит от ряда внешних и внутренних процессов, которые происходят в разных театрах и балетных школах по всему миру. Балетный театр – это, прежде всего, искусство танцовщиц и танцовщиков, которые должны рассказать «немые поэмы» языком пластики и пантомимы, передать суть спектакля в бессловесных образах. В. М. Красовская писала о великой Анне Павловой: «Сохраняя канонический текст, эти роли психологически усложнились, наполнились напряженным драматизмом, обнаружили новые выразительные возможности» – и следом дополнила: «Современный историк балета уже не может говорить об Одетте, не упомянув Марины Семеновской, о Жизели – не называя Галины Улановой, о Никиты – минуя Наталию Дудинскую, об Эсмеральде – не подумав о Татьяне Вечесловой, о Китри – забывая Ольгу Иордан. Ведь только благодаря им и собственному их, порой во всем отличному толкованию классических партий, сохранилось на нашей сцене то неуемное, вечное, что содержало в себе творчество великой Павловой» [1, с.15]. К такому мастерству многие артисты идут годами, и только те немногие кому это удалось, входят в историю как выдающиеся исполнители и оставляют след в сердцах зрителя.

Артистизм – одно из главных, черт творческой индивидуальности любого человека. Толковый словарь русского языка под редакцией Т.Ф. Ефремовой дает такое определение артистизму: «Художественная одаренность, выдающиеся творческие способности, изящество манеры и грациозность движений» [2, с.52]. Основную роль в подготовке артиста балета играет классический танец, который и является в

7. Перепляс	
Повторяется вторая фигура. На середину выходят мужчины: пляшут – кружатся со своими; пляшут – кружатся с чужими; пляшут – кружатся со своими. Выходят девушки: пляшут – кружатся со своими; пляшут – кружатся с чужими; пляшут – кружатся со своими	
8. «Кресты»	
Повторяет фигуру 3 «Кресты», но без кружения	



свою очередь эталоном «изящества манер» и «грациозного движения», и как всякое профессиональное умение, приобретает в процессе обучения и нуждается в тщательной выработке. Основы артистического мастерства закладываются в самом начале обучения, и уже в младших классах хореографического училища стоит обращать внимание на ряд основных выразительных средств используемых танцовщиками для создания образа.

Хореографическая педагогика классического танца базируется на трудах А.Я. Вагановой, Н. Базаровой, В. Мей, В. Костровицкой, А. Писарева, Н. Тарасова и др. В них изложены основные принципы исполнения и методические особенности обучения классическому танцу. Рассматриваются также отдельные методы и формы развития артистизма в классе, но они не носят систематического характера.

Имеет смысл также обратить внимание на изучение литературы связанной с работой над образом в драматическом театре. К. С. Станиславский, как создатель собственной системы работы актера над собой и образом, заслуживает более пристального изучения.

Для более точного определения методов развития артистизма на уроке классического танца обратимся к определению сущности понятия. Артистизм, несомненно, проявление творческого начала человека. Это умение передавать эмоционально наполненную информацию через определенные образы. Как правило, эта информация носит художественное наполнение, так как в основном используется представителями творческих профессий. Вместе с тем артистизм, качество которое сопровождает нас и в повседневной жизни, также присуще профессиям, которые тесно связаны с коммуникацией. Например, преподаватели, журналисты, бизнесмены, все они по специфике своей профессии должны уметь производить нужное впечатление. В повседневной жизни артистизм является частью коммуникации и, чаще всего, проявляется бессознательно и выражается словами «харизма» и «обаяние».

В первую очередь, конечно, должны владеть артистическими способностями актеры театра и кино, танцовщики, музыканты, артисты эстрады и даже некоторые спортсмены (гимнасты, фигуристы). Представители этих профессий пользуются различными способами воздействия на зрителя, т.е. у каждого свой профессиональный

«язык». Для актеров драматического театра таким средством является слово, для музыкантов – звук, для певцов – голос. Артистизм – это искусство перевоплощения, оно включает владение: мимикой, пантомимой, движением, голосом, грамотной речью, и даже контроль над собственными эмоциями тоже является частью артистизма.

Артистизм по своей сути многослойное явление. В его изучении принимают участие психологи, педагоги, искусствоведы, социологи и др. Но принципиальное значение для нашей темы играют поиски и выводы представителей искусства. Создатель своей собственной актерской системы – К. С. Станиславский оказал на развитие мирового театрального искусства огромное влияние, в том числе и на балетный театр. Главное на чем основана его система – глубокое проникновение в суть создаваемого образа, проживание и натуральность испытываемых на сцене эмоций. Эти же принципы применимы и для балетного театра. Сам Станиславский считал, однако, что «в балете все не как у нас, все совсем иное, иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движение, все иное» [3, с. 90]. Но это касается только внешних проявлений актерской выразительности, они в драме подчинены слову, в балете же пластика является основным выразительным средством. Что касается внутренней работы артиста балета над собой, то принципы, на которых базируется система Станиславского, вполне применимы и к нашему искусству. Балетмейстер Р. Захаров писал: «Одного физического воспитания для артиста балета недостаточно. Он должен обязательно уметь правильно играть на сцене, создавать образ. Только тогда он имеет право исполнять ведущее и эпизодические роли в балетном спектакле. А для этого ему придется учиться – учиться актерскому мастерству. Так вот, наряду с техникой внешней, выражающейся в умении исполнять все трудные па, артисту балета необходимо обладать и техникой внутренней – актерским мастерством» [5, с.21].

Как же добиться от детей яркости и выразительности сцене? «В порыве веселья дети танцуют и прыгают, но их танцы и прыжки – это еще только инстинктивное проявление радости. Чтобы довести его до искусства, до стиля, до художественности, надо сообщить ему



определенную форму» [5, с.11]. Как и всякое классическое искусство, балет имеет свои нормы и стандарты исполнения, в которых уже заложены определенные художественные качества. Одни из этапов становления выразительности артиста и есть этап освоения таких норм.

Освоение профессии артиста балета происходит в стенах хореографического училища. Будущие воспитанники проходят конкурс, в результате которого отбираются только самые способные для искусства балета дети. Профессиональные данные, такие как выворотность, гибкость, подъем, шаг, прыжок и общие пропорции тела оценить, возможно. А вот определить артистически одаренных детей в столь короткий срок достаточно сложно. Танцевальность, выразительность, музыкальность – все эти столь необходимые артисту балета качества должны быть оценены всего лишь в одной малейшей комбинации. Девочки танцуют польку, а мальчики – марш. Поэтому высока вероятность того, что не все дети будут обладать яркой актёрской индивидуальностью. Весь курс обучения направлен на подготовку специалистов и включает в себя только необходимые дисциплины, на которых происходит изучение, проработка и закрепление навыков, умений и знаний, необходимых в профессии. Артистизм, одно из таких знаний, многослойное явление, которое частично приобретает и нарабатывается на всех профессиональных дисциплинах. Классический танец – обеспечивает техническую базу, дуэтно-классический – взаимодействие с партнером, характерный – добавляет выразительный национальный колорит, актерское мастерство – учит непосредственно проработке создаваемого образа, историко-бытовой танец, модерн – у каждой дисциплины своя роль в развитии артистизма будущих танцовщиков. По мнению А.Я. Вагановой: «Художественное качество делает танец образцовым, то есть так называемым классическим...» [6, с. 68] и основная задача танцора в том, чтобы средствами танца создавать содержательные хореографические образы, отвечающие задачам балетмейстера.

Основным профилирующим предметом в обучении артиста балета является урок классического танца. Где ежедневно происходит освоение, отработка и закрепление всех основных навыков,

которые в будущем позволят ему стать органичным танцовщиком. Изучается хореографическая лексика, отрабатывается техника и развивается артистизм. Начинать работу над артистизмом на уроке классического танца, как и любую другую педагогическую работу, следует с азав.

Непременным в начальном обучении классическому танцу является грамотная **постановка корпуса**. Ваганова пишет: «Правильно поставленный корпус – основа для всякого па». [5, с.30]. От этого зависит свобода во владении, как отдельными частями тела – руками, ногами, головой, так и телом целиком. Свобода – это часть выразительности, выразительность – часть артистизма. Вертикальная спина, мышечная подтянутость всего корпуса тела, подобранные низ живота и ягодичные мышцы, диафрагма втянута, плечи расправлены, лопатки опущены, голова стремится в потолок – основные правила для грамотного положения корпуса. Это дает ощущение приподнятости над ногами, что в свою очередь освобождает их и помогает в освоении техники. «Правильная постановка корпуса обеспечивает не только устойчивость, она облегчает развитие выворотности ног, гибкости и выразительности корпуса...» [7, с.16]. Закладывается основа и для правильной осанки.

**Осанка** – едва ли не главная визуальная особенность, по которой с первого взгляда узнают балетного артиста. Конечно, на поверхности лежит внешний эффект производимый правильной осанкой: подтянутая фигура, статная поза. Но для танцовщика это не единственная цель. Правильная осанка обеспечивает свободу движения рук и корпуса во время танца. Если в постановке корпуса стержень – это позвоночник, то для правильной осанки, эта основа – лопатки. Поставленные в правильное положение, раскрытые, опущенные, плоские по всей длине они дают возможность спине выпрямиться, груди расправиться – это приводит к тому, что образ артиста воспринимается более легким и воздушным. Следим, чтобы лопатки не торчали сзади. И самое главное, чтобы ни в коем случае они не были сведены и сжаты друг другу. Это является источником зажатости всей верхней части корпуса, плечи оказываются «на ушах», шея становится короткой, голова неповоротливой, руки втянутые в себя и зажатые, остаются без должной амплитуды движения, что в свою очередь ведет к обеднению выразительности.



**Руки** – одно из самых главных выразительных средств любого артиста, в особенности танцовщика. Не зря А.Я. Ваганова вступление к своей методике начинается с воспоминания о появлении в России итальянских танцовщиков во главе с Чекетти и Леньяни. Их манера держаться на сцене разительно отличалась от французской, которая господствовала тогда в театре и училище. Тоже касалось и «бездушных рук с провисшими локтями», итальянцы же держали руки напряженными и вытянутыми, как палки. Оправдывая это так: «зато во время танцев они не будут висеть, беспомощно болтаться и ничего не говорить». Это навело ее на размышления о различности школ и выработке собственных, методических указаний в овладении техникой рук [5, с.4]. Объединив опыт итальянской, французской школ и свой собственный, Ваганова определила три основные позиции и подготовительную, которые наиболее гармоничны и полезны в танце с эстетической точки зрения. Остальные положения, являясь производными от основных позиций. Помимо этого она также открыла балетной педагогике вспомогательную функцию рук. Теперь о выразительности: «говорящие» руки это отличительная черта петербургской школы балета. Пластическая свобода во владении руками проявляется, как и все остальное, с опытом. На первых этапах обучения в младших классах главное это проработка и закрепление правильности положений рук в позициях. Округлые положения, без провисших или напротив вытянутых локтей, кисти направленные по нисходящей линии, но не висящие безвольно. Одной из главных сложностей состоит в том, что руки должны быть одновременно очень крепкими, но не зажатыми и сухими, а легкими и воздушными.

Так называемыми «говорящими» руки делают именно **кисти**. Каждый пальчик должен быть отделен друг от друга, но в то же время все пальцы сгруппированы, не растопырены в разные стороны, большой палец соприкасается со средним. Кисть не сломана в запястье, а продолжает округлую линию всей руки. Важно чтобы переход из одной позиции в другую также начинался с кистей. Пальцами, а не локтями или плечами, происходит закрытие или раскрытие в позиции. Особенно это касается перехода из 1 позиции во 2 и из 3 позиции во 2, «Руки – музыка и поэзия танца. Кисти – красноречие танца» [7, с.18].

**Вторая позиция** – удержание рук во время урока в этой позиции, наилучшим образом воспитывает их для танца. «Сначала она имеет вид искусственный, деланный, но результат скажется потом. О руке уже не придется заботиться, локоть никогда не будет провисать, рука будет легка, отзвучива на каждое положение корпуса, будет жива, естественна и максимально выразительна» [5, с.52]. Именно вторая позиция дает ощущение крепких лопаток и рук, которое нужно сохранять во время танца во всех остальных позициях и положениях. Не стоит также забывать о том, что руки начинаются «из под лопаток». Все напряжение должно быть сосредоточено как бы под лопаточными мышцами. Это добавит рукам ощущение свободы и широт движения, что также должно отразиться в будущем на выразительности исполнения.

Постановка рук – это первый подготовительный этап, как и все остальное в системе А.Я. Вагановой, он имеет свое значение и логическое развитие. Именно позиции рук придают позам законченный и выразительный вид, в статике. Что касается законченного координированного выразительного движения, то тут стоит обратить внимание на *port de bras*. Это наиболее сложная часть классического урока, посвященная рукам. «Только правильно нахождение своего места для рук завершает художественный облик танцовщицы и дает полную гармонию танцу, голова тщательно отделывает его, дает красоту всему рисунку, и завершает его взгляд. Поворот головы, направление взгляда играют решающую роль в облике каждого арабеска, аттитюда и всякой другой позы» [5, с.53]. Для достижения этой гармонии в младших классах изучается 6 видов *port de bras*.

*Первое port de bras* – руки, вздохнув за тактом, через подготовительное положение, поднимаются в первую позицию, голова наклоняется влево, взгляд направлен в правую кисть. Далее руки поднимаются в третью позицию, голова смотрит прямо, после чего руки, начиная пальчиками, открываются на вторую позицию, голова сопровождает движение рук (поворачивается и следит, либо за правой рукой, либо за левой), затем кисти, не повышая второй позиции, поворачиваются ладонями вниз и руки опускаются в подготовительное положение. *Первое port de bras* – простейшее, включает в себя однонаправленное движение рук в одной плоскости. Но уже тут



присутствуют черты танцевальности: голова следует за руками, кисти рук начинают и заканчивают движение.

Второе *port de bras* уже имеет координационное усложнение, руки начинают движение из разных позиций и в разном направлении, затем соединяясь, приходят в первую позицию, а затем снова каждая продолжает свой путь. При этом голова также задействована и имеет свою траекторию движения.

Третье *port de bras* усложняется за счет перегиба корпуса.

Четвертое *port de bras* исполняется с поворотом верхней части корпуса.

В пятом *port de bras* соединяются все ранее изученные *port de bras*, тут и перегиб корпуса вперед с движением рук из разных позиций, по разным траекториям и следом поворот верхней части корпуса с перегибом назад и также сложное движение рук.

Шестое *port de bras* завершает весь пройденный ранее цикл упражнений, соединяя движения рук, корпуса и ног.

«Исполнять *port de bras* нужно точно, но предельно просто и естественно. В будущем это позволит учащимся свободно и творчески создавать сценический танцевальный образ, а не механически повторять заученные жесты» [8, с.171].

Классический танец состоит из множества различных движений, комбинаций и связок. Умение легко и без видимых усилий выполнять их говорит о хорошей **координации**. Что в свою очередь отмечается зрителем, как красота, грация и гармоничность танцовщика на сцене. Совсем немногие люди от природы обладают этим качеством и могут согласовать движение всех частей тела в единый ансамбль. Отсутствие координации приводит к неуклюжести, неловкости в танце. Сама структура урока классического танца строится от простого к сложному: начиная от последовательности проделываемых движений у станка, заканчивая построением всего урока, который начинается с экзерсиса у станка, затем экзерсис на середине зала, далее сложнейшая часть урока – *allegro*, а в женском танце добавляется *allegro* на пальцах. Развивать координацию следует по такому же принципу, посредством постепенного усложнения простых элементов, связками с другими простыми элементами и постепенным согласованием между собой движений рук и ног. Конечно,

в младших классах не нужно отягощать урок множественными танцевальными комбинациями, следует сосредоточить основное внимание на правильном техническом усвоении основ. Но уделять время одновременному координированному движению ног, рук и головы нужно уже с начала обучения. Именно поэтому, уже на первом году обучения, дети должны усвоить такую простейшую танцевальную комбинацию как *temps lie*. На протяжении всего обучения *temps lie* видоизменяется: в младших классах добавляются перегибы корпуса, в старших классах *temps lie* исполняется на 90°, позже на полупальцах, далее усложняется в соответствии с программой обучения. Но неизменным остается принцип и конечная цель исполнения – развитие непосредственно координации, выразительности, танцевальности и сообразительности, которые в свою очередь входят в понятие артистизма. «Необходимо добавить, что достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет, в дальнейшем, воодушевлять движения мыслью, настроением, т.е. придавать им то значение, которое называется *артистичностью*» [5, с.9].

В танцевальном исполнительстве есть понятие **качества**. Оно может быть критерием технического мастерства в целом и определять общий уровень исполнительного танца. Но также им можно охарактеризовать свойство исполняемых па. Что же имеется ввиду разберем на примере исполнения *battements fondu* и *battements frappe*, принцип исполнения которых разительно отличается. *Battements fondu* в переводе с французского языка означает «таять», и исполнять это движение следует также: тающее глубокое *plie* на опорной ноге и такое же жимное вытягивание. *Battements frappe* в переводе с французского «ударять», что также находит отражение в исполнении. Главное правило исполнения *frappe* – это удар работающей ногой об опорную ногу, от этого удара происходит открытие ноги в нужном направлении. Соответственно *fondu* – это мягкое, слитно движение, *frappe* – острое, отрывистое, вот об этом качестве и идёт речь. Отработанное на уроке в балетном классе, на сцене уже скомбинированное, преобразованное и положенное балетмейстером на музыку оно придает определённую краску исполнению. Жимность, глубина, кантилена свойственная исполнению *fondu*, находит отражение в



танцевальной характеристике лирических героев. Отрывистое, резкое, острое *fiarre* свойственно комическим, гротесковым партиям.

**Лицо.** Одним из первых балетных теоретиков, заговоривших о важности артистизма в танце, был Жан Жорж Новерр. В его выдающемся, и актуальном по сей день труде «Письма о танце», одной из главных реформ, был призыв избавиться от масок – открыть лица для зрителя, дать танцовщикам возможность транслировать чувства и эмоции с помощью мимики [9, с.40].

Работа над выразительным лицом, начинается уже в балетном классе на уроке. Важная и трудная задача для педагога научить ребёнка следить за выражением лица: не показывать напряжение, усталость. Не проработав это в классе, танцовщики часто выносят лишние эмоции на сцену, а это может разрушить в дальнейшем целостность создаваемого образа. Ваганова советует: «Ввести в танец как можно раньше перемены выражения лица, чтобы не иметь впоследствии одного окаменевшего раз и навсегда выражения или вечно застывшей улыбки» [5, с.27]. На первых этапах обучения новых элементов, естественно большая часть внимания отводится грамотному исполнению. Но позже, после того, как ученики освоят техническую сторону, можно уделить время свободе лица от излишнего напряжения.

Музыка – одно из главных составляющих целостной картины балетного спектакля, а **музыкальность** – важнейшая часть воспитания артиста балета, ее можно поставить в один ряд с танцевальной техникой и выразительностью. Сложно представить балет без музыки, наряду с танцевальной лексикой, литературным содержанием и художественным оформлением (декорациями, костюмами, светом) она не только может иллюстрировать происходящее действие, но и несет в себе драматургическое начало. Музыка позволяет запечатлеть безграничное множество образов, событий, чувств и переживаний, музыкальность для балетного артиста – это способность услышать, распознать и воплотить эти образы на сцене.

Активное восприятие музыки на уроке классического танца – часть музыкального образования артиста балета. Одна из основных задач, стоящих перед педагогом, научить детей слышать и слушать музыку. Это значит уметь чувствовать музыкальный ритм,

музыкальный темп, их изменения. Так как именно за счет ритмо-темповой составляющей происходит слияние пластики и музыки. Начинать следует с простого. Например: марш по кругу, во время которого будет изменяться темп музыкального исполнения. Следующим будет обращение к музыке, как легко дети начинают попадать в нужные музыкальные акценты, насколько быстро реагируют на смену музыкального темпа.

Характер музыки, должен соответствовать характеру исполнительских движений и наоборот. Поэтому совместная работа по подбору музыкального материала, педагога и концертмейстера, также очень важна. Разнообразие этого материала необходимо, и развивается у детей музыкальный вкус. В то же время этот материал не должен быть слишком сложен и витиеват, он должен соответствовать возрасту учащихся.

Подводя итоги можно с уверенностью сказать, что развитием артистизма на уроках классического танца можно и нужно заниматься, начиная уже с младших классов хореографического училища. В первых классах закладывается основа для всего будущего развития артиста балета, это касается как исполнительской техники, так и артистического мастерства. Педагог должен быть предельно внимательным к воспитанникам и в зависимости от способностей детей, грамотно построить работу на уроке. Последовательность – вот главное правило всего курса обучения. Это же правило применимо и к нашей теме.

Чтобы в будущем получить не только виртуозно подкованного, но и актерски наполненного танцовщика, педагог обязан обращать внимание на манеру исполнения, грацию, координацию с которой ученики проделывают все движения на уроке. Ваганова писала: «Танцевальные способности следует развивать в равной степени работой над движением рук и ног. Если упор внимания обращен на ноги и забываются руки, корпус и голова, никогда не будет достигнуто полной гармонии движений и не получится должного впечатления от исполнений. Бывает, что исполнение слишком рассчитано на дешевый эффект, и при помощи позировки рук забывают о ногах – тогда также не получится полной гармонии движений» [5, с.16]. Одна из основных задач педагога научить детей этой гармонии в



классе, при исполнении обычных движений-упражнений. Грамотно поставленный корпус, выработанная осанка, пластичные руки, отзывчивая голова и живой взгляд – вот что придает, обычным и скучным на первый взгляд движениям, выразительность.

Понимание роли музыки и работа над музыкальным сопровождением урока обогащает эмоциональное восприятие музыки учащимися, что также находит отражение в выразительности. Старшее поколение балетных педагогов говорит, что применимо к танцу и музыке нет такого понятия, как «торопиться» или «опаздывать», есть только «танцевать не в музыку». Музыка уже несет в себе выразительное начало, а сливаясь воедино в ритме, темпе и настроении с таким же выразительным движением, может оказывать чрезвычайно глубокое впечатление на зрителя.

Развитие артистизма – очень важный и сложный процесс. Его развитие на уроке классического танца это только начальный этап. В младших классах закладывается фундамент, на который впоследствии кирпичик за кирпичиком складываются приобретаемые знания. Такие предметы как исторический, характерный, дуэтный танцы, актёрское мастерство, модерн, каждый сыграл роль в развитии артистизма у артиста балета. И конечно огромное значение в развитии артистизма играет сценическая практика – возможность учащихся танцевать в отчетных и выпускных концертах, принимать непосредственное участие в спектаклях театра. Выходя на сцену, ученики уже должны показать приобретенные знания: танцевальную выразительность, профессиональную технику и способность слышать музыку.

«Душой исполненный полет» – вот главная особенность, которая отличает нашу балетную школу от других и та вершина, к которой постепенно должны стремиться ученики, становясь большими артистами.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Базарова Н. П. Мей В. П. Азбука классического танца. Первые три года обучения: Учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2016. 240 с.
2. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: Искусство, 1948. 208 с.
3. Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.: Искусство, 1958. 343 с.
4. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка, Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. 1209 с.
5. Захаров Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 224 с.
6. Классический танец. Рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 Искусство балета. СПб: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016. 60 стр.
7. Костровицкая В. Писарев А. Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. 272 с.
8. Красовская В. М. Анна Павлова. Л. М.: Искусство, 1965. 220 с.
9. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. Л.: Искусство, 1965. 376 с.
10. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 т. Т.1. М.: Искусство, 1954. 515 с.
11. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб.: Лань, 2005. 496 с.