

И. Н. Димура, Д. С. Макарова

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ АРТИСТОВ БАЛЕТА: К ВОПРОСУ О ДЕФИНИЦИЯХ

В рамках данной статьи мы размышляем над связями между понятиями психофизиологические данные танцовщика, красота и музыкальность исполнения хореографического текста, создание художественного образа в балетном спектакле, подразумевая, что все они являются основными составными частями танцевальной выразительности как профессионально значимой способности артиста балета. Также рассматривается вопрос о необходимости осознанной работы, направленной на развитие танцевальной выразительности в процессе формирования личности артиста балета.

Начнем анализ с рассмотрения термина «выразительность». Обычно он стоит в одном ряду с понятиями: экспрессия, эмоциональность, сила проявления чувств и переживаний. Классики психологии, к примеру, С. Л. Рубинштейн, называют выразительностью внешнее проявление внутренней эмоциональной жизни [1, с. 617]. Научная литература не предлагает однозначного определения, подчеркивая расплывчивость и полисемичность дефиниций.

Опираясь на традицию исследования художественной выразительности различных видов искусства, заложенную еще в период Античности [2], а также на личный сценический опыт, сформулируем определение «выразительности», адекватное для исполнительского искусства в хореографии. При этом опираться будем на несколько идей.

Поскольку танцевальная выразительность — явление многофакторное, рассматривать и оценивать его представляется возможным лишь через взаимосвязь с такими понятиями как психофизические данные танцовщика, красота танцевального движения, точность исполнения хореографического текста, музыкальность и умение воплощать художественный образ через танец. Эудженио Барба в рамках Международной школы театральной антропологии осуществил нечто подобное, заявляя: «Театральная антропология — это изучение поведения человеческого существа, использующего как инструмент свои психофизические свойства (свое присутствие) для некой демонстрации, притом организованной в рамках предварительного замысла, не имеющего отношения к обыденной жизни» [3, с. 7]. Он поясняет свою позицию: «само присутствие актёра, его сценический «биос» становится возбудителем зрительского внимания до того, как будет передано некое содержание» [4, с. 28]. Это как раз о внутренней мобилизации актера (без привязки к жанру — драме, пантомиме, балету). Далее «действие и способ его осуществления определяют, что выражает исполнитель... зритель видит демонстрацию намерения и значения» [3, с. 119]. Это о связи выразительности танцовщика и его восприятии. Выразительные движения — сплошь и рядом метафоры. И последнее: «то, что мы называем техникой, есть лишь особое применение

свойств нашего тела» [3, с. 9]. Родоначальница «свободного танца» А. Дункан утверждала: «Нет такой позы, такого движения или жеста, которые были бы прекрасны сами по себе. Всякое движение будет только тогда прекрасным, когда оно правдиво и искренне выражает чувства и мысли. Фраза «красота линий» — сама по себе абсурд. Линия только тогда прекрасна, когда она направлена к прекрасной цели» [5, с. 47]. Эти утверждения близки нашей позиции, однако требуется ее уточнение, поскольку хореографическое искусство обладает собственной спецификой.

Танцевальная выразительность, одухотворенная наполненность артиста балета собирает из последовательности технических элементов единое целое — танец. В танцевальном искусстве художественно выразительно то, что эффективно воплощает с помощью присущей данному виду искусства техники внутреннее содержание, идею. Этим содержанием становятся как конкретные образы персонажей, так и абстрактные явления (настроения, переживания, впечатления, цвета, ощущения и др.).

Танцевальной выразительностью артиста балета можно назвать способность танцовщика эффективно использовать физические и психоэмоциональные возможности своего тела как инструменты создания художественно-целостного хореографического образа.

К выразительным средствам танцовщика, достигающего экспрессивного эффекта в танце, передающего зрителю его содержание, относят: 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) [7].

Все эти компоненты системы выразительных средств в сценической реальности имеют определенные знаковые функции.

Достаточно сложно дать объективную экспертную оценку качественному уровню танцевальной выразительности балетного артиста, поскольку она зависит от нескольких факторов: восприятия зрителя, самоощущения артиста и критериев, задаваемых профессионалами (педагогом-репетитором, хореографом, постановщиком, профессиональной средой, референтной группой и др.).

Восприятие — сложный когнитивный процесс, в котором образ, создаваемый во время сценического действия, соотносится, резонирует с внутренними представлениями, идеями, опытом, как артиста, так и публики. Красота движения определяется не только красотой идеи и формы, воплощаемых артистом, но и уровнем эстетического развития публики, отдельного зрителя. Поэтому зрительская оценка выразительности артиста всегда относительна и субъективна.

Выразительные средства танца многообразны: пластика тела; динамика, ритм и амплитуда движений; мимика, жесты и ракурсы танцовщика и т. д. Общие средства выразительности изобразительных искусств (живописи, скульптуры, архитектуры) идейно близки и взаимосвязаны с балетом. Объем и контрбъем, ракурс и силуэт, поза и светотень объединяют пластические (пространственные) и зрелищные (пространственно-временные) виды искусства, а, значит, скульптуру

и балет [6]. Выразительная эффективность внешней формы изобразительного искусства зависит от пропорций, математически правильного соотношения частей. Законы гештальтпсихологии действуют при этом однозначно и неумолимо. «Хорошие гештальты», в наибольшей степени обладающие качествами простоты, регулярности, симметрии, замкнутости, физиологически воспринимаются легче, энергетически экономнее и поэтому оцениваются эстетически положительно. Причем «гештальт качества», принадлежащие различным объектам, воспринимаются с эстетической точки зрения одинаково. Более того, индивидуальное восприятие человека корректирует «плохие гештальты» (приблизительно равносторонний треугольник видится равносторонним, почти прямой угол — прямым, не совсем параллельные линии — параллельными). Такое исправление — спасительный «мост», который с помощью обучения и воспитания перебрасывается через провал, рознящий обыденное восприятие зрителя и профессионально «заточенное» мышление художника.

В танце, в отличие от скульптуры, это соотношение воплощается не только в статике, но и в динамике. Балетной публике важно воспринимать художественный акт как целостность, а не в арпеджио акцентов отдельных составляющих: музыкальности, прыжки, апломба и пр. В то же время для достижения эффекта целостности артист балета сохраняет достаточно высокую степень концентрации внимания, будучи погруженным в непрерывный процесс воплощения образов в танцевальных движениях. Именно такой подход к выразительности хореографии позволяет «держат» внимание зрителя. Давно замечено, что артисты внушаемы и это качество повышает их способность «гипнотизировать» публику, т. е. быть суггестивными.

Подобно рассказчику танцовщик увлекает за собой зрителей в мир персонажей и образов. Так, в момент чтения текста человек погружается в историю: активно работает его образное мышление, фантазия рисует сложные картины. Читающий отвлекается от структуры написанного (букв, предложений, синтаксиса). Аналогичные процессы происходят и со зрителем балетного спектакля, когда артисту удастся сконцентрировать внимание публики на целостном восприятии образно выражающего идею танца, а не только на порядке танцевальных движений или технических приемах.

Танцевальная выразительность основывается на теле, понимаемом не только как инструментальная ценность, но как источник смыслов. Смыслы провоцируются событием. Выразительный танец делает тело событием. Возможно, одна из задач балетной педагогики — работа над тем, как сделать тело событием¹ [7].

¹ Техника сценического танца усложняется, но, совершенствуя ее, танцовщики порой стремятся к эффектности, спортивному азарту исполнения танцевальных элементов, оставляя без внимания кантиленность, 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, по словам С. Филатов, хореографический текст перестает быть языком, на котором говорят (танцуют) исполнители. Балетные критики, педагоги и хореографы все чаще поднимают проблему сохранения традиций воспитания танцевальной выразительности, по мнению С. Филатова.

Для возникновения смыслов необходимо осознавать, рефлексировать тело, исследовать его взглядом изнутри. Этому способствуют практики медитации, самонаблюдения, концентрации внимания, самоконтроля, превращающие восприятие в экзистенциальный опыт. При этом танец является и текстом (из которого при помощи ремесла, техник, индивидуального своеобразия вычитываются разные смыслы) и способом мышления, результатом коммуницирования которого является смысл.

Хотя гештальтпсихология активно занималась и многого достигла в изучении художественных образов как гештальтов, механизмы восприятия синтетического спектакля, балетного действия все еще не вполне исследованы. Это создает трудности в экспертной оценке танцевальной выразительности артиста балета. Несмотря на сложность и субъективность подобных оценок попытаемся выделить несколько общих параметров эстетики танцевального спектакля, соответствие которым отражает способности танцовщика к выразительному танцу.

Ориентирами (асpekтами) системного подхода к экспертной оценке понятия «танцевальная выразительность», на наш взгляд, являются:

1. психофизиологические данные танцовщика;
2. красота его танцевальных движений;
3. точность исполнения им хореографического текста;
4. музыкальность;
5. умение артиста создавать танцевальный художественный образ и удерживать его целостность необходимое количество времени.

Остановимся на каждом из них.

1. Составляющая танцевальной выразительности, раскрывающаяся через психофизиологические данные танцовщика

Существует взаимосвязь между выразительностью человеческого тела и выразительностью танцевального искусства в целом. Рудольф Лабан подчеркивал значимость для танцора, как и актера, и мима, «умение чувствовать». «Освобождая умения и ритмы, танцор обязательно находит утраченные состояния сознания» [8, с. 362]. Изменения эмоционального состояния трансформируют мышцы тела и наоборот. Для Р. Лабана танец детерминирован лишь формой выразительности, поскольку движение неразрывно связано с эмоцией.

Сходные мысли высказывает С. М. Эйзенштейн, перефразируя которого, можно утверждать, что в балете артист — не только предмет, но и материал искусства, поскольку танец «высвобождается» из телесных, пластических, двигательных, мимических воплощений внутреннего мира [9]. Дыхание, характерная поза, особенность телосложения и самоподачи становятся материалом для воплощения художественного образа. Само по себе человеческое тело еще не предмет искусства. Для того чтобы воспринимать его выразительность в танце, необходимо умение мастерски, органично использовать телесные возможности с целью создания целостного художественного образа, воплощаемого посредством хореографии.

Качество движения тела определяется двумя важнейшими параметрами: качеством тела как инструмента и качеством его управления. Последнее определяется целостностью восприятия человеком своего тела как психофизического инструмента выразительности. Лишь в случае высокой концентрации внимания и адекватной системой управления движениями (координации) задается нужное соотношение их взаимодействий. Здесь исполнителю «пригодится» умение концентрировать и удерживать внимание на предмете изображения — психофизическом образе своего тела: «Органичное существование артиста балета на сцене возможно только в случае абсолютного чувствования, психофизической откровенности. Исполнение технически насыщенных партий заполняет все внимание актера» [10, с. 108]. Таким образом, выразительность танца определяется уровнем технического развития мастерства танцовщика и концентрацией его внимания в момент исполнения движения.

Очевидно, что при исполнении отдельного технически сложного движения, уровень концентрации внимания будет иным, нежели при исполнении целого танца, тем более — при создании сценической роли. Путем тренировки и развития концентрации внимания в процессе движения артист балета расширяет свой технический диапазон возможностей, благодаря которому сможет создавать и удерживать на сцене более длительное время целостный танцевально-художественный образ.

2. Танцевальная выразительность с точки зрения понимания красоты как целесообразной эффективности

Выразительность танцевального искусства тесно связана с понятием красоты. Красота определяется как «все красивое, прекрасное, все то, что доставляет эстетическое и нравственное наслаждение» [11, с. 304]. Другие ее определения субъективируют дефиниции прекрасного. Философы древней Греции считали красоту внешним выражением практической целесообразности, эффективности. «Красота — это наивысшая степень целесообразности, степень гармонического соответствия и сочетания противоречивых элементов во всяком устройстве, во всякой вещи, всяком организме... Каждая красивая линия, форма, сочетание — это целесообразное решение, выработанное природой за миллионы лет естественного отбора или найденное человеком в его поисках прекрасного, то есть наиболее правильного для данной вещи. Красота и есть та выравнивающая хаос общая закономерность, великая середина в целесообразной универсальности...» [12]. Это определение раскрывает понятие «красоты» через ее объективную составляющую.

Так же и танцевальная выразительность артиста балета, с точки зрения красоты, связана с реально существующими эмоциями, способами их репрезентации и кодирования, техниками тела, подкрепляемыми культурой и принятыми в искусстве балета визуальными знаками. В законах классического танца изначально заложена красота и гармония четко выверенных линий и положений, чистота и органичность исполнения движений. Поэтому, если артист балета красив и органичен в исполнении танцевального движения, то, соответственно, и его выразительность в танце — целесообразна.

3. Танцевальная выразительность, воплощаемая через точное исполнение хореографического текста

Хореографический спектакль можно воспринимать как текст, состоящий из знаков определенной системы. Выстраивая согласование и соподчинение его элементов как слов и синтагм, мы ставим вопрос о знаковой иерархии элементов танца с целью достижения яркой и гибкой его выразительности.

В отличие от знаков языка, пластические элементы не наделены устойчивым значением. Они обретают его в контексте каждого конкретного спектакля, который является самостоятельной знаковой системой. При этом грани выразительности, определяются не только раз и навсегда заданной художественной задачей, но и контекстом: стилем, эпохой, характером исполнения. «Танец как культурное явление выступает своеобразным текстом, отражающим тип и особенности культуры данного этноса в определенную культурно-историческую эпоху с помощью своего особого пластического языка» [13]. Танцевальная выразительность артиста играет такую большую роль в адекватном восприятии танца или танцевального спектакля, поскольку она, подобно интонации или модальности, способна объединять в единое целое хореографический текст и делать его удобным для зрительского восприятия.

Создавая балетный «знак», танцовщик располагает собственным телом как материалом. В этом смысле техника артиста является важнейшим инструментом достижения художественно-выразительного образа в танце. Таким образом, части хореографического текста становятся целостностью, а выразительность обретает полноту: каждый отдельный элемент связывается с каждой другой составляющей. Это означает, во-первых, что в каждый момент времени все части тела танцовщика совокупно подчинены одной цели, одному выражаемому образу, а во-вторых, что следующее движение связано с предыдущим и логически вытекает из него. Такая цельность (подчинённость одной цели) и целостность (связность частей) хореографического текста порождает у зрителя понимание развивающейся во времени осмысленной «истории», визуального рассказа, в который он вовлечен и интеллектуально, и эмоционально.

Частями (визуальными знаками, из которых собирается хореографический текст в единое целое) являются позиции, базовые движения, технические приёмы. Тщательное изучение их и овладение ими входит в «джентльменский набор» артиста балета, составляя его компетентность. Четкость и правильность их исполнения подобно дикции речи способствует увеличению визуальной информации, донесенной до зрителя.

4. Аспект танцевальной выразительности, раскрывающийся через музыкальность танцовщика

Музыка — один из источников, в котором танцовщик находит опору и импульс для своего вдохновения, рождения выразительного по форме и внутреннему наполнению движения. Некоторые исследователи подчеркивают, что более точно говорить не о музыкальном сопровождении танца, а о его музыкальном

содержании. В балетном искусстве данная идея ярко проявилась в хореографии Дж. Баланчина, создававшего симфонический танец, визуализирующий текстуру музыки. «В осмыслении танца происходит «пластическая ретрансляция музыкального материала в хореографические образы» [13]. При этом музыкальная мелодия, вместе с интонацией, тематизмом, воплощаются в рисунке танца, его линейном контуре и пластическом рельефе; фактура музыки — в текстуре танца, которая «проявляется в пластическом соотношении вертикали и горизонтали в сложении хореографического рисунка» [14, с. 11]. Танцевальный симфонизм претворяется через музыкальную гармонию, определяющую общую композицию хореографического произведения. Полифоническая музыка словно отражается в пространственно-дифференцированном пластическом воплощении хореографического текста танц-симфоний.

Музыкальный текст и его хореографическое воплощение неразрывно связаны с понятием танцевальная выразительность. Музыка передает танцовщику, умеющему грамотно использовать ее ресурсы, необходимую психоэмоциональную настройку для воплощения танцевально-выразительного художественного образа.

5. Танцевальная выразительность и художественный образ

В танце тело максимально репрезентировано. Художественный образ, то есть история персонажа (героя), выраженная в движениях танцевального текста, задает параметры и условия для необходимой модели выразительности в конкретном танце.

Техника — лишь инструмент артиста балета. Демонстрация артистом балета своих технических достижений в искусстве танца равносильно показу художником не своих картин, а мольберта и кистей. Поэтому так важно осознание танцовщиком своей практики, опыта, того, как наилучшим образом использовать природные данные и полученные танцевальные навыки для создания главного — выразительного танца, художественного образа, воплощенного языком хореографии.

Следует признать, что современная школа классического танца все больше внимания уделяет вопросам технического совершенствования танца, формам его внешней эффектности. Однако важнейшим качеством танцевальной культуры, отличающей ее от спортивных достижений, является именно выразительность, экспрессивность, актерское представление замысла единого художественного посыла хореографического произведения. Трюкачество и демонстрация возможностей человеческого тела зрелищнее смотрятся в цирке или на спортивных соревнованиях. Главной особенностью, отличающей танец от спорта, является идея создания целостного художественного образа. Именно благодаря этому танец относится к категории искусства.

Используя системный подход в оценке танцевальной выразительности артиста балета, через анализ вышеперечисленных ее аспектов представляется возможным повысить уровень объективности оценки восприятия данного процесса, как самим танцовщиком, так и зрителем.

Мир танца, как и мир спорта, постоянно повышает технические требования к исполнителям. Совершенствуя техническую сторону движения, танцовщики и их преподаватели могут забывать о традиционном для русской школы классического танца качестве выразительности, одухотворенности пластики. Эта тревожная тенденция приводит к тому, что искусство в своих средствах выражения приближается к спорту, обедняя художественность балета. Хореографическая педагогика должна быть в первую очередь нацелена на синтез полученных технических навыков в нечто большее, чем их механическую совокупность. «Воспитание балетного актера в этом случае предполагает постановку перед учениками художественно-творческих и технических задач в «предлагаемых обстоятельствах» [10, с. 109], то есть постановку творческой сверхзадачи.

Сергей Филатов, один из исследователей языка балета, констатирует, что выразительность выскальзывает из актуальных требований современного хореографического образования: «Итоги последних конкурсов исполнительского мастерства и балетмейстерского творчества, где отчетливо проявляются современный уровень и особенности развития танцевального искусства, позволяют говорить о том, что в исполнительской трактовке классического танца исчезает одно из его неотъемлемых качеств — художественная выразительность» [7].

В итоге современные хореографические учебные заведения выпускают молодых танцовщиков, которые имеют хорошие профессиональные данные, владеют исполнительской техникой, однако не являются в прямом смысле слова танцующими актерами, так как не обладают необходимой способностью подчинить все свои знания, накопленные в процессе обучения главной цели — созданию выразительного художественного образа. Несмотря на усложнение общего уровня технических средств балетного искусства, артистам балета, их педагогам и балетмейстерам имеет смысл сконцентрировать внимание на умении создавать высокохудожественные хореографические образы, экспрессивное воплощение которых формирует эстетический вкус зрителей, ориентируя их на целостное восприятие.

Поэтому представляется, что и хореографическое образование должно ориентироваться на идею о том, что развитие физических данных, совершенствование технического мастерства соподчинены решению главной задачи — умению артиста балета создавать выразительные художественные образы. Тем более что в истории русской танцевальной школы существуют устойчивые педагогические традиции развития танцевальной выразительности.

Начиная с XIX в. Е. О. Вазем, А. П. Павлова, П. А. Герд, А. А. Горский, М. М. Фокин, А. Я. Ваганова и многие другие выдающиеся педагоги, балетмейстеры и артисты говорили о необходимости культивировать танцевально-выразительные способности артистов балета и стремились к этому в своей сценической и педагогической практике. Известный балетмейстер В. Д. Тихомиров писал, что «в подготовке к овладению искусством классической хореографии существуют две основные части: это, во-первых, техника искусства, а во-вторых, художественная выразительность» [15, с. 47]. Он же выделял в качестве необходимого компонента воспитания выразительности осознанное восприятие музыки, анализ ее эмоциональности с целью дальнейшего воплощения в пластике.

Балетмейстер А. А. Горский считал воспитание артистичности и экспрессивности даже более важным, чем техническое совершенствование. Именно на выразительности выстроила собственный танцевальный стиль А. Дункан — танцовщица-новатор и основоположник свободного танца.

В отечественной балетной педагогике 1920–1930-х гг., при отсутствии единой стандартной методики, царил размах студийного творчества и хореографического эксперимента. Именно в то время начала свою педагогическую практику А. Я. Ваганова, создательница системы классического танца в русской школе. Агриппина Яковлевна считала, что достижение танцевальной выразительности должно следовать за техническим совершенством и являться его результатом: «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» [16, с. 13].

Последовательное воспитание техники исполнения и танцевальной выразительности вывело русский балет того периода на ведущее место в мире. Представитель московской балетной школы, педагог Н. И. Тарасов, также уделял особое внимание выразительности танца, утверждая, что танцевальная лексика должна усваиваться «художественно, то есть пластически осмысленно» [17, с. 20].

Техническое развитие танцевального движения и его выразительность — две сообщающиеся и взаимодополняющие задачи танцовщика, которые в лучших образцах танцевального искусства гармонично слиты воедино. Великие мастера танца органично объединяют технику танцевального движения с идеями своего ощущения роли, выражая смысл языком хореографии. Артисты, создающие ярчайшие танцевально-выразительные образы в балетном искусстве, остаются на страницах его истории эталонами исполнительского мастерства. Такого результата одним техническим ремеслом достигнуть невозможно.

В идеале техническое совершенствование танцовщика идет от импульса разного наполнения. При таком подходе стилевое богатство танца, его оригинальные технические формы развиваются во взаимосвязи с идеей и приносят изысканные оттенки выразительности, обогащая содержание танца интересными формами выражения эстетического целого.

Воспитание и развитие выразительности, артистичности в танцовщике может быть рассмотрено не только в тесной связке с обучением хореографической технике, но и как дополнительное развитие актерских навыков студента. К. С. Станиславский связывал актерское мастерство с психологическим погружением в мир персонажа, которое в балетном искусстве нивелируется предпочтением хореографически точного исполнения движений, без привязки их к танцевальному образу.

Педагог по актерскому мастерству и пластической выразительности Е. Е. Навиславская предложила пересмотреть основы актерского образования в хореографии, взяв на вооружение систему К. С. Станиславского, биомеханику В. Э. Мейерхольда, практику анализа Р. Лабана, технику актера М. Чехова, гимнастику Э. Декру, принципы лаборатории Е. Грозовского. По ее мнению, сочетание хореографической подготовки с освоением практик, методик и приемов, заим-

ствованных из обучающих программ и дисциплин драматического театра, помогут танцовщикам в достижении наилучших результатов в сфере актерского мастерства [10]. Она считает, что для хореографического искусства особенную ценность несёт изучение законов биомеханики, которая помогает закреплять автоматизмы танцевальных движений.

Не только методики, используемые в традиционном образовании драматических артистов, могут быть плодотворны для современной подготовки артистов балета, но также и идеи искусства театра и танца, базирующиеся на эмпирических знаниях в этологии, этнографии, нейрофизиологии, нейропсихологии, психофизике, психоанализе, гештальт-психологии. Искусство, как форма бытия, соединяет в себе телесное и психическое начало, определяющее целостность нашего существования через движение, ощущение, чувствование и мышление. Тело и психика в своем неразрывном единстве претворяют становление свободной, творчески одаренной личности [18]. Исследования показывают, что огромную роль в достижении всестороннего мастерства по управлению собственным телом, эмоциями, вниманием и волей играет использование методов по расширению самосознания, применяемых в телесно-ориентированной и арт-терапии. Апробация в балетной педагогике таких методов и практик, не только улучшит качественный уровень танцевальной выразительности артиста, но и благотворно отразится на его психическом и физическом здоровье, способствуя тем самым его профессиональной устойчивости и личностному развитию.

В 2010 г. в рамках научно-творческого эксперимента Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, под руководством В. М. Исакова и С. А. Васильева была отобрана группа студентов для участия в экспериментальной работе по проверке гипотезы о связи танцевальной выразительности и саморегуляции внимания будущих артистов балета. Основная идея ее заключалась в возможностях обогащения традиционных знаний о танцевальной выразительности исполнительского мастерства путем использования авторского метода, направленного на развитие концентрации внимания и волевых качеств артиста балета. Работа над развитием метода и применением его на практике продолжается и в настоящее время солисткой балета Санкт-Петербургского государственного академического театра балета имени Леонида Якобсона Д. С. Ельмаковой и артисткой балета и педагогом Е. С. Улитиной (Белград, Сербия).

В данный момент существуют значительные противоречия между реальной сценической практикой артистов балета и накопленными традициями развития танцевальной выразительности. Наблюдается дисбаланс между техническим совершенствованием танцевального искусства и способностью к его внутреннему наполнению.

Для устранения причин подобной дисфункции в танцевальном искусстве, артистам балета и их педагогам важно задействовать дополнительные возможности развития выразительности танца. Одним из способов совершенствования танцевальной выразительности артистов балета может стать использование специальных техник и практик, улучшающих общий уровень концентрации внимания танцовщика в процессе исполнения хореографической композиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер Ком, 1999. 720 с.
2. Драчёва Л. Н. Представления о красоте и уродстве в эпоху Античности // Молодой ученый. 2015. № 9. С. 26–27.
3. Барба Э., Савареze Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2010. 320 с.
4. Барба Э. Бумажное каноэ. Трактат о театральной Антропологии. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 304 с.
5. Дункан А. Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. М.: Искусство, 1989. 349 с.
6. Старчеус М. С. Выразительный человек (о внешнем и внутреннем в музыкально-сценическом высказывании) // Музыка. Миф. Бытие. Сборник статей. М., 1995. С. 65–98.
7. Филатов С. Танцевальная техника и выразительность. URL: <http://dancerussia.ru/publication/333.html> (дата обращения: 30.04.2015).
8. История тела: В 3 т. / Под ред. А. Корбена, Ж. — Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда: XX век / Пер. с фр. А. Гордеевой (введение, ч. 2.2, 2.3, 3), Ю. Романовой (ч. 1.1, 2.1), Д. Николаева (ч. 1.2, 4), Д. Жукова (ч. 5). М.: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.
9. Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред. — сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. 639 с.
10. Навиславская Е. Е. Актерское мастерство и пластическая выразительность в хореографии // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. Т. 200. С. 104–111.
11. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ООО «А Темп», 2006. 944 с.
12. Ефремов И. А. Высшая целесообразность красоты // Лезвие бритвы. <http://www.geocities.com/Athens/Academy/9997/> (дата обращения: 03.05.2015)
13. Петроченко Т. В. Балет и скульптура (теоретическое описание выразительного языка пластических искусств посредством синхронного анализа) // Человек и культура. 2014. № 4. С. 16–31. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_13544.html (дата обращения: 03.05.2015)
14. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии (Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве). Автореферат дисс. ... канд. иск. М., 2009. 27 с.
15. Холфина С. Воспоминания мастеров московского балета. М.: Искусство, 1990. 377 с.
16. Ваганова А. Я. Основы классического танца. М.: Искусство, 1963. 179 с.
17. Тарасов Н. И. Классический танец. М.: Искусство, 1981. 479 с.
18. Никитин В. Н. Энциклопедия тела: психология, психотерапия, педагогика, театр, танец, спорт, менеджмент. М.: Алетейя, 2000. 624 с.