

**БАЛЕТ ӨНЕРІ  
BALLET ART  
БАЛЕТНОЕ ИСКУССТВО**

МРНТИ 18.49.07

*Г.Ж. Капанова<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>*Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнева  
(Алматы, Казахстан)*

*Н.И. Канетов<sup>2</sup>*

<sup>2</sup>*Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)*

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ И РАСКРЫТИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В БАЛЕТЕ**

**Аннотация**

*Главной целью артиста балета в его профессиональной деятельности является создание и раскрытие художественного образа с помощью музыки, хореографии и литературно-драматического сюжета. При этом критерии технической оснащенности, танцевальной выразительности и актерского мастерства должны рассматриваться в неразрывной связи друг с другом. Такие требования к балетному исполнителю, как артистичность и способность к перевоплощению на сцене во многом зависят не только от понимания танцовщиком хореографических и драматургических задач, но и от уровня развития его личности, интеллектуальных, эмоциональных и морально-волевых качеств.*

***Ключевые слова:** хореография, художественный образ, техническая оснащенность, артистизм, пластическая выразительность, харизма, эмпатия, актерское мастерство.*

*G.Zh. Kapanova<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>*Almaty Choreographic College Named After A.V. Seleznev  
(Almaty, Kazakhstan)*

*N.I. Kanetov<sup>2</sup>*

<sup>2</sup>*Kazakh National Academy of Choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

**SOME ASPECTS OF CREATION AND  
DEPLOYMENT ARTISTIC IMAGES IN THE BALLET**

**Annotation**

*The main goal of a ballet dancer in his professional activity is to create and reveal an artistic ballet image through music, choreography, literary and dramatic plot. At the same time, the criteria of technical equipment, dance expressiveness and acting skills*

should be considered in inseparable connection with each other. Such requirements for the ballet dancer as artistry and the ability to transform on stage largely depend not only on the dancer's understanding of choreographic and dramatic tasks, but also on the level of development of his personality, intellectual, emotional and moral-volitional qualities.

**Key words:** choreography, artistic image, technical equipment, musical and plastic expressiveness, charisma, empathy, acting.

Г.Ж. Қапанова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесі  
(Алматы, Қазақстан)

Н.И. Канетов<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

## БАЛЕТТЕГІ КӨРКЕМ БЕЙНЕНІ ЖАСАУ МЕН АШУДЫҢ КЕЙБІР АСПЕКТІЛЕРІ

### Аннотация

Балет әртісінің кәсіби қызметіндегі басты мақсаты – музыка, хореография және әдеби-драмалық сюжеттің көмегімен көркем бейнені ашу және жасау болып табылады. Бұл ретте техникалық жабдықталу, би мәнерлілігі және актерлік шеберлік критерийлері бір-бірімен тығыз байланыста қарастырылуы тиіс. Әртістік және сахнаға қайта сіңіру қабілеті сияқты балет орындаушысына қойылатын талаптар көбінесе бишінің хореографиялық және драматургиялық міндеттерді түсінуіне ғана емес, сонымен қатар оның жеке басының даму деңгейіне, интеллектуалды, эмоционалдық және моральдық-ерік қасиеттеріне байланысты.

**Түйінді сөздер:** хореография, көркем бейне, техникалық жабдықталу, музыкалық және пластикалық мәнерлілік, харизм, эмпатия, актерлік шеберлік.

Для артиста балета способность влиять на зрителя, вызывать сопереживание и передавать те или иные чувства является одной из самых важных. Об этом свидетельствует принадлежность исполнителей классического танца к профессиям, связанным с артистической деятельностью. Ведь танцовщики, артисты цирка, актеры театра и кино – это прежде всего, профессионалы, результат деятельности которых должен быть представлен публике в виде зрелища – на сцене или экране. Объединяет артистов и то, что выступлению перед зрителями предшествуют многочасовые репетиции, занимающие большую часть их профессиональной жизни.

По лаконичному и очень емкому определению В.М. Красовской, «Балет – вид искусства, в котором художественный образ воплощается через музыкально-организованное движение». При этом следует помнить, что вершиной балетного спектакля можно назвать

сюжетный полнометражный многоактный балет. По сути своей такой спектакль – «это драма, написанная музыкой и воплощенная в хореографии. Сценическое воплощение музыкальной драматургии балета состоит в создании хореографического действия, раскрывающего, а нередко и обогащающего содержание музыкальных образов. Основой хореографического действия является танец, воплощающий события сюжета, состояния и характеры действующих лиц» [1, с.42].

Балет, в отличие от спорта, обладает целым рядом особых свойств, объединяющих его с драматическим искусством. Речь идет о музыкальной и литературно-сюжетной составляющих, которые наряду с хореографией являются основой классического балетного спектакля. Именно поэтому артисту балета необходимы музыкально-пластическая выразительность, эмоциональность в создании художественного образа, умение перевоплощаться на сцене и многое другое. Такие актерские требования помимо исполнительского мастерства предполагают особый психологический склад личности для создания и раскрытия сценического образа, для того, чтобы добиться эмоционального отклика у зрителей. Само же создание и раскрытие художественного образа достигается танцовщиком с использованием своих физических, технических и психических ресурсов и при помощи музыки, хореографии и литературно-драматического сюжета [2, с.46].

Но хореографический номер или спектакль может быть и бессюжетным. Главное отличие сюжетной балетной постановки от бессюжетной – наличие событийного ряда, символизирующего поступки или душевные состояния главных действующих лиц. В бессюжетном танце драматургия основана на сопоставлении, смене и развитии человеческих переживаний, воплощающих определенную идею. Хореография создается на основе музыкальной драматургии без передачи поступков и событий. Сюжет – это внутреннее смысловое развитие, многослойное соединение образов в танце [3, с.45].

В случае, когда современный танец лишен четкого литературного сюжета, его основой становится сложное музыкальное произведение. «В бессюжетных современных балетах самое главное единство видимого и слышимого, которое достигается посредством музыкально-хореографического синтеза – основы создания и раскрытия художественного образа на балетной сцене» [4, с.385].

Ну, а что же такое художественный образ с точки зрения хореографии? Как оказалось, дать доступный пониманию, а не формальный ответ по поводу столь распространенного в балете понятия, не так-то просто. Ростислав Захаров в своей книге «Сочинение танца» в главе «Образ в балетном спектакле» пишет: «Образ — это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей

действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены драматургическим действием». 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.

Таким образом, по нашему пониманию художественный образ — это гармоничное единство между образом, задуманным балетмейстером, образом, воплощенным артистом балета и образом, возникающим у зрителя [2, с.49].

Все слагаемые убедительного образа существуют по принципу единства содержания и формы: гармонии четкой, точной, завершенной сценической формы движения и предельно насыщенного эмоционально-психологического содержания. Сценические характеры, сочиненные талантливыми балетмейстерами и станцованные великими исполнителями, отличаются психологической достоверностью и убедительностью поведения.

Однако в хореографии всегда существует опасность искажения задуманного образа погрешностями исполнения. Нидерландский танцовщик, хореограф и писатель Руди ван Данциг так пишет об этом: «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» [5, с.113].

Иногда импровизация — единственная возможность выразить себя с точки зрения раскрытия внутреннего личностного пространства или технической исключительности. Ведь по сути, артист балета танцует то, что поставлено балетмейстером, одевается по замыслу художника по костюмам, на сцене оказывается во власти дирижера и музыкантов оркестра, а если спектакль известный, то одна из его задач — соответствовать ожиданиям зрителей. Исходя из этого, становится понятным, как сложно запомниться публике, внеся в знакомый образ свои неповторимые черты.

Известно, что некоторые балетные исполнители производят на зрителей неизгладимое впечатление, а есть и такие, кто не оставляет в памяти никакого эмоционального следа. Яркую выраженную спо-

способность артиста эмоционально влиять на людей, в том числе и на зрителей балетного спектакля, называют харизмой. Харизматичность можно определить, как личную притягательность, индивидуальный магнетизм, невидимую энергию личности, обладающую видимым эффектом.

Для зрителей балетного спектакля харизма танцовщиков – почти осязаемое ощущение: влекущая энергия выдающихся исполнителей завораживает зрителей, переносит их в другое измерение. При чем сопереживание героям балетного спектакля сопровождается необычайным воодушевлением и чувством сопричастности. Значит, хореографическая харизма – это точное попадание в энергетический резонанс со зрительным залом и высокими ожиданиями публики. Способность влиять на зрителей практически неуловимая категория, поскольку связана с достаточно условной величиной – энергетическим потенциалом личности. Однако, можно с уверенностью сказать, что для артиста балета харизма тесно связана с абсолютной уверенностью в себе, уникальными физическими данными и техническими возможностями, сопряженными с артистичностью и высокой самоотдачей [2, с.235].

Разумеется, в искусстве классического танца живые эмоции могут возникать и проявляться только в том случае, если исполнитель функционально подготовлен, отлично технически оснащен, а также обладает музыкальной и пластической выразительностью. По-нашему мнению, необходимым, достаточным и приоритетным условием актерского мастерства на сцене является техническая подготовленность исполнителя. Только уверенное, с академической точки зрения, владение всеми элементами классического танца позволяет артистам балета убедительно раскрыть особенности того или иного художественного образа.

Что касается неоклассических и современных бессюжетных постановок, то и здесь высокая техническая оснащенность позволяет танцовщику передать телом собственные эмоциональные переживания или тонкие музыкальные нюансы произведения. В случае же недостаточной технической подготовки исполнителя непопадание в образ или несоответствие его движений характеру музыки может выглядеть еще более очевидными, чем в классических спектаклях.

Дело в том, что в классических спектаклях проявление сценической выразительности во многом связано с предварительным отбором солистов с позиции их соответствия определенному амплуа. Так, например, для партии Одетты-Одиллии желательны удлиненные линии, хрупкость сложения и технические и анатомические возможности, предполагающие амплитуду движений и их кантиленность. Предварительный отбор исполнителей на основе их сценического

амплуа – героя или злодея, принцессы или милой простушки, – возможно сужает актерские возможности танцовщиков, но с другой стороны, облегчает вхождение в образ, дальнейшую шлифовку важных нюансов. В Америке и Европе понятие «амплуа» все больше отходит на второй план, но мы полагаем, что в условиях репертуарного театра с большим количеством классических спектаклей подбор исполнителей по внешним, психологическим и техническим данным не теряет своей актуальности.

В работе артиста балета над созданием художественного образа важнейшую роль играет его уровень развития и направленность личности, интеллектуальный потенциал, включающий способность к обобщению, живость восприятия окружающего мира, креативность мышления и общую эрудицию. Иветт Шовире, звезда Парижской оперы и директор Балетной школы Гранд Опера писала: «артисту балета необходимо расширять свой интеллектуальный кругозор, изучая, в первую очередь, искусства, близкие к искусству танца, то есть музыку, живопись и литературу». Эти знания дают более точное понимание литературного сюжета, помогают увидеть героев в историческом контексте, а значит делают сценические персонажи более понятными и убедительными.

Достоверность создаваемого на сцене персонажа во многом зависит от личностных качеств исполнителя, его готовности в понимании других людей, принятии их ценностей и жизненных установок. Яркая эмоциональная оценка событий с искренним сопереживанием и сочувствием к окружающим людям называется эмпатией. Именно наличие эмпатийных способностей помогает артисту эмоционально слиться с воображаемым героем, перевоплотиться в него. Применительно к артистам балета «эмпатия является обязательным условием наиболее полной включенности в образ и проникновением в переживания другого человека» [6, с.64-65].

На психологическом уровне эмпатия наблюдается в сценическом творчестве как «вживание» личности артиста в художественный образ. При этом эмоции настолько вплетены в познавательные процессы, что справедливо говорить о так называемом чувственном мышлении. Однако, такой крайне высокий уровень эмпатии часто связан с синдромом эмоционального выгорания, который может мешать успешной профессиональной деятельности танцовщика [7, с.42].

Ну и, наконец, помимо эмоционального погружения в роль для артиста балета важно понимание характера мышечной моторики сценических персонажей. Ведь по мнению Н. Макаровой, «Каждая балетная героиня и стиль, который ей придан, предполагает свою исполнительскую манеру, особое *вживание* в движение и всякий раз различающуюся *физику* мышц и ощущений» [8, с.177].

Собственно говоря, это и есть появление телесной эмпатии, без которой танец превращается в набор движений. Особенно важно не потерять эмпатийные способности при переходе с одного танцевального стиля на другой, что является настоящим экстримом для классических танцовщиков. В этом отношении исполнители мирового уровня являются хорошим примером быстрого психического и мышечного «переключения» с чистой классики на неоклассику и модерн [2, с.239].

Таким образом для успешной сценической деятельности артисту балета необходимы согласованное взаимодействие эмоционального, интеллектуального и волевого компонентов на основе физической подготовленности и технической оснащенности. Применительно к современным постановкам к вышеуказанным качествам можно добавить высокую пластическую восприимчивость тела как способность к мобилизации моторики для выполнения самых сложных двигательных задач. Каждый из этих источников психической и мышечной энергии по мере необходимости может быть задействован в сложных психологических ситуациях, к которым относится работа на сцене. Результативное взаимодействие сценических и личностных качеств с техническими возможностями выделяет выдающихся балетных исполнителей из общего ряда. Все слагаемые убедительно образа существуют по принципу единства содержания и формы: гармонии точных, завершенных сценических движений с предельно насыщенными эмоционально-психологическими переживаниями.

### **Список использованных источников:**

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Капанова Г.Ж. Профессиональная компетентность артиста балета. – Лондон: Cambridge International Press, 2017. – 378 с.
3. Марченков А.Л. Искусство балетмейстера. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец: учеб. пособие / Владим. гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2017. – 124 с.
4. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. – Москва: Планета музыки, Лань, 2018. – 520 с.
5. Данциг Р. Ван. Вспоминая Нуреева. След Кометы. Перевод с голландского И. Михайловой. – Санкт-Петербург, 2011. – 386 с.
6. Макарова В.Г., Русинова С.А. Формирование эмпатийных способностей студентов-артистов балета. // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. – СПб, 2011. – №1(25). – С.55-67.
7. Maslach, C. Burnout: A social psychological analysis. In The Burnout syndrome ed.J.W. Jones. – Park Ridge, IL: London House, 1982. – 30–53 pp.
8. Макарова Н.Р. Биография в танце. – Москва: Артист. Режиссер. Театр., 2011. – 376 с.

**References:**

1. *Balet: jenciklopedija* / gl. red. Ju.N. Grigorovich. – M.: Sovetskaya. jenciklopediya, **1981**. – 623 s. (*In Russ.*).
2. Kapanova G.Zh. *Professional'naja kompetentnost' artista baleta*. – London: Cambridge International Press, **2017**. – 378 s. (*In Russ.*).
3. Marchenkov A.L. *Iskusstvo baletmejstera. Jevoljucija scenicheskikh form tance. Sol'nyj tanec: ucheb. posobie* / Vladim. gos. un-t im. A.G. i N.G. Stoletovyh. – Vladimir: Izd-vo VIGU, **2017**. – 124 s. (*In Russ.*).
4. Nikitin V.Ju. *Masterstvo horeografa v sovremennom tance. Uchebnoe posobie*. – Moskva: Planeta muzyki, Lan', **2018**. – 520 s. (*In Russ.*).
5. Dancig R. Van. *Vspominaja Nureeva. Sled Komety*. Perekovod s gollandskogo I. Mihajlovoj. – Sankt-Peterburg, **2011**. – 386 s. (*In Russ.*).
6. Makarova V.G., Rusinova S.A. *Formirovanie jempatijnyh sposobnostej studentov-artistov baleta*. // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Ja. Vaganovoj. – SPb, **2011**. – №1(25). – S.55 -67 (*In Russ.*).
7. Maslach, C. *Burnout: A social psychological analysis*. In *The Burnout syndrome* ed.J.W. Jones. – Park Ridge, IL: London House, **1982**. – 30–53 pp. (*In Engl.*).
8. Makarova N.R. *Biografija v tance*. – Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr., **2011**. – 376 s. (*In Russ.*).