

Естетично-пластичний зміст пози у класичному танці

Проаналізовано історико-естетичні аспекти становлення пози в класичному танці. Висвітлено естетичний характер та основні етапи виникнення статичних й динамічних поз, композиційні будови яких сягають бальних танців XVI – XVIII століть. Висунуто аргументи про те, що методичні прийоми викладання танцю ґрунтувалися на рухах, стрибках й позах менуету та гавоту, які й до сьогодні є незамінними в лексиці класичного танцю. У кінці XVIII століття відбувся великий перелом у естетиці побутового і театрального танців водночас. У побутовій хореографії на заміну менуету і гавоту з'явилися нові танцювальні форми, у театральному танці відбулися зміни в костюмі, завдяки чому ускладнилася техніка танцю. Досліджено, що на початку XIX століття не існувало певної систематизації поз, однак, їх число сягало п'ятдесяти семи одиниць.

Розглянуто складники просторового малюнку пози, а саме: положення голови, рук, корпусу й ніг; образно-емоційний зміст та цілісну скульптурну пластику пози як лексичної одиниці танцю. Зазначено, що у будь-яких позах класичного танцю велике значення мають повороти і нахили голови, а погляд повніше передає внутрішній стан втілюваного образу; специфічних пластичних особливостей надає кожній позі тулуб. Позиції та розташування ніг у позах класичного танцю мають чи не найголовніше значення. Зазначено, що особливої пластичної довершеності кожній позі надає виворотність та технічно правильно вихована стопа. Викладено теоретичні засади щодо синтезу емоційності та фізично-пластичної взаємодії верхнього й нижнього поясів тіла танцюриста, які поєднуються з метою цілісності скульптурно- композиційної будови пози.

Ключові слова: класичний танець, естетично-пластичний зміст, поза, образ.

Постановка проблеми. Синкретизм хореографічного мистецтва – це творче злиття цілком “автономних”: музики, театрального, образотворчого мистецтв, які наповнюють його емоційно-образним змістом. Образотворче мистецтво, на перший погляд, більше ніж музика і мистецтво драми, віддалене від хореографії. Проте саме воно є органічним складником не лише балетної вистави, а також найдрібнішого руху, позиції, положення чи пози. Танець має спільні риси з виразовими засобами музики, однак він також тотожний із скульптурою, котра, як і танець, є зображувальною, оскільки її першоджерело – статична пластика тіла людини. Балетний критик, мистецтвознавець В. Ванслов зазначав, що танець іноді називають “скульптурою, що ожила”, “рухливою скульптурою”, у якій статична виразовість тіла людини є миттю, фрагментарним явищем танцювального мистецтва. Особливого значення скульптурність набуває в танцях, які виконуються в повільному темпі, в адажіо. Саме підтримки та атітуди в дуетних танцях завжди мають так звані опорні точки, в яких скульптурна виразовість пози набуває надзвичайного значення [5, с. 30].

Аналіз джерел та літератури щодо означеної проблеми. У фаховій естетичній та мистецтвознавчій літературі минулого й сьогодення канонізовано та визначено чіткі просторові малюнки поз класичного танцю, складниками яких є різноманітні положення голови, рук, корпусу й ніг. Також вироблено методичні підходи щодо їх вивчення та виконання. Праці видатних хореологів А. Ваганової [4], М. Тарасова [11], В. Костровицької, О. Писарєва [9], Г. Березової [2], Л. Цветкової [12] та ін. – вагомий внесок у галузі теорії та методики вивчення класичного танцю. Серед чисельних праць особливе місце належить науково-історичному дослідженню Л. Блок [3] та філософсько-мистецькому А. Волинського [7], у яких рухи, пози і загалом танець розглянуто через призму художньо-образного сприйняття світу.

Мета статті – розглянути, охарактеризувати й переосмислити візуальне прочитання емоційно-пластичного змісту поз у класичному танці, їх моделювання, спираючись на канонічні принципи та використовуючи визнану методологію.

Виклад основного матеріалу. Класичний танець – це відображені в рухах емоції людини, і як музика – поезія звуків, так класичний танець – це поезія рухів [4]. Він – основа балету, якому

притаманні всі закономірності хореографічного мистецтва. Його головним засобом вираження є художньо-естетичне, пластично переосмислене, образне виконання від найдрібніших рухів, стрибків, поз аж до триумфальної кульмінації танцювальної техніки.

Виразовими засобами класичного танцю є не тільки рухи, а й нерухомі позиції та пози. Кількість рухів у ньому надзвичайно велика й різноманітна, та однією із основних його “мовних одиниць”, лексичних елементів є поза, образно-яскрава за своєю композиційною побудовою.

Поза (франц. *pose* від *poser* – покласти, поставити) у танці фіксація певної дії руху. У класичному танці поза – це визначене положення корпусу, ніг, рук і голови. Основні пози – *croisée*, *effacée*, *écartée* і чотири *arabesques*. Пози розподіляються на малі, середні та великі, залежно від того, нога знаходиться на підлозі чи у повітрі, а також – *arrondie* та *allongé*. Можливі варіанти поз, які утворюються внаслідок напівзгинання ноги позаду чи попереду – *attitude* [1, с. 406].

З давніх-давен майстри танцю збагачували свої знання, споглядаючи скульптурну пластику античності, де поза – це не зафіксована мить, а активний елемент змісту. Дослідження в галузі історико-еволюційних засад виникнення пози сягають композицій бальних танців XVI – XVIII століть, які будувалися на статичних і динамічних позах. Особливо складною була техніка побутового танцю XVIII століття. Виконання бальних танців вимагало спеціальної фізичної підготовки, адже окрім виворітності, правильної постави, необхідними були знання позицій рук та ніг, уміння виконувати пози та реверанси, низькі стрибки, заноски та багато дрібних танцювальних рухів. Методичні прийоми викладання танцю ґрунтувалися на вивченні рухів, стрибків, поз менуету та гавоту, які й до сьогодні є незамінними в лексиці класичного танцю [6].

У кінці XVIII століття відбувся великий перелом у побутовому і театральному танцях водночас. У побутовій хореографії на заміну менуету і гавоту з’явилися нові танцювальні форми, які були простими, невимушеними і вільними для імпровізування. У театральному танці відбувалися зміни в костюмі, завдяки чому ускладнилася техніка танцю. Як зазначала театрознавець Л. Блок, “змінилась фізіономія всього танцю взагалі” [3, с. 214]. Як наслідок, античний стиль театального костюму посприяв появі нових рухів, які активно обговорювалися в осередку митців того часу, а саме – “це античні атітюд леді Гамільтон і танці Вігано та його дружини”. У збірнику Л. Блок, до якого ввійшли праці з театрознавства, авторкою відзначено про те, що сама леді Гамільтон не танцювала, однак придумала особливо видовищні пози, які підкреслювали її красу та бездоганну будову тіла. Окрім цього, вона достеменно точно демонструвала ці пози, копіюючи скульптури і зображення з картин античності [3, с. 219].

На межі XVIII – XIX століть у танцювальному мистецтві з’явився “новий жанр”, який називали *arabesque* (арабеск, франц. – арабський). Тоді термін арабеск був уживаним як першоджерело всіх так званих великих поз класичного танцю. Цю позу у своїх виступах виконували артисти балаганних театрів, а саме танцюристи, канатоходці та еквілібристи. Також цей термін запозичений з архітектури та живопису (від італ. *arabesco* – арабський), означає “складні візерунки в арабському стилі” [10, с. 31].

Отже, такі різні за семантикою і зображально-пластичним малюнком барочно-вітійоватий атітюд й азіатсько-орнаментальний арабеск, які виконувалися танцівниками по-різному, мали одне значення – поза. “Поза, котру танцюристи називали атітюдом, у вузькому значенні цього слова, найпрекрасніша із усіх, які тільки існують у танці... Немає нічого більш граціознішого, ніж ці чарівні пози, які називаються арабеском” [3, с. 221]. Із вищезазначеного зрозуміло, що не існувало певної систематизації поз, однак, як зазначає Л. Блок, уже на початку XIX століття їх налічувалося п’ятдесят сім.

Замалював усі пози художник Казартелі, а позував їх йому танцівник Шарль (Карло) Блазис. Окрім захоплення танцем, Блазис був автором багатьох праць з філософії, естетики, музики, живопису, театру. Вагомим внеском до хореології є його дослідження з техніки танцю, серед яких “*Traité élémentaire*” (“Елементарний підручник теорії і практики танцю” – 1820 р.). У підручнику автор кодифікував академічну техніку, спираючись на головні принципи рівноваги в танці. Великого значення дослідник надавав анатомічній будові тіла людини та логіці рухів [8, с. 27]. Він захоплювався геніальними ідеями, однією з яких була “перевірити алгеброю гармонію”, точніше геометрією рухи [3, с. 223]. Важливо те, що хореограф поставив перед собою завдання розкласти танцювальні “па” та пози на прямі лінії та кути, з метою розуміння змісту кожного руху. У своїх

працях він приділяв велику увагу положенню рук, постановці корпусу, виворотності та високим підніманням на півпальці в позах.

У тому ж 1820 році “фігура”, яка була названа арабеском, остаточно увійшла до арсеналу балетної техніки і стала типовою позою-символом, яка виражала поривання, стремління до безкінечності, де до емоційного змісту долучається пластичний – адже, тіло танцюриста в цій фігурі-позі ніби витягнуте по діагоналі: одна нога піднята і витягнута назад, друга спирається на землю; одна рука чи обидві продовжують діагональну лінію витягнутої ноги в протилежному напрямку.

Романтична поза арабеск, відома в танцювальній техніці ще із XVI століття, була втілена в балетних образах Марією Тальоні, яка уособлювала передові мистецькі ідеї своєї доби. Нею було започатковано новий повітряно-легкий стиль виконання великих стрибків із граціозним відштовхуванням, зависанням у повітрі та м’яким приземленням. Вважають, що саме вона першою піднялася на кінчики пальців. Та головне – Тальоні закріпила ще й інше досягнення жіночого танцю: великі пози та видовжені лінії. В історію увійшли її славнозвісні арабески із витягнутими вперед чи догори руками. Незважаючи на те, що в танцівниці були суттєві недоліки щодо пропорційності у будові її тіла, вона вміла вдало і захоплююче продемонструвати себе якнайкраще перед глядачами, а “надмірна довжина її кінцівок створювала в уяві безкінечну лінію, що тягнеться від кінчиків пальців руки до носка ноги” [3, с. 244]. У всіх різновидах арабесків стійкість здавалась оманливо-хиткою, а танець – легкокрилих сільфід, фантастичних істот, що ледве торкаються землі, образом зникаючої примарної мрії, який став символом балетного романтизму.

Отже, завдяки танцівниці геометрично-конструктивна за своєю архітектонікою, різноманітна за характером виконання, поза арабеск закріпилася, набуваючи нової виразовості в мистецтві танцю.

Стосовно атітюд, то як і арабеск, attitude (атітюд, франц. – поза, положення) – це також поза, проте на відміну від попередньої, характерна особливість її – зігнуте коліно піднятої назад ноги. В attitude основна лінія утворюється з опорної ноги, корпусу і рук у III позицію. Основні різновиди – attitude croisée, attitude effacée [10, с. 37].

Як засіб збагачення сценічної виразовості та за образним прочитанням, пластичний малюнок атітюд надзвичайно мінливий. Балетмейстер К. Блазис писав про атітюд: “Танцівник, який рухається проти вітру, у будь-якому напрямку, повинен старанно зберігати центр ваги на лінії, яка його підтримує. Це особливе положення називається атітюдом, саме витончене, проте й саме важке із всіх положень танцю; на мій погляд, це щось на зразок пози “Меркурія” Болоньї” [1, с. 34]. Ця поза має особливий візуальний малюнок: вона наче витончений завиток, виплетений у процесі танцю – зігнута в коліні нога, різноманітні положення підкреслено округлих або пом’якшених рухів рук утворюють примхливий стеблистий орнамент, який ніби обплітає фігуру, що міцно вросла в землю.

Саме з атітюд у підручнику “Основи класичного танцю” А. Ваганова розпочинає розділ “Пози класичного танцю”, де описує методичні вимоги щодо їх вивчення та виконання [4]. Також авторка приділяє увагу французькій, італійській та російській манері виконання цієї пози, де пластичний малюнок атітюд по-різному трактується. Власне, форма самої пози є схожою в трьох випадках, та атітюди різняться між собою: нахилом корпусу, поворотом голови, більшим чи меншим кутом згинання ноги в коліні, що надає їм особливого змісту і характеру. Такі нюанси під час виконання будь-якої із поз класичного танцю можуть змінювати їх образно-емоційну змістову насиченість.

Атітюд завжди являє собою ламану лінію, арабеск – пряму. Досліджуючи символіку поз, відомий театральний критик, мистецтвознавець А. Л. Волинський зазначає, що малюнок цих двох фігур постійно присутній в пластичній техніці адажіо. Арабеск набуває форми атітюд шляхом випрямлення зігнутої ноги. Пряма лінія, взагалі рішучіша, аніж зігнута, вона виражає вольову пристрасть, вона тріумфує і торжествує – вважає філософ [7, с. 107]. Згідно з витоками та технікою творення, attitude croisée нічим не відрізняється від attitude effacée, змінюється лише epaulement (епольман, франц. – від épaule – плече; вихідне положення танцівника, у якому постать розвернута по діагоналі до глядача або плечем у напрямку другої чи восьмої точок танцюального залу, голова повернута за плечем), та за візуальним прочитанням емоційно-пластичні образи цих двох атітюдів докорінно відрізняються. На думку автора – “ніжно-м’який” attitude effacée знімає, вирішує всю напругу, усю бурю і муку attitude croisée [7, с. 106].

Поєднавши положення рук і позиції ніг у взаємодії з тулубом та головою, систематизовано і визначено два основних розташування тіла у класичному танці: *croiséé* (круазе, франц. – схрещене) та *effacée* (ефасе, франц. – відкрите, розвернуте), які є базовими для багатьох інших тілесних побудов. А. Л. Волинський порівнює: “Лід – це *croiséé*. Він розтав у воду – це *effacée*. Такий ланцюг явищ природи. Перед нами на кожному кроці, усюди два полюси, два образи. У балеті “*croiséé* і *effacée* використовуються найчастіше. Кожне положення, кожна поза тіла чи його частини є чимось одним: або це зібраність, або це картинно-м’яка, утішаюча око розвернутість” [7, с. 37].

Потрібно зазначити, що в будь-яких позах класичного танцю велике значення мають повороти і нахили голови, а погляд повніше передає внутрішній стан втілюваного образу. Якби не узгоджувалися між собою рухи голови, рук і тулуба, без певної спрямованості погляду поза класичного танцю не була б в цілому завершеною і виразовою. Наприклад, у позі *epaulement ecartée* вперед (екарте, франц. – від *écarter* – розсовувати, відхиляти; поза, у якій вся постать танцівника розвернута по діагоналі) – голова піднята і погляд спрямований стрімко догори, а у позі *ecartée* назад – голова злегка опущена, погляд задумливо-мрійливий. Перша поза за характером гордовита, а друга – лірично-спокійна.

Дії рук разом із поворотами і нахилами голови не обов’язково повинні бути стандартними, оскільки вони є пластичною основою для втілення різноманітного за змістом і характером танцювального жесту.

Якщо спрямування погляду має першорядне значення у виразальному русі голови, то в рухах рук кисть виконує таку ж саму роль. У позах класичного танцю вся рука, від плеча й до кінчиків пальців, діє активно. Плече, лікоть, зап’ясток, кисть і пальці об’єднані спрямуванням танцювального жесту, особливо в тих випадках, коли виконується прийом *allongé* (а лян же, франц. – пом’якшений, подовжений, витягнутий). Кисті рук у позі, як і погляд, надають танцювальному жесту необхідного змісту і пластичної завершеності.

Специфічних пластичних особливостей надає кожній позі тулуб. Коли в положеннях голови визначальним є напрям погляду, у рухах – кисті, то в рухах тулуба найвиразовішими є плечі. Положення рук і голови, які не доповнені відповідним розворотом тулуба (*epaulement*) чи його нахилом, не можуть бути вдосталь виразовими і цілеспрямованими. Загалом, допоки танцівник, виконуючи будь-яку позу, виражає свої почуття чи стремління, дії тулуба не припиняються ні на мить.

Позиції та розташування ніг у позах класичного танцю мають чи не найголовніше значення. Роботу ніг у позах слід сприймати як зафіксовану мить, також як танцювальне *pas* чи стрибок, де обидві ноги є активними. Стегно, коліно, гомілковий суглоб, підйом і пальці відведеної ноги підкреслюють напрям руху всієї статури танцівника. Як і працююча нога, опорна обов’язково надає певного поступального характеру кожній позі, незалежно набуває вона прийому *demi-plié* чи *relevé*. Та особливої пластичної довершеності кожній позі надає виворітність та технічно правильно вихована стопа.

Отже, синтез емоційності та фізично-пластичної взаємодії верхнього і нижнього поясів тіла танцюриста мають бути поєднаними з метою цілісності скульптурної композиційної будови пози.

Детальний аналіз щодо методики вивчення та виконання поз у класичному танці здійснили А. Ваганова [4], М. Тарасова [11], В. Костровицької, О. Писарева [9], Г. Березова [2], Л. Цветкова [12] та ін.. У підручниках та методичних посібниках багато авторів вказують на те, що братися до вивчення поз потрібно з першого року навчання, кожен позу вивчати окремо, носком у підлогу, як правило, вивчати їх потрібно у правильній послідовності, а саме: насамперед *croiséé* вперед і назад, далі *effacée* вперед і назад, *ecartée* вперед і назад і насамкінець – чотири *arabesques*. Якого характеру, пластичного образу потрібно надати тій чи іншій позі, можна частіше почути на заняттях у балетному класі. Проте чи не найпершим ґрунтовним дослідженням, де автор розглядає мету і завдання школи класичного танцю в цілому і рухів, поз, стрибків зокрема, є підручник М. Тарасова “Класичний танець”.

Як зазначає автор, “поза класичного танцю умовна. У ній все підлягає просторовим і тимчасовим законам театральної хореографії, вона пластично підсилює, закріплює, підносить, доводить до надзвичайної віртуозності природні рухи тіла людини. Але ця пластична умовність пози цілком реалістична. Вона дає мистецтву класичного танцю винятково витончені, об’ємні та гнучкі

засоби вираження. Наприклад, виконуючи одну лише позу arabesque, не порушуючи її хореографічної будови, можна виразити найрізноманітніші за характером сценічні дії – від тонкої і світлої лірики до глибокого драматизму.

Висновки. Естетичний аналіз дає змогу висновувати, що поза класичного танцю вирізняється різноманітними інтерпретаціями виконання. Вона може бути як головною, так і додатковою в тому чи іншому русі, запровадженому школою і театром класичного балету; може відтворюватися повільно і швидко, фіксуватися тривало і коротко, підсилюючи або послабляючи динаміку рухів. Поза може виконуватися в малій, середній чи великій формі, на підлозі (par terre) чи в повітрі (en l'air), без повороту, з поворотом, обертом, заноскою, кабріолем та ін.” [11, с. 20–21].

Пози класичного танцю можуть поєднуватися в суцільну хореографічну композицію за допомогою найрізноманітніших танцювально-лексичних прийомів. І коли ця композиція виконується осмислено, натхненно, музикально і технічно довершено, тоді поза перетворюється в живий виразовий жест танцю, вона здатна характеризувати різноманітні образи, жанри, стилі, епохи. І, як стверджував видатний артист балету і балетмейстер М. Фокін, “кожна поза повинна бути відображенням нашого душевного стану, у кожній позі повинен відчуватися рух, у кожному русі – зміст” [13, с. 367].

Класичний танець є першоджерелом формування професійної постави, укріплення і подальшого розвитку рухового апарату, виховання почуття пози і музикальності танцівника. Поза сучасного класичного танцю мінлива і пластично різноманітна. Її класичні канони широко використовуються в усіх жанрах хореографічного мистецтва. У творчих лабораторіях сучасних постановників різних напрямів та стилів відбуваються процеси перетворення, моделювання канонічних рухів, поз класичного танцю. Пози класичного танцю збагачують і підсилюють не лише різновиди хореографічного мистецтва, а також спорту (художню гімнастику, фігурне катання, акробатику), надаючи їм емоційної і пластично-образної виразовості.

Джерела і література

1. Балет: енциклопедія / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. енциклопедія, 1981. – 623 с.
2. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах / Галина Березова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 256 с.
3. Блок Л. Классический танец: История и современность / Л. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
4. Ваганова А. Основы классического танца / Агриппина Ваганова. – Л. : Искусство, 1980. – С. 3 – 17.
5. Ванслов В. Статті о балете / Виктор Владимирович Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 189 с.
6. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец : учебное пособие / М. Васильева-Рождественская. – М. : Искусство, 1987. – 392с.
7. Вольнский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца / А. Л. Вольнский. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2008. – 352 с. : (+ вклейка, 16 с.). – (Мир культуры, истории и философии).
8. Гватерини М. Азбука балета : пер. с ит. / М. Гватерини. – М. : БММ АО, 2001. – 240 с. : ил. (серия “Учимся танцевать”).
9. Костровицкая В. Школа классического танца / В. Костровицкая, А. Писарев. – Л. : Искусство, 1986. – 270 с.
10. Молчанова Т. О. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю / Т. О. Молчанова. – Львів : СПОЛОМ, 2013. – 288 с.
11. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. Тарасов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1981. – С. 15 – 103.
12. Цветкова Л. Методика викладання класичного танцю : підручник / Л. Цветкова. – 2-е вид. – К. : Альтерпрес, 2007. – 324 с. : іл.
13. Фокин М. М. Против течения : воспоминания балетмейстера : статьи, письма : сб. / М. М. Фокин. – Л. : Искусство, 1962. – 638 с.

Zakharchuk Natalia. Esthetic and Plactical Meaning of Posture in Classical Dance. In this article analyzed historical and esthetic aspects of formation the posture in classical dance. There were

focused on main stages of occurrence of static and dynamic postures, the compositional structure of which reach ballroom dancers of XVI - XVIII centuries. There were given arguments about methodological techniques of dance teaching, that were based on movements, jumps and poses of the minuet and the gavotte, which today are indispensable in the basics of classical dance. At the end of the XVIII century there was a big breakthrough in social and theater dances at the same time. Instead of the minuet and the gavotte in the social choreography new forms of the dance appeared. Changes in the costume took place in the theatre dance that made technique more complicated. It was researched that at the beginning of the XIX century there was no systematization of postures, however, their number reached fifty seven units. The components of the posture of the spatial picture are considered, namely: position of the head, hands, body and legs; figurative-emotional content and integral sculptural posture as a lexical unit of dance. It is noted, that in any positions of classical dance the turning and tilting of the head are very important and the look translate the internal condition of the embodiment better; the torso gives specific plastic features to each posture. The positions and placing of the legs in the classical dance postures are nearly the most important. It is noted, that the special plastic perfection to each posture provided by a tilting and technically correctly teaching foot. The theoretical principles of esthetic. emotionality and physical-plastic synthesis of upper and lower dancer's body belts were provided, which are united for the integrity of the sculptural- compositional posture's structure.

Key words: classical dance, esthetic plastic content, the posture, the image.

Захарчук Наталя. Эстетически-пластическое содержание позы в классическом танце. В статье проанализированы историко-эстетические аспекты становления позы в классическом танце. Освещено эстетическое содержание и основные этапы возникновения статических и динамических поз, композиционные строения которых достигают балльных танцев XVI-XVIII столетий. Выдвинуты аргументы о том, что методические приёмы преподавания танца основывались на движениях, скачках и позах менуэта и гавота, которые по сегодня незаменимы в лексике классического танца. В конце XVIII столетия случился большой перелом в бытовом и театральном танцах одновременно. В бытовой хореографии на смену менуэту и гавоту появились новые танцевальные формы, в театральном танце произошли смены в costume, благодаря чему усложнилась техника танца. Исследовано, что в начале XIX столетия не было определенной систематизации поз, однако, их численность достигала пятидесяти семи единиц. Рассмотрено составные элементы пространственного рисунка позы, а именно: положение головы, рук, корпуса и ног; образно- эмоциональное содержание и целостную скульптурную пластику позы как лексическую единицу танца. Отмечено, что в любых позах классического танца большое значение имеют повороты и наклоны головы, а взгляд полнее передает внутреннее состояние воплощаемого образа; специфических пластических особенностей добавляет каждой позе туловище. Позиции и положение ног в позах классического танца имеют чуть ли не самое главное значение. Обозначено, что особенной пластичной совершенности каждой позе придает выворотность и технически правильно воспитанная стопа. Изложены теоретические принципы касательно эмоциональности и физически- пластического взаимодействия верхнего и нижнего поясов тела танцора, которые соединяются с целью целостности скульптурно-композиционного строения позы.

Ключевые слова: классический танец, эстетически-пластичное содержание, поза, образ.

Стаття надійшла до редколегії
03.07.2018 р.