

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
имени М. МАТУСОВСКОГО»**

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ**

**МАТЕРИАЛЫ
IV ОТКРЫТОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

15 – 16 декабря 2016 г.

Луганск

УДК 793.3
ББК 85.32
П78

Проблемы развития современного хореографического искусства и пути их решения : материалы IV Откр. республ. науч.-практ. конф. (Луганск, 15 – 16 декаб. 2016 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2016. – 145 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы современного хореографического искусства. Рассмотрены проблемы изучения и распространения передового педагогического опыта в высших учебных заведениях культуры и искусств.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов вузов культуры и искусств.

УДК 793.3
ББК 85.32

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

В. К. Суханцева,
О. Н. Потемкина,
Н. В. Колотовкина

*Рекомендовано к печати Ученым советом
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
(протокол № 3 от 30 ноября 2016 г.)*

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,
печатаются в авторской редакции.

Ответственные за выпуск:

О. Н. Потемкина, Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<i>Лугуценко Т. В.</i> Современное взаимодействие «культуры – некультуры».....	5
<i>Ирдиненко Е. А.</i> Философско-эстетические истоки модерн-хореографии.....	8
<i>Кулиш А. Н.</i> Коло как проявление сербского национального характера.....	13

РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

<i>Гулевич А. В.</i> Роль и задачи педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе.....	18
<i>Гуляева Е. О.</i> Стилизация как художественный прием сценической обработки фольклорного танца.....	22
<i>Душина Т. Л.</i> Основы музыкального оформления урока классического танца.....	27
<i>Кайилли И. В.</i> Специфика учебно-тренировочного процесса по современному танцу в школах искусств.....	34
<i>Козадаева О. В.</i> Клубный танец в современном социально-культурном пространстве.....	39
<i>Лосева Е. Г.</i> Этнохудожественное воспитание детей младшего школьного возраста посредством хореографии в учреждениях дополнительного образования.....	45
<i>Малахов В. А.</i> Сюжетный танец и его воплощение на сценической площадке.....	48
<i>Мельник В. И.</i> Подготовительный период в сочинении танца.....	54
<i>Муралов С. В.</i> Двигательные функции детей 10 – 11 лет при физических нагрузках на занятиях спортивными (бальными) танцами.....	58
<i>Негода Л. Л.</i> Ритмопластика и язык тела.....	63
<i>Подкаменецкая Е. В.</i> Роль концертмейстера в искусстве танца.....	68
<i>Руденко Е. В.</i> Музыкально-хореографические движения как феноменологическая доминанта синтеза музыки и хореографии (на примере народного танца Центрального региона Украины).....	71
<i>Сорокина И. А.</i> Главные составляющие создания хореографического образа.....	77

**СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ:
ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ**

<i>Андреева Т. Ю.</i> Творческий портрет хореографа Луганщины Ангелины Анатольевны Шевчук.....	83
<i>Базанова О. А.</i> Танец как образно-пластическое воплощение характера славянского народа.....	86
<i>Калинина Р. А.</i> Характерный танец на русской балетной сцене в творчестве М. Петипа.....	89
<i>Крохмалев Н. В.</i> Жанровые особенности музыкально-песенной культуры донских казаков.....	95
<i>Лерш А. А.</i> С. П. Дягилев – пионер менеджмента в хореографии.....	100
<i>Мележик Н. Г.</i> Влияние деятельности Луганского государственного оперно-балетного театра на развитие хореографического искусства Донбасса во второй половине XX века.....	104
<i>Николаева Ю. А.</i> Проявление и влияние этнической культуры на развитие современного танца.....	107
<i>Петрыкина Ю. А.</i> Этнокультурные предпосылки возникновения танца «вальс».....	111
<i>Потемкина О. М.</i> Творческое начало Заслуженного государственного академического ансамбля песни и танца «Донбасс».....	115
<i>Пронин Е. А.</i> Выразительные средства в раскрытии образности и современности русских народных танцев.....	118
<i>Роговец О. В.</i> Народный танец на профессиональной сцене.....	121
<i>Филимонова Е. Ю.</i> Когнитивный компонент профессиональной компетентности будущих хореографов.....	125
<i>Харченко А. А.</i> Влияние традиций и обрядов на формирование и развитие народных танцев Беларуси (на примере белорусского танца «Бульба»).....	130
<i>Юрьева М. Н.</i> Содержание и виды учебно-профессиональной деятельности студента-хореографа в вузах культуры и искусств.....	134
<i>Сведения об авторах</i>	141

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 130.2

*Т. В. Луценко,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ «КУЛЬТУРЫ – НЕКУЛЬТУРЫ»

Культуру информационного пространства необходимо рассматривать как условие и общее основание для формирования парадигмального поля научного знания, как функциональный элемент культуры конкретного типа, в которой человек виртуальный вследствие трансперсонализации находится одновременно и в социуме общественного, и в социуме «надобщественного» пространства.

Информационное пространство культуры характеризуется как составляющая пространства культуры. В предлагаемом исследовании культура рассматривается с точки зрения системного подхода, который осуществляется нами через исследование влияния процессов виртуализации, происходящие в культуре через цивилизацию, и процессов виртуализации, которые происходят в цивилизации через культуру. Цивилизация и культура, как мы их рассматриваем, – это лишь способ в сегодняшних обстоятельствах поставить вопрос: что такое человек информационной культуры, как реализуется его бытие в виртуальном пространстве.

Новую ступень развития информационная культура проходит в зависимости от изменения связей между субъектами и социокультурными изменениями, происходящими и связанными с переходом от общества индустриального к обществу постиндустриальному. На наш взгляд, важно рассматривать информационную культуру не только как феномен, обусловленный электронными средствами переработки, хранения и передачи информации, но прежде всего как инфраструктуру, пронизывающую все сферы человеческой деятельности и развития индивида как социокультурной личности.

Одной из важных социокультурных особенностей информационного общества является то, что в условиях существования обособленных социокультурных миров формируется единая мировая культура.

Информация и культура образуют пространство, которое обозначается как информационная культура. Это культура взаимодействия человека с информацией на уровне общества и личности. И культура, и информация пронизывают различные сферы деятельности субъектов и в то же время информационные процессы реализуются через культурные, и наоборот. Осуществляется постоянное изменение конфигурации взаимосвязи информации, культуры и цивилизации: информация нивелирует традиционные способы бытия человека и в цивилизации и в культуре. Культура эффективно влияет на индивида и социум через механизм распространения информации об имеющейся среде, в которой она функционирует, и о самой культуре. Информационная культура порождает семиотические знаковые системы, которые искажают традиционные ценности.

Подчеркнем, что технологизм переходит от технологий промышленных к технологиям социальным. Таким образом, «разлом» культуры проходит через личность, а жизненный мир получает новое метафизическое измерение – интенцию «бегство от культуры» как пустой и вообще ничейной реальности» (В. К. Суханцева). Именно такая конфигурация взаимоотношений человека и техники провоцирует переформатирование человека в средство техники.

Исследования взаимодействия «культуры-некультуры», благодаря прежде всего работам экзистенциалистов (С. Кьеркегор, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю), приобретают особое значение в анализе философии культуры, потому что связаны с проблемой отчуждения человека от социума и, в конце концов, от самого себя. Современное взаимодействие «культуры – некультуры» демонстрирует вообще отсутствие всякого смысла и выстраивает собственные «стены абсурда» и лабиринты, в которых будто бродит человек. Необходимо определить контуры и направления этого поиска. Введение в философский тезаурус понятия «некультура», которое полностью воплощается в деконструкции и фокусировке не на самом целостном объекте, а на его определенном фрагменте показало, что некультура характеризуется отсутствием целостности, разорванностью смысловой структуры, ее аморфностью. Она обуславливает разрушение, переформатирование культуры в виртуальной среде с понижением в статусе. Таким образом, обоснована необходимость обращения к исследованию демаркации культура – некультура,

некультура – квазикультура, некультура – антикультура (в современном понимании). Для этого необходимо очертить контуры и онтологическую сущность некультуры в историческом генезисе общества.

Необходимость исследования различных проекций культуры в плоскости виртуальной реальности, по сути, и предопределило пространство некультуры). Виртуальное пространство отходит от противоположностей, которые существовали в реальном мире и претендуют на новый синтез, который, казалось бы, преодолел рецидивы парного, баррикадного мышления, сняв дихотомию субъект-объект, натура-культура (С. А. Смирнов). Таким образом, возникает объективная необходимость в созданном пространстве найти императивы культуры (то есть восстановить культуру), которые не позволят двинуться в сторону антикультуры и окончательно уничтожить духовную сущность человечества. Предложенный В. И. Моисеевым метод логико-философской реконструкции для анализа русской философии всеединства является эффективным и в исследовании виртуальной культуры, дает возможность выявить не только концепты, но и увидеть «скелет» современной культуры в виртуальном пространстве. Каждый выделенный сегмент культуры формирует определенные поведенческие стереотипы, которые формируют мировоззренческие ориентации человека и претендуют на собственную трактовку и понимание культуры в пределах своего проблемного поля. Векторная сегментация культуры (Н. А. Журба) – это функционирование современной культуры в формате составляющих, сегментов, которые становятся автономными с собственным условным центром.

Сегодня культура претендует не только на профессиональное ее понимание, но даже и надкультурное понимание: медиареальность будто подменяет реальное бытие человека, а культура начинает терять потенции к всеобщности. Информационная культура выходит за собственные онтологические границы в контексте профессиональной культуры и даже самой культуры и выяснено следующее: дальнейшие перспективы этого процесса свидетельствуют, что информационная культура может стать базисом, на основании которого образуется новая посткультурная реальность, которая будет способна объединить мир в глобальном пространстве. Вместе с тем сама информационная культура начинает терять связи с культурой (в ее классическом понимании).

ЛИТЕРАТУРА

1. Захарова О.А. Развитие культуры в контексте современных информационных

технологий / О.А.Захарова. – М. : КДУ, 2006. – С.40 – 42.

2. Зубов Ю.С. Информатизация информационная культура / Ю. С. Зубов // Проблемы информационной культуры. – М. : Изд-во МГУК, 2004. – № 7. – С. 6.

3. Суханцева В. К. Метафизика культуры / В. К. Суханцева. – Киев : Факт, 2006. – 358 с.

4. Таратута Е. Е. Философия виртуальной реальности : монография / Е. Е. Таратута. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. – 147 с. – (Серия «АПОРИИ»).

УДК 37.01

Е. А. Ирдиненко,

г. Луганск

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ МОДЕРН-ХОРЕОГРАФИИ

Общий гуманистический кризис в культуре конца XIX – начала XX в. привёл к разрушению эстетики хореографии как искусства высоких идеалов, гибели многих европейских балетных театров. На их место пришло новое искусство, в котором творческий человек мог заявить о себе как об индивидуальности, о своём собственном понимании жизни и искусства, о личностном мироощущении – именно эти качества раскрывают содержание понятия «современное хореографическое искусство». Современное хореографическое искусство выдвинули новые эстетические критерии, новые художественные принципы, новое понимание соотношения искусства и жизни.

Установка на научно-рациональное познание мира – одна из наиболее характерных черт культуры модерн. Модернизм был первым течением, которое охватило все сферы культуры и ориентировался на синтез религиозных, философских и искусствоведческих идей. Идеи танца модерн предвосхитил известный французский педагог и теоретик сценического движения Ф. Дельсарт, утверждавший, что только жест, освобожденный от условности и стилизации, в том числе и музыкальной, способен правдиво передавать все нюансы человеческих переживаний. Его идеи получили распространение в начале XX в. после того, как были художественно реализованы двумя американскими танцовщицами, гастролировавшими в Европе в 1892 г. в Париже [2, с. 48].

Однако основоположницей нового направления в хореографии стала А. Дункан. Ее проповедь обновленной античности, танца будущего,

возвращенного к естественным формам, свободного не только от театральных условностей, но и исторических и бытовых, оказала большое влияние на многих деятелей искусства, стремившихся освободиться от академических догм. Техника не была сложной, но со сравнительно ограниченным набором движений и поз, танцовщица передавала тончайшие оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием. Она выступала за простоту и непосредственность в танце. Она сама танцевала без всяких декораций, используя только драпировки и свет. Ее одеянием были простые туники и шарфы. Ее танец «Серпантин» строился на эффектном сочетании свободных телодвижений, стихийно порождаемых музыкой, и костюма – огромных развивающихся покрывал, освещенных разноцветными прожекторами. Но музыка была очень сложной. Она выбирала для своих танцев только величайшие произведения музыкального искусства. Дункан танцевала музыку Шопена, Глюка, Бетховена, Чайковского. Вначале музыканты были шокированы этим, но постепенно она убедила их в своей правоте. Великая музыка, говорила она, рождает великий танец. Импровизационность, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке – все эти принципиальные нововведения Дункан преопределили пути танца модерн [Там же, с. 211].

Другим источником, существенно повлиявшим на формирование танца модерн, была система Э. Ж. Далькроза – эуритмика. Ритмопластический танец, развившийся на ее основе, был во многом противоположен дунканизму. Ж. Далькроз исходил из внеэмоционального воплощения исполнителями музыки, танец не был произвольной трактовкой её тематической программы, разные части тела создавали как бы пластический контрапункт, в котором движения танцовщиков соответствовали отдельным голосам музыки. Против такого безраздельного господства музыки над танцем выступил австрийский хореограф Р. Лабан, ставший ведущим теоретиком танца модерн. Существенной для формирования эстетики танца модерн, была мысль Лабана о том, что художественно осмысленное движение должно быть выражением внутренней жизни его творца, а не содержания музыки. Наиболее полную реализацию идеи Лабана получили в его постановке «Мерцающие ритмы» (без музыкального сопровождения, 1925 г.) [Там же,

с. 234].

Творчество ученика и сотрудника Лабана К. Йосса было направлено на создание нового танцевального театра. Йосс осознал необходимость синтеза выразительного танца с техникой классического танца и не балетной пантомимы. И так, следует отметить, что на определённый период сложились ведущие тенденции развития танца модерн. Представители одной, следуя концепциям экспрессионизма, видели в выражении субъективных переживаний хореографа основополагающий принцип творчества. Резкость изломанных линий, нарочитая огрублённость форм, стремление вскрыть бессознательные мотивы поступков человека, показать истинную сущность его души – всё это составляло основу их хореографии. Крайнее выражение эти идеи получили в так называемом абсолютном танце, исключавшем из хореографии не только любые внетанцевальные элементы, но и фиксированную композицию. Представители этого направления утверждали, что и в групповых постановках возможна полная свобода формотворчества, позволяющая каждому исполнителю в зависимости от его индивидуальности развивать самостоятельный пластический мотив.

Марта Грехем – самая знаменитая из учеников «Денишоун», она принадлежит к тем немногим художникам в истории танца, которые и создали этот стиль, и разработали новую технику движений. Грехем наиболее полно реализовала особенности стиля и техники танца модерн. Ее постановки 30 – 40-х гг. («Граница», «Весна в Аппалачских горах»), в которых выразилось стремление передать черты американского характера, показать человека эпохи заселения Америки, отличались символической и легендарно-эпической трактовкой. Для каждой новой постановки создавался не только новый хореографический рисунок, но и совершенно новая концепция техники. В своих постановках Грехем стремилась создать драматически насыщенный танцевальный язык, способный передавать весь комплекс человеческих переживаний. Она совершенно по-новому использовала сценическую площадку, на которой её танцовщики становились на колени, приседали на корточки, вставали, ложились. Физические усилия, старательно скрывавшиеся в классическом танце, Грехем обнажила. Для каждой части тела она находила положения, мало им свойственные, противоречащие обычным. Она отбросила все традиционные па, всю балетную технику с её выпрямленными ногами,

пуантами, неподвижно-прямыми бедрами, выгнутой ступнёй, гибкими руками. Она изобрела множество красивых движений падающего тела, так же как и тела поднимающегося с пола. Она открыла сложную технику балансирования на согнутых коленях, в которых бедра танцующих являются как бы осью, в то время как спина наклонена назад и образует как бы противовес, она ввела вращение при изменяющейся оси тела. Подобно Дункан, Грехем в своих первых постановках на пустой эстраде использовала только свет и костюмы. Позднее она добавила кое-какие декорации, она использовала современную музыку. Длинная, свободная одежда, заменившая балетные пачки или народные костюмы, были ее нововведением [3, с. 130]. В начале 60-х гг. в американском танце модерн начался новый этап развития. Наряду с большим числом профессиональных трупп, начали выступать хореографы, резко порывавшие с традициями и узаконенными формами танца. В их работах стиралась грань между организованным танцем и «конкретным», бытовым движением. Они стремились к синтезу различных школ и течений. В своей хореографии они первыми использовали приёмы джазовой импровизации. Мэри Вигман, немецкая танцовщица, педагог и хореограф, основоположница европейского экспрессивно-пластического танца модерн, впервые увидела выступление учеников Далькроза в Амстердаме, а потом побывала на концерте других танцовщиц – знаменитых сестёр Визенталь из Вены. Легкость и «греческая» непосредственность их танца поразили её. Несмотря на то, что ей было уже 23 года – возраст, в котором редко начинали учиться танцам, – Вигман поступила в школу Далькроза в Хеллерау. Для этого ей пришлось порвать с семьёй; примирение состоялось позже. Вигман писала, что её всегда разрывали два непримиримых стремления: к «человеческому, женскому», с одной стороны, и к «одинокости и танцу» – с другой. В Швейцарии Вигман начала ставить танцы, в 1920 году открыла в Дрездене собственную школу – Центральный институт Вигман. Здесь она поставила серию сольных и групповых танцев; первоначально её хореография вызывала удивление, но позже у Вигман появились страстные поклонники.

У Вигман учились известные представители танца модерн И. Георги, Х. Кройцберг, М. Терпис, В. Скоронель, Г. Лейстиков – индивидуальный стиль этих хореографов, так же как и других мастеров танца, модерн, тех, которые работали в Германии, Австрии, Нидерландах, Швейцарии и

Швеции, складывается под воздействием основных школ немецкого танца модерн и разнообразных художественных течений европейского искусства, а точнее США первой трети XX ст. [4, с. 69].

Морис Бежар – хореограф с мировой славой. Он принадлежит к следующей, после С. Лифаря генерации хореографов, которые видели в балетном искусстве возможности, которые по влиянию на зрителя не уступают современному драматическому театру, кинематографу, другим зрелищным искусствам. На фоне непритязательных по содержанию зрелищ внимание критиков и зрителей привлекают первые значительные работы М. Бежара, и в первую очередь «Симфония для одинокого человека», которая вскоре поставила его в ряд ведущих художников французского авангарда.

М. Бежар использовал классику только как отправную точку в создании собственных хореографических опусов. Не случайно балетмейстер в своей книге мемуаров «Мгновение в жизни» назвал именно классический балет источником модерн, постоянным творением и эволюцией техники танца. Чтобы довести эту мысль на практике, балетмейстер продемонстрировал класс-концерт, где не ограничился традиционным показом балетной техники, а превратил экзерсис в торжественный и возвышенный ритуал, который возникает из хаоса движений разминки и проходит только под ритмичный аккомпанемент метронома.

В экспериментальной композиции «Ни цветов, ни корон» Бежар демонстрирует «анатомию» композиционного построения на примере хореографии Петина в балете П. Чайковского «Спящая красавица». В 1998 году М. Бежар поставил балет «Щелкунчик» как произведение сугубо биографическое, как фантазию на темы собственного детства и юношества. Бежара также интересовала русская литература как источник философских идей и анализ общечеловеческих отношений. Мировая премьера поставленного Бежаром балета «Шинель» по Гоголю на музыку Х. Ле Бара состоялась во время гастролей труппы. Это небольшое по продолжительности представление переводит гоголевскую историю «маленького человека» в категорию притчи на тему «Человек и его внешняя оболочка».

М. Бежар поражает исключительной работоспособностью и удивительно вечной молодостью. Он вполне поглощён своей работой. С

1970 г. Бежар руководит созданной им школой-студией «Мудрая» в Брюсселе. Награжден премией Театра Наций (1960 г., 1962 г.) и Фестиваля танца (Париж, 1965 г.) и др. В целом Морис Бежар придумал и поставил больше 100 оригинальных спектаклей и балетов.

Таким образом, традиция поиска хореографического языка, новых выразительных средств, которые сложились на протяжении XX в., создавалась плеядой всемирно известных хореографов, большинство имён которых мы вспоминаем в нашем исследовании.

Каждый балетмейстер стремился найти свой собственный хореографический стиль, который возникал, естественно, исходя из опыта предшественников и коллег, тем самым создавая традицию и преемственность. Проблема поиска нового хореографического языка, новых средств выразительности стала одной из центральных проблем танцевального мира XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бежар М. Мгновения в жизни другого / М. Бежар. – М. : В/О Союзтеатр СТД, 1989. – 238 с.
2. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. / А. Дункан. – Искусство, 1989. – 340 с.
3. Конен В. Рождение танца модерн. / В. Конен. – М. : Искусство, 1999. – 172 с.
4. Миль А. Танец в Америке. / А. Миль. – Париж. : Дельсарт, 1895. – 325 с.

УДК 793.31:394.3

*А. Н. Кулиш,
г. Луганск*

КОЛО КАК ПРОЯВЛЕНИЕ СЕРБСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА

Культура каждого народа содержит сакральные компоненты, отражающие мировосприятие человека, ощущение им его причастности к определенной территории, принадлежности к определенному народу, его культурных традиций и исторической памяти. Особенности национальной культуры определяют этническую неповторимость образного и ментального отражения природной и социальной реальности в сознании индивидуума, а также в сфере коллективного бессознательного.

Важнейшей закономерностью развития культуры является наследственность, в которой реализуется единство противоположностей –

традиции и творчества. Культурные традиции являются наиболее устоявшейся составляющей культуры, они имеют собственные нормы и каноны. Традиции – это элементы социального и культурного наследия, которые не просто передаются от поколения к поколению, а и сохраняются в течение длительного времени, на протяжении жизни многих поколений. Формирование культуры одновременно допускает ее развитие, то есть не только сохранение лучших образцов прошлого, но и создание нового культурного богатства в процессе творчества, поскольку творчество по существу направлено на инновацию и поэтому не канонизировано, а, наоборот – в своей креативной интенции разрушает все устоявшиеся нормы и каноны.

Исследователи отмечают, что именно танец, будучи частью обряда и ритуала, празднично-развлекательной и профессиональной художественной культуры, воплощает в синтезе пластики, движения и музыки полно и, может быть, не менее адекватно, чем язык, национальное начало культуры, национальный характер.

Сегодня в науке обсуждается как само понятие (его правомерность, его рамки), так и конкретное содержание национального характера. В персоналистском подходе Ермолина «национальный характер воплощается в культурной деятельности как своего рода духовный настрой, духовная атмосфера (ментальность, менталитет)» [3]. Емкое, сложное понятие национальный характер включает духовный и душевный опыт, общекультурные свойства, объединяющиеся в целостность «соборной» личности, похожей и отличной от своих «составляющих». Проблемное поле, связанное с освоением этого понятия в культурной парадигме, весьма непростое. Д. Ольшанский определяет национальный характер как «совокупность наиболее устойчивых, характерных для данной национальной общности особенностей восприятия окружающего мира и форм реакций на него. Национальный характер представляет собой, прежде всего, определенную совокупность эмоционально-чувственных проявлений, выражаясь в первую очередь в эмоциях, чувствах и настроениях – в подсознательных, во многом иррациональных способах эмоционально-чувственного освоения мира, а также в скорости и интенсивности реакций на происходящие события» [6]. Андреева дает следующее определение: национальный характер – это «совокупность устойчивых психических особенностей и культурных атрибутов нации,

которые зависят от всеобщей жизнедеятельности и условий жизни и проявляются в поступках» [1]. В аспекте нашей работы под национальным характером будем понимать устойчивую, исторически обусловленную совокупность культурных, мифо-ритуальных, духовно-религиозных, социально-психологических, бытовых норм данного народа (этноса, нации), выражающихся в эмоциях, чувствах, идеях, поведении, стремлениях, обычаях, искусстве на подсознательном и сознательном уровнях (выделено нами. – А. К.).

Особенности сербского национального характера – православность-соборность, доблесть, открытость и яркая эмоциональность выражения нашли органичное воплощение в танцевальном жанре коло.

Коло – круг, характеризующий особенности движений танцующих в нем и символизирует силу, могущество, побратимство. Это – магическое действие, замыкание круга как средство защиты от всего, что может причинить вред обществу. Вообще коло (круг) – один из наиболее значимых мифопоэтических символов, воплощающих представление о цикличности («круг жизни», «годовой круг»), и основные формы структурирования пространства (распределение «свое» и «чужое», где круг выступает как граница охраняемого замкнутого пространства). Сербское коло с его специфичными метроритмическими пружинными «подпрыгиваниями» синтезируют оба направления – ограждения и соединения, а «зависания наверху» выдают сакральный характер «получения благодати». Идея круга реализуется в целом ряде обрядовых магических действий с помощью круговых движений и предметов, имеющих круглую форму. Это обходы (дома, села, полей) на Рождество, Чистый четверг, Пасху и т.п. (здесь уместно вспомнить православие как доминанту национального характера сербов), обвязывание предметов и частей тела, лазание сквозь круглые отверстия. Круговые движения являются важной составляющей народных медицинских практик и, наконец – обрядовых танцев (хоровод, хоро, коло). В восточной Сербии «на масляницу выполнялся обряд алалија или олалија: в сумерках на месте, где обычно танцуют коло, зажигали костер... и танцевали вокруг него не больше трех раз» [7, т. 1, с. 100 – 102]. Танцующие коло представляют единый соборный организм, каждый сегмент которого повторяет красоту и целостность этого единства. «Давно замечено, что групповые ритмические телодвижения приводят к появлению мистического чувства родства,

единения людей друг с другом. Поэтому многие народы имеют в своей истории танцы, построенные по принципу круга, сплетя руки на плечах друг друга или просто держась за руки. Танец давал необходимую энергию для переживания важных жизненных событий [5, с. 118 – 124]. Яркая эмоциональность, тонусность, обеспеченные развитым ритмическим началом с подчеркнутой атакой звука на инструменте, виртуозность инструментального порядка («за пределами человеческих возможностей») как проявление доблести (качества воина) и радости (качества веры – даже в христианские церкви первоначально допускались инструменты «как приносящие радость» [2, с. 128 – 138]) – все эти характеристики коло отражают его причастность к сфере праздника и подчеркивают национальный характер жанра. Это праздник «не в одиночку» (в Сербии более распространены массовые танцевальные формы) с соответствующим «умножением радости», ее «непростой суммы». К «альтернативе праздника» (Ю. Линник [4, с. 3]) отнесем и сочетания медленных-быстрых темпов сербского коло (травма и триумф, по Б. Гизену). Характеризуя народный праздник, Ю. Линник говорит о его «соборной свободе», указывая в этимологии слова «не на освобождение от чего-либо, а на сопричастность к сообществу – к своему роду» [Там же, с. 7]. Так в празднике (и в сербском коло) утверждается чувство родового единства.

Музыка, аккомпанирующая этому действию, имеет ту же символику. В ее основе непрерывная гаммообразная мелодия, с многообразной повторностью, украшенная мелизматикой, как правило, с преобладанием двух-трехчастных форм, оканчивающихся доминантой, которая придает незавершенности-бесконечности музыкального произведения.

Следует отметить, что сегодня для сербов любого социального слоя, возраста, профессии коло не только не утратило, а даже увеличило свое сакральное значение. В бытовой форме своего собственно инструментального воплощения (а в последние полвека – это, в основном, баянно-аккордеонное тембральное выражение) танец получил большую популярность и настоящую любовь народа. То есть аудиальная форма существования сохраняет свойства сакральной обрядовости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Г. М. Социальная психология / Г. М. Андреева. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 375 с.
2. Гузеева В. В. Аспекти розвитку інструменталізму у межах західноєвропейської храмової традиції церковної музики / В. В. Гузеева // Наук. вісн. Нац. муз. Академії України

імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / гол. ред. В. І. Рожок. – К., 2009. – Вип. 82 : Виконавське музикознавство. – С. 128 – 138.

3. Ермолин Е.А. Русская культура: Персоналистская парадигма образовательного процесса : монография [Электронный ресурс] / Е. А. Ермолин. – М., 2005. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ermol/06.php

4. Линник Ю. Космос русского праздника / Ю. Линник. – Петрозаводск, 2006. – 73 с.

5. Морина Л. Ритуальный танец и миф / Л. Морина // Религия и нравственность в секулярном мире : материалы науч. конф. (28 – 30 нояб. 2001 г., Санкт-Петербург). – СПб. : Санкт-Петербург. филос. общество, 2001. – С. 118 – 124.

6. Ольшанский Д. В. Основы политической психологии : учеб. пособие для вузов / Д. В. Ольшанский. – Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – 496 с.

7. Толстой Н. Аллилуйя / Н. Толстой // Славянские древности. – М., 1995. – Т. 1. – С. 100 – 102.

РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК 793.3:373.67

*А. В. Гулевич,
г. Луганск*

РОЛЬ И ЗАДАЧИ ПЕДАГОГА-БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Работа педагога-балетмейстера – создателя и постановщика балетных спектаклей, отдельных танцев или сюит – сложная и ответственная. «Нет более изнурительной в физическом и умственном отношении профессии, чем профессия балетмейстера», – писал реформатор балета Ж. Новер [4]. Особую трудность представляет собой работа балетмейстера в детском хореографическом коллективе, где наряду с постановочными задачами важнейшее значение приобретают учебно-воспитательные. Балетмейстер в детском коллективе – это, прежде всего, умный, опытный педагог, чуткий и справедливый воспитатель. Он должен быть и душой коллектива, и его совестью. Тот руководитель, который предпочитает только творческую работу и ради достижения внешнего эффекта пренебрегает воспитательными и общественными задачами, довольно скоро теряет авторитет в коллективе, а за этим и коллектив теряет свою работоспособность.

Эти задачи и определяют специфику работы балетмейстера в детском хореографическом коллективе.

Следует отметить еще одну сторону педагогической деятельности балетмейстера: вызвать у детей неподдельный интерес к занятиям, зажечь в них огонек творческого соревнования и инициативы; достичь этого можно только поставив перед ними четкие перспективные цели.

По этому поводу выдающийся советский педагог А. С. Макаренко писал: «Истинным стимулом человеческой жизни является завтрашняя радость. В педагогической технике эта завтрашняя радость является одним из важнейших объектов работы. Сначала необходимо организовать саму радость, вызвать ее к жизни и поставить как реальность. Во-вторых, необходимо настойчиво преобразовывать более простые виды радости в

более сложные и значимые для человека. Здесь проходит интересная линия от простого, примитивного удовлетворения до глубокого чувства долга. Неудачи многих детских учреждений, детских домов и колоний зависят от слабой и нечеткой перспективы. Даже хорошо оборудованные детские учреждения, если они этого не организуют, не достигнут хорошей работы» [3].

Итак, работа в детском хореографическом коллективе должна быть перспективной. Важным для руководителя коллектива является согласование целей, форм и методов учебно-воспитательной работы с условиями общеобразовательного учебного заведения, ведь именно после него дети продолжают обучение в школе искусств.

Работа балетмейстера, как и любая в области искусства, требует от него творческого отношения не только к специальным вопросам, но и вдумчивого подхода к изучению эстетического и воспитательного воздействия как на зрителя, так и на исполнителя (в данном случае речь идет о детях).

Балетмейстер, который работает с детьми, должен проводить свои занятия на высоком творческом подъеме. Дети не выносят скуки и сухости. В течение всего урока балетмейстер должен находиться в состоянии той собранности и творческой активности, которой он хочет добиться от исполнителей. Необходимо в полном смысле этого слова перевоплощаться. Это, прежде всего, касается показа танца. Дети-исполнители не поймут интересных по композиции постановок, показанных профессионально грамотно, но без внутреннего огонька. С другой стороны, они с большим увлечением воспримут нехитрые движения, которые показаны им с подъемом и согретым творческим вдохновением.

Те педагоги-балетмейстеры, которые каждое занятие проводят ярко и убедительно, полностью перевоплощаясь в тот образ, который представлен средствами танца, достигнут в своей работе положительных результатов. Их ученики отличаются той искренностью и артистизмом, к которой тщетно стремятся профессионально грамотные, но лишенные творческого вдохновения преподаватели. В процессе работы необходимо развивать у детей сознательное отношение к выполняемым задачам. Педагог-балетмейстер должен добиться от участников точного понимания своих действий как чисто сценических, так и танцевальных. Ребенок,

получивший от балетмейстера точные указания и усвоивший их, почти всегда (при наличии способностей) хорошо выполнит задание. Ставя перед исполнителем-ребенком ту или иную сценическую задачу, необходимо стараться возбудить его фантазию, путем увлекательного рассказа, яркого показа, этюдной работы добиваться сознательного сценического поведения и активного отношения к своему творчеству. Дети любят действовать. Любые, даже самые невероятные предлагаемые обстоятельства не вызывают у них возражения. Пробуждая в ребенке активность, стоит достаточно тонко, с большим педагогическим тактом направлять ее в правильное русло. Активность следует развивать как работая с детьми над ролью, так и поощряя их к ведению и организации спектакля (концерта), к выбору костюмов и пр. Со временем активность следует направлять на выполнение более сложных общественно-полезных задач.

Касаясь вопроса о тематике постановок в детском коллективе, необходимо остановиться на двух положениях. Любую постановку следует рассматривать как средство расширения кругозора ребенка, знакомства его с жизнью. При постановке народного танца педагогу-балетмейстеру следует обратить внимание ребенка прежде всего на характер данного народа, его образ жизни, быт, историю и т. д. [2]. Делая это творчески, а не казенно, балетмейстер пробуждает воображение детей и решает при этом две задачи: во-первых, знакомит их с тем или иным народом, страной и, во-вторых, добивается более характерного исполнения танца. Если это сюжетный танец, то исполнителей следует познакомить с литературной основой, и темой произведения, с образами героев, причем делать это стоит, учитывая возрастные особенности ребенка, не нарушая детского восприятия, а только развивая его[5]. Необходимо очень тонко подходить к выбору сценических героев. Сценический образ всегда вызывает у актера ребенка стремление подражать тем или иным чертам характера героя, его действиям, поступкам и тому подобное. Удачный выбор героя, точное акцентирование черт его характера с учетом влияния их на детей – тяжелый и очень ответственный момент в работе с детьми.

Особое внимание следует уделять и музыкальному оформлению танцевального произведения. Значение музыки в работе с детьми очень велико. Первым требованием по отношению к «детской музыки» является доступность и простота. Если музыкальное сопровождение урока или музыка танцевального произведения сложные для исполнителей, то дети

быстро остынут к постановке и уроку. И наоборот, простая, доступная музыка пробуждает их фантазию, завлакивает, помогает преодолеть трудности. Танцевальность, образность, понятие мелодии, четкий ритмический рисунок, яркие гармонии – необходимые качества музыки для детей. Следует также отметить большое значение состава исполнителей танцевального произведения. Нельзя злоупотреблять номерами, где заняты только девочки или только мальчики.

Балетмейстер – мастер балетного спектакля, который отличается способностью мыслить хореографическими образами. Балетмейстер – человек который, используя систему выразительных средств: музыку, живопись, поэзию, положения человеческого тела, образует органичные и многогранные связи, объединяя их с художественным замыслом, раскрывает хореографический образ. Специфика работы балетмейстера состоит в том, что бы мысли, чувства, переживания человека, передать со сцены зрителю средствами хореографического искусства[1]. Задачи работы педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе заключается в воспитании культуры высоких общественных чувств, становлению духовного мира ребенка, воздействуя на его внутренний мир и самосознание, специфическими средствами хореографического искусства, преодолевая внутреннюю дисгармонию, воспитать и привить общечеловеческие ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров Р. Сочинение танца страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М. : Искусство, 1989. – 237 с.
2. Климов А. А. Основы русского народного танца : учебник для студентов хореограф. отд-ий ин-тов культуры, балетмейст. ф-тов театр. ин-тов и учащихся хореогр. училищ / А. А. Климов. – М. : Искусство, 1981. – 270 с.
3. Макаренко А. С. Педагогическая поэма / А. С. Макаренко. – М. : Правда, 1948. – 179 с.
4. Новер Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новер. – М. : Планета музыки, 2007. – 384 с.
5. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика : учеб. пособие. – СПб. : СПбГУП, 2006. – 632 с. – (Б-ка Гуманитарного университета; Вып. 28).

СТИЛИЗАЦИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ СЦЕНИЧЕСКОЙ ОБРАБОТКИ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА

Современные условия общественного развития определяют необходимость обращения к проблеме воспитания личности через народное художественное творчество, сохранения и возрождения национальной культуры, составной частью которой и является хореографическое искусство.

Народный танец тесно связан с народным бытом и обрядами, он отражает в себе различные исторические периоды. По танцу мы можем судить о характере, быте, традициях того или иного народа.

В специальной литературе вопросы стилизации освещаются недостаточно полно. Цель данной статьи направлена на рассмотрение теоретических основ сценической обработки хореографического материала, создания новых форм хореографических произведений.

Одной из наиболее значимых форм сохранения и передачи накопленного опыта от одного поколения к другому, является способность народного танца к рождению и развитию новых сценических форм.

Сегодня молодежь наравне с современными танцами продолжает любить и народный танец. В последнее время на сценической площадке часто встречаются стилизованные хореографические постановки, являющиеся своеобразным синтезом народного танца с танцем современным. Но порой исполнение этих танцев говорит о неграмотной переработке первоисточника (фольклорного танца). Для точности воспроизведения и обработки конкретного материала, постановщикам необходимо на достаточном уровне разбираться в лексическом материале, в рисунках танца, а также, в конкретных особенностях развития техники хореографической стилизации.

Сегодня перед хореографами стоит задача создания самых разнообразных сценических форм народного танца и в тоже время, обрабатывая фольклорный материал, создание новых произведений, созвучных нашему времени и отвечающих современным требованиям.

Мы живем в такое время, когда легко утратить в искусстве национальную индивидуальность, легко это сделать и в музыке, и в танцах. Позаимствованный пример из «чужой» хореографии и введенный в танец может нарушить целостность произведения. Для того, чтобы избежать подобных явлений, балетмейстеру необходимо знать характерные черты танца того или иного народа, а также, свободно владеть такими понятиями, как «Стиль», «Стилизация».

«Стиль (от лат. *Stilus* – остроконечная палочка для письма; манера, способ изложения) – устойчивая целостность или общность образной системы, средств художественной выразительности, образных приемов, характеризующих произведение или совокупность произведений искусства.

Стиль в искусстве – структурное единство образной системы и приемов художественного выражения, порождаемое живой практикой развития искусства. Понятие «стиль» употребляется для характеристики крупной эпохи в развитии искусства, различных художественных направлений и индивидуальной манеры художника. Понятием «стиль» пользуются в различных областях науки и искусства: в литературе и искусствоведении, в живописи, музыке, хореографии и т. д. [2, с. 50].

В процессе создания художественного образа, в т. ч. в танце или в балете, происходит сплав всех изобразительно-выразительных и технико-композиционных элементов в единую целостную форму, обусловленную содержанием» [3, с. 491].

Понятие «стиль» многогранно: это может быть индивидуальный стиль художника, музыканта, танцовщика, балетмейстера, национальный стиль той или иной культуры, исторический стиль, охватывающий совокупность художественных произведений определенной эпохи.

Термин «стиль» возник в области литературы (XVII в.), где он выражал своеобразие художественной речи. С XVIII в. данное понятие применялось в области пластических искусств. В XIX веке понятие «стиль» получило распространение во всех видах художественного творчества. В балете оно применяется по аналогии с другими видами искусства.

О своеобразии стиля можно говорить уже по отношению к бытовым танцам. Так, различаются по стилю танцы разных исторических эпох: старинные и современные; танцы больших национальных регионов

(европейские, восточные, латиноамериканские, африканские и др.) и отдельных национальных культур, внутри которых, в свою очередь, существуют стилевые различия (например, в индийском классическом танце). В балете стили складывались и сменяли друг друга внутри исторических направлений (Возрождение, Барокко, Классицизм, Просвещение, Сентиментализм, Романтизм и др.), каждое из которых отличается своеобразием содержания, совокупностью определенных танцевально-пластических средств и характером их применения [3, с. 491].

Приемом стилизации широко пользовались все крупные балетмейстеры XIX – XX вв. Так, для М. И. Петипа характерны крупные сюжетные спектакли с использованием сказочной тематики и с развитыми хореографическими формами, основанными на широком применении классического и характерного танца.

В творчестве М. М. Фокина преобладают одноактные балеты с лирико-драматическим содержанием, нередко тяготеющим к трагедийности, с применением, наряду с классическим танцем, иных пластических систем (в т. ч. заимствованных из прошлых эпох), со стремлением к скульптурности и живописности хореографического зрелища.

Своеобразием стиля отмечено творчество крупнейших зарубежных хореографов современности Дж. Баланчина, М. Бежара, а в советском искусстве – К. Я. Голейзовского, Л. В. Якобсона, Ю. Н. Григоровича и др. [3, с. 491].

Реальная действительность, пропущенная через художественную призму, преобразуется в творчестве балетмейстера и становится самобытным авторским стилем. Так, в авторском стиле балетмейстера Бориса Эйфмана сочетаются ведущие тенденции русского балетного искусства: стремление к выразительному танцу, характерное для М. И. Петипа, и акцентирование изобразительного начала, воплотившееся в постановках М. М. Фокина. Таким образом, вобрав в себя лучшие традиции предшественников, Б. Эйфман пришел к созданию собственного творческого стиля [2, с. 53].

Стиль – это характерные черты и свойства (особенности) выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого. Стиль танца – один из самых важных моментов и должен быть в различных танцах разным.

Говоря о стиле в хореографическом искусстве, нельзя обойти такое понятие, как стилизация танца.

Стилизация – использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм и приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определенных эстетических целей.

Источником стилизации может быть стиль и манера отдельного автора или исполнителя, творческого направления и школы, арсенал характерных форм исторического стиля, народной культуры. Явления стилизации в истории искусства обусловлены взаимосвязью между прошлым и настоящим, между различными национальными культурами стиля [2, с. 54].

Использование стилизации дает возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости художественного образа. Стилизация может способствовать усилению средств выразительности в произведениях искусства.

В истории сценического танца народный танец является одним из источников возникновения бесконечного разнообразия движений. Под воздействием народного танца происходило формирование движений классического танца, расширялась палитра его выразительных средств, обновлялись его формы.

Проявлением принципа стилизации является обогащение классического танца элементами народного. В этом случае элементы народного танца вплетаются в качестве деталей в рисунок классического танца. Такое проникновение коренится в глубоком внутреннем родстве этих двух танцевальных систем. Народный танец в свое время сыграл большую роль в формировании классического танца. Классический танец, обогащаясь в процессе своего развития языком народного танца, привносил в него некоторые свои особенности.

Фольклор – это коллективность творческого процесса, традиционность, нефиксированные формы передачи произведений от поколения к поколению, вариативность. Он возник как предискусство и тесно связан с бытом и обычаями народа. Сама жизнь утвердила решение, когда фольклор становится не только этнографической ценностью, а

живим языком в создании новых сценических форм. Стилизация является одной из таких форм работы с фольклорным произведением [2, с. 57].

Для создания стилизованного танцевального номера, хореографы опираются на фольклорно-этнографический материал. Переработав данный материал, его образцы, получают стилизованную современную сценическую обработку.

Нужно отметить, что в основе стилизованного номера лежит, в первую очередь, изучение фольклорно-этнографического материала, владение законами композиции, и конечно, чувство стиля – все то, что в совокупности создает нужный образ или ощущение образа, своеобразного национального характера народа, его образ жизни и особенности мышления.

На сегодняшний день стилизация стала настолько популярной, что ни один конкурс аматорских коллективов не обходится без номинации «Стилизация народного танца».

Прием стилизации, используемый балетмейстерами хореографических коллективов, отвечает интересам современных исполнителей и зрителей, их восприятию народной музыки и народного танца как явления не остановившегося в своем развитии, а постоянно обновляющегося, живого искусства.

Стремясь познать, в какой-то мере, возродить и донести национальную культуру до зрителей и исполнителей, балетмейстеры создают новые произведения на основе народных традиций. Только так можно сохранить и передать последующим поколениям народные черты.

Необходимость современной творческой интерпретации фольклорного материала, внедрение инновационных методов, знание законов стилизации народного танца, придания ему современного звучания; поиск новых форм соединения народного и современного искусства – все эти вопросы делают проблему обращения хореографов к фольклорному материалу актуальной и показывают перспективы дальнейшей работы по данной теме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балет : Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с. : ил.
2. Бухвостова Л. А. Мастерство хореографа / Л. А. Бухвостова, С. К. Щекочихина. – Орел : ОГИК, 2004. – 144 с.
3. Лопухов А. В. Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. В. Бочаров. – Л. : Искусство, 1939. – 187 с.

ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

В статье рассматриваются основные требования к музыкальному оформлению уроков классического танца, подбору жанров и стилей музыкального материала. Описаны ключевые задачи и роль концертмейстера в становлении и дальнейшем развитии музыкального вкуса учащихся. Рассмотрена сильная взаимосвязь между двумя видами искусства, где музыкальная грамотность является неотъемлемой частью хореографического образования.

Музыкальный материал, используемый на уроках, должен быть не только тщательно продуман в плане соответствия движениям классического танца, но и грамотно подобран в смысле стилевого и жанрового разнообразия, художественной направленности – только тогда он будет способствовать воспитанию музыкального вкуса учащихся, эмоционально-ценностного отношения к искусству.

Музыкальный материал, используемый на уроках классического танца, должен стать главным помощником эмоционально-творческого самовыражения танцовщика. Чем богаче слуховой опыт танцовщика в сфере общения с музыкой, тем более он будет способен откликнуться на нее эмоционально, вступить с ней в процесс диалогического взаимодействия.

Музыкальное оформление подбирается концертмейстером (аккомпаниатором) самостоятельно или с помощью педагога согласно определенным задачам, решаемым на одном или нескольких уроках. В работе по подбору музыкального материала необходимо учитывать ряд требований, без выполнения которых музыкальное воспитание в целом и грамотно звуковое оформление процесса обучения народно-сценическому танцу не будет успешно. С одной стороны, музыка должна отвечать запросам высокого художественного и музыкального вкуса, с другой – быть в полном согласии с этническими и стилевыми особенностями хореографического материала. Музыка в полной мере должна отражать характер и образно-эмоциональный строй каждой учебной или

танцевальной комбинации, подчеркивать метроритмические, темпо-динамические и структурные компоненты учебно-танцевальной заданий.

Музыкальное сопровождение урока – это реально звучащая музыка в учебном процессе. Концертмейстер всеми исполнительскими средствами призван создать звуковую атмосферу, благоприятную для освоения студентами технических и образно-эмоциональных качеств учебно-танцевального материала. Он должен добиться истинной этнической и стилевой манеры звучания и гармонической связи интонационных, метроритмических, темповых и динамических выразительных средств музыки и танца.

Крылатая фраза о том, что танец и музыка неразделимы, имеет под собой не поверхностный, а глубокий смысл. Речь идет не только о взаимном влиянии выразительных средств данных видов искусства, а о возможном потенциале их взаимодействия. В системе обучения классическому танцу музыка играет одну из первостепенных ролей, т. к. освоение школы классического танца требует профессионально подобранного музыкального материала. Однако практика любительских коллективов показывает, что дело обстоит не так благополучно, как хотелось бы. Не редко на уроках звучит не соответствующая виду танца и стилю коллектива музыка. Музыкальное сопровождение представляет перечень не взаимосвязанных, популярных, не выразительных мелодий. Данная проблема имеет ряд источников. Во-первых, такая ситуация может быть вызвана отсутствием музыкальной грамотности преподавателя. Во-вторых, не компетентностью аккомпаниатора. В-третьих, отсутствием систематической, целенаправленной работы преподавателя и концертмейстера по определению задач музыкального репертуара и соответствия им музыкального сопровождения урока.

Исследования в области музыки, а также богатая педагогическая практика профессионального хореографического образования на современном этапе имеет четко выработанные принципы музыкального оформления урока, а также музыкальный репертуар для уроков классического танца. Выше сказанное дает основание задуматься о существующем положении, применить положительный опыт в педагогической практике и сделать профессиональные выводы.

Музыка на уроках хореографии – важнейший фактор эстетического и художественного воспитания учащихся. При овладении танцевальной

техникой большую помощь оказывает тщательный, продуманный подбор музыкального сопровождения.

Подбор музыкальных произведений ведется с учетом характера хореографической лексики, задач различных частей урока и соответствия с возрастными особенностями учащихся [2].

Задача воспитания музыкальности учащихся сложна и проста. Установить единый подход в этом тонком вопросе невозможно. Настоящему танцовщику необходимо не только уметь слушать музыку и проникаться ее содержанием, но и любить ее, понимать, чувствовать, увлекаться ею. Поэтому и преподаватель и его ученик должны уделять в своих занятиях особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. Без подлинной музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью, ибо содержание музыкального произведения и сценического действия – едины, неотделимы.

Музыкальность будущего танцовщика складывается как бы из трех взаимосвязанных между собой исполнительских компонентов.

Первый компонент – это способность верно согласовывать свои действия с музыкальным ритмом.

Известно, что каждое музыкальное произведение имеет свой ритм, средствами измерения и сознания которого является метр – строения музыкального такта, и темп-степень скорости исполнения и характер движения музыкального произведения, что каждое танцевальное произведение всегда строго следует ритму музыкального произведения, а это во многом определяет динамику развития и характер сценического действия.

Поэтому необходимо обращать особое внимание на то, чтобы музыкальный ритм воспринимался учащимися не как простой механически точный счет долей времени, а как выразительный компонент танца. Разумеется, вначале учащиеся должны хорошо освоить простейшие музыкальные и хореографические ритмы размером на 2/4 и 4/4, затем более сложные: на 3/4, 6/8 и т. д., постепенно переходя от медленных темпов к быстрым и к усилению динамики исполняемых упражнений, что будет способствовать воспитанию более чуткой, художественно верной связи музыки и танца.

Второй компонент музыкальности – это умение учащихся сознательно и творчески увлеченно воспринимать тему- мелодию, художественно воплощать ее в танце.

Известно, что содержания каждого музыкального произведения распознается по теме мелодии, которая способна своим выразительным звучанием передать самые различные образы и состояния, обладающие интонационными, ритмическими, динамически и тембровыми особенностями. Каждый танец стремится раскрыть тему музыкального произведения, определяя тем самым образ, характер и суть сценического действия. Следовательно, музыкальная тема должна восприниматься учащимися не отвлеченно и параллельно, а художественно, как единое целое.

Способность внимательно и верно чувствовать музыку, увлекаться ее содержанием необходимо воспитывать с первого года обучения, как только ученики твердо встанут на ноги, хорошо усвоят исполнительские приемы своих экзерсисов как у станка, так и на середине зала. Работу эту надо развивать и развиваться постепенно, но не вообще, а в самой теснейшей связи с освоением техники танца.

Умение слушать музыкальную тему во время сильнейшего физического и нервного напряжения свидетельствует об истинном мастерстве танцовщика. Прервать внутреннюю связь с музыкальной темой – значит уйти от осмысленного действия только в технику.

Если учащиеся в момент предельного психофизического утомления стремятся активно слушать музыку, сохранять устойчивость и точность движения, сильно, свободно и эластично выполнять большие сложные прыжки, заноски, вращения и т. д. значит, они овладевают подлинным мастерством театрального танца. Следовательно, уходить от четкого и ясного восприятия музыкальной темы в учебной работе не следует – это профессиональный просчет.

Уходя с урока, ученик должен отчетливо понимать не только хореографию, но и музыкальные темы, которые давали ему внутреннюю увлеченность, действительность (пусть даже самую малую) и тоже помогали развивать технику музыкального мастерства.

Третий компонент музыкальности – это умение учащихся внимательно вслушиваться в интонацию музыкальной темы, стремясь технически верно и творчески увлеченно воплотить их звучание в пластике

танца. Словом, музыка и хореография должны стать для ученика единым объектом его внимания во всех отношениях.

Практика советского балетного театра, убеждена в том, что умение верно чувствовать и свободно отображать интонацию музыки в танце должно воспитываться у учащихся так же, как верное чувство ритма и понимание темы. Можно уметь ритмично танцевать, тонко и верно воспринимать содержание музыкальной темы, но не уметь или не достаточно уметь отобразить ее интонации в своих действиях. Поэтому не только что, но и как говорит музыкальная тема, ученик должен воспринимать одновременно на уроках классического танца.

Следовательно, не надо бояться появления у учащихся музыкально-пластических интонаций, ибо это не нарушение учебных традиций или канонов хореографии, а всего лишь преодоление «холодной» техники движения, автоматизма, монотонности [1, с. 16].

Воспитание музыкальности не нуждается в какой-либо новой или особой системе. Необходимо только ежеурочно и неустанно прививать учащимся умение техники танца и творчески воспринимать содержание музыки как художественного компонента танца, как образный мир человеческой мечты, как высокую, как живое творческое начало, актерское вдохновение – значит, он не может или не готов стать истинным художником [2, с. 101].

Уроки хореографии от начала и до конца строятся на музыкальном материале. Поклоны, при переходе от одних упражнений к другим должны быть музыкально оформлены, чтобы ученики привыкли организовывать свои движения согласно музыке. Музыкальное оформление урока должно прививать учащимся осознанное отношение к музыкальному произведению - умение слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Вслушиваясь в музыку, ребенок сравнивает фразы по сходству и контрасту, познает их выразительное значение, следит за развитием музыкальных образов, составляет общее представление о структуре произведения, определяет его характер. На занятиях хореографии учащиеся приобщаются к лучшим образцам народной классической и современной музыки, и таким образом формируется их музыкальная культура, развивается их музыкальный слух и образное мышление, которые помогают при постановочной работе воспринимать музыку и хореографию в единстве [3].

Программирует и планирует работу в хореографических классах педагог-хореограф. Концертмейстеру часто приходится работать с несколькими педагогами, и чаще всего концертмейстер приходит уже на готовую программу. Технология подбора музыкальных произведений базируется на глубоких знаниях концертмейстера системно-хореографического образования и предполагает: знание школ и направлений танцевального искусства; знание традиционных форм и этапов обучения детей хореографии; знание форм построения занятий, обязательных импровизационных моментов; знание хореографической терминологии (в частности, на французском языке) [Там же].

Концертмейстерам, подбирая музыкальный материал, необходимо стремиться к тому, чтобы собственный музыкальный фонд регулярно пополняли эстетически привлекательные музыкальные фрагменты, по возможности наиболее художественные и содержательные, поскольку важнейшим моментом воспитательного воздействия оказывается идейное содержание музыкального произведения. Концертмейстер балета сталкивается, пожалуй, с наиболее сложной проблемой, связанной с фактом взаимопроникновения и взаимовлияния двух искусств - музыки и хореографии, заключающейся в умении подобрать музыкальный материал, органично подстраивающийся под хореографическую комбинацию и при этом являющийся в должной мере содержательным и художественным. Первая сторона проблемы связана со спецификой деятельности музыканта в хореографической сфере, вторая обуславливается волей музыканта избежать возможного превращения работы концертмейстера в примитивно прикладную.

Среди огромного количества музыкальной литературы встречается немало музыки современных авторов, многие из которых по форме и фактурным особенностям вполне приемлемы для музыкального сопровождения уроков классического танца. Отметим, однако, что такой музыкальный материал необходимо вводить на уроках классического танца крайне осторожно, учитывая уровень музыкального развития детей конкретного класса. В противном случае незнакомый, непривычный язык музыки не вызовет в детях эмоционального отклика, даже определить характер музыки им будет довольно сложно. При грамотном выстраивании музыкального материала происходит постепенное накопление музыкально-слухового опыта учащихся, который помогает понять

музыкальный язык современного искусства, даже в самых сложных его проявлениях, ощущать закономерности развития внутри музыки. Специфика хореографического образования предъявляет множество требований к музыкальному сопровождению, в связи с чем работа концертмейстера над репертуаром значительно усложняется.

Опытные педагоги-репетиторы музыкального театра признают, что сегодня в театр приходит много артистов балета, блестяще владеющих техникой танца, однако чувствуют и понимают музыку среди них единицы. Признавая этот факт, необходимо уделить особое внимание музыкальному воспитанию танцовщиков. Для наиболее полного воплощения замысла хореографов артистам балета необходимо понимать язык современного музыкального искусства. К сожалению, встречаются танцовщики, для которых хореографическая интерпретация современной музыки в танце представляется невероятно сложной – очевидно, по причине полного ее непонимания. Поэтому знакомству будущих артистов с музыкальным языком современного искусства необходимо уделить особое внимание. В хореографической образовательной практике существует два способа музыкального оформления уроков классического танца. Первый предусматривает подбор музыкальной литературы, второй – использование собственных импровизаций. Среди специалистов-концертмейстеров бытуют разные точки зрения на приоритет того или иного способа хореографического аккомпанемента. Одни отстаивают исключительное право на использование сочинений различных композиторов, другие утверждают импровизацию основой сопровождения. Очевидно, что органичное сочетание этих двух методик и дает максимально положительный эффект в работе балетного концертмейстера.

Мы выяснили, что музыкальный материал, использованный на уроках классического танца, должен быть тщательно продуман, грамотно подобран в плане стилевого / жанрового разнообразия, только тогда он будет способствовать воспитанию музыкального вкуса учащихся. Музыка в полной мере должна отражать характер и образно-эмоциональный строй каждой учебной или танцевальной комбинации, подчеркивать метроритмические, темпо-динамические и структурные компоненты учебно-танцевальных заданий. Концертмейстер должен добиться истинной этнической и стилевой манеры звучания и гармонической связи интонационных, метроритмических, темповых и динамических

выразительных средств музыки и танца. Музыка, выполняя по существу вспомогательные функции в хореографическом учебном процессе, занимает важное место в профессиональной подготовке студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарасов Н. Классический танец, школа мужского исполнительства / Н. Тарасов. – М. : Искусство, 1971. – 492 с.
2. Хореография в зеркале издательской продукции : материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Челябинск, 2007. – 264 с.
3. Мухаметзянов А. К. Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера [Электронный ресурс] / А. К. Мухаметзянов. – Режим доступа : <http://corpuscul.net/>

УДК 791.43.049.1.067

***И. В. Кайлли,
г. Тамбов, Российская Федерация***

СПЕЦИФИКА УЧЕБНО-ТРЕНИРОВОЧНОГО ПРОЦЕССА ПО СОВРЕМЕННОМУ ТАНЦУ В ШКОЛАХ ИСКУССТВ

Набор детей в школы искусств современного танца, на сегодняшнее время, не предполагает строгого отбора по физическим, музыкальным данным, принимаются все. Возникает еще одна сложность, а также особенность преподавания этого вида хореографии – это индивидуальный подход к каждому ребенку, раскрытие его творческой стороны, превращение его недостатков в индивидуальную особенность исполнения. Но все-таки школы искусств (народного, классического или современного танцев) объединены общими методами ведения учебно-тренировочного процесса.

Что же касается непосредственно специфики учебно-тренировочного процесса по современному танцу в школах искусств, главной целью этой дисциплины является развитие творческой стороны личности, индивидуального воображения и артистизма. На уроках по современному танцу педагогу необходимо научить детей исполнять танец осмысленно, вдохновлено, музыкально и свободно, тогда поза превращается в выразительный жест танца, способна характеризовать различные образы, стили, чувства и переживания человека. Чтобы через танец дети могли выражать не только настроение, но и внутреннее качество личности, черты характера.

В учебно-тренировочном процессе при изучении современного танца, а также при формировании исполнительской техники важно учитывать методы изучения движений.

В методах изучения движений различают три этапа:

- этап ознакомительного начального разучивания;
- этап углубленного разучивания и переход к стадии совершенствования;
- этап совершенствования, упрочнения навыка, формирования умений оптимального использования в различных условиях.

Существуют различные методы преподавания уроков по современному танцу в школе искусств, такие как:

Наглядный – предполагает показ танцевального материала самим педагогом, он характерен тем, что все педагоги современного танца занимаются со своими учениками вместе и знают хорошо не только методику исполнения, но и сами владеют техникой исполнительского мастерства. Поэтому ученики видят правильность исполнения и стараются уловить стиль и манеру заданную педагогом.

Словесный – педагог посредством слова объясняет значение и методы исполнения движений (какие части тела и мышцы задействованы в работе и как они работают), также вводит учеников в понятийный аппарат танца модерн, для того чтобы они могли легко ориентироваться в этом виде хореографии.

Импровизационный – предполагает совместный учебный процесс педагога и ученика, где педагог выявляет творческие способности своих исполнителей, давая задания на импровизацию, на определенную тему. Например, изучив движения ног, предлагает ученикам добавить движение рук, либо выучив комбинацию дает возможность исполнить в разных ракурсах, в разном музыкальном темпе. Таким образом, педагог и ученик находятся в сотворчестве. Это позволяет им более свободно двигаться в силу своих эмоциональных и физических возможностей, придает уверенность в исполнении, раскрывает творческий потенциал исполнителя.

Семинарский – наиболее распространенный метод преподавания современного танца, он предполагает приглашение различных педагогов, владеющих другими техниками для обучения своих воспитанников, так как стилей танцев очень много. Благодаря этому исполнители не только

развивают свои физические возможности, но и приобретают навыки различных стилей танцев, тем самым пополняют свой танцевальный опыт.

Также, в методы преподавания входит владение теоретическими знаниями, поэтому в проведение занятий необходимо включать лекции рассказ об истории, развитии современного танца не только России, но и за рубежом, об известных балетмейстерах, труппах, педагогах этого направления. И просмотр видеоматериалов различных миниатюр, балетов представителей танца современного танца. Для того чтобы ученики владели не только практическими навыками, но и теоретическими.

В основу обучения современному танцу, в отличие от обучения классическому и характерному, лежат принципы индивидуальной тренировки и воспитания личности. Тренирующий класс классического и характерного танца пользуется системой движений и упражнений, тренинг – класс современного танца – это система принципов, правил и приемов динамики, импровизации и композиции, наряду с обучением техники танца. Основой обучения современного танца является анатомо-физиологические возможности обучающегося и принципы физических движений.

Правильное построение учебно-тренировочного процесса зависит от высокой квалификации, опыта преподавателя и его педагогического мастерства. Хорошие результаты зависят от многих причин в частности от последовательности поставленных задач и от того, как к решению главных задач занимающиеся будут подготовлены началом урока.

Для решения главных задач учебно-тренировочного процесса необходимо создать наилучшие условия протекания физиологических процессов в организме, так как формирование двигательных навыков и применение их на практике – это большой труд. Прекращать урок сразу после интенсивной работы нецелесообразно. Необходимо предварительно ослабить ее и лишь, затем завершать урок. Следить за чередованием упражнений, обеспечивающие воздействие на различные части тела и группы мышц, а также упражнения на напряжение – с упражнениями на расслабление, упражнения на силу – с упражнениями на растягивание, избегать упражнений в одном и том же ритме.

Для решения поставленных задач педагог выбирает тему урока. Упражнения или движения, намеченные к изучению в данном уроке,

необходимо ставить первыми, свежесть восприятия, хорошее внимание – залог того, что качество усвоения упражнений и движений будет высоким.

Деятельность педагога должна быть направлена на систематическое повышение качества урока по современному танцу. Для этого каждый урок необходимо анализировать и оценивать. Частично анализ проводится путем наблюдений над личным поведением и работой занимающихся. С учетом полученных данных проводится подготовка к следующему уроку, уточняя тему, подбирая новые движения и упражнения, новые педагогические приемы, направленные на воспитание занимающихся.

Каждый педагог, основываясь на базовые понятия, ищет свой путь свою технику исполнения и лексику. Сравнивая методы преподавания современного танца различных школ и педагогов, профессор В. Ю. Никитин, главный теоретик по современному танцу в России, выделил 5 разделов учебно-тренировочного процесса: разогрев, изоляция, уровни, кросс, комбинация.

Задача разогрева – привести двигательный аппарат в рабочее состояние, разогреть все мышцы. В современном танце существуют различные способы разогрева: у станка, на середине и в партере. По функциональным задачам можно выделить три группы упражнений. Первая группа – это упражнения стрэтч-характера, т.е. растяжение. Вторая группа упражнений связана с наклонами и поворотами торса. Они помогают разогреть и привести в рабочее состояние позвоночник и его отделы. Третья группа упражнений связана с разогревом ног.

Раздел изоляции более насыщен упражнениями, происходит глубокая работа с мышцами различных частей тела. Изоляции подвергаются все центры от головы до ног. Первоначально все движения изучаются в «чистом» виде, далее идет соединение одного центра в простейших комбинациях: крест, квадрат, круг, полукруг, следующий этап соединения в более сложные геометрические комбинации, более сложные ритмические структуры [1, с. 40].

Основная задача педагога во время изучения движений изолированных центров следить за тем, чтобы движения действительно были изолированными, чтобы во время движения одного центра не двигался другой. Это, на первый взгляд, простая задача вызывает трудности, так как анатомически все центры тесно связаны.

Если техника изоляции заимствована из джазового танца, то движение тела целиком, без изоляции отдельных центров – своеобразие танца-модерн. Основой этой техники служит позвоночник, поэтому главная задача педагога развить у учащихся подвижность во всех его отделах. Основные движения: наклоны торса, изгибы, спирали, bodyroll («волны»), contraction, release, tilt, layout.

В учебно-тренировочном процессе по современному танцу достаточно широко используют движения исполнителя на полу (в партере). Уровнем называется расположение тела относительно пола. Основные уровни: стоя, сидя на корточках, стоя на коленях, сидя и лежа. Задачи уровней во время урока многообразны. Смена уровня, быстрый переход из одного уровня в другой – дополнительный тренаж на координацию.

В раздел кросс или передвижение в пространстве (различные шаги, бег, повороты, прыжки, вращения), развивает танцевальность и позволяет приобрести манеру и стиль различных направлений современного танца.

Последним, завершающим разделом урока являются комбинации. Здесь все зависит от фантазии педагога, его балетмейстерских способностей. Они могут быть на различные виды шагов, движения изолированных центров, вращений, в партере. Главное требование комбинаций – ее танцевальность, использование определенного рисунка движения, различных направлений и ракурсов, чередование сильных и слабых движений, т. е. использование всех средств исполнительской техники и танцевальной выразительности, раскрывающих индивидуальность исполнителей.

В конце каждого урока необходимо иметь несколько минут для восстановления дыхания и нескольких упражнений на расслабление. Особое внимание в современном танце уделяется дыханию. Ведь во многом именно от него зависит не только качество исполнения, но и создания им определенного образа. Чем легче и свободнее оно, тем свободнее и нескованнее движения исполнителей, это является главной особенностью танцевания современного танца [2, с. 45].

В зависимости от подготовки и знания материала учеников учебно-тренировочный процесс современного танца можно разделить на три этапа: подготовительный, базовый и продвинутой. На подготовительном этапе даются основы современных направлений танца (положение и

основные движения корпуса, рук, ног, головы), для того чтобы исполнитель усвоил стиль и манеру характерную этому виду хореографии. На базовом этапе даются несложные комбинации на координацию, музыкальность на основе проученного материала. На продвинутом этапе – комбинации сложные по координации, включающие работу всех частей тела, смену уровней, ракурсов, развивающие танцевальность, музыкальность.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что учебно-тренировочный процесс по современному танцу в школах искусств имеет свои отличительные особенности от других направлений хореографического искусства. Рассмотрены основные элементы техники современного танца, методы изучения движений и методы преподавания урока по современному танцу, разделы учебно-тренировочного процесса и их характеристика. Все это направлено на развитие исполнительской техники учащихся школ искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никитин В. Ю. Композиция урока и методика преподавания модерн джаз танца / В. Никитин. – М. : ИД «Один из лучших», 2006. – 253 с.
2. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника / В. Ю. Никитин. – М. : ИД «Один из лучших», 2004. – 414 с.

УДК 791.43.049.1.067

О. В. Козадаева,
г. Тамбов, Российская Федерация

КЛУБНЫЙ ТАНЕЦ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В условиях глобализации современное социально-культурное пространство открыто, прерывисто, не имеет четких границ. Социально-культурное пространство – явление уникальное, при анализе которого необходимо учитывать целостность и множественность его проявлений, выявлять причины порождения культурного многообразия. Оно включает в себя проблемные поля социально-культурной деятельности, ресурсы, нормативную базу, технологии, систему социально-культурных институтов, активно действующие субъекты социально-культурной деятельности.

Социально-культурное пространство неоднородно, многомерность социально-культурного пространства проецируется на многоуровневость развития многих культурных явлений, в том числе и социального танца [2, с. 46].

Поэтому клубный танец может быть рассмотрен и как специфическое проблемное поле, и как уникальный социально-культурный институт, и как особая социально-культурная технология и как ресурс пространственного развития социально-культурной деятельности, понимаемый, как потенциал различных организационных структур социального танца.

Клубный танец - это феномен, который мы относим и к массовой культуре, и к культуре элитарной. Его развитие показало, что это явление, которое можно классифицировать как компонент культуры глобальной или культуры мировой. Это связано в первую очередь с его быстрым распространением по всему миру, быстрым созданием собственной инфраструктуры, расширением сфер влияния – появлением и включением новых видов и жанров [6, с. 18].

Постепенно возникают международные объединения танцоров-любителей, пока создаваемые по геополитическому признаку – объединение в рамках конкретной территории. Среди них, например, можно выделить Объединение танцоров Гавайских островов; Международную ассоциацию танцоров Оттавы; Всемирную Конфедерацию рок-н-ролла и другие. Данные структуры ориентируются на сохранение традиционных форм, но учитывают при этом мировые танцевальные тенденции.

Таким образом, практически все танцевальные структуры ориентируются на сохранение традиций и распространение новаций. Клубные танцы зародились и широко распространились первоначально на региональном уровне, одновременно расширяя горизонтальные границы за счет присоединения различных танцевальных течений. Регионализация привела к необходимости развития вертикальных связей [1, с. 15].

Многочисленные учреждения, реализующие различные танцевальные программы стимулировали появление различных учреждений, обладающих разным статусом, различными функциями и полномочиями. Так, признание всего мира заслужила Международная организация танца (International Dance Organization – IDO), которая была создана 18 сентября 1981 г. как некоммерческая структура. Страной организатором и ее бессменным участником стала Италия. В качестве главной цели организации было

сформулировано проведение континентальных и мировых соревнований и чемпионатов танцоров профессионалов и любителей во всех жанрах танца. Все эти соревнования должны быть открытыми для всех танцоров мирового сообщества. В этом вопросе ИДО тесно взаимодействовала с Международным советом по спортивным танцам, Международной Федерацией спортивных танцев и Всемирной конфедерацией рок-н-ролла.

Клубный танец активно развивается и в России, которая постепенно приобщается к международному танцевальному движению. Имеющееся у многих мастеров классическое балетное образование способствует осуществлению творческих экспериментов. Говоря о стилистических особенностях, американский специалист подчеркивает, что русских танцовщиков тянет о чем-то рассказать в танце, а их потенциал – велик. Российский танец получил признание на международном уровне: во всем мире сегодня знают Татьяну Баганову, Александра Пепеляева, Ольгу Пона, Евгения Панфилова и многих других [5, с. 201].

Широкое распространение клубного танца стимулировало создание специальной структуры на государственном, национальном уровне. Общероссийская танцевальная организация (ОРТО) была создана 2 июня 2001 года, она является членом и единоличным представителем России в ИДО. Большая работа, проделанная Президиумом ОРТО, была по достоинству оценена ИДО: 25 июня 2001 года на Ежегодном Генеральном собрании ИДО в городе Мариборе (Словения) ОРТО была принята в члены этой международной организации. С этого момента Россия получила право участвовать в Чемпионатах Европы и Мира по разным танцевальным направлениям. ОРТО имеет свои официальные средства массовой информации, которые освещают проблемы развития современного танца, а также рассказывают о творческих и методических новациях ведущих хореографов и специалистов [4, с. 85].

Крупнейшая в области спортивной и современной хореографии, Российская структура развивает 34 вида различных танцевальных направлений и стилей. ОРТО объединяет в своих рядах 64 региона России и более 400 танцевальных клубов и школ, около 40 000 танцоров и специалистов.

- ОРТО имеет четкий календарь организуемых мероприятий. Проводит Чемпионаты и Фестивали, конференции и круглые столы, конгрессы и обучающие программы. В 2006 году под эгидой ОРТО было

проведено более 300 мероприятий, в которых приняло участие в общей сложности около 500 000 человек.

- ОРТО оказывает методическую и практическую помощь в создании и развитии танцевальных клубов и организаций на местах, проводит их аттестацию. Наладила контакт с высшими учебными заведениями России по вопросу преемственности в подготовке кадров и размещения заказа на специалистов (МГУКИ, РГУФК и др.). Разработала стройную систему подготовки и аттестации педагогов и специалистов в учебно-методическом центре, унифицированные правила проведения мероприятий. Выпускает методические печатные и видеоматериалы, а также единственный в СНГ глянцевого танцевальный журнал World Dance. Основала Книгу танцевальных рекордов, Зал танцевальной славы, Музей танца.

- ОРТО ведет обширную культурно-досуговую и спортивно-оздоровительную деятельность, осуществляет программы реабилитации посредством танца для людей с ограниченными возможностями. Разрабатывает собственную программу «Танцующие дети — здоровая страна».

- ОРТО проводит крупнейшие в Европе и мире международные танцевальные акции, в том числе самый крупный в мире чемпионат – конкурс «Всемирную танцевальную олимпиаду». В 2006 году в ней приняло участие 9500 танцоров из 21 страны мира. Проводит ежегодное вручение национальной премии «Совершенство» за вклад в развитие современной хореографии. Организует выезды сборных команд России на международные события: чемпионаты мира и Европы. В 2006 году в составе сборной команды выехало за рубеж 750 человек. Среди наград ОРТО на сегодня уже 12 золотых наград чемпионатов Мира [3, с. 76].

В Тамбовском регионе постепенно сложилась определенная структура социального (клубного) танца, апробированы формы и методы, разработана современная методика обучения, то есть сложились все условия для дальнейшего эффективного развития пространства клубного танца. А сам танец прочно вошел в состав компонентов регионального социально-культурного пространства.

В сентябре 2004 года при Областном комитете по физической культуре и спорту Тамбова была зарегистрирована общественная организация – Федерация современных и эстрадных танцев, которая

является отделением ОРТО в городе Тамбове. Федерация была создана в целях развития, пропаганды и популяризации современного и эстрадного танца; удовлетворения профессиональных и любительских интересов граждан; социальной и правовой защиты своих членов; повышения роли танца во всестороннем и гармоничном развитии личности, в укреплении здоровья и формировании здорового образа жизни.

Результатами выполнения поставленных задач являются:

– праздник Танца, как презентация Федерации Современных и Эстрадных Танцев, с участием популярных в городе танцевальных коллективов, студентов хореографического отделения, как руководителей творческих объединений.

– ежегодные городские турниры по современным танцевальным направлениям «Dance-Импульс». В 1-м городском фестивале современного танца «Dance-Импульс 2004» приняли участие 16 коллективов, свыше 100 исполнителей разных возрастных категорий и представляющих разнообразные танцевальные стили – хип-хоп, диско, народный танец, bellydance, модерн-джаз.

– организованы и творчески развиваются любительские объединения – танцевальная студия «Синтез», клубы восточного танца «Аура», «Грация», «Клеопатра», «Байсан», «Эльмира», «Магия», «Нефертити», студия современного танца «Руэда», в интересном творческом поиске развивается коллектив «Маланья». В последние годы активно работают студии современного танца в районных центрах области Котовске, Мичуринске, Моршанске.

В 2003 году был создан Центр развития танцевальной культуры в Тамбовской области (руководитель И. Тишкин). Танцевально-спортивный клуб «Виктория», сегодня Tambov Dance, который является координационным центром организации, популяризирует и развивает 17 танцевальных направлений в городе Тамбове и областных центрах.

В настоящее время Центр развития танцевальной культуры является региональным субъектом Российской Федерации Современного танцевального спорта и с 2008 года проводит ежегодные турниры «Виктория» по различным направлениям современного танца, мастер-классы, семинары и широкую учебно-просветительскую работу с различными возрастными категориями любителей танца.

Огромный вклад в развитие массового танцевального движения региона вносят конкурсы, фестивали и турниры по различным направлениям социального танца. Это традиционный областной фестиваль «В вихре танца», новорожденный фестиваль «Тамбовская пчелка», «Тамбовский каблучок», «Кубок Черноземья» в городе Воронеж, «Танцы на крыше» в городе Липецке.

В настоящее время большую работу по популяризации современной танцевальной культуры проводит, созданный при факультете культуры и искусств ТГУ имени Г. Р. Державина центр «Art-Dance». В группах этого центра занимаются свыше 200 любителей танца разных возрастов и предпочтений, от 5 до 50 лет, любителей танго, модерна, хип-хопа, танца живота и других направлений современного социального танца.

Таким образом, клубный танец во всех своих организационных и жанровых проявлениях занял прочное место в инфраструктуре социально-культурной деятельности. На международном уровне, федеральном уровне России, а также региональном уровне ширится и развивается клубное танцевальное движение. Все это позволило перейти к созданию международных, внутригосударственных и региональных организаций современного клубного танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Н. А. Вальс. История и школа танца + DVD / Н. А. Александрова, А. Л. Васильева. – 1-е изд. – СПб. : Планета Музыки, 2013. – 224 с.
2. Перрон В. Современная Россия в современном танце / В. Перрон. – М. : Искусство, 2002. – 244 с.
3. Поляков С. С. Основы современного танца / С. С. Поляков. – Ростов н/Д. : Феникс, 2005. – 80 с.
4. Российский современный танец: Диалоги / под ред. Е. Васениной. – М. : Emergency Exit, 2005. – 165 с.
5. Сидоров В. Современный танец / В. Сидоров. – М. : Первина, 1997. – 206 с.
6. Володина О. В. Самоучитель клубных танцев: funk, trance, house / О. В. Володина, Т. Б. Анисимова. – Ростов н/Д. : Феникс, 2005. – 155 с.

**ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ
ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА
ПОСРЕДСТВОМ ХОРЕОГРАФИИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Здоровье и гармония в развитии организма ребенка способствуют росту богатства его внутреннего мира, физической и интеллектуальной красоте. Для всестороннего развития личности ребенка нужно с детства вводить в круг его интересов народное творчество, фольклор. В дальнейшем это будет способствовать появлению общества, уважающего и ценящего культурные и этнические различия народов, красоту и разнообразие их культур.

Наиболее важным на этом этапе становится разработка программы дополнительного образования в сфере этнохудожественного и эстетического воспитания ребенка, основу которой будет составлять изучение народной и фольклорной хореографии.

Все вышеизложенное указывает на познавательную, творческую и художественную значимость данного исследования, так как благодаря им определяются наиболее доступные направления, позволяющие помочь детям познакомиться с культурами народов, набраться опыта, реализовать свои возможности в творчестве.

Этнохудожественное и эстетическое воспитание личности не завершается в определенном возрасте, а происходит на протяжении всей жизни человека; оно претерпевает трансформации под влиянием различных жизненных ситуаций, интеллектуальным и духовным развитием.

Множество ученых занимались исследованиями влияния искусства на развитие и формирование личности детей. Наиболее заметными трудами в данной области стали работы Л.А. Рапацкой, Н.М. Сокольниковой, Л.В. Тодорова, Е.А. Флериной и др. Однако, наряду с этим, стоит отметить, что учеными не достаточно уделялось внимание проблеме этнохудожественного воспитания ребенка средствами хореографии (например, фольклорной). К тому же следует сказать, что в

настоящее время существует множество кружков и студий фольклорного танца (народного танца), но зачастую руководство в них осуществляют не квалифицированные педагоги, а специалисты-хореографы, не имеющие педагогических знаний и образования.

На сегодняшний день основной целью школ эстетического воспитания, студий детского творчества, хореографический кружков и студий является воспитание детей, в основе которого лежат нравственные культурные ценности, приобщение подрастающего поколения к национально-культурному наследию собственного народа. Данному процессу способствует освоение народного художественного творчества [3, с. 61 – 62].

Фольклорная хореография дает возможность проявиться этнохудожественному воспитанию.

Фольклор является формой культуры народов. Его развитие не стоит на одном месте, а изменяется соответственно развитию и росту народа. Данный процесс позволяет фольклору впитать все наиболее ценное, существовавшее ранее, и совместить с новыми изменениями. Таким образом, фольклор всегда является самобытным и, вместе с тем, современным. Благодаря этому и в настоящее время фольклор сохраняет свою воспитательную функцию [4, с. 127].

Народная хореография является одной из составляющих фольклора. Именно народный танец способен отразить главные черты национального характера различных этнических групп, стороны их жизни; народный танец призван выражать эмоции, чувства, переживания, тем самым показав красоту духа народа.

Народному танцу присущи свои генеалогические корни, особенности, сформировавшиеся определенными регионами, образная фольклорно-этнографическая сущность. Данные черты призваны придать танцу удивительную яркость красок, своеобычие, самобытность [2, с. 96].

Данные качества позволяют развиваться личности ребенка всесторонне и гармонично, оказать этнохудожественное, эстетическое, патриотическое влияние на подрастающее поколение средствами искусства, создать их личную внутреннюю культуру.

В ходе занятий дети выполняют различные движения под народную музыку. Это вызывает у обучающихся волну радости, эмоциональный подъем, улучшает настроение и формирует чувство удовлетворения.

Вследствие всего вышеперечисленного у ребенка повышается эмоциональный тонус, происходит положительное влияние на физическое и духовное развитие личности. Одновременно с этим, занятия народной хореографией позволяют детям проявить логику, научиться целесообразному, гармоничному, организованному движению, что, в свою очередь, оказывает непосредственное влияние на формирование внутренней культуры детей [6, с. 311].

Занятия фольклорным танцем, посредством оттачивания красоты и выразительности движений, позволяют приобрести уверенность в себе, избавиться от комплексов, стеснительности и зажатости, давая возможность раскрыть способности ребенка в творческой области, укрепить его физическое здоровье, развиться эстетически и гармонически.

Помимо этого, занятия народным танцем дают возможность детям воспринимать музыку более осмысленно, уметь дать характеристику произведениям, дать оценку его исполнению. Музыкальное сопровождение во время занятий позволяет ученикам коллектива развить эмоциональность, ритмичность, образность восприятия, музыкальный слух и память. Также данные занятия помогают детям научиться выражать свои эмоции посредством движений, делая их более гармоничными, что и составляет основу эстетического воспитания [1, с. 54].

Опыт различных отечественных педагогов показывает, что народная хореография не только дает воспитанникам специфические знания и умения, но и зарождает в них чувство порядочности, ответственности, честность, самостоятельность, доброту; учит доброжелательности, вежливости, выдержке, чувству меры. Данные критерии также являются основой эстетического воспитания.

На успешное развитие подрастающего поколения, развитие его образного мышления, умение эмоционально реагировать на окружающие явления и ценности непосредственное влияние оказывает богатство сенсорной культуры, широк развивающееся на занятиях хореографией [5, с. 277].

Таким образом, занятия народной хореографией во внешкольных учреждениях образования способствуют разностороннему воспитанию личности ребенка: воспитывают дружественное отношение к различным этногруппам, развивают ритмичность и музыкальную образность, формируют память, мелодический слух, ощущение музыкальной формы,

способствуют физическому развитию, выносливости, ловкости, формируют фигуру и силу тела и духа.

Занятия хореографией приносят детям эстетическое наслаждение и удовлетворение творческими способностями, закаляют характер, воспитывают стремление собственному совершенствованию, духовному обогащению.

Пренебрежение эстетическим развитием детей оставляет их глухими к подлинным духовным эстетическим ценностям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни : учеб. пособие / Н. Бачинская. – М. : Музгиз, 1998. – 100 с.
2. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии : учеб. пособие / К. Голейзовский. – М. : Искусство, 1964. – 224 с.
3. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа : учеб. пособие / Д. Зайфферт. – СПб. : Планета музыки, 2012. – 125 с.
4. Иноземцева Г. В. Народный танец : учеб. пособие / Г. В. Иноземцева. – М. : Знание, 1978. – 238 с.
5. Ткаченко Т. С. Народный танец : учеб. пособие / Т. С. Ткаченко. – М. : Искусство, 1997. – 680 с.
6. Эльяш Н. И. Образы танца : учеб. пособие / Н. И. Эльяш. – М. : Знание, 1970. – 400 с.

УДК 793

***В. А. Малахов,
г. Луганск***

СЮЖЕТНЫЙ ТАНЕЦ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ НА СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЛОЩАДКЕ

Сценический танец – понятие широкое и многообразное. Пластический язык, на котором «разговаривает» хореография со зрителем таков, что понятен человеку любой национальности без перевода. Сценический танец способен вызвать у зрителя любые эмоции, он может заставить его размышлять. Особенно это характерно для сюжетного танца, где ярко выражены тема, идея, содержание.

Сюжет – это ход событий, развитие действия в хореографическом произведении, это стержень музыкально-хореографического действия танца. В сюжете обязателен конфликт-столкновение различных

противоположных сил, характеров, мыслей, чувств, их борьба, приводящая к победе одной из конфликтующих сторон.

Сюжет – это маленькая пьеса с персонажами, каждый из которых наделен индивидуальным характером, своим внутренним миром. Выявить этот внутренний мир человека, его мысли, чувства, переживания и призван сюжетный танец.

Сюжетом в художественной литературе называется система событий, через которые раскрывается образ человека, его судьба. С помощью сюжета писатель воплощает общественные конфликты, раскрывает героев в действиях и поступках, во взаимоотношениях между собой. Сюжет отражает существенные черты жизненного процесса, формирующего человека, он конкретно историчен и может быть понят только в связи с теми общественно-историческими условиями, которые его породили.

Главным в творчестве балетмейстера является стремление отразить в своей работе окружающую действительность, события, которые интересуют, волнуют людей и найти выразительные средства для решения того или иного замысла. Под выразительными средствами подразумеваются: танцевальная лексика (танцевальные движения, мимика, жесты, позы, ракурсы), музыка, костюмы исполнителей, оформление сцены, реквизит, освещение и прочее. Осуществляя постановку, балетмейстер подбирает выразительные средства, которые наиболее ярко, понятно и полно раскрывали бы содержание танца и характеры героев.

Выбор сюжета, темы – ответственный момент в работе руководителя, балетмейстера. Художник должен чувствовать время, в котором он живет и для кого творит.

Темы и сюжеты могут быть разнообразными и решаться должны в различных жанрах: лирическом, героическом, комедийном и т. д. Жанр определяет сам балетмейстер в зависимости от своего творческого потенциала и исполнительских возможностей коллектива. Жанр определяет характер танцевальных движений, предъявляет определенные требования к музыкальному материалу, который в дальнейшей работе способствует решению хореографического произведения. Музыка и характерные выразительные движения должны строго соответствовать жанру, иначе тема и сюжет останутся не раскрытыми.

Таким образом, в сюжетном танце определенный жизненный материал, отобранный постановщиком, дает возможность в художественной форме донести до зрителя ту или иную идею.

Что же такое тема и идея?

Тема – это основной круг вопросов, поставленный балетмейстером в своей творческой работе и раскрытый на определенном жизненном материале, это то, о чем повествуется в танце.

Материалом для темы могут быть самые разные явления, факты окружающей действительности, которые интересуют, волнуют и находят живой отклик у зрителя. Например, это могут быть темы труда и быта, героическая и патриотическая темы, тема войны, любви и многие, многие другие.

В процессе сценического действия зритель должен прийти к определенному выводу, умозаключению. Они то и будут той идеей, во имя которой создается композиция, подбирается тот или иной материал.

Следовательно, руководитель – балетмейстер, обращаясь к сюжетным номерам, должен, прежде всего, уметь выразить главную мысль произведения – его идею. Другими словами – «Что я хочу этим сказать?». Идеей сюжетного танца является мысль автора, в которой он хочет убедить зрителя. Эта мысль находит свое первичное выражение в теме – основном материале, посредством которого раскрывается идея произведения. Тема и идея обязательно рассматриваются в единстве, как основа хореографического произведения.

Носителями темы и идеи сюжетного (и не только) танца являются хореографические образы. Хореографический образ в танце – это характер человека или явления выраженные средствами хореографического искусства. Необходимо глубоко и всесторонне изучать предмет своего внимания, искать ситуации, активно развивающие сквозное действие, окружать героев обстоятельствами, полнее раскрывающими их главные характерные черты.

Всем хорошо известно, что музыка и танец неотделимы друг от друга, что музыка – это душа танца. Она должна быть образна, выразительна, содержательна и иметь драматургическое развитие.

Приступая к сочинению хореографического номера, балетмейстер должен помнить об одном необходимом условии: он должен следовать законам драматургического построения хореографического произведения.

Каких же законов должен придерживаться постановщик танцевального номера?

Ж. Ж. Новерр в своих письмах о танце и балетах придавал важное значение драматургии балетного спектакля: «Всякий балет, – отмечал он, – в коем я не чувствую определенного плана и не могу обнаружить экспозиции, завязки и развязки, является, на мой взгляд, ни чем иным, как простым дивертисментом, более или менее хорошо исполненным, такой балет не способен глубоко затронуть меня, ибо он лишен собственного лица, действия и интереса» [1, с. 37].

Карло Блазис в своей книге «Искусство танца», говоря о драматургии хореографического сочинения, также делит его на три части: экспозицию, завязку, развязку, подчеркивая, что между ними необходима безупречная гармония. В экспозиции объясняется содержание и характер действия, и ее можно назвать введением. Экспозиция должна быть ясной и сжатой, а действие в экспозиции должно вызывать нарастающий интерес в зависимости от развития интриги, что оно может разворачиваться либо сразу, либо постепенно. Не обещайте слишком много в начале, ожидание должно все время нарастать.

В настоящее время, сочиняя хореографическое произведение, мы используем основной драматургический закон, состоящий из пяти частей.

1. Экспозиция – здесь зритель знакомится с действующими лицами и характерами героев. В ней намечается характер развития действия; с помощью особенностей костюма и сценического оформления, стиля и манеры исполнения, определяются приметы времени, эпоха, определяется место действия. Действие может развиваться как неторопливо и постепенно, а может динамично и активно. Длительность экспозиции зависит от задачи, которую решает здесь балетмейстер-постановщик: от его интерпретации произведения в целом; от музыкального материала, строящегося, в свою очередь, на основе сценария постановки, его композиционного плана.

2. Завязка – само название этой части говорит о том, что здесь завязывается – начинается действие: герои знакомятся друг с другом, между ними начинаются определенные взаимоотношения, которые впоследствии приведут к кульминации.

3. Развитие действия – в этой части действие разворачивается. Конфликт, черты которого определились в завязке, развивается и

нарастает. Развитие действия может состоять из нескольких ступеней. Ступени перед кульминацией действия могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Их количество и длительность, как правило, определяется динамикой разворачивания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации.

Некоторые произведения требуют стремительно развивающейся драматургии, другие, наоборот, плавного, замедленного хода событий. Иногда, для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, надо для контраста прибегнуть к снижению напряженности действия. В этой же части раскрываются разные стороны личности героев, выявляются основные направления развития их характеров, определяется линия их поведения. Действующие лица выступают во взаимодействии, в чем-то дополняя, а в чем-то противореча друг другу. Эти отношения, переживания, конфликты сплетаются в единый драматургический узел, все более привлекая зрителя к событиям, отношениям героев, к их переживаниям. В этой же части хореографического произведения в процессе развития действия для некоторых второстепенных персонажей может наступить кульминация их сценической жизни и даже развязка, но все это должно способствовать развитию драматургии спектакля, развитию сюжета, раскрытию характеров главных действующих лиц.

4. Кульминация – наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев. В кульминации обычно возрастает эмоциональная сторона исполнения.

5. Развязка – завершение сценического действия. Развязка может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо, наоборот, постепенной. Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую ставит перед произведением автор. Развязка – идейно-нравственный итог сочинения, который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. Иногда автор подготавливает развязку неожиданно для зрителя, но и эта неожиданность должна быть рождена всем ходом действия.

Кроме основного закона драматургического построения хореографического произведения существует ряд не менее важных в работе

балетмейстера законов, которые, несомненно, следует учитывать в процессе сочинения и постановки танцевального номера. К ним относятся:

а) все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее. Только синтез всех компонентов позволит автору создать такую драматургию произведения, которая бы волновала, захватывала зрителя;

б) законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, напряженность и насыщенность действия того или иного эпизода, наконец, длительность тех или иных сцен подчинялись основному замыслу, основной задаче, которую ставит перед собой автор сочинения, а это, в свою очередь, способствует рождению разнообразных, разноплановых хореографических произведений. Знание законов драматургии помогает хореографу в работе над сочинением, а так же при анализе уже созданного произведения;

в) говоря о применении законов драматургии в хореографическом искусстве, необходимо помнить о том, что здесь существуют определенные временные рамки сценического действия. Это значит, что действие должно укладываться в определенное время, т. е. задуманную тему, идею хореографического произведения нужно раскрыть в определенный временной период сценического действия;

г) балетмейстер, работающий над хореографическим произведением, должен не только изложить сюжет, сочиненный им, но и найти решение этого сюжета в хореографических образах, в конфликте героев, в развитии действия с учетом специфики жанра. Такой подход – это естественное требование к профессиональному решению драматургии хореографического произведения;

д) работая над драматургией хореографического произведения, автор должен увидеть будущий спектакль, концертный номер глазами зрителей, попытаться заглянуть вперед – представить свой замысел в хореографическом решении, подумать, дойдут ли его мысли, его чувства до зрителя, если они будут переданы языком хореографического искусства.

Перед выпуском танцевального номера на сценическую площадку балетмейстеру следует посмотреть свою работу из зрительного зала, чтобы убедиться в том, что действие, происходящее на сцене, просматривается с разных точек.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новерр Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Новерр. – Л. – М. : Искусство, 1965. – 376 с.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД В СОЧИНЕНИИ ТАНЦА

Пробуждение чувств и мыслей людей – это непреложный закон искусства. Цель искусства – отражение жизни человека с ее борьбой страстей и идей, жизненных позиций и идеалов. Никакая другая сфера человеческой деятельности не рассчитана, как искусство, на развитие эмоций и интеллекта человека, на его всестороннее духовное развитие. Произведение искусства создает не только художник, но и эпоха, его время. Подлинно художественное произведение всегда вызывает активную эмоциональную реакцию со стороны его потребителей, оно не замкнуто в себе.

Танец – один из самых древних и массовых видов искусства. Художественно отображая действительность, танец передает мировоззрение людей, их современное представление о прекрасном – это одна из главных художественных особенностей хореографического искусства. В танце отражается жизнь людей: социальные и эстетические идеалы, труд и быт, мысли, характер, настроения и чувства. Музыкально – пластические образы танца всегда эмоциональны, заразительны, увлекательны. Поэтическая обобщенность чувств и мыслей, динамика, экспрессия в их пластическом выражении – это отличительные черты искусства танца и основа хореографической образности. Содержание и выразительные средства танца все время развиваются в соответствии с изменениями, происходящими в жизни.

Творческая деятельность балетмейстера в хореографическом коллективе разнообразна: это сочинение танца, его постановка и репетиционная работа. Балетмейстер является идейно – творческим руководителем коллектива, создателем хореографического произведения.

Данная работа анализирует творческую деятельность балетмейстера по сочинению танца на подготовительном этапе. Методике создания хореографических произведений посвящены теоретические работы многих выдающихся хореографов, начиная от Ж. Ж. Новерра (XVIII век) и до наших дней. В 60-х годах прошлого столетия в Советском Союзе открываются первые учебные заведения культуры, где студенты

обучаются сочинению танца. Появляются и первые учебники по новой дисциплине – искусство балетмейстера. На основании учебников И. В. Смирнова, Р. В. Захарова, учебных пособий и статей хореографов, автор предлагает алгоритм действий балетмейстера на стадии творческого обдумывания будущего танцевального номера. Это особенно актуально для начинающих балетмейстеров и является своеобразным путеводителем в новой для них деятельности.

Художник не мыслим без эмоционального отношения к миру, без высокой интеллектуальной культуры, без способности подчинить свои эмоции рациональному углублению в предмет, тему, сюжет, содержание своего творчества, без умения видеть завтрашний день в дне сегодняшнем.

Надо быть творчески готовым к решению средствами хореографии проблем и задач, стоящих перед искусством. Надо точно знать, что ты хочешь сказать зрителю, быть убежденным в том, что своим творчеством защищаешь и утверждаешь. Надо стремиться говорить со сцены о событиях и явлениях значительных, об идеях высоких, которые соответствуют интересам и задачам современности. Надо помнить об огромной воспитательной силе, которой обладает искусство.

Замысел – первое и самое главное звено в творчестве постановщика танца. От его значимости, масштабности зависят глубина и степень художественного обобщения жизни в будущем произведении. Определяющим моментом в замысле балетмейстера является идея будущего номера. Балетмейстер всегда должен знать, какие мысли пробудет танец у зрителя. Это определяет направление его фантазии, рождение образа и решение танца, приводит к углублению и образно – художественной конкретизации идеи и темы танца. Чаще всего от замысла до его воплощения проходит достаточно много времени, в течении которого материал накапливается, кристаллизуется, осмысливается.

Творческое воображение является основой художественного творчества, его необходимым условием. Творческая фантазия балетмейстера мысленно создает в своем представлении образ, не существующий в реальной жизни, но является своеобразным отражением действительности. «Балетмейстер, работая над образом героя, должен придумать его историю, биографию» [2. с. 142].

Балетмейстеру необходимо обладать способностью мыслить хореографическими образами. Он старается представить себе будущий

танец, облик его персонажей и их взаимоотношения. «Придумывание – процесс необычайно сложный. Точное, емкое решение не сразу дается в руки. Но иногда, порой неожиданно, в сумбурных еще эскизах мелькает яркая мысль. Неважно, что детали ее еще не оформлены, многое неясно, недоработано. Главное – найден остроумный, оригинальный, точный по мысли вариант сценического решения» [3, с. 19].

Замысел возникает по-разному. Многие зависит от таланта, природной одаренности балетмейстера, его жизненного опыта, культуры и других факторов. Бывает так, что балетмейстер определяется с темой произведения. Затем он подбирает музыку к теме. Часто музыка является толчком к рождению танца. В творчестве балетмейстера музыка является источником, который питает его вдохновение, определяет атмосферу, настроение и характер произведения, хореографические образы. Прослушивая музыкальный материал, хореограф выбирает его по созвучности со своими ощущениями. Музыка пробуждает в воображении балетмейстера определенные индивидуальные ассоциации с его настроением, эмоциями, мыслями. В воображении балетмейстера рождаются образы. Сначала они имеют обобщенные черты. Музыка заключает эти образы в определенные рамки. Она указывает (иногда опосредованно) на время и место действия в произведении, определяет характер и действия героев. Слушая музыку, фантазия балетмейстера создает содержание танца, образы приобретают конкретные черты и задачи.

Если попытаться создать примерную схему последовательной творческой работы балетмейстера в начальной (сочинительной) стадии работы над созданием хореографического произведения, то она может выглядеть следующим образом.

1. Балетмейстер определяется с темой будущего хореографического произведения и переходит к стадии подбора для него музыкального материала. Или слушая музыку, в воображении балетмейстера рождается тема будущего хореографического произведения.

2. Балетмейстер выбирает тот музыкальный материал, который вызывает созвучие с его ощущениями. Эта музыка рождает определенные ассоциации с его настроением, эмоциями, мыслями.

3. Ассоциации, которые возникли при прослушивании музыки, рождают определенные хореографические образы, еще не имеющие конкретные черты.

4. Хореографические образы подсказывают и определяют тему и идею будущего танца, в случае, когда музыка явилась толчком к рождению танца.

5. Когда балетмейстер определился с тем, что он хочет сказать зрителю, начинается работа по сочинению смыслового содержания танца, которое согласовывается с музыкальным материалом. Драматургия содержания и драматургия музыки в хореографическом произведении должны полностью совпадать, тогда они поддерживают и усиливают правильное понимание идеи, заложенной балетмейстером в свое произведение.

6. Содержание танца может просто отражать тему, а может иметь сюжетные коллизии. Но в том и другом случае в танце есть действующие лица. Все их действия должны быть направлены на раскрытие идеи танца. Для этого балетмейстер обдумывает черты характера героев и их действия.

Характеристика героев включает следующие сведения о них:

- к какой социальной группе относится данный персонаж (бедняк, богач, крестьянин, рабочий и т. п.);
- профессия персонажа;
- возраст персонажа;
- главные черты характера (добрый, злой, коварный, ответственный и т. п.), помогающие раскрыть тему и идею данного произведения.

Список может быть продолжен. Это зависит от задач, которые решает персонаж в данном хореографическом произведении.

7. Балетмейстер определяет цели и задачи каждого персонажа, которые поставлены перед ним, для отражения идеи номера. Выстраивается последовательная цепь действий каждого персонажа, направленных на достижение его цели в данном танце.

8. Балетмейстер определяется, в каких обстоятельствах и когда происходит действие данного произведения (современное время, эпоха Возрождения, летняя поляна, сказочный лес и т. п.).

9. Содержание танца сопоставляется с музыкальным материалом. Драматургические части танца и музыкального материала должны совпадать.

Далее балетмейстер переходит к сочинению образной лексики и рисунка танца. В соответствии с хореографическим образом, для каждого персонажа создается своя лексика, которая отражает его характер и действия, направленные на достижение его цели в этом танце. Рисунок танца также помогает раскрыть характер персонажей, их действия и идею номера.

Сочиняя танец, в воображении балетмейстера рождаются, возникают многочисленные, порой противоречивые варианты. В результате напряженного творческого процесса определяется единственный, нужный вариант.

Балетмейстеру нужно развивать творческую фантазию, художественное воображение, наблюдательность, чувство новизны, умение видеть и глубоко осмысливать жизненные явления с позиции художника и гражданина. Это залог успеха работы каждого балетмейстера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта [Электронный ресурс] / Р. В. Захаров. – Изд. 2-е. – М. : Искусство, 1983. – 237 с. – Режим доступа : http://lib.lgaki.info/page_lib.php?docid=16913&mode=DocBibRecord
2. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособие [Электронный ресурс] / И. В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с. – Режим доступа : http://lib.lgaki.info/page_lib.php?docid=2426&mode=DocBibRecord
3. Ястребов Ю. От замысла до художественного воплощения / Ю. Ястребов. – М. : Сов. Россия, 1978. – 136 с.

УДК612.122

*С. В. Муралов,
г. Луганск*

ДВИГАТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ДЕТЕЙ 10 – 11 ЛЕТ ПРИ ФИЗИЧЕСКИХ НАГРУЗКАХ НА ЗАНЯТИЯХ СПОРТИВНЫМИ (БАЛЬНЫМИ) ТАНЦАМИ

Существенным фактором совершенствования учебно-тренировочного процесса юных танцоров является учет индивидуально психологических особенностей в процессе возрастного развития, К настоящему времени в хореографической деятельности наиболее изучено влияние возрастных особенностей, выявлены сенситивные и критические периоды развития двигательных способностей, сформулированы основные

закономерности, показана важность изучения биологического возраста одновременно с хронологическим [6, с. 20 – 31; 8, с. 2 – 6]. Максимальное использование благоприятного возрастного периода для развития двигательной функции человека позволяет оптимизировать процесс подготовки спортивного резерва. На динамику развития двигательных способностей существенное влияние оказывают и морфологические особенности, что показано в многочисленных исследованиях [1, с. 46 – 55; 4, с. 51 – 54; 7, с. 22 – 27]. В меньшей степени изучена индивидуальная направленность возрастного развития двигательных способностей. Объясняется это в большинстве случаев тем, что возраст берется как интегральный фактор без взаимосвязи с другими факторами, содействующими развитию. Имеющиеся данные показывают, что развитие двигательных способностей происходит на различной генетической основе, при этом проявляется высокая степень специфичности их развития у каждого конкретного человека [10, с. 47 – 48; 13, с. 142 – 150].

Актуальность обозначенного применительно к спортивному танцу и хореографии связана с ранней специализацией, повышением сложности программ, а это обуславливает необходимость акцентировать внимание на развитие двигательных способностей уже на этапе начальной подготовки [5, с. 43 – 44]. Последнее позволяет создать благоприятные условия для освоения базовых хореографических элементов [1, т. 5, № 3, с. 46 – 55; 2, № 8, с. 18 – 21; 11, с. 15 – 18].

В свете изложенного важным представляется решение проблемы индивидуализации учебно-тренировочного процесса юных танцоров на этапах начальной и специализированной подготовки в соответствии с их индивидуально-психологическими различиями.

Объект исследования – тренировочный процесс танцоров-ювеналов, направленный на развитие двигательных способностей на этапах начальной и специализированной подготовки.

Целью работы явилось исследование влияния занятий спортивными бальными танцами на двигательные способности и физическое состояние детей 10 – 11 лет (категория «ювеналы»).

Задачи исследования:

1. Определить факторную структуру физического состояния (ФС) и информативные показатели для его оценки.

2. Изучить возрастные особенности ФС детей, проявляющиеся в условиях физических нагрузок на занятиях спортивными (бальными) танцами.

3. Оценить влияние величины, интенсивности, объема, направленности физической нагрузки на ФС детей категории «ювеналы».

Исследования проводились у детей 9 – 11 лет, при физических нагрузках на тренировках по спортивным бальным танцам до и сразу после занятий. Стаж занятий детей этих групп не превышал 2 лет, а уровень спортивной подготовки – начинающих. Было обследовано 100 человек – 48 мальчиков и 52 девочки.

Для диагностики и оценки изменения двигательных качеств использовались методики, предложенные профессором Донецкого национального университета профессором В. А. Романенко [12, с. 76 – 78, 121 – 124, 135,145, 156 – 164]. При исследовании изучались следующие показатели: гибкость и подвижность в позвоночнике, плечевом, тазобедренном, голеностопном суставах, силовая динамическая и статическая выносливость рук, ног и туловища, скоростные реакции. Материалы обработаны статистически [3].

Результаты исследования

У партнерш и партнеров под влиянием физических нагрузок отмечается повышение подвижности в плечевых суставах (обратно пропорциональная зависимость между показателями), приблизительно в одинаковой степени, оставаясь на среднем уровне у партнерш и ниже среднего – у партнеров.

Показатели подвижности позвоночного столба повышались у партнерш и партнеров, что соответствовало уровням «хорошо» и «отлично». Причем, степень изменений этих показателей более выражена у партнерш (соответственно 39,3 и 30,6%).

Степень увеличения подвижности тазобедренного сустава в результате воздействия физических нагрузок на тренировке была выше у партнерш (34,3 и 23,2%), а голеностопного сустава – у партнеров (5,5 и 21,1%).

Исследование силовой динамической выносливости показало, что физические нагрузки на тренировке способствуют увеличению этого показателя для рук, туловища и ног как у партнеров, так и у партнерш. Однако у партнеров показатели силовой динамической выносливости увеличивались приблизительно в одинаковой степени и находились в

пределах 20 – 29%. У партнерш наблюдалось значительное увеличение показателя силовой динамической выносливости туловища (33%) на фоне менее значительного увеличения показателей силовой динамической выносливости рук и ног (14 – 16%). Повышение показателей силовой динамической выносливости дает возможность предположить активацию биоэнергетических факторов за счет аэробных, анаэробных гликолитических и анаэробных алактатных реакций, повышение функциональной и биохимической экономизации и функциональной устойчивости, активации личностно-психические факторов [6, с. 21 – 24; 9, с. 75 – 83, 211– 228, 274 – 285].

Исследования показали, что у партнеров показатели статической силовой выносливости рук, ног и туловища после физической нагрузки на тренировке увеличивались практически равномерно для всех отделов тела (12 – 15%). У партнерш эти показатели были неоднозначны как в количественном, так и в качественном плане. Максимальное увеличение показателей силовой статической выносливости у партнерш было для рук (32,8%), для туловища эти показатели составили 7,7%. А показатели статической силовой выносливости рук в конце тренировочного процесса имели тенденцию к незначительному снижению (32,6 и 31,8 с соответственно), что может свидетельствовать о начальных этапах развития физического утомления рук у партнерш и включении дополнительных энергетических ресурсов у партнеров.

Показатели максимальной скоростной выносливости у партнеров и партнерш в конце тренировочного процесса снижались, причем у партнеров в меньше, чем у партнерш (–8,7 и –30,1% соответственно). Исходя из того, что скоростная выносливость в максимальной зоне обусловлена функциональными возможностями анаэробного алактатного (креатинфосфатного) энергетического источника, можно говорить о снижении этих функциональных возможностей у партнеров в меньшей степени по сравнению с партнершами.

Скоростная выносливость у партнерш в процессе тренировки возрастала(19,3%), а у партнеров – снижалась (9,1%), что может свидетельствовать об активации анаэробно-гликолитического механизма у партнерш и снижении его у партнеров.

Выводы. 1. Физические качества необходимо развивать у детей младшего школьного возраста методом переноса с учетом

гетерохронности и полового диморфизма развития физических способностей.

2. Эффект сенсорной активности лежит в основе двигательных навыков и умений, а также полноценного функционирования всего организма и ускоренного развития нервной системы.

3. В течение тренировочного процесса при выполнении физических (танцевальных) движений используются аэробные, анаэробные (гликолитические и алактатные) и смешанные механизмы энергообеспечения физической деятельности организма.

4. Степень и механизмы энергообеспечения при выполнении танцевальных движений неодинаковы у лиц мужского и женского пола.

5. Применение физических нагрузок различной метаболической направленности в тренировочном процессе может быть использовано для оптимизации структуры его построения (с целью повышения работоспособности и развития физических качеств, необходимых в хореографии и танцевальном спорте) и, соответственно, – для повышения эффективности тренировки.

Выявленные проявления признаков полового диморфизма в динамике изменения показателей двигательных способностей позволяют осуществлять дифференцированный подход в тренировочном процессе к лицам мужского и женского пола.

Полученные данные могут найти применение при проведении профессиональной ориентации и отбора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемьев Т. И. Проблемы способностей: личностный аспект / Т. И. Артемьев // Психол. журн. – 1984. – Т. 5. – № 3. – С. 46 – 55.
2. Бальсевич В. К. Проблемы совершенствования процесса физического воспитания младших школьников / В. К. Бальсевич // Сов. педагогика. – 1983. – № 8. – С. 18 – 21.
3. Бессмертный Б. С. Математическая статистика в клинической, профилактической и экспериментальной медицине / Б. С. Бессмертный. – М. : Медицина, 1967. – 304 с.
4. Быков Е. В. Влияние уровня двигательной активности на формирование функциональных систем / Е. В. Быков, А. П. Исаев, А. В. Ненашева // Теория и практика физической культуры. – 2003. – № 7. – С. 51 – 54.
5. Вайнштейн А. Л. Взаимосвязь общей и специальной физической подготовки в начальном периоде обучения / А. Л. Вайнштейн // Теория и практика физической культуры. – 1974. – № 6. – С. 43 – 44.

6. Высотская Н. Е. Обусловленность профессионально значимых для артиста балета качеств свойствами темперамента и нервной системы / Н. Е. Высотская // Психофизиология : сб. науч. тр. – Л., 1979. – С. 20 – 31.
7. Гуревич К. Н. Профессиональная пригодность и основные свойства нервной системы / К. Н. Гуревич. – М. : Наука, 1970. – 172 с.
8. Дьячков В. М. Физическая подготовка спортсменов / В. М. Дьячков. – М. : ФиС, 1961. – 36 с.
9. Ильин Е. П. Психология физического воспитания / Е. П. Ильин. – СПб. : Изд. РГПУ им. А. Герцена, 2000. – 486 с.
10. Коновалов Г. Е. Исследование индивидуальных различий в развитии физических качеств быстроты и общей выносливости у детей 8 – 9 лет / Г. Е. Коновалов // Теория и практика физической культуры. – 1972. – № 9. – С. 47 – 48.
11. Лях В. И. Сенситивные периоды развития координационных способностей детей в школьном возрасте / В. И. Лях // Теория и практика физической культуры. – 1990. – № 3. – С. 15 – 18.
12. Романенко В. А. Диагностика двигательных способностей / В. А. Романенко. – Донецк : Изд-во ДонНУ, 2005. – 290 с.
13. Стреляу Я. Роль темперамента в психическом развитии / Я. Стреляу. – М. : Прогресс, 1982. – 230 с.

УДК 130.2

*Л. Л. Негода,
г. Луганск*

РИТМОПЛАСТИКА И ЯЗЫК ТЕЛА

В современных исследованиях феномен танца, как и само тело человека, становятся предметным полем исследования философии культуры, где особое значение придается пластической знаковой символике. Танец – самое распространенное явление человеческой культуры. Если рассматривать танец как специфическую систему передачи информации, то возникает задача прочтения такой системы и соответствующего понимания этой информации по тем фрагментам, которые даны нам в древнейших изображениях.

На протяжении веков человек экспериментировал со своим телом, ведь тело всегда видимо и оно движется в пространстве. Мир первобытного человека был осмыслением, наполненным и освященным обрядами, в которых переплетаются сопереживания, выражающиеся с помощью общего для всех языка танца, являвшимся связующим звеном между людьми и Космосом, используя символику для определения

своего места и поиском смысла существования. Склонный к символизации, человек бессознательно превращал в символы предметы и формы окружающего мира и использовал их как в религии, так и в искусстве. Согласно космологической концепции, ритмообразующее начало составляет основу космоса как миропорядка. Оно заложено и в сущности танца, ибо он подчинен строгим правилам исчисления – ритму, метру и порядку.

В исследованиях языка танца можно встретить философские идеи «космического», «сакрального», «эзотерического» смысла танца, которые основаны на понимании танца, как «движения особого рода», что выражает ритмы Вселенной, многогранные измерения ритмов самой жизни [4, с. 147–155].

Имитация или подражание являлись первичным механизмом передачи навыков, информации и знания. В этом действии движения играли роль уникального архаического языка как особой формы телесного жеста. Как отмечает В. А. Косяк: «...до появления слов, которые формируют сознание, таким языком была ритмопластика» [5, с. 92]. Можно сказать, что древнейшим языком общения является язык жестов-знаков и знаков-символов, выражающихся в демонстрационном телесном действии. Однако язык жестов и танца способны воспринимать только представители данной этнической культуры, а по ритмодинамике можно определить этническую принадлежность.

Начальным элементом танца является шаг – естественный способ передвижения. В силу физических законов, каждый шаг требует нового импульса и, исходя от состояния спокойствия к новому положению покоя, делится на два периода. От продолжительности этих ритмичных периодов возникает чувство симметрии и порядка, которое, в свою очередь, создает ряд комбинированных движений, подчиненных различным размерам ритма. Следовательно, простейшие формы танцевального движения и их сочетания измеряются теми же длительностями что и музыка. Наиболее ясно ритмически ощущаются частоты соответствующие биоритмам нашего организма – ритмам дыхания, сердечного пульса, ходьбы, определенных двигательных паттернов, бега. А. Е. Гиршон говорит следующее: «...у человека нет импульсов только в одном единственном случае – если он умер. В любом ином случае эти импульсы присутствуют...» [3, с. 46]. Являясь частью природы, человек четко

чувствовал и воспринимал ее ритмы, подражая в танце различным ее проявлениям. Например, Шеллинг Ф. В. подчеркивал, что «...ритм принадлежит к удивительнейшим тайнам природы и искусства» [8, с. 196]. Ритм служит необходимым компонентом повседневной жизни человека, связанным с трудовой деятельностью, с обрядами, культами и танцем. Тем самым, ритмическое начало, развитию которого способствовала трудовая практика, было важным моментом организации труда и упорядочивания психофизиологической и внутренней энергии.

Немецкий исследователь К. Бюхер в своей работе «Работа и ритм», написанной на этнографических материалах показывает, что источником ритмических танцевальных движений, первобытного человека, являлся ритмический строй работы. Танец, зародившийся в эмоциональной атмосфере и ритмизированных трудовых процессов, был коллективным ритмопластическим действием, ставшим необходимым для общения с трансцендентными силами. По мнению Старка А.: «Танец – это живой язык, которым говорит человек. Танец требует прямого общения, потому что его носителем и посредником является сам человек, а инструментом выражения – человеческое тело» [7, с. 79].

Подчеркнем, что племенная танцевальная ритмопластика, которой свойственна полифункциональность в зависимости от контекста ее исполнения и разновидности, выполняла различные функции в жизни древнего общества объединяющего людей чувством всеобщего, достигается целостностью обыденного. Как утверждает Г. С. Померанц: «В танце, в движении, в системе жестов, поз примитивный человек создает картину мира» [6, с. 459]. Телодвижение организованное ритмически оказывает сильное влияние на подсознание, а затем и на сознание. Так о начале танцевальной культуры, зародившейся в эпоху палеолита, свидетельствуют сохранившиеся наскальные изображения и рисунки на предметах быта. В обрядах той поры организованная ритмом пластика тела (доходившая до ритмического транса) имела, преимущественное значение в магических культовых действиях, в которых принимали непосредственное участие все жители общины. Как отмечает В. Е. Баглай: «Ритуал является древнейшим общественным и художественным явлением, а важнейший в нем компонент – знаковое физическое явление» [1, с. 5]. Таким образом, когда ритуал был связан с почитанием природных стихий, то в нем специфическими средствами отражалась эта природная стихия. Хотя у

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

первобытных племен не было регламентированной техники танца, выносливость, достаточная физическая подготовка позволяли исполнителям полностью отдаться танцу и «плясать» с полной отдачей.

В племенной ритмопластике использовались внешние организующие приемы: хлопки, топание, человеческий голос (крик). Все эти действия побуждали организм работать в определенном моторном режиме и приводили его в такое состояние, когда энергия танцующих взаимосвязывалась в едином телесном экстатическом действе. С помощью танца древние люди приводили себя в состояние перевозбуждения и начинали верить в возможность входить в прямое общение с богами и духами. Такие танцы имели конкретные цели: изгнать злых духов, исцелить больного, отогнать беду от племени и т. п.

В древнем ритуальном танце одни и те же фигуры, жесты, позы и знаки могли повторяться из поколения в поколение, но это не мешало свободе импровизации танцующего тела. Так простейшие формы ритмических трансовых танцев были и у древних славян. Гаитяне впадают в транс во время танцев, когда участники оказываются одержимыми своими богами. Дервиши, буддийские монахи, шаманы предаются также трансовой пляске. В таких ритмических трансовых танцах человек достигает экстатического состояния, что позволяет пережить и понять определенный опыт, полный радости и эйфории. При этом тело является определенным мостом к опыту, каналом, через который проходит экстатический навык. Танец здесь является способом вхождения в измененное состояние сознания, а движения способствовали чувству гармонии, освобождению сил и объединяли в единый пульсирующий организм. Переходя грань экстаза в кульминации стихийного движения, участники действия открывали недостижимые ранее новые знания, новые образы и новую сущность. Танец также являлся обязательной частью брачного ритуала, где он был ритмическим выражением языка тела и сексуальной энергии. В таких танцах передавалась картина любовной страсти и бурный всплеск желаний. И хотя в них присутствовало много соблазнительных и эротичных элементов, все-таки присутствовали определенные правила общения между мужчиной и женщиной.

Движения человека и в повседневной жизни, и в труде, и в радости, и в печали эмоционально интонированы и подчинены определенному ритму. В танце на протяжении всей человеческой истории шлифовались и

обобщались эти выразительные движения. В результате этого длительного процесса возникла целая система танцевальных движений, свой художественно выразительный и уникальный язык пластики человеческого тела. «Миром правит ритм. Именно ему подчинены природа и человек. Танец – «язык тела», а жесты – «немые интонации тела» [1, с. 18].

Подытоживая, можно сказать, что танец это сложный и полиэдричный феномен, который может быть понятен только в единстве биологического, психологического, социокультурного, социально-психологического и философского аспектов. Возникновение его и развитие на протяжении тысячелетий отвечает целому спектру потребностей человека и общества, является универсальным языком общения, важным рычагом в формировании идеалов и ценностей. Именно посредством символических образов происходило объединение древних человеческих коллективов с вселенским ритмом природы, переход от тьмы в свет, от разрушения к созданию. Последовательные позы, жесты и движения, которые имели сакральное значение, создавали телесную и ритмическую организацию временного пространства, в котором ритмопластикой человеческого тела создается магическое действие, непрерывное обновление действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира : учеб. пособие / В. Е. Баглай. – Ростов н/Д : Феникс, 2007. – 405 с.
2. Бюхер К. Работа и ритм / К. Бюхер. – СПб. : Книжный магазин и контора изданий О. Н. Поповой, 1899. – 207 с.
3. Гиршон А. Е. Истории, рассказанные телом. Практика аутентичного движения / А. Е. Гиршон. – М. ; Минск, 2008. – 128 с.
4. Королева Е. А. Танец, его происхождение и методы исследования / Е. А. Королева // Сов. этнография. – 1975. – № 5. – С. 147 – 155.
5. Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури / В. А. Косяк. – Суми : Університетська книга, 2010. – 318 с.
6. Померанц Г. С. Выход из транса / Г. С. Померанц. – М. : Юрист, 1995. – 575 с.
7. Старк А. Танцевально-двигательная терапия / А. Старк, К. Хендрикс ; пер. с англ. – Ярославль, 1994. – 114 с.
8. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ИСКУССТВЕ ТАНЦА

Концертмейстер в классических классах занимает особое место. От того, какой музыкальный материал представит музыкант, во многом будет зависеть успех урока классического экзерсиса. Концертмейстер хореографии – особая профессия и далеко не каждый пианист может им стать [1, с. 3].

Прежде всего, он должен любить свою работу, полностью отдаваться ей. Хороший опытный концертмейстер – является полноправным участником творческого процесса, помощником педагога-хореографа. Объем профессиональных требований, предъявляемых к концертмейстеру хореографии, достаточно велик. Начинающим концертмейстерам обычно сложно сразу приступить к работе в хореографических классах, не имея специальной подготовки, не владея профессиональными знаниями и навыками, связанными с хореографией. В нашем регионе нет факультетов, готовящих специалистов концертмейстеров хореографии. Только в Москве и Петербурге будущие концертмейстеры осваивают упражнения классического экзерсиса на практике, занимаясь у станка. Такие методы помогают музыкантам более точно подобрать музыкальное сопровождение к данным упражнениям. Концертмейстер пополняет свои знания, общаясь в тесном творческом контакте с педагогом-хореографом, с более опытными аккомпаниаторами, помогают пианистам и просмотры видео-уроков по классическому танцу. Существуют специальные хрестоматии с уже подобранным музыкальным материалом.

Концертмейстер должен изучить специфику и последовательность хореографических упражнений, знать их терминологию на французском языке. Эти знания помогут пианистам при подборе музыкального материала, соответствующему по темпу, ритму и по характеру заданным упражнениям.

Последовательность упражнений, как у станка, так и на середине:

Plie, demi plie, grands plie (фр.) – это упражнение, основанное на приседаниях разной амплитуды: полуприседание или полное, глубокое

приседание. К этому упражнению подходит музыка плавного мягкого характера в медленном темпе, размер 4/4, 3/4.

Battements tendus или battements jetés. В этих упражнениях происходит резкое выдвижение ноги вперёд, в сторону, назад и её возвращение в позицию. Соответственно и музыка должна быть четкой в размере 2/4, 4/4.

Rond de jambe par terre – круг носком по полу, исполняется в размере 3/4, 4/4.

Battements fondu – тающий, плавный, медленный (3/4, 4/4).

Battements frappe исполняется чётко, резко и отрывисто (2/4, 4/4).

Rond de jambe en l'air – круг ногой в воздухе (2/4, 3/4).

Adagio – медленно, плавно в размере 3/4 или 4/4.

Grand battement – широкие броски ногой, энергично (3/4, 4/4).

Последовательность экзерсиса не должна быть случайной. В зависимости от степени трудности, следует учитывать полезное и логичное сочетание движений [2, с. 6].

Профессиональный концертмейстер должен не только хорошо владеть инструментом, но и уметь ориентироваться в нотном тексте, вовремя остановиться по просьбе педагога-хореографа, давая возможность танцовщикам отработать тот или иной кусок без музыки и вовремя вступить. Работая в тесном творческом контакте с педагогом, можно добиться положительного результата.

Перед концертмейстером ставится первоочередная задача – правильно и грамотно подобрать музыкальное сопровождение. Существует два метода подбора. Один из них – игра по нотам уже готовых музыкальных произведений. Пианисты обращаются к фрагментам из опер, балетов, классических произведений выдающихся композиторов: Л. Минкуса, Ф. Шопена, А. Адана, В. Моцарта, И. Глазунова и др.

Таким образом, на уроках хореографии воспитанники приобщаются к лучшим образцам классической и современной музыки, формируется их музыкальная культура, развивается музыкальный вкус и образное мышление. Воспринимать музыку и хореографию в единстве им помогает концертмейстер [4, с. 1].

Но не все готовые произведения отвечают запросам хореографов, возникает необходимость в применении импровизационного метода работы. Особенностью музыкальной импровизации являются как

самостоятельная сочиненная мелодия, так и импровизация на заданную тему. Под музыкальным оформлением урока надо понимать музыкальную композицию, облеченную в законченную форму, построенную по характеру, ритмическому рисунку, фразировке в полном соответствии с танцевальным движением [3, с. 1].

Концертмейстеру хореографии, кроме исполнительского мастерства необходимы углублённые знания по теории и гармонии музыки для свободного и правильного построения музыкальных периодов и предложений. Концертмейстер должен уметь транспонировать мелодии из одной тональности в другую. «Урок классики – это живое взаимодействие музыки и пластики», – считает Н. Е. Раевская [3].

На начальном этапе обучения классическому танцу, музыкальное сопровождение должно быть простым и понятным. Поклоны, танцевальный шаг по кругу, бег, подскоки – всё происходит в музыкальном сопровождении. С каждым годом танцевальные комбинации усложняются, темп становится быстрее, мелодии исполняются из затакта, т.е. на слабую долю.

Концертмейстер хореографии должен постоянно пополнять музыкальный материал, владеть обширным репертуаром, чтобы уроки хореографии не были скучными и однообразными. Музыка развивает у воспитанников такие качества как: умение слушать музыкальную фразу, умение определить ритмический рисунок, размер, динамику, а главное – уметь сочетать музыкальное сопровождение с пластикой танцевальных движений.

Для успешной работы концертмейстер хореографии должен обладать хорошим музыкальным вкусом, большим объемом внимания и памяти, быть находчивым в неожиданных ситуациях, иметь выдержку и волю, пребывать в хорошем настроении.

Внимание концертмейстера распределяется не только между двумя собственными руками, важно, что в данный момент делают танцоры, что требует педагог-хореограф, где помочь движению темпом, акцентом, динамическими оттенками и т. д. Нужно постоянно держать в поле зрения весь класс.

Исходя из вышесказанного, можно сформулировать основные задачи концертмейстера хореографии:

- понимать специфику хореографического аккомпанемента;

- иметь ясное представление обо всех хореографических движениях;
- уметь запоминать большие фрагменты хореографического материала;
- знать терминологию упражнений на французском языке;
- владеть импровизационным методом работы, уметь читать с листа;
- владеть обширным материалом, пользоваться репертуаром выдающихся композиторов;
- уметь разучивать программу в короткие сроки.

В настоящее время особенно остро стоит вопрос о качестве музыкального сопровождения уроков классического танца, прежде всего из-за отсутствия квалифицированных кадров, знакомых со спецификой хореографии. По мнению Н. Е. Раевской, необходимо введение нового профиля подготовки специалистов-концертмейстеров в колледжах, институтах и академиях культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром / Г. А. Безуглая – СПб. : Академия русского балета, 2005. – 217 с.
2. Костровицкая В. С. Школа классического танца : учебник / В. С. Костровицкая, А. А. Писарев. – 3-е изд., испр. – Л. : Искусство, 1986. – 261 с. : ил.
3. Раевская Н. Е. Музыкальное оформление урока классического танца. / Н. Е. Раевская // Хореографическое искусство. Теория, история, методика обучения. – СПб. : Композитор, 2004. – 64 с.
4. Ярмолевич Л. Принципы музыкального урока классического танца / Л. Ярмолевич. – Л. : Музыка, 1968. – 105 с.

УДК 793.31

*Е. В. Руденко,
г. Луганск*

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ДВИЖЕНИЯ КАК ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА СИНТЕЗА МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ (на примере народного танца Центрального региона Украины)

Искусство танца и музыки с момента своего зарождения существовали и развивались в неразрывном единстве. Их взаимосвязь и взаимовлияние во всех сферах, и особенно в области исполнительства, были самоочевидными и сохранялись на протяжении веков.

Феноменология музыкального содержания хореографии не может быть рассмотрена вне единства временного и пространственного. Именно соединение этих измерений и составляет генезисную сущность хореографического искусства, в котором музыка – образно-содержательная цель в реализации самых разнообразных художественных задач. Музыка является в своем роде совершенным художественным воплощением временного начала. Танец, воплощая в себе поэтику изобразительных и пластических искусств, направляет на пространственное и визуальное художественное восприятие различных образов. Всякое пространственное искусство воспринимается как иерархия закономерных пространственных отношений. При этом пространственные искусства оперируют различной структурой пространственного сложения. Так, живопись отражает пространство путем иллюзорной проекции специфических символических знаков на плоскость картины; в скульптуре пространство – некая нейтральная пустота, позволяющая созерцать трехмерность материального тела; в архитектуре – своего рода динамическая среда, в которой запечатлена сложная система образов движения. Хореография обнаруживает в своем пространственном сложении черты всех названных видов [1, с. 9].

Выдающийся педагог, композитор и этнограф Василий Николаевич Верховинец в своей книге «Теория украинского народного танца» изложил мысли, которые давно перестали быть лишь предметом теоретических дискуссий и смелых предположений. Они воплотились в творческие достижения хореографов, которые вывели украинский народный танец в большой мир. «На протяжении всей истории украинского народа украинский народный танец развивался и обогащался новыми оттенками и настроениями. Вы найдете в нем всё: мягкий юмор, величие побед и героизм борьбы, радость творческого труда и задорную веселость» [5, с. 6]. В истории украинского народа было немало войн и трагедий. В песнях и танцах особая роль посвящена именно женскому труду. Пока мужчины воевали, отражая, набеги завоевателей, женщины выполняли всю мужскую работу. Особая тема борьбы и жизнерадостности, воли и непокорности звучит в песнях и танцах украинских казаков. Далее он пишет: «Песня и танец – это родные брат и сестра. Как в песне выливаются шутки, радости и страдания народа, так и в танце и в играх народ проявляет свои чувства. В народном творчестве, отражен весь годовой цикл. Народ поет веснянки,

колядки, и другие бытовые и исторические песни, поет на свадьбе, во время празднования Купалы и др. В танцах тоже есть своя весна, лето, осень и зима, есть весенний дыхание ветра, теплое ласковое лето, богатая, щедрая осень и холодная зимняя задумчивость. Наш народ, исконно сжился с чистой нетронутой природой, передает в песнях, танцах и играх всю ее несравненную красоту» [Там же].

Известный украинский педагог, заслуженный деятель культуры Украины Ким Василенко в своём учебнике «Украинский танец» пишет: «Хореографическое, как поэтическое и музыкальное наследие, с которыми танец теснейшим образом связан, как продукт синтетического вида народного творчества, у нашего народа удивительно богато. Учитывая это, танец, как художественное произведение народа, требует фиксации его упорного, кропотливого труда. Возникает парадокс – целая плеяда талантливых балетмейстеров во главе с их патриархом Павлом Вирским и одновременно, совсем слабая научно-теоретическая база, на которой основывается балетмейстерское творчество. Все, что оставили нам талантливые ученые-предшественники: фольклористы, этнографы, музыковеды, все, что лежало на поверхности, современные постановщики уже использовали» [3, с. 6].

На протяжении длительной истории совместного бытования, с античных времён вплоть до благодатной для расцвета танца эпохи Возрождения, единство хореографии и музыки скрепляют близость средств выражения, импровизационность, эмоциональность. Теснейшую взаимосвязь музыки и танца, запечатленную в ритмоформулах, сохранили образцы народной музыки.

По мнению Ю. Абдокова: «Эстетика танцевального в хореографическом взгляде на музыку – это сложный процесс визуализации слухового восприятия. Хореографическая интерпретация музыки представляет собой самый сложный комплекс образных и движущих инсказов. Метафора является эстетической доминантой хореографического искусства. Танец организован в пространстве и времени в единую композицию; танцевальный образ тесно связан с музыкой, а также с костюмом, который обуславливает характер движения и манеру исполнения» [1].

Специфика композиторского взгляда на музыкальную поэтику хореографического искусства заключается в постижении лексического

синтеза музыки и танца – т. е. взаимного резонанса между стилеобразующими средствами музыкальной выразительности и хореографической пластикой [6].

Галина Безуглая в книге «Анализ танцевальной и балетной музыки» высказывает такую точку зрения: «Все временные виды искусства проявляют ритмические свойства, демонстрируя разнообразные формы художественной организации времени. Музыкальный ритм представляет собой организованную последовательность, длительность танцевальных движений. Ритмическая организация появляется как в соотношении внутри отдельного «Pas», так и в более отдалённом: фразе, комбинации или в целой хореографической форме. Хореографические движения сосуществуют вместе с определённым звуковым сопровождением, имеющим свою метро-ритмическую формацию» [2, с. 20].

Полноценное понимание ритма подразумевает, во-первых, способность оценивать длительность промежутков времени, их повторяемость и скорость чередования. При этом основой ритмического ощущения является миотическое чувство, порождаемое движением, то есть телесно-пластический двигательный опыт.

Ритм воспринимается благодаря звукам сопутствующим движениям. С помощью движений гортани озвучивается ритм поэтического текста: он ощущается в чередовании ударных и безударных звуков, в соотношении их долготы, передается дыханием и сменами интонации речи. Танцевальным движениям также сопутствуют звуки: шагов, прыжков, дыхания. Однако эти звуки почти не слышны со сцены: именно музыка придаёт звуковое воплощение «некому» ритму танца, ритму пластического движения. В ритме выражаются соотношения отдельных звуков в хореографических движениях во времени, и метр служит мерилем этих соотношений, создавая систему или норму отсчёта ритмических движений. При относительной простоте метра ритмический рисунок движений может быть весьма сложным и многообразным [Там же, с. 33].

По утверждению профессора Московской консерватории Юрия Борисовича Абдокова «Метр – важнейший компонент временной организации музыкального и хореографического пространства. Хореография, так же, как музыка и архитектура, обладает свойством статизирования ритмического начала. Именно в этом и проявляется характерность метрической организации в хореографическом искусстве.

Если сущность музыкального метра заключается в строго организованном чередовании слабых и сильных долей, то пластическая реализация музыкальной метрики требует (в зависимости от содержания музыкального текста) фиксации всех промежуточных звеньев в упорядоченном долевым членении музыкального движения. Хореографическая трансформация различных долевыми группировками часто требует от балетмейстера не слепого следования за тактировкой музыкального текста, но в каждом конкретном случае переосмысления метрической группировки по принципу сужения или расширения. Определяющим в метрической организации хореографического пространства становится не формальный метр, которым фиксируется размер такта в музыкальном тексте – то есть определенное количество основных ритмических долей в такте, – а соответствие этого метра линейно-фразировочной протяженности и темпо-ритмической структуре хореографического рисунка. С точки зрения хореографии, рождающейся из музыки, метр и ритм предстают пространственно осмысленными» [1, с. 15].

Метрическая организация не лишает ритма свободы и самостоятельности, а единство ритма и метра подчёркивается в хореографии понятием «метроритма». Но хореографическое развитие часто требует разнообразия вплоть до ритмического контраста. Смещение ритмической опоры с сильной доли такта на слабую, то есть несовпадение ритмического акцента с метрическим приводит к образованию «синкопы», что имеет значение при составлении хореографической фразы. Хореографическая фраза, будет не буквальным переложением конструкции музыкальной фразы, а как бы пластическим её пересказом. Множество музыкальных акцентов, заключающих иногда целый ряд неслышимых сразу, изумительных по выражению мгновений, отражаются в движениях, пластических позах, сливая их в целостный художественный образ, характеризующих, эту музыкальную фразу.

Неотъемлемой частью движения музыки во времени, а вслед за ней и хореографии, является «темп». Если в узком значении темп – это скорость исполнения музыки, то в более широком он осуществляет развертывание музыкального материала в пространственно-временном измерении, что весьма сложно трансформируется в хореографической пластике. Именно такая трактовка темпа наиболее соответствует его хореографическому

осмыслению как параллельному развертыванию музыкального и хореографического текстов. Воплощение различных темпов современными хореографами ориентировано на разработку различных жанрово-стилистических форм, а не на абстрактное воплощение метрономической скорости движения [4, с. 119].

Таким образом, целостность музыки и движения необходимо и естественно. Движения должны раскрывать содержание музыки, соответствовать ей по композиции, характеру, динамике, темпу, метроритму. Движения побуждают к более полному восприятию музыкального произведения. Поскольку хореографическое искусство неразрывно связано с музыкой, то хореографический сценический образ всегда нужно рассматривать во взаимодействии с музыкальным произведением.

Не принимая во внимание частные отклонения и исключения из правил, можно сказать, что хореографические движения целиком накладываются на темпо-метро-ритмическую структуру музыки и в ней существует. Но это схематическое, каркасное наложение хореографии на музыку. И музыка, и хореография имеют ещё тему, систему образов, всевозможные формы, в которые вмещаются эти образы и герои с их взаимодействием, пластикой, мелодией, кульминацией и отступлениями. Музыка служит фоном для хореографии, т. е. хореограф создает пластический ряд «на музыку». Гармоническое совпадение или, наоборот, диссонансы между музыкой и хореографией иногда приводят к новым художественным приемам воздействия на зрителя, создавая синтез «несоединимого». И, наконец, хореограф может создавать хореографический текст исходя «из музыки», т. е. раскрывая музыкальную драматургию. Музыка и хореография, по-разному воздействуют на зрителя. Первая – через органы слуха, вторая – посредством зрительных органов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Абдоков Юрий Борисович. – М., 2009. – 192 с.
2. Безуглая Г. А. Анализ танцевальной и балетной музыки / Г. А. Безуглая. – СПб. : Изд-во Политех. ун-та, 2009. – 176 с.
3. Василенко К.Ю. Український танець : підручник / К. Ю. Василенко. – К. : ІПКПК, 1997. – 282 с.
4. Васильева В. П. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество / В. П. Васильева, Н. Ю. Чернова. – М. : Всерос. театр. о-во, 1984. – 575 с.

5. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
6. Плохов А. В. Синтез искусств и инвариантность в исполнительстве в сфере взаимодействия музыки и танца : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Плохов Александр Васильевич. – М., 2002. – 161 с.

УДК 793.3

И. А. Сорокина,

.....г. Луганск

ГЛАВНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

По мере своего развития и став профессиональным искусством, танец не утратил действенной природы, свойственной человеку, без слов раскрывая страсти, чувства, настроения народа и приобрел возможность отображать явления, которые находятся за пределами непосредственного человеческого бытия, стал способом отражения действительности и проявления мировоззрения.

Танец дает возможность показывать действительность не только в ее событийно-сюжетных проявлениях, но и подняться до больших отвлеченных обобщений.

М. Фокин в своей книге «Против течения» писал, что «танец не должен представлять собой исключительно предлог для демонстрации всяких затейливых прыжков. Он призван выразить внутреннюю суть действия» [4, с. 425 – 426].

Музыка, изобразительное искусство и литература помогают хореографическому искусству расширить круг тем, обратиться к коренным проблемам бытия, духовной жизни человека. У хореографов возникает возможность обращаться к сюжетам и литературным образам, к постижению внутреннего мира человека во всем богатстве и сложности противоборствующих устремлений, опираясь при этом на богатейшие традиции мировой литературы.

«Современная литература дарит хореографам сюжет, а то и определенный художественный взгляд на происходящие события, современная музыка подсказывает интонационный строй, круг

выразительных средств и образных характеристик, в изобразительном искусстве можно почерпнуть и сюжет, и даже ключ к жанровому решению» [2, с. 23 – 24].

Из этого следует вывод, что проникновенное прочтение и глубокое понимание сути литературного произведения, основанного на внутреннем контакте с поэтическим миром писателя, поможет балетмейстерам в рождении самостоятельного и художественно-убедительного хореографического произведения.

В помощь балетмейстеру также приходит музыка, которая дает могучую имманентную опору всей внутренней жизни, ее эмоциональную действенную основу. Она должна вести его за собой, а он чутко реагировать на все музыкальные оттенки, стремясь воплотить мелодическое и ритмическое богатство выбранного произведения. Музыка непосредственный и прямой источник вдохновения, из нее он черпает тему, идею, события, место действия и образы, ее содержание раскрывает фабулу номера, жизнь и внутренние побуждения, чувства образов, их жизнь и стремления.

«Музыкальный образ – первоисточник сценического образа действующего лица в балете, первоисточник создания внутреннего и внешнего действия», – пишет Н. Чефронова [3, с. 13].

Музыкальное произведение ее действенная и эмоционально-смысловая сущность становится зримой и одухотворяет образ в танце, только тогда, когда происходит необходимое слияние совершенного владения хореографической техникой с внутренним содержанием музыки.

Созвучие пластического рисунка музыкальной и хореографической мелодий, совпадение всех кульминационных точек произведения, и отражение в хореографии тембрового звучания, а главное правильное прочтение музыкального произведения балетмейстером должно соответствовать содержанию музыки.

Эмоциональная насыщенность музыки оказывает прямое воздействие на внутренний ритм действующих лиц, на их физическое самочувствие, на степень активности совершаемых действий. Услышанная в музыке сверхзадача направляет все действия героев в прямой связи с обобщенным музыкальным образом. «Музыка не должна рассматриваться как фон действия; напротив, она здесь остается главным источником всей

линии поведения персонажа, которое организуется в непосредственной зависимости от эмоционально-смыслового содержания» [Там же, с. 135].

В центре внимания хореографического искусства остается современный человек, его психология, духовный мир, нравственные идеалы.

Современному балетмейстеру, природа которого тяготеет к обобщенной образности и поэтической выразительности, его интерес к явлениям и процессам жизни окружающей и близкой, не отделенной от зрителя значительными временными пластами, все то, что ему близко, необходимо осмыслить и претворить в хореографические образы.

Создавая основное содержание, сюжет, интригу, воплощенные в действенных взаимоотношениях людей, балетмейстер выражает их в пластических образах, которые должны раскрыть всю сложность взаимосвязей, отношений, целей, задач и обстоятельств.

Четко сформулированное балетмейстером отношение к задаче, сверхзадаче, цели действия как к одному из решающих факторов внутреннего состояния исполнителя, организует всю логику поступков, связанных с идеей хореографического произведения, которое отражается в танцевальном языке. Рожденный в предлагаемых обстоятельствах и взаимоотношениях между персонажами танец, целенаправлен на развитие действия.

Если балетмейстеру удастся верно, передать интонацию композиторского замысла, раствориться в акцентах и нюансах музыки, заполнить драматургией и украсить хореографическое произведение соответствующими образами, путем тончайшего отбора неповторимо своеобразных жестов и движений, то, его можно назвать мастером своего дела.

Продуктивность творческой работы, зависит от его фантазии, от знания материала жизни и эпохи, в которой происходит действие, от общей культуры, образованности, точности жизненных восприятий и личностного отношения к происходящему, от способности проникнуть в закономерности общественного развития, от понимания идейного строя литературного и музыкального произведения.

События, ситуации и характеры хореографических образов становятся убедительными лишь в том случае, когда они раскрываются

сценически, наполняются характером, внутренней основой, эмоциональным и психологическим состоянием и интонаций.

Перед исполнителем, получившему партитуру действий в ее внешнем выражении, стоит задача формирования выразительно-смысловой среды хореографического произведения, ему предстоит оживить, сделать своим, поверить в подлинность и целесообразность хореографического образа, пережить и прожить каждую ситуацию, во взаимодействии и общении с другими образами.

Не существует действия без цели. Мы придерживаемся мнения Н. Чефрановой: «Действие – это широкое понятие, оно представляет собой комплекс психофизических действий, объединяющий и тончайшие душевные движения, и внутренние и внешние действия, и слово, и рождающую мысль» [3, с. 96].

Логика поступков, сверхзадача определяется драматургическим замыслом, и может быть освоена исполнителем, создающим образы, с помощью активной деятельности фантазии, воображения и способности мыслить, обязательно сопровождается зрительными образами, то есть умением видеть внутренним зрением.

Каждая деталь требует от исполнителя интеллектуального напряжения и способности находить пластическое решение в создании образа, а логическое, подлинное и целесообразное действие должно пронизывать все содержание образа и рождать танец, позу, жест. Любое положение и перемещение человеческого тела, будь то танцевальное па или поза, приобретают особый смысл лишь в определенной логической последовательности и вызывают в восприятии те или иные ассоциации. Работая над созданием образа, это процесс развития тончайших оттенков хореографических движений, который раскрывается духовное содержание номера в последовательности танцевального развития.

Исполнитель, может окрасить любое движение в нужное настроение, своей выразительностью и динамикой, непрерывной деятельностью фантазии и воображения, придать ему то, значение, которое необходимо балетмейстеру. Однако следует учитывать те обстоятельства, при которых любые изменения танцевальных движений или поз, могут повлечь за собой изменение характера хореографического образа.

В работе над образом исполнители должны научиться находить источник и опору в музыке, одновременно раскрывая в себе внутренние

мироощущения, которые развивают действие и своим пластическим языком, выраженном в танце, позе, жесте и разговоре взглядов воздействуют на зрителя. А естественные человеческие движения, связанные с музыкой и танцем, ведут исполнителя к реалистической танцевальной технике.

Ж. Ж. Новерр в своих «Письмах о танце» придавал особое значение жесту, считал его вторым органом речи, который способствует раскрытию содержания разворачивающихся перед зрителем событий. «Жест условный плох до смешного; жест, выученный перед зеркалом, – фальшив и неверен; жест, вызванный чувством и страстью, – правилен и выразителен» [1, с. 64]. Эти слова звучат весьма современно, хотя и написаны они в XVIII веке.

Жестом, позой можно выразить не только действие, но и характер, настроение, силу и остроту переживаний персонажа. Перед исполнителем стоит задача наполнить красоту пластических линий и техническое совершенство психологической основой действия и сверхзадачей, не нарушая это единство. «Именно богатая внутренняя жизнь придает танцу, и позе, и жесту всю неповторимую прелесть интонаций. Язык танца перестает казаться условным и механическим и приобретает могущественные черты, позволяющие ему подчас спорить с речью человека. Танец, раскрывающий психологическую насыщенность жизни человека в данную минуту, является действенным» [3, с. 9].

Работая над линией поведения хореографического образа, исполнитель не должен забывать, что психологическая жизнь человека сложна и многообразна, что органичность этой жизни на сцене достигается только во взаимосвязи всех ее элементов, в соответствии с общими закономерностями жизненных ее проявлений.

В поисках внутреннего оправдания поведения образов в хореографическом номере, балетмейстеру необходимо проанализировать природу человеческих чувств через внешние и внутренние действия, в которых они выявляются, и создать логическую цепочку линии поведения хореографических образов.

Чувства, которые испытывает один человек по отношению к другому человеку – любовь, преданность, ненависть, ревность, зависит от бесконечного количества причин, внутренних или внешних, психологическое содержание которых, очень многообразно.

Общение между исполнителями во время хореографического действия, несомненно, воздействует на восприятие зрителей. «Этот психофизический процесс вбирает всю глубину целей, задач, предлагаемых обстоятельств, характеров, течения мысли у исполнителей. Подлинное общение создает между исполнителями внутреннюю взаимосвязь, облегчает проникновение во внутренний мир, угадывание стремлений друг друга» [Там же, с. 95].

В танце линия внешнего поведения существует как основная речь актера. Внутренние действия, в которых выявляется переживаемое чувство, он должен создать и поверить в сверхзадачу, предлагаемые обстоятельства, вызвавшие танец к жизни, создать внутренние монологи и видения, весь подтекст танца.

Неразрывны танец и его внутренняя основа, и в этом смысле внутреннее оправдание вариации, внутренняя подготовленность к ней исполнителя является необходимостью. Огромное значение имеет манера исполнения, интонационная характеристика танца, расстановка логических, совпадающих музыкальных и хореографических акцентов, эмоциональный накал в танце, которые образуют дополнительную смысловую среду помимо идеальной содержательности хореографической лексики. Образы не могут быть без эмоций. Даже простые движения могут иметь разную окраску, благодаря эмоциональной стороне особенностей танца и самозабвенности чувств исполнителей. Танец, повествующий, об эмоциональном и психологическом состоянии образов и идущий от действия способен решить идею хореографического произведения.

Вышеизложенные составляющие создания хореографического образа, играют основополагающую роль в создании ярких, убедительных и художественно ценных хореографических произведений, а характер воздействия хореографического искусства на зрителя определяется всем комплексом его выразительных средств, его спецификой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет / Г. Добровольская. – Л. : Искусство, 1975. – 64 с.
2. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр. – М. – Л. : Искусство, 1965. – 376 с.
3. Чефронова Н. О внутренней технике артиста балета / Н. Чефронова. – М. : Искусство, 1967. – 135 с.
4. Фокин М. Против течения / М. Фокин. – М. – Л. : Искусство, 1962. – 497 с.

СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

УДК 793

*Т. Ю. Андреева,
г. Луганск*

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ХОРЕОГРАФА ЛУГАНЩИНЫ АНГЕЛИНЫ АНАТОЛЬЕВНЫ ШЕВКУК

Среди культурного достояния народа значительное место занимает хореографическое искусство. Исследования, посвященные данному направлению, заключаются в изучении отдельных регионов, локальных зон и влияют на создание комплексной истории развития народной хореографической культуры.

Луганская земля не является исключением, здесь можно выявить массу ярких представителей хореографического искусства. Значительный вклад в развитие хореографического искусства региона сделали такие балетмейстеры: Д. М. Пасечник, Р. Е. Пасечник, Е. Ф. Лисицин, В. И. Вакуленко, В. В. Дольчук, В. П. Онищенко. Эти хореографы создали яркие, самобытные хореографические коллективы, которые являются достоянием Луганщины. Одним из талантливых руководителей, которые продолжают деятельность мастеров хореографии, является Шевчук Ангелина Анатольевна – руководитель народного детского ансамбля танца «Зиронька», чей трудовой и творческий путь вызывает интерес для дальнейшей исследовательской работы.

Первой школой хореографии для будущего специалиста стал народный ансамбль танца «Рапсодия» Дворца культуры им В. И. Ленина, где она начала танцевать в старшем школьном возрасте. Природные задатки и хорошая физическая подготовка, приобретенные ранее при занятиях спортом, помогли ей быстро раскрыть свои хореографические возможности. В коллективе ярко проявились её исполнительские качества: темпераментность, выразительность, эмоциональность, благодаря которым она стала в ряды солистов ансамбля танца «Рапсодия».

На ее становление, как педагога и руководителя большое влияние оказал Е. Ф. Лисицин. Теоретическая и практическая база, полученная в коллективе, дала возможность сформировать будущего

квалифицированного педагога-хореографа и талантливого руководителя-организатора.

Свою трудовую деятельность Ангелина Анатольевна начала в 1969 году, работала в различных коллективах системы профессионально-технического образования г. Луганска в роли педагога-репетитора.

С 1979 года ее творческая деятельность связана с образцовым хореографическим ансамблем танца «Зиронька» Луганского городского Дворца культуры им В. И. Ленина. На протяжении 10 лет А. А. Шевчук работает в качестве педагога-репетитора в творческом тандеме с руководителем ансамбля танца «Зиронька» – В. В. Кантором. За время работы проявила такие качества как: настойчивость, требовательность, трудолюбие, эмоциональность, темпераментность, которые в свою очередь стали основой для дальнейшей её деятельности в качестве руководителя.

С 1992 года Ангелина Шевчук – руководитель народного детского ансамбля танца «Зиронька». По мнению коллег и учеников, Ангелина Анатольевна является талантливым руководителем, который очень требовательно относится ко всем составляющим в организации и деятельности аматорского хореографического коллектива: организационной, учебно-воспитательной, постановочной, концертной.

Приоритетным направлением деятельности детского ансамбля «Зиронька» является воспитание подрастающего поколения на традициях народной хореографической культуры[1]. Под руководством хореографа участники коллектива осваивают танцы разных народов, среди них такие: Русская «Топотуха», испанская «Арагонская хота», «Еврейский танец», «Украинские узоры». Темам родного края посвящены хореографические композиции «Веселые Лугари», «Шахтерский характер» (постановки Заслуженного артиста Украины В. П. Онищенко).

Определяя репертуар аматорского коллектива, Ангелина Анатольевна руководствуется следующими критериями: содержательность хореографического произведения и его соответствии возрасту детей; подбор яркого, выразительного музыкального и хореографического материала; художественное оформление (костюмы, реквизит, освещение) [2]. Предпочтение хореограф отдает постановке игровых и сюжетных танцевальных номеров (хореографическая картинка «Сороконожка», хореографическая композиция «Гулливер и лилипуты», «Тирольский

танец»), которые, в свою очередь, вызывают у детской аудитории позитивные эмоции.

Важным условием успеха деятельности хореографического коллектива является создание условий для его учебно-творческой работы. А. Шевчук вдумчиво подходит к организации учебно-воспитательного процесса: систематические занятия по освоению классического тренажа, а так же элементов и движений народно-сценического танца сочетаются с силовыми тренировками для физического развития участников коллектива, что позволяет осваивать сложные хореографические композиции [1].

Ангелина Шевчук – специалист, который не боится экспериментировать в своей деятельности, приобщая к совместной работе профессиональных педагогов и балетмейстеров, которые осуществляют постановки в жанре народных танцев, а так же их стилизованную интерпретацию. Часто использует смелые решения в костюмировании хореографических номеров.

Творческий рост воспитанников коллектива стимулирует участие в мастер-классах ведущих мастеров хореографии, сотрудничество с другими творческими коллективами, участие в фестивалях-конкурсах. С 1985 г. по 2002 год, ансамбль принимал активное участие в международных, всеукраинских, областных фестивалях и конкурсах. Творческий путь юных танцоров из Луганска отмечен многочисленными победами на конкурсах хореографического искусства в Украине, России, Венгрии, Македонии: диплом за активное участие в программе международного детского фестиваля, XII Всемирного фестиваля Молодежи и студентов (г. Москва, 1985 г.), лауреат Международного фестиваля «Волшебная жемчужина» (г. Одесса, 1994 г.), I место в фестивале «Дни Европы» (Венгрия, 1996 г.), Гран-при международного фестиваля-конкурса «Барвінкове кружало» (г. Черкассы, 2000 г.), II место во Всеукраинском турнире по современным танцам (г. Горловка, 2000 г.).

Ансамбль живет активной творческой деятельностью. Обладая высоким исполнительским мастерством, он давно стал визитной карточкой и гордостью г. Луганска. «Зиронька» не только сохраняет традиции и дух народного творчества, но и обогащает их современными образами и ритмами. Коллектив является участником всех мероприятий, посвященных знаковым событиям города.

В 2002 году ансамблю было присвоено почетное звание «народного», очередное подтверждение звания состоялось в 2013 году. Большая заслуга в этом была Ангелины Анатольевны как грамотного руководителя и умелого воспитателя.

Ангелина Анатольевна является квалифицированным специалистом, поэтому неоднократно была представителем в составе жюри на различных конкурсах и фестивалях, а так же является членом аттестационной комиссии по присвоению хореографическим коллективам звания «народный». За многолетний творческий труд, высокий профессиональный уровень, весомый вклад в развитие хореографического искусства Луганщины в 2009 году А. А. Шевчук присвоено звание «Заслуженный работник культуры Украины», а в 2015 году была награждена грамотой Министерства культуры Луганской Народной Республики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бухвостова Л. В. Балетмейстер и коллектив / Л. В. Бухвостова. – Орел : ОГИИК, 2007. – 248 с.
2. Голдрич О. С. Методика работы с хореографическим коллективом / О. С. Голдрич. – Л. : Каменяр, 2002. – 64 с.

УДК 793.3

***О. А. Базанова,
г. Луганск***

ТАНЕЦ КАК ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ХАРАКТЕРА СЛАВЯНСКОГО НАРОДА

Славянский народ в течение веков создавал самобытную культуру, которая отображает его многогранную жизнь. Одним из главных сокровищ является танцевальное искусство. Лучшие художественные образцы танцев, созданных на основе народного фольклора, сохранились и дошли до наших дней.

В танце человек способен выразить всю свою сущность и противоречивость, отражение природной пластики, изображение различных жестов и движений человека. Так как древние люди не могли общаться с помощью слов, единственным способом передачи информации был язык жестов и язык тела, поскольку в основе пластичности лежит

извечно стабильное начало. Еще Аристотель сформулировал очень важную мысль, что «пляска подражает своими ритмическими движениями нравам, страстям, обычаям и воплощает невидимую мысль» [5]. Если проанализировать культуру древних племен, их обряды и традиции, можно проследить определенную зависимость между пластикой человека и характером его мышления, так как танец издавна представлял собой ядро культуры, которое выражает особенности этноса.

Понятие «танец» употребляется в узком и широком значении. В узком смысле он относится к исторически более поздним формам, когда танец становится видом искусства. В широком танец предстает как особый вид деятельности человека, в котором через пластику, ритмические движения и позы реализуются представления человека о мире и самом себе.

По этому поводу Н. Эльяш высказывается так: «Танцевальное искусство прошло сложный эволюционный путь. Из примитивных, простых видов пластики постепенно рождались художественно законченные танцевальные формы...» [4, с. 10].

Одним из самых древних и самых массовых видов искусства является народный танец, в котором находят отражение социальные и эстетические идеалы народа, его история, трудовая деятельность на протяжении веков, жизненный уклад, нравы, обычаи, характер. Народ создает в танце идеальный образ, к которому он стремится и который утверждается в эмоционально-художественной форме.

Художественно отображая действительность, танец передает миропонимание народа, его современное представление о прекрасном – это одна из главных художественных особенностей народного танца. В нем отражается современное понимание действительности средствами танцевального языка, который складывался веками, доступным, понятным любому народу.

Народный танец, как и другие виды народного творчества, развивался в течение всей истории человечества, обогащаясь новым содержанием и своеобразными выразительными средствами. В нем нашли свое отображение традиции, обряды, доброта, мягкий юмор, и другие черты, присущие славянскому характеру.

Способность, одаренность, знание и умение людей проявляются не только в предметном проявлении, но и в разнообразном мире символики.

Через многочисленные символы человек связан с опытом как нынешних, так и грядущих поколений. Создается специфическая система передаваемости человеческого опыта, существенным элементом которой является обрядность.

Культуролог И. Скорульский дает следующее определение: «Обряд – это особенное коллективное символическое действие, с помощью которого наглядно-образными средствами оформляются и отмечаются важные события общественной и личной жизни» [3, с. 44].

Культуролог Г. Загадарчук по поводу обряда имеет такую мысль: «Отличительной особенностью обряда является его символическая, условность, образность. Обряд – это всегда символ тех или других идей, норм, идеалов, ценностей, отношений, наставлений, символ определенного события, символического воплощения социального опыта». Характерным для обряда является художественное оформление всего его комплекса [2, с. 92].

Так как обрядовые действия тесно связаны с традициями и обычаями, следовательно, каждый славянский народ отличается своими, только ему присущими обрядами.

В. Бойко так определяет это обобщение: «Традиция», – это то, которое передается от поколения к поколению как общепринятое, общеобязательное, проверенное прошлым опытом. Цель традиции заключается в том, чтобы закрепить и воссоздать в новых поколениях определенные способы жизнедеятельности, типы мышления и поведения. Формой проявления традиции являются обычаи и праздники [1, с. 77].

Эта традиционная культура тесно связана с естественными условиями, историческим бытием каждого народа, образом его жизни, деятельностью, характером. Она выражена в разных формах: материальной и духовной (обычаях, обрядах, традиционных знаниях, художественных изделиях, песнях, сказках, загадках, думах, танцах и тому подобное).

Подводя итог вышесказанному можно сказать, что славянская культура, как источник народной хореографии, дала ей значительное количество схожих танцевальных движений. Некоторые из них имеют, например, одинаковые названия, отличаясь лишь формой и характером их исполнения.

Обычаи и традиции славянских народов имеют много общего между собой, но им присущи и определенные различия: культурные и этнические особенности, определенная культурная традиционность и обрядовость.

В целом каждый славянский народ издавна славится ярким фольклорным искусством. Каждое примечательное событие в жизни общества или семьи превращалось в праздник, на котором исполняли песни, танцы, инструментальную музыку. Таких событий было очень много.

Именно народные праздники, обычаи и обряды, которые бытовали в славянстве – стали животворным источником для формирования и развития танцевальной культуры славян.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко В. Л. Танцевальные композиции и этюды танцев народов мира / В. Л. Бойко, О. С. Бердовский. – Киев : Муз. Украина, 1971. – 135 с.
2. Загадарчук Г. О. Украинский национальный характер / Г. О. Загадарчук. – Киев : Науч. мысль, 1997. – 114 с.
3. Скорульский М. М. Праздники. Обряды. Традиции / М. М. Скорульский. – Киев : Знание, 1999. – 142 с.
4. Эльяш Н. Образы танца / Н. Эльяш. – М. : Знание, 1970. – 240 с.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии [Электронный ресурс] / Аристотель. – Режим доступа : <http://smalt.karelia.ru/filolog/lit/arispoes.pdf>

УДК 793

*Р. А. Калинина,
г. Луганск*

ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ НА РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ПЕТИПА

На протяжении всей танцевальной истории хореографы обращались к танцевальному фольклору. Народный танец служил для классического балета бесконечным кладом разнообразия характеров. Он расширял его средства, укреплял его корни, обновлял его формы и раскрашивал его пластический рисунок яркими и живыми красками, поэтому и получил название «характерный танец». В истории сценического танца элементы народного танца являются одним из первоисточников формирования бесконечного разнообразия балетных движений [5].

Характерный танец – вид сценического танца. Этот термин менял свое значение в разные эпохи. Изначально (XVI – XVIII вв.) танец соединял в себе характерные черты и элементы жанрового и бытового танца [2, с. 12].

В балетном театре XVIII века после победы Французской революции на место обычных героев легенд, сказаний приходят реальные персонажи, представители третьего сословия. В это время получают распространение сюжетные спектакли, в рамках которых действовали разные по характеру персонажи. Первым таким балетом является «Тщетная предосторожность», поставленная Добервалем на музыку Гертеля. Основное действующее лицо – фермерша Марселена (Марцелина), ее дочь Лиза, и её парень Колен.

Партии Лизы и Колена решались на материале классического танца с использованием элементов народных французских танцев. Такие партии впоследствии стали называться демиклассическими. Партия Марселины решалась на материале народных танцев и пантомимы. Такие партии получили название – характерные. Эти персонажи были, как правило, простолюдинами.

Наряду с этим к XIX веку на балетной сцене всё чаще появляются, как самостоятельная часть балетного спектакля – номера, дающие характеристику определённому персонажу, его национальную принадлежность. Такие номера стали называться – вставными. Например, в балете «Сильфида» Филиппа Тальони – шотландские танцы; в балете «Жизель» – французские, так как действие происходит в селе и главные герои – крестьяне. Народные танцы пропускались через призму эстетики классического танца. Движения исполнялись выворотню, с вытянутыми стопами и большей амплитудой. Существовало мнение, что народный танец должен быть облагорожен от «грубых» движений (резких скачков, неэстетических элементов). Народный танец становится также средством характеристики главного персонажа. Так, в балете «Катарина – дочь разбойника», главная героиня – Катарина в один из кульминационных моментов спектакля исполняет испанский танец. В балете Жюль Перро «Эсмеральда» главная героиня – цыганка. Партия построена на материале классического танца, но используется и цыганский народный танец. Фани Эйслер – знаменитая танцовщица той эпохи, прославилась исполнением

испанских танцев (с кастаньетами – «Качуча»), также итальянских. Балетмейстеры считали за честь сделать ей постановку народного номера.

Выдающийся итальянский балетмейстер Карло Блазис в начале XIX столетия стал называть «характерным» танцем любой народный танец, поставленный в балетном спектакле. Такое значение термина сохраняется и в наше время. Блазис писал: «*Pas de caractere* преимущественно относится к комическому жанру. Танцовщики комического жанра должны изучать *pas de caractere* и воспроизводить все виды танцев, свойственных той или иной стране, придавая своим движениям подлинный характер того национального танца, который они исполняют» [2, с. 14].

Творчество балетмейстера Артура Сен-Леона определяет новый этап эволюции характерного танца. Недоверие к классическому танцу, необходимость удовлетворять спрос зрителей того времени, делают основным предметом творчества Сен-Леона, не столько классику, сколько характерный танец.

Сен-Леон выдвигает новый метод построения характерного танца: в основу каждого сочиняемого им номера, он кладет одно-два национальных движения, комбинируя их с классическими па, стилизованными под бытовые.

Итальянские танцы, пляски балканских славян, венгерские танцы в их разновидностях, не говоря уже об испанских танцах, — все это введено в балетный обиход Сен-Леона. Кроме того, он допускает характерный танец не только в виде отдельных номеров и работает над ним в плане введения, содержания в отдельные номера. Характерный танец Сен-Леона – игровой и национальный. К эпохе Сен-Леона относится окончательное внедрение в балет польских танцев в виде двух вариантов мазурки – народной и аристократической.

Творчество Сен-Леона окончательно фиксирует принцип композиции характерного танца: сочетание стилизованной классики с некоторыми этнографическими движениями и штрихами.

Сен-Леон поставил такие характерные балеты: «Сальтарелло», «Валахская невеста», «Маркитантка», «Стелла», отчасти «Грациелла» и «Конек-Горбунок» [2, с. 18].

Характерный танец являлся частью структуры балетного спектакля, система которого, как и наследие русского балета, сложилась к последней трети XIX века.

Лексика характерных танцев последней трети XIX столетия сохранилась и закрепились в репертуаре благодаря тому, что до нас дошли балетные спектакли, составной частью которых они являются («Лебединое озеро», «Раймонда», «Корсар», «Дон Кихот», «Баядерка»). Хореография балетных спектаклей дошла до нас почти в неизменном виде, и при этом не была утрачена ни одна составляющая спектакля (музыка, хореография, сценография) [5].

Отечественные театроведы однозначно утверждают, что к концу XIX столетия центр балетного искусства переместился из Парижа в Россию. Причиной этого стал, прежде всего, созданный на российской сцене репертуар. Новый балет связывают, прежде всего, с именем Мариуса Петипа. Однако если рассматривать балетный спектакль как единое художественное целое, то самые яркие балетные постановки, определившие ориентиры для дальнейшего развития искусства балета, были сочинены «на», точнее, «вместе» с музыкой самого высокого уровня. П. И. Чайковский и А. К. Глазунов оказали огромное влияние на творческий метод и творческое мышление хореографа. Именно в спектаклях, созданных на музыку этих композиторов, произошло окончательное самоопределение характерного танца в классическом балете, которое остается неизменным до сегодняшнего дня [1, с. 148 – 154].

Мариус Петипа внес большой вклад в развитие народно-сценического танца. Он заложил базис школы характерного танца. Изучив внимательно польские, венгерские, испанские, он обработал их для балетной сцены. Пересмотрел танцевальные движения, сохранив присущий им национальный колорит, создал приёмы стилизации народного танца для балетной сцены, которые позже стали использовать в своём творчестве другие балетмейстеры. Это – осанка, принятая в академическом танце (раскрытые плечи, прямой позвоночник, поставленная голова). Руки двигались в соответствии с позициями классического танца. Ноги двигались выворотом, с вытянутыми стопами, с увеличенной амплитудой, через позиции (ноги двигаются от бедра, шире круг вовремя исполнения *pas de bask*).

Главной задачей Петипа было создание новой, совершенной хореографии, выводящей классический балет и характерный танец на новый уровень. Сюжетное наполнение балетного спектакля, вопросы актерского мастерства волновали его далеко не в первую очередь. Однако музыка Чайковского, написанная для характерных танцев, в которой были симфонически разработаны образы народов, и хореографическая огранка народных танцев, сделанная Петипа, привели к возникновению нового устойчивого культурного сплава, нового образца.

Именно этому выдающемуся хореографу мы обязаны не только сохранением шедевров других классиков, но и высшим достижением в развитии их наследия. Из множеств созданных им балетов сохранилось сравнительно небольшое число, но эти спектакли до сих пор сияют и служат нам примером: «Жизель», grand pas из балета «Пахита», «Корсар», «Дон-Кихот» (в хореографической версии А. Горского), «Арлекинада», «Эсмеральда», «Коппелия», «Баядерка», а также «Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро». Его кордебалетные номера композиционно ясны, имеют чётко распланированные, линейные построения, ярко выраженный характер в вариациях, единый строй и исполнять их можно, только имея хорошую форму и подготовку [1, с. 161 – 165].

В балетных спектаклях Петипа появляются целые акты из «вставных» номеров, которые стали называться – дивертисмент. Например, в балете «Лебединое озеро» – в сцене бала исполняется дивертисмент из испанского, венгерского, неаполитанского танцев. Балет «Раймонда» – весь построен на венгерском материале. Тем самым, Петипа заложил основу обучения этим танцам в школе. Но разработанного экзерсиса народно-сценического танца не было. Эти танцы изучались как сценические.

Наследие Мариуса Петипа, уже на протяжении многих лет является основой репертуара и представляет огромную балетную ценность, не только классического, но и характерного танца. Она не устареет и не утратит свою актуальность для театров, так как в неё заложены основные требования, предъявляемые к композициям – чистота музыкальных форм, простота и логика построения, повторяемость элементов, точность музыкально-хореографических кульминаций, академизм и характерность присущи всей его хореографии. В результате творческих исканий

М. Петипа сложилась ёмкая форма многоактного балетного спектакля, совершенного во всех своих слагаемых – сольных вариациях, танцевальных ансамблях, массовых эпизодах. Яркие тому примеры: «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», в которых мы находим прекрасный пример вариаций характерного танца, составляющих основу балетного наследия.

Характерные вариации, поставленные на петербургской сцене в знаменитых балетах последней трети XIX века, стали новым явлением в искусстве, а сам характерный танец приобрел новые качества, его хореография вошла в мировую сокровищницу балета. Именно тогда и сформировался характерный танец в сегодняшнем понимании, а его дальнейшее развитие привело уже в начале XX столетия к возникновению новых форм. Последующие постановки не отодвинули в тень, не преуменьшили сценическую и художественную актуальность бессмертного балетного наследия [3].

Вклад Петипа в хореографическое искусство невозможно переоценить. Весь академический балет в той или иной мере до сих пор несёт отпечаток его творческого гения. Его балетмейстерская и педагогическая деятельность оказала определяющее воздействие на формирование неповторимого стиля русского балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – М. : Просвещение, 1973. – 255 с.
2. Голдрич, О. С. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / О. С. Голдрич. – Л. : СПОЛОМ, 2006. – 172 с.
3. Культурология – теория и история науки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/>, свободный. – Классическая музыка, опера и балет.
4. Энтелис Л. А. 100 балетных либретто / Л. А. Энтелис. – Л. : Музыка, 1971. – 303 с.
5. Энциклопедия – балет и танец [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/>, свободный. – Искусствоведение.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ДОНСКИХ КАЗАКОВ.

В зависимости от исторически сформированных обстоятельств и событий, казачья культура в течение веков вобрала и ассимилировала традиции, обычаи, быт большого количества представителей разных национальностей и этнических групп. Результатом этого длительного развития стало то, что в традиционной песенной культуре донских казаков мы можем, с одной стороны, найти много похожего музыкального фольклора с традициями южно-русских областей и, частично, украинской культурой, а с другой стороны, выделить черты и уникальность, свойственные только донской казачьей песни.

Актуальность исследования обусловлена недостаточным количеством печатных работ о музыкально-песенной культуре донских казаков.

Цель работы – проанализировать особенности песенной культуры донских казаков.

Объектом исследования является музыкально-песенная культура донских казаков, предметом – жанровые особенности музыкально-песенной культуры донских казаков.

В 1936 г. Сталинградским книжным издательством был выпущен один из первых печатных изданий, посвящённый музыкально-песенной культуре донских казаков, сборник «Песни донских казаков», составленных И. Кравченко, под редакцией А. Швера. В 1937 г. Московским книжным издательством выпускается сборник «Песни Донских и Кубанских казаков», составленных С. Богуславским и М. Шиловым. В этих сборниках был представлен разножанровый материал: эпические, исторические, военно-бытовые, свадебные, лирические, шуточные песни и частушки. В том же году Сталинградским книжным издательством выпускается второй сборник «Песни донских казаков», где рядом с уже традиционными жанрами публикуются и образцы детского фольклора.

В послевоенные годы появляется первое большое собрание донского песенного фольклора, которое представил в своем пятитомном издании «Песни донских казаков» А. М. Листопадов. Отечественный музыкальный фольклорист не знает другого издания, где так же широко презентовалась бы местная песенная культура. На сегодняшний день этот труд остается наибольшим собранием казачьих народных песен с нотами. В большой коллекции А. М. Листопадовым представлены разные песенные жанры, сделано описание народных обрядов, предоставлены этнографические и метрические справки, охарактеризованы особенности исполнительской манеры.

Среди сборников последних лет, посвященных песенной традиции донского казачества, следует отметить такие как «Песни над Доном», «Песни донских казаков» напевы О. Каргальским (записали и сложили О. Мехнецов и В. Бахтин), «Песни донских казаков», составленные Б. Екимовым.

Анализу составной музыкально-ритмичной формы донских протяжных песен посвященная статья Т. Дигун «Традиционное и современное народно-музыкальное искусство». В своей исследовательской работе на образцы традиционной донской казачьей песни опиралась Т. Бершадская в работе «Основные композиционные закономерности многоголосия русских народных крестьянских песен» под редакцией Х. Кушнарева.

В 60-е гг. вышел коллективный сборник статей «Народная устная поэзия Дона», также посвященный изучению донского казачьего фольклора. Среди фольклористов, которые изучают песенные традиции Дона, непосредственно анализом и описанием местных стилей занимаются А. Кабанов, Т. Рудиченко.

Теперь, взгляд историков на возникновение казачества, начиная от М. Карамзина и вплоть до наших дней, изменялся, но большинство ученых признают его этнокультурную особенность. О формировании подобных казачеству социальных обществ говорит Ю. Бромлей: «Промежуточное положение между микроэтническими единицами и этносами занимают «субэтноты». Обычно их существование связано с осознанием групповых особенностей тех или других компонентов культуры. Происхождение таких групп далеко не одинаково. В одних случаях это бывшие этноты, которые постепенно потеряли роль основных этнических подразделений, в

других – бывшие этнографические группы, которые осознали свое единство, в третьих – социальные сообщества, которые владеют специфическими особенностями культуры (например, донские казаки) [2, с. 66].

Из последних публикаций, которые рассказывают о культуре донского казачества, достаточно интересной является монография А. Шенникова. В этой работе исследуется культура Среднего Подонья.

В 80-е гг. XX ст. возникло мощное движение по изучению и возрождению донской песенной традиции. Силами любителей и энтузиастов казачьей культуры, а также профессионалами-исследователями, фольклористами в музыкально-этнографических экспедициях ведется сбор, фиксация и изучение народнопесенного наследия донских казаков Волгоградской и Ростовской областей. В таких городах, как Москва, Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону начали образовываться молодежные фольклорные ансамбли, которые выполняли традиционный казачий фольклор. Среди таких ансамблей существует больше 10 лет мужской коллектив «Казачий круг», очень яркий и самобытный ансамбль «Станица», ансамбли «Горница», «Вольница». Учителями таких коллективов стали аутентичные ансамбли станиц Усть-Бузулукской, Букановской, Голубинской, хуторов Яминского, Дурновского, Деминского в Волгоградской области, хуторов и станиц Ростовской области, Краснодарского края [3, с. 180].

Стилистическими отличиями казачьей песенной традиции является многоголосие с противопоставлением нижнему голосу верхнего подголоска, большой напев музыкального материала. Для выполнения характерная отрывисто-эмоциональная, активная форма вокализа. По этим признакам традиция донских казаков сближается с региональной песенной культурой юга России.

В то же время пению донских казаков присущие определены ярко самобытные черты. В репертуаре этнографических коллективов присутствует большое количество песен военного содержания, как собственно исторических, что повествуют о реальных исторических лицах или событиях, так и песен, посвященных описанию быта казака на военной службе, так называемых рекрутских. Местные протяжные песни в большинстве своем исполняются мужчинами, или передают его переживание.

Рядом с этим существует репертуар, бытует, в основном, в женской среде («бабьи песни»), которые мужчинами-казаками выполняются редко. Следует отметить наличие в местном репертуаре героического эпоса в многоголосом хоровом запеве. Свадебный обряд у казаков за основными компонентами очень похож со свадьбой южно-русской традиции. Сформировался этот обряд в относительно позднюю историческую эпоху (в период реформ Петра I), почувствовалось сильное влияние украинского фольклора (особенно это проявляется в низовье Дона, в регионах, которые граничат с исконными поселениями украинцев).

Хороводные песни, которые и в настоящее время еще существуют в казачьей среде, говорят об относительном сохранении этого пласта фольклора. Действие исторически сформированного быта станиц, преимущественно военный образ жизни казаков, – представлена земледельческо-календарная обрядность и сопровождающий ее песенный фольклор. В большинстве районов исконного расселения казаков обряды, связанные со сбором урожая и окончанием сельскохозяйственных работ, совсем неизвестны. Мы имеем лишь отрывочные сведения о существовании на Дону элементов земледельческо-календарной обрядности.

В песенной традиции донских казаков протяжная песня является центральным жанром, наиболее ярким что воплотило особенности стиля, форм быта музыкально-песенного фольклора Дона. Широкопесенные, не обрядовые песни, называют в народе по-разному: «вилючими», «старыми», в том числе и «протяжными». Все эти определения относятся обычно исполнителями к песням одного и того же музыкально-поэтического состава, хотя они имеют функциональные отличия. В ряде мест, в том числе и в традиции донских казаков, «протяжной» иногда называют всякую старинную песню, притом не всегда медленную.

Для протяжных песен характерно, прежде всего, лирическое содержание, в основном, отсутствие развернутого сюжета, который последовательно развивается, со всеми присущими ему свойствами. Ведущее значение в таких текстах приобретает детализация поэтических образов, передача реальной действительности через призму личных переживаний, чувств, отображения морально-этических, общественных и семейных норм [4, с. 263].

На уровне музыкального содержания – большие развернутые композиции, где главную формотворческую роль исполняет не просто мелодия, а мелодия широкого распева, объемная. В музыкальном содержании особенно нашли воплощение художественные приемы музыкального развертывания материала: частое употребление широких интервальных ходов, большие диапазоны напевов, которые превышают октаву (даже внутри одной партии), значительное мелодичное орнаментирование, обязательное наличие многоголосой фактуры.

Таким образом, важнейшим жанровых атрибутом в протяжный песне в содержательном плане есть вторичный тип композиции. Под этим понятием мы понимаем расширение внутренней составной мелодики, которое в свою очередь вызывает насыщение поэтического текста песен сверхнормативными составными вставками – возгласами, окриками, короткими вставными словами. Они заметно увеличивают объем поэтического текста, вызывают дробление в типичных рисунках составного ритма.

Следовательно, вторичная ритмичная композиция возникла в рамках исходной, сохранив ее временную длину, даже ритм составляющих, незатронутых порою и превращениями участках структуры. Первичная ритмичная скрытая композиция осталась в песне как глубинная основа, выявить которую можно путем аналитических операций. А содержание тесно связано с общественно-бытовыми функциями, которые проявляют себя полифункционально. С одной стороны, сохранение коллективной, исторической памяти, с другой стороны, это комплекс функций (гносеологическая, эстетическая, воспитательная), которые обеспечивают стойкий уровень эстетических и моральных критериев общественного и семейного поведения. Реализация морально-эстетических идеалов в текстах протяжных песен осуществляется через обиды-символы, символические ситуации, символическое поведение [1, с. 58].

Таким образом, общественно-бытовые функции выявляют себя в мотивации сюжетов (тема героизма, разлуки с родиной, семейством, матерью, смерть на чужбине, тема супружеской неверности, несчастливой любви).

Стилистическими отличиями казацкой песенной традиции является многоголосие с противопоставлением нижнего голоса верхним подголоскам. Для выполнения характерная отрывисто-эмоциональная,

активная форма вокализа. По этим признакам традиция донских казаков сближается с региональными ячейками юга России. В то же время пению донских казаков присущи некоторые ярко самобытные черты.

В музыкальном произведении нашли воплощение особенные художественные приемы музыкального развертывания материала: частое употребление широких интервальных ходов, большие диапазоны напевов, которые превышают октаву (даже внутри одной партии), значительное мелодичное орнаментирование, обязательное наличие многоголосой фактуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Телепень С. В. Заметки о казаках-линейцах / С. В. Телепень, В. Б. Виноградов. – Армавир : Литео, 1994. – 58 с.
2. Денисов Н. И. Устные традиции пения у старообрядцев: пение по «напевке», вопросы интерпретации / Н. И. Денисов. – М. : Наука, 1996. – 66 с.
3. Дружинин В. Г. Раскол на Дону в конце XVII столетия / В. Г. Дружинин – СПб. : 1889. – 180 с.
4. Скрылов А. И. Казачий словарь-справочник / А. И. Скрылов, Г. В. Губарев. – М. : Знание, 1980. – 420 с.

УДК 793.3:304.444

*А. А. Лерш,
г. Луганск*

С. П. ДЯГИЛЕВ – ПИОНЕР МЕНЕДЖМЕНТА В ХОРЕОГРАФИИ

Классика есть средство, а не цель.

С. П. Дягилев

Ничего не изобретая, все доводить до совершенства – очень редкое качество. Тот, кто им обладает, может в любой момент раскалывать единство теоретического и практического отношений к миру и активно отчуждать через слово практическое отношение к миру для исполнения другими людьми, оставляя за собой монополию на теоретическое и на продукт отчуждения практических отношений. Это порождает новый тип субъекта действия.

Актуальность исследования обусловлена усвоением «исторических уроков» которые определяют место менеджмента хореографии и арт-менеджмента в общественной жизни.

Объектом исследования является деятельность С. П. Дягилева, *предметом* – менеджмент продукции символической ценности.

Арт-менеджмент – это работа по управлению отношениями, связанными с обменом символическими товарами и услугами, в результате которых формируется спрос, предложение и цена.

На сегодняшний день происходит сдвигка от традиционного понимания арт-менеджмента как исключительной компетенции руководителей «культурных организаций» (директоров театров, музеев, галерей и т.д.) к расширенному толкованию этого понятия: «стремление человека путем своей деятельности привести к определенным гармоничным отношениям потребности людей, труд и творчество в целях достижения более высокой по уровню, насыщенной и динамичной культурной жизни общества».

В то же время, если мы начнем говорить об арт-менеджмента как о «квалификации, включающей не столько демонстрацию инстинктов и симпатий, настроенную на воспитание художественного старания (усердия), сколько определенный набор практических навыков, таких как бухгалтерия, маркетинг и управление кадрами», то мы не сможем учесть специфические особенности «материала», что, в свою очередь, вряд ли будет способствовать достижению одной из основных задач, стоящих перед любым менеджером, действующим в сфере культуры – **«созданию атмосферы, в которой другие, более талантливые, чем он, люди смогут выполнять свою работу».**

Поэтому под арт-менеджментом понимается не только управление учреждениями культуры, а сознательная деятельность, направленная на регулирование процессов в этой сфере, и влияние на экономическую, политическую, социальную и духовную составляющую жизни общества.

Арт-менеджер – единица творческая, креативная, и хорошим арт-менеджером можно быть по призванию!

Так, Сергей Павлович Дягилев не был ни художником, ни артистом, ни композитором, его критические статьи – это, скорее, памфлеты, но вклад Дягилева в развитие русской культуры столь велик, что любые самые громкие эпитеты недостаточны для перечисления его заслуг. Он

действительно получил право единовластного распоряжения «продуктом отчуждения практических отношений», сделав управление актом творчества. В его предприятиях русская культура – это продукция, плохо представленная на рынке символических ценностей, и в продвижении ее он видел свою культурную миссию. Качественным сдвигом стало решение, учитывая специфику восприятия, предложить зрителю, балетные миниатюры в которых, три фактора – музыка, рисунок и хореография, были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор. В ряде случаев, изменения внесенных в сценографию и музыку, переворачивали привычные представления о том, что такое «балетный спектакль».

Удачной была и формулировка названия, несшего в себе миссионерскую идею, хотя именно в ней содержалась изрядная доля условности.

«Если рассматривать культуру как «совокупность всех искусственных порядков и объектов, созданных людьми; заученных форм человеческого поведения; образов самопознания и символов смысловых образований окружающего мира», то под множеством этой совокупности будет искусство. Следовательно, управление культурными процессами в целом подразумевает и управление искусством, а понятие «арт-менеджмент» вбирает в себя «менеджмент искусства»» [1, с. 7].

Однако за пределами подобного подхода остается активность, связанная с созданием и бытованием художественных произведений. **Рынок произведений искусства**, или, по определению французского социолога Пьера Бурдьё, «**рынок символической продукции**», так же как и прочие, появляется при наличии трех основных составляющих: **продавца – посредника – покупателя**. Роль посредника между художником и коллекционером, музыкантом и слушателем, актером и зрителем берет на себя профессионал, занимающийся организацией условий для включения искусства в процесс купли-продажи. Деятельность подобного рода вполне могла бы быть названа «менеджментом в сфере искусства», но не «менеджментом искусства», так как она имеет дело не с управлением или влиянием на развитие искусства, а лишь с одним из аспектов организации его потребления.

В такой роли выступал С. П. Дягилев. Не обладая достаточными средствами, он активно использовал личные контакты для привлечения

необходимых людей, и в качестве организационной формы проекта была избрана антреприза. Всю финансовую ответственность взял на себя С. П. Дягилев. Согласно законам российской империи, театр был предприятием некоммерческим, и в случае финансового краха антрепренеру не грозила долговая тюрьма. Дополнительным источником финансирования стали благотворительные взносы известных коллекционеров и меценатов. Стабильность и долголетие – редкость для театральной антрепризы. Дягилев использовал традиционную форму организации, но всякий раз находил новую, в зависимости от условий и обстановки, конфигурацию ресурсов. При реализации проектов его интуиция и художественное чутье играли не меньшую роль, чем умение находить источники финансирования. Понимая «бесполезность долговременных прогнозов и крайнюю необходимость прогнозов оперативных», он пребывал в постоянном движении просто для того, чтобы удержаться на месте. Его антреприза является примером гармоничного включения организатора в процесс создания и реализации символической продукции. На наш взгляд, Дягилев наравне с хореографами, художниками и композиторами, может быть назван «творцом балетов», поскольку именно благодаря ему все части этого сложного механизма приходили во взаимодействие друг с другом.

«Русские сезоны» (несмотря на первые убытки) оказались на редкость жизнеспособным предприятием. На протяжении почти двадцати лет они привлекали внимание парижан, создав моду на все русское. Ее влияние распространилось на многие сферы жизни: изменились расцветка тканей, крой и силуэт повседневных и вечерних костюмов, декорировка интерьеров; возрос интерес к русской литературе, русская музыка исполнялась в салонах, а главное – «русское» стало восприниматься синонимом «актуальному» и «культурному» [3, с. 100 – 101].

Делая вывод, можно сказать следующее, понятию арт-менеджмент, к сожалению, нет всеобъемлющего и общепринятого определения.

Но, в той или иной мере, принято говорить об арт-менеджменте как о достижении эстетических, творческих, артистических и подобных задач через управление отношениями на регулярной основе. И именно из-за одновременной значимости многих целей, вплоть до отсутствия явного приоритета, арт-менеджмент очень сильно отличается от общего менеджмента, управления в других областях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляева Е. Танцуют все : Петербург отмечает столетие дягилевских «Русских сезонов» / Е. Беляева // Культура. – 2009. – 29 окт. – 11 нояб. (№ 42). – С. 7.
2. Бюгаева Ю. Г. Формирование слоя менеджеров в социальной структуре модернизирующегося Российского общества (на материалах Республики Бурятия) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра социол. наук : спец. 22.00.04: защищена 11.06.2014 / Ю. Г. Бюгаева ; ФГБОУ ВПО «Бурятский государственный университет». – Улан-Удэ, 2014. – 50 с.
3. Дубровская Е. Найдена первая запись выступления «Русского балета Дягилева» / Е. Дубровская // Истор. журн. – 2010. – № 12. – С. 100 – 101.

УДК 793.3:792.8

*Н. Г. Мележик,
г. Луганск*

**ВЛИЯНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЛУГАНСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО ОПЕРНО-БАЛЕТНОГО ТЕАТРА
НА РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ДОНБАССА
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА**

В 30-е годы XX века в Украине и других республиках Советского Союза наблюдается общий подъём оперного и балетного искусства, создаются новые профессиональные музыкальные центры. Так, в крупнейших культурных центрах Украины – Харькове, Киеве, Одессе – активно развернулась творческая деятельность государственных театров оперы и балета, формирование и становление которых происходило в плодотворном сотворчестве с деятелями российского балета. Именно в этот период в Луганске был создан государственный театр оперы и балета, ставший в дальнейшем центром культурного и творческого развития Донбасса.

Уже с первого сезона в репертуарной политике балетного коллектива определились два основных направления – популяризация произведений классического наследия и постановка балетов на современную тематику. В упорной творческой работе крепло и закалялось исполнительское мастерство молодёжи. «Целью творческого коллектива стало создание современного репертуара с широким спектром жанров, сценических форм и способов. Уже в первые два года работы в Луганске было поставлено 22 представления, среди которых гранд-опера, камерные оперы, балеты,

оперетты, а также концерты, детские представления, музыкальные вечера» [3, с. 303].

Творческому росту балетного коллектива значительно поспособствовала организация при театре балетной студии и курсов для молодёжи, первым руководителем которых стал Марк Давыдович Цейтлин. И уже в конце театрального сезона в состав балетной труппы в качестве стажеров вошли первые ученики балетных курсов – А. Артюшенко, О. Щугров, А. Клименко.

В сентябре 1934 года при Луганском государственном театре оперы и балета открывается балетная студия, в которую принимаются особы обоих полов от 8 до 20 лет сроком обучения для детей младшего возраста (от 8 до 15 лет) – 4 года, для взрослых (от 16 до 20 лет) – 3 года. Балетная студия стала основой хореографического образования в Донбассе. С этих пор одаренная молодежь Луганщины имела прекрасную возможность получать профессиональное хореографическое обучение. В списках учеников балетной студии значатся фамилии, которые встречаются среди имён деятелей культуры и искусств Луганщины периода 50 – 60-х годов. Это Розалия Шлеймович, Дмитрий Пасечник, Татьяна Момот и Василий Журавлёв – будущий артист, педагог, балетмейстер, который всю свою жизнь посвятил развитию хореографического искусства и по праву считается корифеем хореографии на Луганщине.

Анализируя состояние хореографического образования 20 – 30-х годов XX века, можно утверждать, что Василий Дмитриевич Журавлёв принадлежит к той плеяде талантливой молодёжи, которая начинала танцевать в сознательном возрасте, не имея достаточной хореографической подготовки. Но благодаря настойчивости и огромному трудолюбию эти молодые люди стали известными артистами, педагогами, балетмейстерами.

Исполнительский опыт, глубокие познания разнообразной хореографической лексики, которые получил В. Журавлёв за годы работы в театре, стали основой его дальнейшей работы. Тщательные наблюдения за творческой деятельностью балетмейстеров театра В. Козлова, С. Володимирова, К. Пушкиной, В. Новицкого, изучение приёмов их постановочной работы способствовали раскрытию балетмейстерских способностей хореографа. Как результат этого процесса – назначение В. Журавлёва в октябре 1940 года на должность балетмейстера ансамбля

песни и танца Ворошиловградского городского промсовета, а в годы Великой отечественной войны он руководит танцевальной группой в прифронтовой концертной бригаде, созданной при областной филармонии. «С какой радостью слушатели принимали украинские и русские народные песни, танцы народов СССР в постановке В. Журавлёва и М. Антушевой на предприятиях области!», – пишет Е. Михалёва [1, с. 9].

В 1951 году В. Журавлёв возглавил первые курсы подготовки руководителей самодеятельных хореографических коллективов, которые были созданы при областном Доме народного творчества. «Можно утверждать, что Василий Дмитриевич стоял у истоков профессионального хореографического обучения на Луганщине», – отмечает в своей монографии О. Потёмкина [2, с. 107], а подготовительные курсы для руководителей самодеятельных коллективов всех жанров стали предпосылкой создания Ворошиловградского культурно-просветительского училища.

Важным этапом в творчестве В. Журавлёва была деятельность в Луганском дворце пионеров (ныне – Дворец внешкольной работы творчества детей и ученической молодёжи). В 1954 г. хореограф создаёт на базе Дворца пионерский ансамбль (позднее – ансамбль песни и танца) и на 18 лет становится его руководителем и балетмейстером. Огромное внимание уделяет педагог работе над элементами классического танца, а сам коллектив был методическим центром для руководителей самодеятельных хореографических коллективов. Именно благодаря В. Журавлёву классический танец как основа хореографического воспитания постепенно внедряется в самодеятельные хореографические коллективы.

Трудно переоценить тот весомый вклад в развитие хореографического искусства на Луганщине, который внёс Василий Дмитриевич Журавлёв. Высокий уровень профессиональных знаний классического и характерного танца, опыт организационной и методической работы определили его как лидера в становлении хореографического искусства на Луганщине в 40 – 60-е годы XX века.

Луганский государственный театр оперы и балета (ныне Донецкий академический государственный театр оперы и балета имени А. Б. Соловьяненко) за годы своего существования познакомил трудящихся Донбасса с выдающимися оперными и балетными представлениями как советских, российских, так и западноевропейских

композиторов, сыграв значительную роль в формировании вкуса трудящихся Донбасса к сценическому оперному искусству. «Широко проводились артистами и мероприятия, способствующих на развитие эстетических вкусов трудящихся Луганского региона. Среди них выезды с выступлениями и просветительскими мероприятиями в мастерских, цехах, рудниках, встречи с рабочими и их семьями в клубах, домах культуры» [3, с. 305].

Таким образом, деятельность Луганского государственного театра оперы и балета стала значительным фактором для развития как профессионального хореографического искусства Луганщины, так и для культурного роста пролетариата Донбасса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михалёва Е. Я. В постижении красоты. Луганская областная филармония: монография / Е. Я. Михалёва. – Луганск : ПЦ «Максим», 2013. – 338 с.
2. Потьомкіна О. М. Луганський державний театр опери і балету. Вісім балетних сезонів (1942 – 1940) : монографія / О. М. Потьомкіна. – Луганськ : Планета, 2013. – 160 с.
3. Якимчук О. М. Історія становлення Донецького державного театру опери та балету в Луганську в 30-х роках ХХ ст. / О. М. Якимчук // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2009. – С. 300 – 307.

УДК 793.3:394.3

*Ю. А. Николаева,
г. Луганск*

ПРОЯВЛЕНИЕ И ВЛИЯНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

В настоящее время значительная часть всех сценических художественных произведений, в большей или меньшей степени связанных с искусством современного танца, в основном заимствованно из западной культуры. Влияние этой культуры отображается на стилистике современного танца, философской основе, сюжетах, на способах сочинения хореографических произведений.

Сегодня практически невозможно найти ни одной этнической общности, которая не испытала бы на себе воздействия со стороны культур других народов. Именно эта тенденция культурной глобализации особенно обостряет интерес к культурной самобытности. Стремление осознания и отстаивания собственной неповторимости и сохранения

культурной традиции подтверждает общую закономерность, что человечество, становясь все более взаимосвязанным и единым, не утрачивает своего этнического многообразия. Не смотря на то, что XX век стремительно вышел на историческую арену создания нового современного танца, влияние этноса на современное творчество, оставалось неизменным.

Отображение этнической культуры выразилось в характере исполнения, координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца, манере его исполнения.

Но что же представляет собой этническая культура? Как и в какой форме находила своё отображение в танцевальном творчестве?

Этническая культура – это культура в основе, которой лежат ценности, принадлежащие той или иной этнической группе. Консерватизм, преемственность, ориентация на сохранение «корней», местная ограниченность, жесткая локализация, обособление в сравнительно узком социальном пространстве – одна из основных черт этой культуры.

Целесообразно различать культуру этноса и этническую культуру. По своей роли и сущности культура этноса представляет собой историческую совокупность материальных, духовных, этнических, моральных и эстетических ценностей, созданных представителями данного этноса, а также ценностей, полученных в процессе взаимодействия с другими этносами [1, с. 14].

В музыке и литературе, театре и балете шел активный поиск прогрессивных форм выражения. В танцевальном искусстве, под влиянием этноса, возникло новое движение, отвергающее каноны классической сценической хореографии. Традиционный танец из универсального и внешне стабильного способа отражения мира превращается в универсальную, но внутренне неустойчивую категорию культуры, постоянно находящуюся в поиске языка выражения различий мироустройства и процессов, в нем происходящих.

Эксперименты в области движения начались в середине XIX века: теория «телесного выражения» Ф. Дельсарта, эксперименты Ж. Далькроза в области создания движенческого алфавита для зрительного воплощения музыки. Первыми в области сценического танца были талантливые исполнители Лои Фуллер, Рут Сен-Дени, Тэд Шоун, Айседора Дункан [3, с. 12].

Идеи архаичного и свободного от условностей танца развила Айседора Дункан.

В 30-е годы XX века центр развития модерн танца переместился в США. Основоположниками модерн-танца считаются Марта Грэхем, Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман, Хелен Тамирис, Ханья Хольм, создавшие свою систему подготовки танцовщиков.

Марта Грэхем создала спектакли, основанные на сюжетах античной и библейской мифологии. Первые ее работы были связаны с американскими фольклорными мотивами, наибольшую известность принесли постановки, посвященные необыкновенным женщинам – героиням европейской истории (Жанна д'Арк), античной мифологии (Клитемнестра, Иокаста), Библии (Юдифь).

Постмодернистская стратегия к ретроспекции, к использованию всего предшествующего танцевального и культурного опыта, к ностальгии по ушедшему, к архаическому, открыла возможности для создания современных форм танца, синтезирующих фольклорный материал и техники танца модерн. В хореографической практике XX века уже существовали формы танца, основанные на танцевальном фольклоре, так называемые фолк-направления. Общим для них можно считать включение в танцевальный текст интерпретированных фольклорных движений, пластических мотивов и традиционных тем и сюжетов, что доказывает влияние этнической культуры на танцевальное творчество. Становление танцевального искусства постмодернизма можно охарактеризовать как поиск нового языка танцевального выражения, новых технических, стилевых и композиционных приемов освоения сценического пространства, новых возможностей телесной экспликации, иных способов установления бытийной позиции [2, с. 156].

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что фолк-модерн танец – это проявление этноса, этнической культуры, её многообразия, новое явление постмодернистской хореографии. Процесс его становления еще не завершен, поэтому предлагаемая проблема систематически, комплексно не исследовалась.

Исследуя тему фольклора и влияние этнической культуры на современное хореографическое искусство можно выделить ряд хореографических постановок, которые являются «апломбом» танца

модерн. Обратим внимание на деятельность знаменитой немецкой танцовщицы, хореографа и режиссера Пину Бауш.

Бауш смешивала в своих постановках классический балет и современный танец, использовала музыку разных эпох и жанров, придумывала оригинальное сценическое оформление. П. Бауш не просто преобразовала современный танец, но и продолжила создавать новый жанр: танцевальный театр – систему, в которой слова, музыка и движение существуют на равных.

Особую роль в создании нового танцевального языка сыграл балет «Весна священная» Игоря Стравинского, вошедший в число культовых балетных партитур XX века. «Весна священная» в трактовке Пины Бауш отличается попыткой балетмейстера вернуть танцу его ритуальную основу, архаичность, обрядовость, которая лежит в основе рождения танца как действия сакрального и эстетического, где и проявляется влияние этнической культуры, на примере данного спектакля. Сакральность – это неотъемлемая характеристика ритуала, обрядовости, присущая произведению Пины Бауш. В «Весне священной» балетмейстер отсылает нас к древним устойчивым образным представлениям о силах природы, о единстве племени, о роли главы и праотцов рода. В спектакле «Весна священная» Пина предстает как актриса, хореограф-постановщик и режиссер, для которой значима концептуальность спектакля, выраженная на разных уровнях ритуальности и фольклорности: уровне сюжета (язычество), уровне действия (сакральность), уровне «проживания» артистов (вживание в роль, экстаз), уровне визуальности и уровне пластики и ритма [4, с. 192].

Отражая жизненный опыт народа, того времени, творчески обобщая и осмысливая его, фольклор является ярким выражением художественно-исторической памяти нации, этнического многообразия и его влияния на танцевальное искусство, такое как фолк-модерн танец.

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что фолк-модерн, появившийся в начале XX века, как новая форма танца, объединил, под влиянием этноса, многообразие разновидностей хореографии, отвергающей классические традиции. Однозначно, это был век поиска нового языка танцевального выражения, новых технических, стилевых и композиционных приемов освоения сценического пространства, новых

возможностей телесной экспликации, иных способов установления бытийной позиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира / В. Е. Баглай. – Ростов н Д. : Феникс, 2007. – 236 с.
2. Захаров В. М. Фольклор – это симфония движений / В. М. Захаров. – М. : Ред. журн. «Балет», 2010. – 201 с.
3. Никитин В. Ю. Основы джаз модерн танца / В. Ю. Никитин. – М. : ГИТИС, 2000. – 197 с.
4. Чепалов А. И. Хореографический театр Западной Европы XX в. : монография / А. И. Чепалов. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.

УДК 793.38

Ю. А. Петрыкина,

г. Луганск

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ТАНЦА «ВАЛЬС»

Когда говорят о танцах минувших веков, все вспоминают вальсы, кадрили, менуэты. Эти названия известны с детства и кажутся такими родными, создается впечатление, что эти танцы были всегда. Но на самом деле вальс относительно молод. Он появился на рубеже XVIII – XIX веков. Возникает правомерный вопрос: «А что же было до него? Что служило предпосылками его возникновения?»

Танцы – фавориты своего времени. Они отражают весь культурный колорит эпохи. Данная работа нацелена на изучение и обобщение народных истоков, их непосредственное влияние на существующие ныне разновидности вальса.

Вальс насчитывает около 200 лет своей жизни. За это время многое в нем изменилось. Его возникновение и развитие непосредственно было связано с трудовыми и культурными процессами того времени, старинными обрядами и религиозными праздниками. Из чего следует, что происхождение вальса было непосредственно связано с народными плясками.

До сих пор истинное происхождение вальса не определено. По одной версии прародителем вальса стал немецкий стремительный танец Вальцер.

А другая версия гласит, что вальс произошел от Лендлера – трехдольного танца немецких и австрийских крестьян [4, с. 196]. Существуют теории, что вальс берет свое начало от французской вольты, чешского танца фуриант и польского куявяк (с характерным чередованием двух- и трехдольных ритмов). Его родиной считают сразу четыре страны: Францию, Германию, Чехию и Австрию [6].

Есть еще одна версия, что все эти танцы, а, следовательно, и сам вальс, берут свое начало от старофранцузского танца бранль. Это достаточно простой и веселый танец. Кроме того, шаг бранля настолько универсален, что можно согласиться с балетмейстерами, которые говорят, что именно от бранля произошли все остальные танцы. Само слово «бранль» переводится как двигаться, шевелиться, колебаться (последние два слова – то, чем занимается ваша верхняя половина корпуса, во время исполнения шагов бранля) [1, с. 26].

Проникновение этих танцев за пределы традиционных областей культурной жизни знаменательно тем, что в городских условиях одни их черты были выделены и получили свое дальнейшее развитие, а другие затушёваны. Так танец приобрел новое качество. В нём отчётливо выделилось плавное вращательное движение. Разумеется, в новой общественной среде народный бытовой танец часто отдалялся от своего первоначального облика. С этого момента разделяются судьбы и цели народного (крестьянского) и придворного (дворянско-феодалного) танца. Если крестьянский танец отличался живостью и естественной свободой движений, то дворянско-феодалный танец был сдержанным, чопорным и скованным. Этому преобразованию способствовала пышная одежда и этикет придворных [2, с. 87]. В 1816 году танец был включен в придворные салонные танцы. Но, проникнув на светские приемы и балы, о нем многие отзывались негативно, особенно религиозные духовники и лидеры. Они видели этот танец развратным, лишенным нравственности и морали. На вальс был повешен ярлык непристойного и вульгарного танца, который был «недостойн порядочного общества», вследствие чего по всей Европе распространилось отрицательное отношение к вальсу. Но изящность и виртуозность исполнения со временем перебороли устоявшиеся стереотипы. Открываются различные школы по изучению бальных танцев, где отдельное внимание уделялось именно этому танцу.

Он распространялся в светских танцевальных залах, не смотря на протесты моралистов [1, с. 139].

В особую моду его ввел Венский конгресс (1814 – 1815), на котором решалась судьба Европы. Днем дипломаты решали важные проблемы послевоенного устройства, а вечерами вели активную светскую жизнь и танцевали на балах, где вальс был «коронным» танцем. Много людей съехалось тогда в Вену: короли и императоры, целые европейские дворы, журналисты и писатели, великосветские красавицы, и вся знать с упоением вальсировали [7].

В XIX веке политика вмешалась в танцевальную жизнь достаточно грубо и цинично. После революции 1830 года в слои власть имущих проникают «новые люди». Они были лишены воспитания, которое было присуще аристократии, но желали и посещали балы. Соответственно стала меняться и техника танцев. Постепенно из среды окрепшей буржуазии начали выдвигаться новые течения в танцевальном искусстве. Эта новая эпоха неразрывно связана с трансформацией вальса. Классический вальс сменился «боковыми»: вальс с два па, вальс в три па. В Америке, например, танцевали вальс одни дамы. И все же вальс для этой эпохи был прежде всего даже не определенным бальным танцем, который можно было осуждать или принимать, он стал некой идеей [2, с. 93].

Полноправным танцем на балах вальс стал в конце XIX века. Поспособствовала этому английская Королева Виктория, которая очень любила все бальные танцы, а вальс особенно.

После 1830 г, вальсировать начали практически везде, а вскоре мода на этот танец обрела второе дыхание. В Вене появился «король вальса» Иоганн Штраус, музыка которого облагородила и усовершенствовала хореографию танца. Он стал исполняться более красиво и грациозно, а темп его еще ускорился [5, с. 284].

В настоящее время существует несколько разновидностей вальса: Венский вальс, французский вальс, фигурный вальс, медленный (английский) вальс, аргентинский [4, с. 198].

Венский вальс бережно относится к традициям бальных танцев XIX века. Красота венского вальса заключается в изменчивом темпе и постоянно чередующихся левых и правых поворотах. Стремительность венского вальса основано на глубочайшем взаимопонимании пары. Все

движения выполняются с изяществом и плавно, с высокой скоростью кружения.

Фигурный вальс вошел в спортивную программу бальных танцев еще в СССР в 60-х годах XX века и характерен выполнением строгих фигур (элементов).

Медленный (**английский**) **вальс** был окончательно сформирован в Англии, и, хотя иначе он называется Вальс-Бостон, отличается музыкой и движениями. Музыка, ритм и мелодия меняются весьма прихотливо, вместе с этим изменяется и техника исполнения, движения партнеров и положение в паре.

Аргентинский вальс (танго-вальс) согласно названию совмещает элемент вальса и танго. Танцуется он на 3/4, но движения в основном используются из танго. Этот танец отличается от остальных большей динамичностью, скоростью и, как ни странно, сложностью исполнения [3].

Вальс не остановился в своем развитии и продолжает совершенствоваться и сегодня. Движения вальса становятся более виртуозными, грациозными и головокружительными в соответствии с социокультурными требованиями современности. Главная цель изменения и трансформации любого вида хореографического искусства – высокая культура исполнительского мастерства, которая заключается в сохранении его характера, приобщении к истории и аккумуляции его социокультурной значимости. Как и все виды искусства, танец отображает действительность, которая нас окружает, раскрывает окружающую нас жизнь во всех ее проявлениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI – XIX веков / Н. П. Ивановский. – Л. – М. : Музыка, 1978. – 208 с.
2. Еремина-Соленникова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленникова. – СПб. : Планета музыки, 2010. – 256 с.: ил.
3. Все о бальных танцах: Вальс // BALLROOM-DANCING.NAROD.RU: сайт любителям бальных танцев. 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ballroom-dancing.narod.ru/medlennyuval.html> (дата обращения 13.06.2016)
4. Современный бальный танец. Пособие для студентов ин-тов культуры, учащихся культ.-просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца. / под ред. В. М. Стриганова и В. И. Уральской. – М.: «Просвещение», 1977. – 431с.: ил.
5. Худенков С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худенков. – М. : Эксмо, 2009. – 608с. : ил.
6. Школа старинного танца «Виланелла». Каталог Старинных Танцев// VILLANELLA.RU:Каталог Старинных Танцев. 2016 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://villanella.ru/_dances(дата обращения 12.06.2016).

7. Энциклопедия танца: вальс // HNB.COM.UA: энциклопедия танца. 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://hnb.com.ua/articles/s-sport-entsiklopediya_tantsa_vals-2322 (дата обращения 12.06.2016).

УДК 793

*О. Н. Потемкина,
г. Луганск*

ТВОРЧЕСКОЕ НАЧАЛО ЗАСЛУЖЕННОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ТАНЦА «ДОНБАСС»

Знаковым событием в культурной жизни Донецкого края первой половины XX столетия явилось создание в 1937 году первого в регионе профессионального ансамбля – шахтерского ансамбля песни и танца, который сыграл значительную роль в формировании культурного пространства Донбасса того периода. Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения культурного наследия Донбасса

Становление коллектива началось в 30-х годах XX столетия в атмосфере общего подъема национальной культуры, когда в различных городах один за другим создаются профессиональные коллективы народной песни и танца: Краснознаменный ансамбль песни и танца имени Александрова (1933 г.), Кабардино-Балкарский ансамбль песни и танца (1934 г.), Карельский государственный ансамбль песни и танца «кантеле» (1936 г.) и другие.

Шахтерский ансамбль песни и танца УССР «Донбасс» был создан по решению Центрального комитета профсоюза рабочих угольной промышленности в феврале 1937 года для обслуживания тематическими концертными программами трудящихся угольно-рудной и других отраслей промышленности.

Большую роль в творческом становлении коллектива сыграли его руководители: директор Б. Коганер, художественный руководитель ансамбля В. Бальшин, музыкальный руководитель З. Дунаевский, главный дирижер Б. Герман, хормейстер И. Антамони и балетмейстер В. Орлов.

Закладывая традиции коллектива, формируя собственное творческое лицо, руководители обращались к изучению деятельности уже действующих профессиональных коллективов.

Свою работу по созданию ансамбля они начали с просмотра и прослушивания народных талантов. В три этапа были проведены смотры художественной самодеятельности – районные, городские и заключительный – областной, в результате которых было отобрано большое количество талантливой рабочей молодежи, составившей основу коллектива.

Значительный вклад в деятельность ансамбля песни и танца «Донбасс» внес известный композитор З. И. Дунаевский.

Зиновий Иосифович Дунаевский (17(30).12.1908 – 1981) родился в музыкальной семье. В 1929 г. окончил Харьковскую консерваторию по классу композиции С. Богатырева, много лет занимался у М. Гнесина в Москве. Его творчество было связано с деятельностью ансамбля песни и танца НКВД-МВД СССР, ансамбля песни и танца «Моряна» в Астрахани.

Работа в различных ансамблях оказала значительное влияние на творчество композитора, многие песни которого посвящены жизни шахтеров, рыбаков, железнодорожников. Среди сочинений Дунаевского – сюита «Москва» для солистов, хора и оркестра, кантата «Слава железнодорожной державе», «Цвети, отчизна», вокальные и вокально-танцевальные циклы; песни, пьесы для эстрадного оркестра, музыка к спектаклям и фильмам.

В творческом наследии композитора много музыкальных произведений, посвященных Донбассу: «Шахтерская кантата» (сл. В. Винникова), «Баллада о шахтерах» (сл. В. Винникова), сюита «Цвети, Донбасс!», «Песня о Донбассе» (сл. В. Облака), «Песня о донецкие гудки» (сл. В. Облака), «Шахтерский марш» (сл. Н. Панова), «Песня о шахтерской столице» (сл. Шутова), «Шахтерский вальс» (сл. Е. Шатуновского), «Марш шахтеров Донбасса» (сл. В. Шутова).

Газетные публикации того времени помогают хранить в памяти имена первых артистов ансамбля: бывшего горного мастера С. Гудзя, коногона К. Москалева, шахтных слесарей Л. Леднева, Ф. Кузнецова и других. На сохранившихся фотографиях мы можем видеть довоенный состав ансамбля.

Первый состав артистов ансамбля состоял из хора (120 чел.), хореографической группы (40 чел.), оркестра народных инструментов (20 чел.) и эстрадного оркестра (18 чел.). Ансамбль песни и танца расположился в здании Донецкой филармонии.

Созданный в обстановке великого трудового подъема страны, ансамбль начал свою работу ударными темпами. Известность его росла изо дня в день. Этому во многом способствовала подвижническая деятельность коллектива, буквально каждодневные встречи с рабочими в нарядных, красных уголках, на строительных площадках, сценах клубов и дворцов культуры. Крепло и профессиональное мастерство артистов, быстро расширился творческий диапазон коллектива.

Репертуар ансамбля включал народные, советские песни и наиболее значимые произведения русских, зарубежных классиков и современных композиторов. Однако основу его составили песни, танцы, вокально-хореографические композиции, посвященные героям шахтерского труда – А. Стаханову, Н. Изотову, П. Кривоносу и другим.

Первая концертная программа ансамбля состояла из двух отделений. В первом отделении широко была представлена советская песня – «Песня о Родине» и «Марш веселых ребят» З. Дунаевского, «Песня о встречном» и «Москва майская» Д. Шостаковича, вокально-хореографические композиции, посвященные труду шахтеров Донбасса.

Во втором отделении концерта в исполнении хора и оркестра народных инструментов звучали произведения мировой классики: хоры П.И. Чайковского, Н.В. Лысенко, О. Д. Лассо, оперные арии В.А. Моцарта, Дж. Верди, Н.А. Римского-Корсакова. Завершалось второе отделение выступлением эстрадной группы оркестра и солистов-вокалистов, где звучали песни из кинофильма «Шахтеры» (1937 г.).

Таким образом, представленная программа демонстрировала разножанровость репертуара по содержанию, форме и отличалась патриотической направленностью. Пропаганда лучших сочинений советской музыки наряду с народной песней и произведениями классики стала основой репертуара первых лет деятельности ансамбля песни и танца.

С новой театрализованной концертной программой, после успешно прошедших выступлений в Донецке, творческий коллектив отправился на гастроли по Украине. Через несколько месяцев молодежный ансамбль

приветствовали шахтеры комбината «Ростовуголь», работники заводов Ростова-на-Дону, колхозники Кубани.

Творческие успехи коллектива первых лет по достоинству были оценены не только жителями Донбасса, но и правительством страны. Свидетельством тому – приглашение ансамбля для участия в концерте для делегатов XVIII съезда ВКП/б, состоявшегося в марте 1939 года в Большом театре Союза СССР.

Верно намеченные с первых дней существования направления репертуарной политики в освоении народной, советской песни, фольклора донецкого края, а также наиболее значимых произведений русских и зарубежных классиков давали возможность усовершенствования профессионального мастерства артистов, а работа с современными композиторами вдохновляла на поиски новых образных решений в создании концертных программ.

УДК 793.31

***Е. А. Пронин,
г. Луганск***

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В РАСКРЫТИИ ОБРАЗНОСТИ И СОВРЕМЕННОСТИ РУССКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ

Художественно отражая действительность, танец передаёт миропонимание народа, его современное представление о прекрасном – это одна из главных художественных особенностей народного танца. В нём отражается современное понимание действительности средствами издавна сложившегося танцевального языка, доступного, понятного народу. Содержание и выразительные средства народного танца всё время развиваются в соответствии с изменениями, происходящими в жизни.

Характер и содержательность танца обусловлены его назначением в жизни – тем, что он выражает и утверждает в эмоционально-образной форме, в какой конкретной обстановке исполняется. К выразительным средствам народного танца относят отдельные жесты, позы, мимику, стилистические особенности, которые называются манерой исполнения.

Выразительным средством является также композиционный рисунок танца, который в одних случаях выражает какое-то действие, в других – имеет ассоциативный характер, в третьих – помогает раскрыть характер и настроение постановки. Так, в одних танцах круг – образ солнца, в других – ярмарочная карусель, в третьих – средство подчеркнуть единство эмоционального состояния танцующих.

Для воспроизведения в танце традиционных символов, понятий, представлений часто прибегают к ассоциациям, используя изобразительно-подражательные движения. Так, русский народ обобщил понятие о женской красоте в образе лебедя; представление о задире, забияке – в образе петуха; о девичьей прелести и скромности – в образе берёзки [3].

Важно подчеркнуть, что в народном танце широко применяются изобразительно-подражательные движения при создании пластической характеристики образа. Вспомним танцы о девушках-лебёдушках, о юношах – ясных соколах, танцы «Петухи», «Бычки», «Козлики» и многие другие. Отражаемые в них образы народ наделяет определёнными качествами, которые художественно обобщены в конкретных символах.

Русской народной хореографии присущ такой интересный художественный приём: наблюдая и осваивая природу, человек, как уже отмечалось, переносит пластику её образов в своё творчество. Чем ярче и определённое музыкальный образ, чем он национально характернее, тем это лучше для постановщика танца. Не должно быть двух мнений в понимании того или иного музыкального образа. Разным может быть лишь его творческое разрешение в пределах определённого содержания.

Как считает В. М. Красовская: «Создание ярких, впечатляющих образов в музыке сюжетного танца – важная, но не единственная ответственная стадия работы. Зная сюжет танца, композитор должен стремиться раскрыть в музыке его драматургическую линию. Музыка, разработанная на основе чёткого сюжета, должна представлять собой законченное самостоятельное произведение аналогичного содержания, но выраженного своими специфическими средствами» [1, с. 211].

Особенную роль в выразительности хореографического искусства играет музыкальное сопровождение. Музыка – это душа танца. Хорошо подобранная, органически близкая танцу, она помогает создать характер, настроение и динамику, а также яркие образы. И наоборот,

невыразительная, однообразная мелодия может снизить художественную ценность красивого народного танца.

Каждая хореографическая композиция – будь это простая кадрили или сложный сюжетный танец, – это поэма, глубоко содержательная, красноречивая и яркая, имеющая свой замысел, своё развитие. Всё это может быть раскрыто только в том случае, если танец органически сочетается с музыкой или песней, сливается с ней в единое целое.

Как следствие, музыка – необходимая и органическая составная часть хореографического произведения. Она даёт ему эмоционально-образное содержание, влияет на его драматургию, структуру и ритм танцевального действия и является одним из наиболее важных выразительных средств танцевального искусства.

Сценическая жизнь танца предполагает в течении короткого времени воспроизведение композиций, имеющих внутреннюю логику развития, отвечающую требованиям художественной целостности. В сценическом воплощении как бы заново рождается пластический образ танца, обогащённый замыслом балетмейстера и делающий его современным. Составляя народный танец и его сценический вариант, мы видим, что общее между ними – это, прежде всего, национально-художественные выразительно-стилевые особенности [2, с. 421].

Следовательно, обращаясь к национальным традициям, балетмейстер при постановке сценического танца, черпает основной строй движений, особенность манеры, пластическую характерность исполнителей.

Немаловажное значение среди выразительных средств в раскрытии образности в танцевальных композициях принадлежит костюму. В коллективах всё чаще появляются танцы, посвящённые современным темам. Создание сценического костюма для хореографических картин, отражающих нашу современность, – задача вовсе не такая простая, как это может показаться на первый взгляд. Сценический танец требует особого костюма, который не стеснял бы движений, хорошо воспринимался из зрительного зала, отвечал как характеру музыки, так и замыслу балетмейстера-постановщика.

Сценическое воплощение или театрализация современного костюма – задача ответственная и сложная. Сценический костюм должен быть более выразительным, более декоративным, чем обычный, бытовой.

Многие сюжетные танцы, отражающие современность, в значительной мере строятся на элементах русских народных плясок. Однако постановки сегодняшнего времени требуют нового осмысления и использования в их оформлении русского народного костюма. Источником вдохновения может служить не только героика наших дней, но и народное творчество с его многовековой культурой.

Хореографам-постановщикам следует обращаться не только к народным ритмам, мелодиям и народной хореографии, но и изучать традиции русского пластического и прикладного искусства, в частности русского костюма.

Таким образом, использованный метод теоретического анализа литературы позволил определить, что выразительные средства играют важную роль в раскрытии образности и современности русских народных танцев. Благодаря им современные русские народные танцы оказывают глубокое эмоциональное и познавательное влияние на зрителей, расширяют кругозор как исполнителей так и аудитории.

Все перечисленные компоненты играют ключевую роль в достижении поставленной цели – т. е. раскрытии образности и современности русского народного танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XX в. / В. М. Красовская. – Л. – М. : Искусство, 1993. – 276 с.
2. Ткаченко Т. С. Народный танец. / Т. С. Ткаченко. – М. : Искусство, 1967. – 655 с.
3. Устинова Т. И. Избранные русские народные танцы / Т. И. Устинова. – М. : Искусство, 1996. – 236 с.

УДК 793

***О. В. Роговец,
г. Луганск***

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ НА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

В народной художественной культуре хореография по праву занимает одно из центральных мест. Танец, в его народном проявлении является основным среди хореографических искусств. Он один из древнейших видов народного творчества, который всегда был связан с другими видами искусства и, в первую очередь, с песней и музыкой.

Известный хореограф В. Верховинец, подчеркивая связь национальных танцев и песен, писал: «Песня и танец – это родные брат и сестра. Как в песне выявляются шутки, радости, страдания народные, так и в танце и играх народ проявляет свои чувства...» Связь хореографии с музыкальным фольклором накладывает отпечаток на характер и стиль танца, определяет особенности региональной манеры исполнения, наполняет его содержательностью и сюжетностью, эмоциональной выразительностью и певучей пластикой. Профессиональный подход к использованию фольклорного материала сегодня требует большой работы и знаний.

Народно-сценический танец, источником которого является народное творчество, прошел долгий и сложный путь развития. Обработанный талантливыми балетмейстерами, он обрел необычайно богатую палитру средств выразительности. Веками создавались его формы, которые кровно связаны с жизнью народа, его бытом, трудом и художественным вкусом. Павел Вирский писал: «Искусство наше, его содержание и форма вырастают из жизни народной. Характерной особенностью нашего творчества является стремление показать образ народа в народном танце, а не только движения и рисунки самого танца...»

Танец не зря называют своеобразной летописью народной жизни, ведь народ сам хранил свои танцевальные сокровища. Из поколения в поколение передавались формы танца и манера их исполнения.

Народный танец появился на профессиональной сцене благодаря балетному театру, развитие которого способствовало его популяризации, стремлению найти достойное место в искусстве.

Многие балетмейстеры включали в свои балеты народные танцы, место и роль характерного танца в балете то расширялось, то сужалось, согласно эстетическим требованиям той или иной эпохи. Он мог быть действенной основой всего спектакля, мог выпадать из действия, сохраняя лишь права вставного номера.

Мастера русского балета И. Албец, А. Глушковский, И. Лобанов, К. Дидло, М. Петипа, Л. Иванов, С. Соколов, М. Фокин, А. Горский немало сделали для популяризации народного танца, всецело стремясь найти ему достойное место на профессиональной сцене.

Каждая эпоха в истории хореографии выдвигала не только блестящих мастеров классического стиля, но и одаренных исполнителей, народного танца.

Постепенно народный танец в балете, из разряда «вставного номера» выходит на передний план, становится выразительным, расширяет свои сюжетные возможности.

Значительных успехов добилась хореография в советскую эпоху. Она обогатилась новыми жанрами, расширила и углубила связь танцевального искусства с народным творчеством, утвердила новую эстетику, привела на сцену нового героя.

Изучение народного танца разных национальностей, поиск новых возможностей его сценической интерпретации, использование его в качестве характеристики народных масс и народных героев – все это оказалось чрезвычайно перспективным направлением, и было продолжено в балетах: В. Чабукиани «Сердце гор» А. Баланчивадзе (1938), Н. Анисимовой в «Гаяне» А. Хачатуряна (1942), Л. Якобсоном в «Шурале» Ф. Яруллина.

Огромный вклад в развитие народного танца внесли известные хореографы А. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров, Н. Стуколкина, Т. Ткаченко, Т. Устинова, Н. Надеждина, И. Моисеев, П. Вирский и др.

Небывалый расцвет народного творчества в 30 – 40-е годы XX века ознаменовался созданием нового жанра танцевального искусства, контуры которого были подсказаны самой жизнью. Он получил название «ансамбль народного танца». Оказавшись самым массовым и любимым видом искусства, он сразу снискал популярность и любовь самого широкого зрителя.

Ансамбль танца – это новый жанр хореографического искусства XX века, который имеет свои варианты: ансамбль танца, ансамбль песни и пляски, хоровые коллективы, в состав которых входит танцевальная группа.

1936 год ознаменовался проведением Всесоюзного фестиваля народного танца. Результатом этого фестиваля было рождение театра народного творчества, а через год – организация профессионального ансамбля, снискавшего в дальнейшем всемирную известность, – Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. Позднее украинский ансамбль народного танца под руководством П. Вирского, танцевальные группы хора имени Пятницкого под руководством Т. Устиновой, Заслуженный академический народный хор Украины Г. Веревки, ансамбль «Березка» под руководством

Н. Надеждиной, грузинский ансамбль руководимый И. Сухишвили и Н. Ранишвили. Один за другим создаются профессиональные коллективы народной песни и танца. Среди них Бурятский ансамбль песни и танца (Улан-Удэ), Дагестанский ансамбль песни и танца (Махачкала), Северо-Осетинский ансамбль песни и танца (Орджоникидзе) и др.

Хореографическое искусство не возможно сегодня представить без ансамбля песни и танца. Часто именно ансамбли песни и танца дают возможность понять и почувствовать своеобразие песенно-танцевальной культуры края и уровень ее развития.

Ансамбль песни и танца включает разные виды искусства: вокальный (хор, ансамбль, соло), музыкальный (оркестр симфонический, народных инструментов), хореографический (сольные танцы, ансамбль). Основу ансамбля песни и танца составляет хор или танцевальная группа. В репертуар ансамблей входят произведения отечественных и зарубежных композиторов, стародавние и современные образцы песенного, танцевального, инструментального фольклора. Программа ансамбля песни и танца может объединяться общей темой или состоять из отдельных номеров, как правило, включает элементы театрализации.

Размышляя о профессиональном уровне самодеятельных ансамблей 50-70-х годов прошлого века, Г. Боримская, пишет: «Ансамбль песни и танца – один из любимых и «гибких» жанров танцевального искусства. В артистах ансамбля зрители видят себя. Это в свою очередь требует от исполнителей природности, простоты, умение перевоплощаться и овладевать разными национальными характерами. В ансамблях песни и танца утвердился особенный исполнительский стиль. Артисты ансамбля не только виртуозные танцовщики, но и настоящие актеры, которые досконально владеют сценическим мастерством».

Повышению профессионального уровня художественных коллективов способствует проведение международных фестивалей-конкурсов, которые выявляют лучшие коллективы, высокопрофессиональных балетмейстеров-постановщиков, молодых одаренных исполнителей.

Огромная плеяда балетмейстеров аматорских и профессиональных коллективов осуществляет работу по обогащению национальных хореографических традиций, расширению репертуара, организации фольклорных экспедиций для записи народных танцев, обрядов и т. д.

Сберегая и развивая достижения мировой хореографической культуры, мы преумножаем богатство национальных культур.

УДК 377/378.14.015.62:793.3

*Е. Ю. Филимонова,
г. Луганск*

**КОГНИТИВНЫЙ КОМПОНЕНТ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ
БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ**

Сегодня процесс интеграции в мировое образовательное сообщество требует обновления системы профессиональной подготовки специалистов на основе компетентностного подхода. Современный выпускник высшего учебного заведения должен быть готовым эффективно действовать, решая как стандартные, так и проблемные ситуации, возникающие в профессиональной деятельности.

Проблема формирования профессиональной компетентности является относительно новой для мировой педагогической науки. Введение в профессиональное образование (кроме знаний, умений и навыков) новых образовательных конструктов – компетентностей научно обосновано учеными стран Европейского Союза в середине 80-х гг. прошлого столетия.

Профессиональная компетентность – это интегральное, целостное образование личности специалиста, которое включает в себя готовность человека к осуществлению профессиональной деятельности на основе имеющихся знаний, умений, навыков и профессионально-личностных качеств.

Исходя из учета специфики профессиональной деятельности будущего хореографа, потенциала профессиональных, специальных дисциплин и дисциплин специализации, мы предположили, что структурными компонентами, которые составляют профессиональную компетентность, являются: ценностно-мотивационный; когнитивный; творческо-деятельный; регулятивный.

Подробнее остановимся на когнитивном компоненте.

Когнитивный компонент характеризуется совокупностью научно-теоретических (общепрофессиональных, профессиональных, специальных, методических) знаний о профессиональной деятельности и её содержательных характеристиках. Современными учеными предлагаются различные определения понятия «знание».

Характерно, что, с одной стороны, знания рассматриваются как субъективно усвоенная учебная информация о любом предмете, которая состоит из фактов, научных понятий, законов и научных теорий [4, с. 21]; с другой стороны, под знаниями подразумевается обобщенный опыт человечества, отражающий различные стороны действительности в виде фактов, правил, выводов, закономерностей, идей, теорий, которыми владеет наука [9, с. 82].

В толковом словаре дается следующее определение понятия «знания»: осведомленность в чем-то, наличие сведений о чем-то – в узком смысле; и познание действительности в отдельных ее проявлениях и в целом – в широком понимании [7, с. 162].

«В науке различаются эмпирические, теоретические и квазиметрические знания. Считается, что первый тип знаний формирует эмпирическое мышление, второй – теоретическое, третий – конструктивно-прикладное. Разделение знаний и их функций, конечно, является условным. Следует понимать, что знания – сложное многоуровневое образование и само по себе не определяет уровня развития интеллекта» [8, с. 62].

В психолого-педагогической литературе учеными выделяется целый ряд качеств, которые характеризуют знания личности. Это такие качества, как: полнота и глубина, оперативность, гибкость, конкретность и обобщенность, краткость и развернутость, систематичность и системность, осознанность и прочность [3, с. 20].

Следует отметить, что профессиональные знания определяются учеными как информация, важная в профессиональной деятельности, которая откладывается в сознании, а также в памяти специалиста. Именно в виде образов предметов и явлений, понятий, терминов, категорий и систем, которые их раскрывают, психика человека закрепляет их (профессиональные знания) в памяти.

Система профессиональных знаний включает понятия, термины, правила, законы, факты, принципы, знание операций мышления, основ

теории воспитания, школоведения и истории педагогики; методологические, оценочные, исторические знания, применяемые учителем в практической деятельности в процессе общения с учениками [2, с. 8].

Общеизвестно, что специалист благодаря знаниям хорошо ориентируется в профессиональной сфере, в обстоятельствах; планирует решение задач, которые могут возникать в профессиональной деятельности, и пути выполнения своих функций в процессе ее выполнения; анализирует проблемы, связанные с профессией, намечает цели и задачи решения этих проблем; выбирает способы действий; оценивает и регулирует свое профессиональное поведение и т. п.

Процесс непрерывного движения специалиста от одного знания к другому, полного усвоения сущности профессиональной деятельности, ее углубления и расширения – все это предполагает когнитивный компонент профессиональной компетентности. Таким образом, уровень развития этого компонента прямо пропорционально зависит от того, насколько полно, глубоко и систематически будущим хореографом усвоены знания в области профессиональной деятельности по хореографии.

Мы согласны с утверждением, выдвинутым учеными-хореографами, что будущий специалист хореографического искусства в процессе профессиональной подготовки, во-первых, должен овладеть своей специальной областью – хореографией; во-вторых, одновременно получить современные знания в области педагогики в соответствии с его профессиональной деятельностью. То есть он должен и осознавать ее гуманистическую направленность, и уметь ее реализовать. Это обстоятельство обуславливает действия педагога по управлению умственной деятельностью студентов, а также его стремление неустанно повышать собственный интеллектуальный уровень

Так, А. Борисов отмечает, что для развития педагогической деятельности хореографа большое значение имеет знание педагогом анатомии, физиологии, строения и функций опорно-двигательного аппарата человека, психологии, семиотики, эстетики. По его мнению, их изучение должно осуществляться не изолированно, а во взаимодействии дисциплин [1, с. 71].

Интересная точка зрения Д. Корабельниковой, которая определяет основные педагогические знания, необходимые для освоения будущим хореографом. Среди них знания:

- истории хореографического искусства;
- народного танцевального творчества;
- видов хореографического искусства, стилевых особенностей и специфики выполнения отдельных движений и танцев разных эпох и народов;
- наиболее весомых хореографических произведений выдающихся балетмейстеров мира;
- систем хореографического образования и воспитания детей;
- основных направлений и перспектив развития образования и педагогической науки в Украине, ближнем зарубежье, мире;
- методики организации работы с детским хореографическим коллективом;
- психологии танцевальных и музыкальных способностей человека;
- особенностей возрастного физиологического развития детей;
- теории и методики преподавания хореографических дисциплин;
- основной, специальной, научно-методической, информационно-библиографической литературы по искусствоведению, педагогике, хореографическому искусству и исполнительству [5].

По нашему мнению, круг знаний, который предложен Д. Корабельниковой, необходимо дополнить и расширить. В этот список можно внести предложенные В. Никитиным «профессиональные знания в области сущности движения и его возможностей, законов биомеханики и психомоторики, связей музыки и танца, законов композиции движения и пространства, законов хореографической логики развития произведения, законов художественной целостности» [6, с. 224].

Роль когнитивного компонента в профессиональной компетентности будущего специалиста позволяет в процессе профессиональной деятельности выстраивать алгоритм его развития: направление студентов на осознание цели работы в области профессиональной деятельности; осознание степени своей профессиональной подготовленности; осознание собственных ресурсов для достижения уровня профессиональной

компетентности в своей области; умение оценивать значимость результатов работы.

Специалист, который усвоил необходимую совокупность знаний и владеет нужным объемом информации, может самостоятельно дифференцировать, анализировать и сравнивать, логически группировать полученные сведения в личную систему знаний, необходимую для профессиональной деятельности. Процесс усвоения информации уже в вузе должен быть направлен на развитие независимых суждений и мнений, аналитического мышления, способности высказывать новые идеи, выдвигать гипотезы, видеть противоречия и проблемы образовательной практики и теории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисов А. И. Психолого-педагогические аспекты подготовки педагога-хореографа : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.07 / Борисов Алексей Иванович. – Самара, 2001. – 233 с.
2. Васильева М. П. Формування комунікативних умінь як компонента педагогічної культури майбутнього вчителя : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Теорія та історія педагогіки» / М. П. Васильєва. – Х., 1997. – 23 с.
3. Качество знаний учащихся и пути его совершенствования / под ред. М. Н. Скаткина, В. В. Краевского. – М. : Педагогика, 1978. – 208 с.
4. Комаров В. Методичні питання формування усвідомленості знань учнів / В. Комаров // Рідна шк. – 2000. – № 9. – С. 21 – 23.
5. Корабельнікова Д. С. Сутність і структура фахової компетентності вчителя хореографії [Електронний ресурс] / Д. С. Корабельнікова. // Зб. наук. пр. Бердян. держ. пед. ун-ту (Педагогічні науки). – Бердянськ : БДПУ, 2010. – № 4. – 336 с. – Режим доступа : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/znpbdpu/Ped/2010_4/Korab.pdf
6. Никитин В.Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08 / Никитин Вадим Юрьевич. – М., 2007. – 545 с.
7. Новый тлумачний словник української мови / уклад. : В. Яременко, О. Сліпушко. – Т. 4. – К. : Аконт, 2000. – 942 с.
8. Паламарчук В. Ф. Технеінтелектус (технологія інтелектуальної діяльності учнів) : посіб. для вчителів / В. Ф. Паламарчук ; Ін-т педагогіки АПН України. – К. : АПН України, 1999. – 92 с.
9. Фіцула М. М. Педагогіка : навч. посібник для студ. вищ. пед. закладів освіти / М. М. Фіцула. – К. : Академія, 2000. – 544 с.

**ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ И ОБРЯДОВ
НА ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ТАНЦЕВ БЕЛАРУСИ
(на примере белорусского танца «Бульба»)**

Народный танец – один из древнейших видов народного искусства. И пока жив народ, живёт народный танец. Каждый народный танец – это история народа. В нём отражены мудрость и героизм, радости и печали, победы и поражения, быт, нравы, традиции, глубокая вера в доброе начало, в счастливое будущее. С древних времён танцы сопровождали человека в течение всей его жизни. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, пластический язык, особая координация движений, примеры соотношения движения с музыкой.

Между традициями и обрядами много общего. Все они представляют собой особые формы передачи новым поколениям социального и культурного опыта.

Так, традиция – это особая форма закрепления общественных отношений, выражающаяся в исторически сложившихся, устойчивых и наиболее общих действиях, нормах и принципах общественного поведения, передаваемых из поколения в поколение и сохраняемых, как правило, силой общественного мнения [2]. Следовательно, традиция возникает в связи с определенными историческими условиями.

Опираясь на данные этнографии и фольклористики, обряд можно определить как совокупность устойчивых человеческих действий, осуществляемых чаще всего в символической форме и направленных на объект с целью получения желаемого [4].

Бытовое белорусское народное танцевальное творчество своими корнями уходит в недра первобытнообщинного строя. Наши предки регулировали свою жизнедеятельность особыми обрядами, которые представляли собой коллективное совершение определенных действий, сопровождаемых пением, словом, драматической игрой, телодвижениями. Это обряды трудовые и семейные. Семейные обряды связаны с событиями в жизни отдельного человека рождением, вступлением в пору зрелости, созданием семьи, смертью. До нас дошли родильные, свадебные и похоронные обряды. Цель семейных обрядов состояла в предохранении

себя от порчи, болезней, от воздействия различных враждебных сил, в обеспечении личного и семейного благополучия. Из трудовых до нас дошли обряды земледельческие или календарные, определявшиеся сельскохозяйственными работами в течение всего года. Целью календарных обрядов было магическое воздействие на окружающий мир, землю, силы природы, вызванное стремлением предохранить себя от стихийных бедствий, неурожая. Календарные обряды были двух циклов: связанные с подготовкой урожая (обряды зимнего и весенне-летнего цикла) и уборкой его (обряды осеннего цикла). Обряды первого цикла должны были воздействовать на плодородие земли и обеспечить будущий урожай (святочные, масленичные, троичко-семицкие, купальские обряды). Обряд второго цикла сопутствовали непосредственно уборке урожая (жнивные обряды).

Большое место в народном хореографическом наследии занимают танцы, отображающие и воспроизводящие в пластической форме повседневную трудовую жизнь крестьянина. «Танцы, основаны на трудовых движениях, – несут в себе древние черты самобытной танцевальной культуры» [1, с. 37].

Белорусский танцевально-песенный фольклор необыкновенно разнообразен и богат. Необычайно широк круг его сюжетов и тем. По игровым, обрядовым, календарным и трудовым танцам мы имеем возможность получить представление о характере, жизни и быте народа.

Особенности белорусского танцевального искусства складывались в процессе формирования и развития белорусской народности и её культуры (XIV – XVI вв.), корнями своими уходящей в недра древней общерусской культуры. В танце в художественной форме проявились ощущения красоты жизни, эмоциональность, темперамент и характер народа [Там же, с. 5].

В белорусском танце обнаружено общее с танцами других народов, в первую очередь с русскими и украинскими, и это не нарушает его этнического своеобразия.

Современное профессиональное хореографическое искусство Белоруссии выросло из недр богатой сокровищницы народного творчества. В белорусских танцах, как они исполняются сейчас, ясно видна их народная основа, их связь с трудом и бытом белорусского крестьянина [3, с. 127].

Особенность белорусского танца динамичность и жизнерадостность, эмоциональность и коллективный характер исполнения. Танцами сопровождалась летние купальские обряды в особенности популярные в Белоруссии «дожинки», знаменующие окончание жатвы. На «дожинках» жницы вырывали с корнями рожь на нарочно недожатом участке и вязали в последний сноп. Другие плели из колосьев венки на головы. Затем все вместе возвращались с песнями и плясками в деревню, где их встречали с хлебом и солью. Участие в этих играх принимали и молодежь, и старшее поколение [Там же, с. 129]. Неслучайно, многие белорусские танцы отображают в своей композиции и движениях трудовой процесс. Это танцы «Бульба», «Ленок», «Качан», «Топкачики» и другие.

На раннем этапе развития белорусского народного танцевального творчества танца под названием «Бульба» не существовало. К. Алексютовича белорусского хореографа, специалиста по белорусским народным танцам заинтересовали текст и мелодия песни «Бульба». Они были настолько оригинальны, эмоциональны, что сами «просились» в танец, и балетмейстер взялся за постановку «Бульбы». Создание танца относится к 1926 – 1927 гг. Он был подготовлен и впервые исполнен молодежным ансамблем танца при Клубе комсомола в Минске. Танец, созданный на фольклорном материале, вобрал в себя народную мелодию, текст и народные танцевальные движения, и это помогло ему стать популярным, завоевать любовь народа [1, с. 39]. Этот танец и сейчас необыкновенно популярен, он укоренился в репертуаре профессиональных и самодеятельных хореографических коллективов. Искренний, веселый, ярко эмоциональный характер исполнения, интересные танцевальные рисунки поставили этот танец в один ряд с лучшими белорусскими народными танцами.

Традиционная форма построения танца «Бульба» предполагает участие в нем одних девушек. Балетмейстеры, разрабатывая сценические варианты танца, продолжают его видоизменять, обогащают интересными находками, вводят в танец юношей. Танец «Бульба» – это прекрасный пример того, как можно с легкостью и весельем относиться к утомительной работе, и как можно после нелегкого труда расслабиться в озорной и задорной пляске. Этот танец помогает зрителю составить впечатление о менталитете белорусского народа, его характере. «Бульба» по-белорусски означает «картофель». Так, в этом танце отображается

трудоустройстве, связанный с посадкой, обработкой и выкапывание картошки.

Танцу свойственны четкий, точно установленный рисунок. Танцевальные пары бесчисленными комбинациями создают сложные узоры, схожие на цветочный орнамент. Танцовщицы то сходятся в большой круг, то разбираются на несколько маленьких, то выстраиваются в колонны, затем перестраиваются в шеренги – нет числа комбинациям и рисункам, которые можно создавать в танце «Бульба».

Для белорусского танца «Бульба» характерны прытопы, бег с прыжком, галоп, веревочки, переступания, движение полька и др.

При подскоках и переступаниях на месте девушки должны выполнять движение на присогнутых коленях, обычно в танце это движение сочетается с движением рук, воспроизводящим вырывание ботвы из картофельной грядки. При движении «подскоки с тройным переступанием на месте» исполнительница делает подскок на одной ноге, затем три раза переступает одной и другой ногой на месте. Движение выполняется на присогнутых коленях. С этими подскоками в танце может быть связано движение рук, имитирующее прополку картофельных грядок.

Положения рук в танце «Бульба» бывают различные, к примеру, обе руки, согнутые в локтях, лежат сбоку на талии или тыльной стороной кисти, или ладонями, локти направлены в стороны и слегка вперед. Из-за работ на полях девушки поворачивали тыльной стороной ладони, чтобы не испачкать передник.

Особенности этого танца, с одной стороны – это народный танец, а с другой стороны – танец полюбившийся многим хореографам-постановщикам. Хореографы-постановщики бережно относятся к белорусскому фольклору. В их сценических композициях сохраняется дух народного танца, передается характер и темперамент белорусского народа.

Для танца «Бульба» характерной чертой является легкость, живость, стремительность. В озорном танце ощущается и бескрайнее поле, и ласковое солнце, и невесомый ветерок. Основную чертой белорусских танцев является их искрометная веселость, непосредственность и светлая радость.

Народное хореографическое искусство является важной составляющей достояния человечества, одним из лучших проявлений национального сознания и духовного богатства, которые тесно связаны с

историей народа, его обычаями, традициями, его бытием. Сохраняя и развивая достижения мировой хореографической культуры, мы умножаем сокровища национальной культуры, взаимообогащающей и утверждающей величие народного творения.

Исходя из вышесказанного, это позволяет сделать вывод, что традиции и обряды присущие белорусскому народу прекрасно сохранились на белорусской земле, нашли свое воплощение в танцевальном фольклоре. Бережное и почтительное отношение к своим предкам, к своим истокам заставляет современных белорусов придерживаться тех или иных правил. Белорусская культура занимает свое особое место среди других.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексютрович Л. К. Белорусские народные танцы / Л. К. Алексютрович. – Минск . Вышэйш. шк., 1978. – 528 с.
2. Алиев А. К. Народные традиции, обычаи и их роль в формировании нового человека / А. К. Алиев. – Махачкала, 2001. – 298 с.
3. Ткаченко Т. С. Народный танец / Т. С. Ткаченко. – М. : Искусство, 1967. – 656 с.
4. Гончарова А. А. В. Н. Мальюкович – этнограф и фольклорист [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.kamlib.ru/resources/goncharova_27.htm

УДК 791.43.049.1.067

***М. Н. Юрьева,
г. Тамбов, Российская Федерация***

СОДЕРЖАНИЕ И ВИДЫ УЧЕБНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТА-ХОРЕОГРАФА В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

До сих пор в отечественной науке, отсутствуют определения таких исторически-сложившихся понятий как: «хореографическая деятельность», «хореографическая система», «хореографическая школа». Каждое из вышеуказанных дефиниций имеет отношение к конкретной проблеме развития хореографического образования, выявления механизмов становления, формирования и развития специалиста-хореографа.

Как известно, обучение различным видам искусства – театральному, музыкальному, хоровому и особенно хореографическому – имеет свои особенности. Искусство хореографии основано на музыкально-организованных, условных, образно-выразительных движениях человеческого тела. Сам материал хореографического искусства, предполагает особое отношение к нему со стороны обучающегося, особые формы, методы обучения, особый ритм и язык общения, особую психологическую атмосферу, взаимоотношений. Это заложено в самой природе танца, которая, приобретая многообразные формы проявления, остается неизменной.

С научной точки зрения хореографическая образование – это вполне самостоятельная целостная, многоуровневая, многоцелевая художественная система, где эстетическое образование неразрывно связано с педагогическим. Содержание профессионального хореографического образования не сводится к научным знаниям, а включает эмоционально-образный мир искусства, исторические традиции и современные инновации, ценностные ориентации и отношения, личностные творческие проявления, систему деятельности. Важным свойством системы подготовки студента-хореографа является наличие в ее структуре разнообразных по жанровому содержанию специальных дисциплин, охватывающих различные направления хореографического искусства, что отражается на дальнейшей полифункциональной деятельности будущего специалиста хореографа.

Термин «хореография» (греч. *choreia* – пляска, *grapho* – пишу) введен танцмейстером Р. Фейе (1700 г.). Первоначальное значение – запись танца, сохранение танцевальных форм. В дальнейшем, понятие «хореография» расширяется до значения «механизма» (который управляет учебной и театральнo-сценической практикой танцовщика), «инструмента» с помощью которого оценивается уровень профессионализма), наконец, «эталона» (на который должен равняться танцовщик в учебной и сценической практике, в умении образовывать *pas*). Данные положения профессионального хореографического знания задавали научный тон в XVIII веке. В последствии, под данной дефиницией, стали понимать искусство сочинения танцев и балета, а в конце XIX – начале XX века танцевальное искусство в целом во всех его разновидностях.

«Хореограф» производное от слова «хореография» емкое понятие, включающее в себя несколько значений: человек, который танцует и человек, который обучает искусству танца, автор и режиссер постановщик балетов, концертных номеров, а также танцевальных сцен и отдельных танцев в опере, драматическом спектакле, оперетте, мюзикле и др. В энциклопедиях, понятие «хореограф» отождествляется с понятием «балетмейстер», подчеркивая многообразие составляющих хореографического творчества [1].

Система обучения танцу едина, но в зависимости от целей и задач конкретного учебного заведения, предметно-содержательные аспекты хореографического обучения имеют свою определенную специфику и структуру. В основу профессионального обучения и воспитания хореографа, положены замечательные достижения хореографической педагогической школы, наиболее ярко воплотившейся в творчестве известных теоретиков и практиков хореографического искусства (К. Блазиса, А. И. Бочарова, А. Я. Вагановой, Р. В. Захарова, В. С. Костровицкой, Ф. В. Лопухова, Ж. Ж. Новерра, А. М. Мессерера, Л. Л. Писарева, И. В. Смирнова, Н. М. Стуколкиной, Н. И. Тарасова, А. В. Ширяева и др.).

Сегодня исторически в России сложилась система высшего образования, которая состоит из двух образовательных подсистем, обеспечивающих реализацию образовательных программ по ступеням высшего образования с присвоением выпускнику степени (квалификации) «бакалавра» и «магистра». В ФГОС ВО 52.03.01 «Хореографическое искусство» определены виды настоящего профессиональной деятельности, к которым готовятся выпускники, освоившие программу бакалавриата: педагогическая; балетмейстерская; репетиторская; управленческая; методическая; культурно-просветительская; научно-исследовательская; творческо-исполнительская.

Действующие в настоящее время стандарты высшего образования построены на базе квалификационной модели специалиста представляющей собой «... описание того, к чему должен быть пригоден специалист, к выполнению каких функций он должен быть подготовлен и какими качествами обладает. Такая модель выступает системообразующим фактором отбора содержания образования и форм его реализации в учебном процессе [2, с. 28].

Несмотря на специфику хореографической деятельности (в профессиональном или любительском искусстве), стилевую принадлежность (балетмейстер классического балета, народного, современного танца), образовательный уровень (вузы культуры, искусства, колледжи), место дальнейшей профессиональной деятельности (театр, ансамбль народного танца, любительский коллектив, школа искусств, цирк, телевидение и т. д.) профессия хореографа (балетмейстера, режиссера балета, педагога-репетитора, и т. д.) не изменяет логику и содержание специальной подготовки. В ее основе – обучение исполнительскому мастерству, технологии создания хореографического произведения, овладение специфическими педагогическими качествами. В вузах искусств более важен творческий аспект сценическо-исполнительской подготовки, в вузах культуры преобладает культурологическая направленность профессиональной деятельности. В этой связи, в практике профессионального обучения происходит вынужденная стилевая дифференциация, связанная с углубленным изучением того или иного конкретного танцевального направления, вида деятельности, что приводит к введению профиля при обучении.

Неразработанность целостной теории хореографической деятельности проявляется в диссертационных работах (А. И. Борисова, Г. В. Бурцевой, Т. И. Калашниковой, Е. П. Крыминой, Т. М. Кузнецовой, Л. А. Телегиной и др.). Многие ученые отмечают такую особенность развития исследований в этой области, как относительно независимое рассмотрение ее специфических особенностей и качеств личности будущего специалиста хореографа как субъекта этой деятельности. Данное положение можно расценивать как теоретически неправомерное явление, так как процесс любой деятельности не может осуществляться без человека, без личности и неконструктивен в прикладном плане.

Профессиональная деятельность хореографа направлена на решение художественно-педагогических задач, имеет свою особую структуру, определяемую спецификой хореографического обучения, но подчинённую общим закономерностям теории деятельности (А. Г. Асмолов, С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев, Б. Ф. Ломов, В. Д. Шадриков и др.). С точки зрения психологического анализа хореографическая деятельность – это сложное, многокомпонентное и многофункциональное, динамически развивающееся явление, имеющее выраженный творческий характер. Если

в любой профессиональной деятельности присутствуют элементы творчества, то художественная (хореографическая) деятельность является особым видом человеческой деятельности, в которой творчество является ее основой,

Хореографическая деятельность состоит из цепи действий, каждое из которых соответствует определённому уровню формирования профессиональных качеств будущего специалиста на определённой ступени его личностно-профессионального становления. Кратко охарактеризуем основные виды учебно-профессиональной деятельности студента-хореографа.

Творческо-исполнительская деятельность (ТИД) в виду своей психологической сложности и недостаточной изученности в сфере хореографии привлекает внимание не только искусствоведов и культурологов, но и психологов, педагогов, акмеологов. В практике вузов культуры и искусства, творческо-исполнительская деятельность, сценическая и концертная практика студентов, и преподавателей является неотъемлемым компонентом учебного процесса, которая способствует приданию нового, более глубокого смысла освоения профессии, увеличению вариативности профессиональной жизни студентов, устройству их дальнейшей профессиональной карьеры. Сведённая в единую систему, ТИД осуществляется в различных формах: выполнение экзерсиса (у станка, на середине зала); исполнение учебных танцевальных этюдов, фрагментов, сцен, спектаклей, концертных номеров.

Балетмейстерская деятельность (БД) студента-хореографа реализуется в рамках предмета «Композиция и постановка танца». Данная дисциплина, интегрирует все знания, полученные студентами на общепрофессиональных и спецдисциплинах, что приводит их в целостную систему умений и навыков, дающую возможность в дальнейшем осуществлять БД в театрах, профессиональных ансамблях, творческих концертных организациях.

БД студента по характеру является самодеятельной художественно-предметной деятельностью, по содержанию – учебно-профессиональной, в процессе которой реализуется «принцип конструктивного планомерного творческого роста» студента, по форме представляет проекцию модели будущей профессиональной деятельности выпускника. Материальный творческий процесс БД состоит из следующих этапов: появление замысла

как основной идеи произведения, обусловленное потребностью в творческой деятельности, работа над музыкальным материалом, сочинение хореографического текста, создание композиции танца, дальнейшее воплощение в обобщенном художественном образе, конкретизации отдельных фрагментов, эпизодов, сцен. Продуктом БД студента является создание целостного хореографического произведения, выраженное в различных хореографических формах, органическую целостность и эстетическую ценность которых обуславливает степень их взаимного соответствия.

Педагогическая деятельность (ПД) хореографа различается в зависимости от области творческой сферы ее реализации: в театре, профессиональном, любительском танцевальном коллективе, системе дополнительного образования или среднем, высшем учебном заведении культуры и искусства.

Существует множество попыток синтезировать педагогическую деятельность, ее анализ происходит на разных уровнях, одни исследователи высказывают об особенностях деятельности, другие о компонентах, третьи об элементах и т. д., приведенные ими множества пересекаются, перекрывают друг друга и поэтому могут считаться взаимодополняющими. Внутренняя картина педагогической деятельности во многом отражена в работах Ф. Н. Гоноболина, В. В. Краевского, Н. В. Кузьминой, И. Я. Лернер, В. А. Слостенина, А. М. Столяренко и др. Авторы исследуют компонентный состав структуры педагогической деятельности: блоки, композиционный базис, образующие, составляющие стороны, специфические характеристики и т. д.

ПД хореографа в основе имеет те же характеристики, что и любой вид человеческой деятельности: целеполагание, мотивированность, предметность. Специфика этой деятельности, состоит в том, что в процессе обучения в вузе моделируется будущая профессиональная деятельность хореографа в формах учебной квазипрофессиональной и учебно-познавательной деятельности. Эта деятельность является более широкой системой, обуславливающей взаимодействие и взаимную трансформацию в направлении обогащения учения профессиональным содержанием при дальнейшем развитии познавательного. Профессиональные знания педагога-хореографа прорастают из знаний

танцевальной грамматики, исполнительской техники и освоения методики обучения.

В рамках обучения студент-хореограф интегрирует в себе все практические виды деятельности, но добивается успеха в каждой из них индивидуально-своеобразно: во-первых, в зависимости от преобладания одной из функций, во вторых, по-разному используя одни и те же компоненты (действия и операции) в рамках различных функций, в которых формируется его индивидуально-своеобразный стиль будущей профессиональной деятельности. Иерархия видов деятельности педагога-хореографа стимулирует развитие индивидуальности, которая аккумулирует это многообразие, находясь в центре особо структурированной и организованной хореографической деятельности, но «...только в гармоническом сочетании познаний может сформироваться личность художника со всем богатством его внутреннего мира» (Р.В.Захаров). Очевидно, что реализация ФГОС ВО в сфере хореографического искусства, требует поиска новых педагогических и творческих ресурсов, новых педагогических подходов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с.
2. Шадриков В. Д. Новая модель специалиста: инновационная подготовка и компетентностный подход / В. Д. Шадриков // Высшее образование сегодня. – 2004. – № 8. – С. 26 – 31.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Татьяна Юрьевна, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Потемкина Ольга Николаевна**, отличник образования Украины, заслуженный работник культуры ЛНР, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Базанова Оксана Анатольевна, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Гулевич Анастасия Вадимовна, магистрант I курса направления подготовки «Хореографическое искусство», преподаватель ЦК хореографических дисциплин Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Потемкина Ольга Николаевна**, отличник образования Украины, заслуженный работник культуры ЛНР, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Гуляева Елена Олеговна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Душина Татьяна Леонидовна, концертмейстер кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Ирдиненко Екатерина Александровна, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета социокультурных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Кайилли Ирина Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Калинина Радмила Алексеевна, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Гуляева Елена Олеговна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Козадаева Ольга Викторовна, старший преподаватель кафедры сценических искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ**

Крохмалев Никита Владиславович, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Мельник Валентина Ивановна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Кулиш Антон Николаевич, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Лерш Андрей Александрович, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство», преподаватель ЦК хореографических дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Мележик Наталья Геннадьевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Лосева Екатерина Геннадьевна, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Стаханов, ЛНР);

научный руководитель – **Кулиш Антон Николаевич**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Лугуценко Татьяна Валентиновна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Малахов Василий Алексеевич, преподаватель высшей категории, методист ЦК хореографических дисциплин Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Мележик Наталья Геннадьевна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Мельник Валентина Ивановна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Муралов Сергей Владимирович, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Негода Людмила Леонидовна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Николаева Юлия Алексеевна, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Решетняк Ольга Родионовна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Петрыкина Юлия Алексеевна, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Гуляева Елена Олеговна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Подкаменецкая Татьяна Григорьевна, концертмейстер кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Потемкина Ольга Николаевна, отличник образования Украины, заслуженный работник культуры ЛНР, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Пронин Егор Алексеевич, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Потемкина Ольга Николаевна**, отличник образования Украины, заслуженный работник культуры ЛНР, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Роговец Ольга Викторовна, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Руденко Екатерина Викторовна, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Кулиш Антон Николаевич**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ**

Сорокина Ирина Алексеевна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Филимонова Елена Юрьевна, преподаватель кафедры хореографии Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР)

Харченко Алла Анатольевна, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Кулиш Антон Николаевич**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

Юрьева Марина Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры сценических искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина», руководитель основных образовательных программ «Хореографическое искусство» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Научное издание

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ**

**МАТЕРИАЛЫ
IV ОТКРЫТОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

15 – 16 декабря 2016 г.

Ответственные за выпуск:

О. Н. Потемкина, Н. В. Колотовкина

Технический редактор – Н. В. Колотовкина

Компьютерный макет – Н. И. Шилина

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 30.11.2016. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 8,4.
Тираж 100 экз. Заказ № 363

Издательство

Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского

Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.

Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.