

**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  
V ОТКРЫТОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**24 ноября 2022 г.**

**Луганск  
2023**

УДК 793.3  
ББК 85.32  
П78

i

Рекомендовано к печати Ученым советом  
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств  
имени М. Матусовского»  
(протокол № 4 от 01 февраля 2023 года)

**Проблемы** развития современного хореографического искусства  
П78 и пути их решения: материалы V Открытой республиканской научно-  
практической конференции (Луганск, 27 ноября 2022 г.). – Луганск:  
Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2023. – 134 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

**Редакционная коллегия:**

А. В. Бобрышева,  
О. Н. Потемкина,  
Н. В. Колотовкина,  
П. А. Кошелева,  
О. Н. Данькова

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,  
печатаются на языке оригинала.

**Ответственные за выпуск:**  
О. Н. Потемкина, Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная  
академия культуры и искусств  
имени М. Матусовского», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<i>Ирдиненко Е. А.</i> Постмодернистская рефлексия в современной хореографии XX – начала XXI века.....	6
<i>Негода Л. Л.</i> Современные методы моделирования творческого процесса в хореографическом коллективе.....	9
<i>Потемкина О. Н.</i> Современное хореографическое образование Луганщины: история, традиции, современность.....	12
<i>Султан Р. Г.</i> Наставничество в образовательном процессе студентов-хореографов института культуры.....	16
<i>Юрьева М. Н.</i> Опыт и перспективы онлайн-обучения в хореографическом образовании .....	18

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

<i>Баранчик А. А., Негода Л. Л.</i> Особенности современной политики в развитии патриотического воспитания молодежи средствами хореографического искусства....	23
<i>Бухвостова Л. В., Щекотихина С. А.</i> Сценическая практика как важнейшая составная часть учебного процесса.....	26
<i>Величева А. А., Решетняк О. Р.</i> Особенности развития творческого потенциала учащихся хореографического коллектива.....	28
<i>Гладкова Д. А., Негода Л. Л.</i> Многообразие выразительных средств в хореографическом произведении.....	30
<i>Гуляева Е. О.</i> Педагогическое общение в хореографическом коллективе.....	32
<i>Гуляева Е. О., Ушакова Д. С.</i> Развитие творческого потенциала личности в условиях деятельности дополнительного образования Государственного учреждения Луганской Народной Республики «Краснодонский городской Дворец культуры имени „Молодой гвардии”».....	35
<i>Занялова А. В.</i> Применение русского танцевального фольклора, обрядовых и игровых элементов на занятиях по хореографии в учреждениях дополнительного образования Донбасса.....	37
<i>Изюменко О. С., Гуляева Л. Л.</i> Развитие творческих способностей у детей среднего школьного возраста в учреждениях дополнительного образования средствами хореографии.....	40
<i>Колесников Г. П., Колесникова И. С.</i> Историко-теоретические аспекты и проблемы хореографического образования в профессиональных и любительских коллективах..	43
<i>Комисаренко В. А.</i> Формирование художественной культуры участников самодеятельного коллектива бального танца.....	46
<i>Королева Н. Е., Степанченко И. В.</i> «Русский танец» как учебная дисциплина в процессе подготовки будущих педагогов-хореографов в вузах культуры.....	49
<i>Луговнина С. В.</i> Тенденции развития современных хореографических практик в художественной культуре.....	52
<i>Новикова В. В.</i> Информационные технологии как неотъемлемая часть современного учебного процесса в хореографии.....	55
<i>Новицкая С. В., Потемкина О. Н.</i> Художественное воспитание детей и подростков в процессе занятий в самодеятельном хореографическом коллективе народного танца.....	59
<i>Перова М. О.</i> Историко-педагогические предпосылки становления и развития школы классического танца.....	62

<i>Семионова Т. В.</i> Инновационное развитие вуза как субъекта профессионально-педагогического образования (на примере работы ЛГАКИ им. М. Матусовского).....	64
<i>Сорокина И. А.</i> Педагогическое воздействие как основа развития двигательной памяти исполнителя.....	66
<i>Столяр О. Н.</i> Обучение профессиональной терминологии по спортивному бальному танцу для формирования межкультурной коммуникативной компетенции студентов творческого вуза.....	69
<i>Тимченко Д. О.</i> Реализация принципа интеграции в системе хореографического образования (на примере деятельности ЛГАКИ им. М. Матусовского).....	70
<i>Тихевич Э. М.</i> Развитие эстетико-творческого потенциала личности как средство гармонизации общекультурного сознания общества.....	73
<i>Челомбитько И. Л.</i> Реализация воспитательного потенциала в бальном танце.....	75

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО  
В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

<i>Багина Д. Е., Негода Л. Л.</i> Особенности хореографической культуры Татарстана.....	77
<i>Болдарева В. Н.</i> Преемственность фольклорных традиций в современном пластическом искусстве.....	78
<i>Бурых Д. А., Негода Л. Л.</i> Формы танца и его многообразные жанровые разновидности в хореографическом искусстве.....	80
<i>Григорян М. Ю.</i> Развитие бальной хореографии на Луганщине во второй половине XX столетия.....	82
<i>Заварыка Д. А.</i> Современный танец в искусстве перформанса.....	83
<i>Зеленская В. Д.</i> Народно-сценический танец как фактор развития и сохранения культурных традиций Луганщины.....	86
<i>Клюева А. С., Решетняк О. Р.</i> Театр танца как синтез хореографического и актерского искусства.....	88
<i>Макеева Ю. С.</i> Актуальные танцевальные практики современности.....	90
<i>Макимова Д. И., Негода Л. Л.</i> Особенности национального характера в танцевальных традициях народов Кавказа.....	92
<i>Маргарян С. А., Негода Л. Л.</i> Воплощение художественного образа в хореографических произведениях.....	93
<i>Подкаменецкая Т. Г.</i> Особенности подбора музыкального материала к части урока классического танца adagio.....	94
<i>Ротай С. В., Негода Л. Л.</i> Восточный танец для детей как форма дополнительного развивающего образования.....	96
<i>Роткова П. А., Решетняк О. Р.</i> Сущность понятия «постмодернизм» в хореографическом искусстве.....	98
<i>Рынжук Я. И.</i> Народно-сценический танец как фактор сохранения национальных традиций.....	100
<i>Рязанова К. Ю., Юрьева М. Н.</i> Проблемы развития техники исполнения спортсменов-танцоров в коллективах спортивного бального танца.....	103
<i>Сидоренко А. Е.</i> Культурные традиции русского танцевального искусства.....	107
<i>Таннагашев Е. С.</i> Обрядово-ритуальные и зрелищно-игровые основы танцевальной культуры шорцев.....	109
<i>Тихонов А. О.</i> Государственный казачий ансамбль песни и танца «Ставрополье» как институт сохранения, популяризации и трансляции культуры казачества.....	114
<i>Тютюнник В. С.</i> Контактная импровизация: нетанцевальные движения в танце.....	117
<i>Федотова Е. Н.</i> Творческий вклад Дианы Вишневой в развитие балетного искусства.....	120

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

---

<b>Чалай Д. А.</b> Ритуальный танец как воплощение познания тела в хореографическом искусстве.....	122
<b>Чердниченко А. В.</b> Поиски средств новой выразительности в хореографическом искусстве.....	124
<b>Шемякина М. В., Решетняк О. Р.</b> Организация процесса обучения в школах искусств.....	128
<b>Сведения об авторах</b> .....	131

---

**ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ**

УДК 37.01

*Е. А. Ирдиненко,  
г. Луганск, ЛНР*

**ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ  
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

В XX – начале XXI века искусство танца входит в контекст современного искусства, постепенно определяясь в новую форму, приобретая новый смысл и новую роль. Традиция поиска хореографического языка, новых выразительных средств, которые сложились на протяжении XX в., создавалась плеядой всемирно известных хореографов. 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. Современное хореографическое искусство исследовалось в контексте понятий модернизм и постмодернизм, современный танец и авангардный танец, которые выдвинули новые художественные критерии и принципы, новое понимание соотношения искусства и жизни.

Общий гуманистический кризис в культуре конца XIX – начала XX вв. привел к разрушению 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 своем собственном понимании жизни и искусства, о личностном мироощущении – именно эти качества раскрывают содержание понятия «современного хореографического искусства».

Проблема поиска нового хореографического языка, новых средств выразительности стала одной из центральных проблем мира танца второй половины XX века. Вопросом хореографии постмодернизма посвящено ряд искусствоведческих работ (В. Ванслов, В. Гаевский, Н. Зозулина, А. Изрин, Н. Маньковская, Н. Никитин и др.), но анализ именно постмодернистского хореографического искусства, хореографических практик в современном искусстве является недостаточно изученной проблемой в теории и истории культуры. Постмодернистская хореографическая культура формирует новейший уровень восприятия хореографических интерпретаций глубин человеческой души, ее оригинальных проявлений в пространстве и времени. Язык хореографии сохраняет в целом ироничный тон постмодерна и весьма традиционный характер. В связи с этим возникают новые танцевальные жанры и направления. Конец XX века является итогом всех тех хореографических открытий, которые мир наблюдал на протяжении столетия. Постмодернизм в хореографии характеризуется эклектикой, открытой драматургией, отказом от художественного образа, отказом от иерархии, оценок, традиций и наследия, призывает к свободе в искусстве. По мнению Н. Маньковской: «Глубинное значение постмодернизма заключается в его переходном характере, что создает возможности прорыва к новым художественным горизонтам на основе нетрадиционного осмысления традиционных эстетических ценностей, своего рода амальгамы Ренессанса с футуризмом» [2].

Ироничная ритуальность хореографического постмодерна во многом связана с его «посланием» публике. Принципы удовольствия, радости, человеческих контактов со зрителями легли в основу концепции балета как «живого спектакля», что вытекает из идеи танца как образа жизни. Отметим, что постмодернистский бум ускорил естественный ход процесса синтеза искусств, что особенно ощутимо в театре и искусстве танца. Сочетание

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

воображения и переживания, ибсеновской готической композиции и иероглифических приемов А. Арто, ассоциативность чисто сценических образов, игра со знаками культуры как символ свободы от любых эстетических догм – характерные черты театрального постмодерна.

Анализируя стили известных постановщиков-постмодернистов, становится понятным, что характерными атрибутами постмодернистских поисков новой чувственности также есть эксперименты в области воздействия на все органы чувств зрителей. «Придите и возьмите эту красоту, пока она горячая», – так называется одна из хореографических композиций А. Эйли. В этом спектакле постмодернистская хореографическая культура сосредоточена на идее целостности жизни, объединяющего микро- и макрокосмос, человека и природу в большом историческом времени. Искусство постмодернизма определяет мозаичность особенно эстетических ценностей, частично художественных способов и стилей. Его основополагающим принципом считаются в целом свободное хитросплетение жизнеподобных средств, плюрализм мнений, убеждений, позиций и просто точный гуманизм.

Сегодня формируется новейший уровень восприятия хореографических интерпретаций глубин человеческой души, ее оригинальных проявлений в месте и времени. И в XXI веке язык хореографии сохраняет в целом такой ироничный тон постмодерна и весьма традиционный эталон. В связи с этим возникают новые танцевальные направления и техники. Известный критик-искусствовед Н. Кюрюмова пишет: «Современный танец-постмодерн – это искусство, которое является принципиально авторским, индивидуальным. Оно принадлежит сфере неклассического, той сфере искусства и вообще человеческой мысли, которая отвергает наличие каких-либо эталонов, образцов, стандартов и моделей и делает ставку на индивидуальность автора, что создает свой собственный автономный художественный мир. Не ставит первоочередными понятие идеала и красоты, скорее, стремится к точной регистрации современного состояния мира и человека в нем» [1, с. 77].

Шведский хореограф Э. Лилья – изящный и чувствительный теоретик постмодернистского танца, которая создала оригинальную систему внутреннего строения хореографических композиций, основой которой является поиск в сфере бессознательного. Движений, которых еще не открыли, – не существует. Человеческое тело тщательно изучили с кинетической, медицинской, социальной, антропологической перспектив, то есть, с разных точек зрения. Неисследованной остается неиссякаемая лингвистическая перспектива и то, как она соотносится с танцем как с видом искусства. Если я хочу сделать открытие, мне необходимо мою внутреннюю жизнь (мою волю, ум и память) вложить в движение, считает Э. Лилья – так создаются новые смыслы. «Когда я создаю свой собственный смысл, культурные и социальные нормы является очевидной частью контекста. Тонкая оболочка тела хранит в себе неисчерпаемую энергию и множество возможностей. Все, что можно почувствовать, может погрузиться в забвение или стимулирует сделать открытие – танец» [1, с. 32–33]. Именно человек придает танцу его значение. Она утверждает, что современный танец формирует идентичность, некую культурную принадлежность. Личные воспоминания и опыт – единственный инструмент понимания того, что происходит вокруг – это касается и жизни, и искусства. «Я не придумываю тему танца. Это отражение того, что происходит в данный момент. Это способ относиться к работе как к заново открытому контексту. Это помогает нам выдерживать одиночество. Таким образом, у нас возникает пространство для того, что нельзя описать словами. Это то, что делает видимыми пульсацию и ритм жизни. Танец наполнен возможностями, о которых мы даже не мечтали. Нам необходимо дать пространство для иррационального, чтобы встретиться с запросами, которые живут в нас. Для меня такое пространство предоставляет искусство. Здесь у нас есть место для того, чтобы мечтать и стремиться, для того, чтобы делать открытия о себе и задавать вопросы, для того, чтобы узнавать о себе и формировать идентичность» [1, с. 32–33].

Постмодернистский танец, по мнению Э. Лильи – это место, где иррациональное может воплотиться в пространстве. В отличие от слов, движение нельзя проконтролировать и отрегулировать. Алфавита движений не существует через их бесконечное множество. Некоторым вещам невозможно дать определение, сделать их понятными, объяснить. В танце телу необходим простор, небесный свод. Если мы прислушаемся, мы услышим ритм, музыкальность движений. «И все-таки я считаю, что мой танец больше говорит, чем поэт.

Иногда мне кажется, что тело – это такое странное место для того, чтобы скрывать различные воспоминания и опыты. В процессе творчества мы делаем свое Эго общедоступным. Показываем свою уязвимость и, сбросив старую кожу, оказываемся «обнаженными». Это особенно болезненный процесс, в котором есть большой риск падения. Я балансирую на грани, где, с одной стороны, масса безопасных факторов (общепринятая «правда», нормы поведения), в то время как на другом – бездонная тьма. Я одинаково боюсь и того и другого. Я ищу лингвистическое измерение движения, отвергаю и примеряю свои выборы к контексту». Человеческую способность творить Э. Лилья рассматривает как основу любого вида развития. Если культура является формой, которая определяет нашу социальную жизнь, то постмодернистское искусство живет для взаимного понимания. Мы можем раскодировать состояние культуры, если выражать себя творчески. «Что происходит, когда мое тело сталкивается с тем, что его окружает? Мне кажется, я знаю, и я пытаюсь найти форму не только для внутреннего пространства, но и для внешнего. Тело брэнно. В таком случае правильнее подготовить его для чего-то другого... Танец становится инструментом, который делает нечто видимым, или дорогой к пониманию того, что происходит. В работе, возможно, я могу понять какую-то часть того, чего не понимаю. Я хочу увидеть то, что там можно увидеть. Вместе с теми, кто заразился моим желанием или просто принял его за свое, я буду продолжать искать танец постмодерна».

В хореографии танца постмодерн используются многие нетрадиционные методы. Приведем еще один пример из французской хореографической культуры постмодерна.

Карин Сапорта (род. 1948 г.) – французская танцовщица и хореограф. В 1988–2003 годах была руководителем Национального хореографического центра в г. Кан. Поставила танцы в фильме П. Гринуэя «Книги Просперо» (1991). Со второй половины 1990-х сотрудничает в России с танцевальными труппами Екатеринбурга (на Днях современного французского танца в Москве был представлен совместный франко-русский проект – балет «Спящая красавица», идея которого принадлежала О. Петрову, а хореография была создана К. Сапорта). Многие хореографы contemporary dance обращаются к статичным позам как основному элементу танца. Особенно ярко этот прием использует в своей хореографии К. Сапорта, профессиональный фотограф. Исследуя физическое состояние человека во время опасности, она придала своей хореографии черты пароксизма. В 2005 году на 59-м Авиньонском фестивале увлечение К. Сапорта фотографией обернулось проектом «Конверт», сделанным в жанре инсталляции-перформанса. Инсталляция представляла собой длинную комнату с почтовыми ящиками, ключи от которых висят на входной двери, а в сами ящики вложены конверты с фотографиями невесты в подвенечном платье, позирующей на фоне мясных туш и молочных бутылок. Перформанс заключался в том, что две девушки в белых фартуках продавщиц однообразно вышагивали по комнате, а на их тела проецировались все те же фото [3].

Подытоживая материал, мы отмечаем, что в условиях конца XX – начала XXI века наблюдается процесс сближения практики искусства с искусствоведческой теорией. Сами хореографы пишут теоретические работы о своем творчестве, пытаются выделить основополагающие принципы, осмыслить свои открытия. В то же время, эта теория – как мы пытались показать на примере проблемы видовой специфики искусства – имела признаки общеевропейского движения и в определенных своих измерениях насаждалась художественной практикой.

# ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрюмов, Н. В. Хореографические эксперименты / Н. В. Кюрюмов. – Москва : Искусство, 1972. – 210 с.
2. Маньковская, Н. Б. «Париж со змеями»: Введение в эстетику постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – М., 1994. – 354 с.
3. Никитин, В. Ю. Современный танец во Франции. История и тенденции. / В. Ю. Никитин – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-tanets-vo-frantsii-istoriya-i-tendentsii>

УДК 739.3

*Л. Л. Негода,  
г. Луганск, ЛНР*

## СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Творческий процесс разных самостоятельных хореографических коллективов в целом связан с увеличением всего уровня хореографической культуры и формированием эстетических вкусов народных масс. Творческая деятельность является составной частью работы самостоятельного хореографического коллектива.

Не маловажным аспектом для участников коллектива являются творческие задачи, с которыми они сталкиваются во время работы. Ситуационные задачи связаны с необходимостью срочного решения проблемы, возникшей непосредственно в процессе занятий, из этого следует, что участник коллектива находится в постоянном развитии.

В «Педагогическом словаре» под редакцией Г. А. Андреевой отмечено, что развитие – это процесс качественных и количественных изменений в физической и психологической сфере ребенка, возникающих под влиянием внешних и внутренних, управляемых и неуправляемых факторов» [3, с. 113].

Каждый добросовестный руководитель направляет все свои силы на воспитание детей в коллективе. Замечает все особенности, наблюдает за их творческим ростом. Для них он прилагает все старания, не жалея ни времени, ни средств, для всестороннего их развития.

Следует уточнить, что такой подход к конструированию содержания обучения основывается на следующих принципах:

- многоуровневость;
- креативность;
- гибкость;
- учет личного опыта;
- деятельностный подход.

Такие принципы обусловлены тем, что функция искусства связана, прежде всего, с его воздействующей природой, в основе которой лежат:

- умение обобщенно, целостно и образно отражать действительность и одновременно в ее противоречиях;
- оценка действительности с точки зрения ее прогрессивного развития, критерием чего является эстетический идеал художника;
- коллективная форма восприятия искусства, ее «соборность»;
- эмоциональное воздействие на человека, основанное на эффекте сопереживания;
- полифонический характер художественного восприятия;
- творческие возможности воображения воспринимающего, его художественная интуиция [5, с. 6].

Из этого следует отметить, что существуют уровни освоения таких знаний:

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

- узнавание, распознавание, знакомство (обучающий способен идентифицировать объект или явление);
- копирование, репродукция (способность воспроизвести выученный материал);
- понимание, предполагающее способность связи в структуре информации, представлять ее в различных формах;
- умение (способность применять полученные знания для решения стандартных задач);
- владение, перенос, трансформация (способность обучающегося выполнять необходимые действия без дополнительного справочного материала);
- производство нового знания (способность создавать новые общественно значимые объекты) [2, с. 212].

Учебная деятельность выступает в роли определенной движущей, побудительной силы, способствующей развитию системы, ее совершенствованию; как результат единства желаемого и возможного.

Так в традиционном обучении не ставилась задача достичь такого уровня, поэтому он, как правило, не выделялся. Последние два уровня являются креативными (соответствуют продуктивной творческой деятельности), поэтому именно на них делают особый акцент руководители хореографических коллективов.

- Опыт творческой деятельности возможен благодаря специфическим процедурам: самостоятельному переносу ранее усвоенных знаний и умений в новую ситуацию;
- нахождение оригинального решения проблемы;
- выделение новой проблемы в знаковой ситуации или новой функции объекта;
- видение альтернативных вариантов решения проблем;
- комбинирование ранее известных способов в новый.

Обратимся к В. В. Давыдову, который ввиду важности педагогических закономерностей организации творческого процесса отмечает, что: «нельзя выявить подлинные глубинные творческие способности ребенка, оставаясь только в пределах традиционных форм его деятельности и установившейся учебно-воспитательной системы, ведь в других условиях и в других системах обучения и воспитания эти способности могут существенно трансформироваться» [1, с. 142].

Здесь уместно обратить внимание и на то, что благодаря комплексному содержанию хореографического обучения решается определенная группа педагогических задач:

- подготовка физического аппарата участника коллектива с целью развития координации, выворотности, апломба, гибкости, растянутости, баллона, подвижности, пластической выразительности, ритмичности, культуре движения и т.п.;
- обогащение теоретических знаний в области искусства;
- развитие танцевальности (изучение разных стилей, направлений, отдельных элементов, па и т.п.);
- развитие эмоциональной выразительности и открытости;
- формирование умения слушать музыку, понимать ее настроение и характер;
- активизация творческой работы, интегрируя в ней когнитивную и креативную деятельности.

С позиции теории развивающегося обучения наиболее важна возможность использования метода моделирования как средства развития структур мышления, связанных с творческими способностями и творческой продуктивностью.

Поэтому в творческой работе часто используют именно метод моделирования, так как «моделирование – материальное или мыслительное имитирование реально существующей педагогической системы методов создания особых аналогов (моделей), в которых воспроизводятся принципы организации и функционирования данной системы» [4, с. 171].

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Так, метод моделирования творческого процесса, как определяет Л. В. Школяр, направлен на повышение активного усвоения произведений искусства. Именно метод моделирования творческого процесса, когда учащийся выполняет роль творца-композитора, творца-поэта, творца-художника, который словно бы заново создает произведение искусства для себя и других людей, обеспечивает ребенку знание и понимание смысла своей деятельности [6, с. 95].

В процессе моделирования выявляется одна из главных важнейших закономерностей системы: зависимость целостной структуры от главных целей, задач системы. Целью педагогического моделирования является создание функциональной системы организации усвоения учащимися знаний и способов их получения на уровне предметно-профессионального и общекультурного аспектов.

Использование метода моделирования в создании схем (моделей) обучения позволяет выявить существенные связи между компонентами системы, прогнозировать перспективные направления развития.

При этом построение модели предполагает выявление, анализ и характеристику объекта и предмета моделирования; целей и задач; субъектов учебного процесса; содержание учебной деятельности; форм, методов и средств контроля организации и протекания учебной деятельности; диагностирование результатов.

Объектом педагогического моделирования определяем процесс организации учебной деятельности, а предметом моделирования – систему педагогического воздействия на процессы формирования гармоничной, разносторонней, развитой личности.

Следует так же отметить, что в современное время в практике хореографического коллектива не существует ограничений по планированию педагогической деятельности, как по форме работы, так и по ее содержанию. Это накладывает на руководителя хореографического объединения дополнительную ответственность за качество хореографической продукции.

Современная методика находится в постоянном развитии, изменениях, обогащаясь новыми методами и приемами в соответствии с требованиями времени. Педагог должен постоянно следить за изменениями в методике и следовать последним достижениям, как в хореографической педагогике, так и в научных разработках общей педагогике. Успехи возможны только тогда, когда педагоги в своей работе пользуются различными прогрессивными методическими приемами, которые опираются на научно-теоретические положения, соответствующие общим принципам педагогики.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдов, В.В. Теория развивающего обучения : монография / В.В. Давыдов. – Москва : Интор, 1996. – 544 с.
2. Ефремов, О.Ю. Педагогика: Краткий курс / О. Ю. Ефремов. – Санкт-Петербург : Питер, 2009. – 256 с.
3. Краткий педагогический словарь : учебное справочное пособие / сост. Г.А. Андреева, Г.С. Вяликова, И.А. Тюлькова. – Москва : В. Секачев, 2005. – 181 с.
4. Психолого-педагогический словарь для учителей и руководителей общеобразовательных учреждений / под ред. П. И. Пидкасистого; автор-составитель В. А. Мижериков. – Ростов на Дону : Изд-во «Феникс», 1998. – 544 с.
5. Сляднева, Л. Н. Педагогическая работа с хореографическим коллективом : учебное пособие / Л. Н. Сляднева. – Ставрополь : Изд-во СГПИ, 2008. – 104 с.
6. Школяр, Л. В. Музыкальное образование в школе / Л. В. Школяр. – Москва : АCADEMIA, 2001. – 360 с.

## ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ЛУГАНЩИНЫ: ИСТОРИИ, ТРАДИЦИИ, СОВРЕМЕННОСТЬ

Становление профессиональной хореографии на Луганщине своими корнями уходит в довоенные 30-ые годы XX столетия, отражая общую парадигму динамичного развития отечественного хореографического искусства. Наряду с классическим балетом, в 30-е годы получили развитие профессиональные танцевальные коллективы, широкую поддержку органов власти страны Советов нашло самодеятельное народное творчество. Открытие оперно-балетных театров, создание профессиональных ансамблей народной песни и танца, широкое распространение художественных самодеятельных коллективов вызвало необходимость в подготовке исполнительских и педагогических кадров.

Создание в 1932 году Луганского государственного театра оперы и балета (в те годы Донецкий государственный театр оперы и балета) открыло новые перспективы развития культуры и искусства в Донбасском регионе, дало импульс для развития хореографического образования. В сентябре 1934 года при театре была открыта балетная студия для детей младшего возраста (от 8 до 15 лет) сроком обучения четыре года и для взрослых (от 16 до 20 лет) сроком обучения – три года. С этого времени талантливая молодежь Луганска получила возможность профессионально обучаться хореографическому искусству.

Дошедшие до нас архивные документы дают представление об организации и содержании первого года обучения детей младшей группы балетной студии при Луганском государственном театре оперы и балета. Так, учебный год в студии разделялся на три семестра, которые заканчивались зачетными испытаниями, а в конце учебного года ученики сдавали экзамены по пройденному курсу. Дети, не сдавшие экзамен, имели право на дополнительные экзамены после летнего отпуска. Специальный курс хореографического образования в студии предусматривал овладение главным предметом «Классический танец» и дополнительными – «Музыкальная грамота», «История танца», «Мимика».

Учебно-воспитательный процесс балетной студии был непосредственно связан с деятельностью театра. Воспитанники школы привлекались к участию в балетных спектаклях, что считалось производственной практикой. Принцип единства учебной и творческой деятельности, заложенный в систему Российского хореографического образования лег в основу хореографического воспитания и обучения в образовательные учреждения на Луганщине.

Выпускники балетной студии должны были проработать один год в театре для приобретения исполнительских навыков, после чего они получали удостоверение об окончании школы, которое давало право на квалификацию артиста балета. Следует отметить, что деятельность оперно-балетного театра оказала огромное влияние на развитие музыкальной и хореографической культуры Луганщины. Так, например, в отчетах театра, находим сведения о создании танцевальных кружков в авиашколе и 240-ом Краснолуганском полку артистами балета Игорем Карым и Аллой Докучаевой. В плодотворной работе артистов-профессионалов с участниками самодеятельных танцевальных коллективов закладывались первые профессиональные элементы хореографической культуры.

В 1940 году балетная студия прекращает свое существование в связи с реорганизацией и переездом Луганского государственного театра оперы и балета в город Донецк. С этого времени и вплоть до 50-х годов педагогическую функцию хореографического обучения и воспитания выполняли руководители самодеятельных танцевальных коллективов, в числе которых были люди без специального хореографического образования из числа наиболее опытных кружковцев, с другой стороны

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

артисты профессиональных ансамблей, оставившие сценическую практику. Так, в 40-е годы в Пионерском ансамбле песни и танца городского Дворца пионеров работала артистка Луганского государственного театра оперы и балета Екатерина Стрепетова.

Динамичное развитие культуры и искусства на Луганщине в послевоенный период, появление множества самодеятельных творческих коллективов при клубах, домах и дворцах культуры, воинских частях, учебных заведениях требовало подготовки квалифицированных кадров. Следует отметить, что в послевоенное пятилетие в Луганском крае работало 5 театров, 824 клуба, 830 красных уголков, 3625 коллективов художественной самодеятельности.

Инициатором в деле подготовки руководителей самодеятельных танцевальных коллективов выступил Луганский дом народного творчества. Организатором и первым педагогом хореографического отделения по подготовке руководителей танцевальных коллективов в 1951 году стал В. Д. Журавлев – один из немногих в то время профессиональных хореографов на Луганщине. Исполнительский опыт, знание разнообразной хореографической лексики, которые Василий Журавлев приобрел в Луганской опере, легли в основу его балетмейстерской и педагогической работы.

Известно, что учебной программой кратковременных (продолжительностью в 3 месяца) и постоянно действующих курсов было предусмотрено овладение элементами классического и характерного тренажа, движениями и танцевальными композициями народного танца, методикой работы с хореографическим коллективом. В число изучаемых предметов входили разбор танцев по записи и музыкальная раскладка движений. Многие слушатели подготовительных курсов успешно работали в клубных учреждениях Луганщины. Среди них Лидия Иванова, Нина Сушинская, Александр Фролочкин и многие другие.

В 60-70-е годы XX столетия происходит истинный расцвет народного хореографического творчества, возрастает значительный интерес молодежи к искусству танца. Сотни самодеятельных коллективов Луганщины пробуют свои силы в создании новых танцев, в возрождении забытых национальных композиций.

В целях дальнейшего улучшения работы культурно-просветительных учреждений, укомплектования разветвленной системы учреждений культуры профессиональными специалистами, повышения художественного уровня творческих коллективов региона в Луганске в 1965 г. открывается культурно-просветительное училище, а тремя годами позже в нем – хореографическое отделение. Основным заданием учебного заведения в тот период была подготовка кадров для районов и сел Луганщины, поэтому в училище, прежде всего, принимались лица из числа участников самодеятельных коллективов области.

Базовыми дисциплинами хореографического цикла являлись «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Бальный танец», «Композиция и постановка танца», которые объединялись учебной программой «Танец». Также в программе обучения предусматривалось изучение истории хореографического искусства, истории костюма, актерского мастерства, грима и других предметов, которые обеспечивали формирование будущего руководителя любительского хореографического коллектива. Обязательным было освоение игры на музыкальном инструменте (баяне). Приоритет в подготовке специалистов отдавался направлению народной хореографии.

Выпускники хореографического отделения получали квалификацию: «Клубный работник – руководитель самодеятельного хореографического коллектива». Как правило, придя на работу в сельский клуб, выпускник училища в одном лице совмещал функции заведующего сельским клубом, руководителя танцевального кружка, аккомпаниатора. То есть, являясь представителем творческой интеллигенции, проводил культурно-просветительную работу.

Основы учебно-воспитательного процесса закладывали первые преподаватели хореографического отделения Н.Н. Радионова, Р.М. Шлеймович и Л.А. Харланова, имевшие

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

среднее специальное образование. Например, Людмила Харланова окончила хореографическое отделение Днепропетровского государственного театрального училища; Розалия Шлеймович – выпускница Донецкого государственного культурно-просветительного училища; Наталья Родионова с успехом закончила экспериментальную балетную школу в городе Минске.

Теорию и практику хореографического воспитания и обучения в училище культуры в 70-80 г. значительно обогатили преподаватели с высшим профессиональным образованием – Виталий Шепелев, Ольга Потемкина, Василий Малахов, Александр Сафонов, Валентина Мельник, Ирина Сорокина – выпускники столичных вузов. Молодой преподавательский коллектив хореографического отделения училища под руководством В. Шепелева утверждался, внедряя в процесс обучения новые формы и методы педагогической работы, наполняя содержание хореографических дисциплин многообразием жанров народной хореографии. Продолжая педагогическую традицию единства учебной и творческой деятельности, Виталий Шепелев, Алексей Князев и Любовь Полеха создают студенческий коллектив – ансамбль песни и танца «Луганские узоры», где студенты в творческой атмосфере совершенствовали не только свои исполнительские навыки, но и формировали организационные и балетмейстерские навыки работы с хореографическим коллективом.

Следует отметить, что высшие и средние учебные заведения этого периода ориентировались на подготовку культпросветработника, оставляя подготовку узкопрофильных специалистов специализированным учреждениям (консерваториям, театральным и хореографическим училищам и т.д.).

Интеграционные процессы, произошедшие в социально-экономической и культурной жизни общества на рубеже столетий, вызвали глубокие преобразования и в системе художественного образования. Пересматриваются цели и задачи учреждений культуры и искусств, уточняется их профилизация, расширяется круг специальностей, которые получают студенты в этих образовательных учреждениях.

В последнее десятилетие XX столетия прослеживается тенденция к сужению специализаций в хореографическом образовании: в вузах открываются кафедры народной, бальной, современной хореографии. В 1999 году в Луганском областном колледже культуры и искусств (создан в 1997 года на базе художественного, музыкального и училища культуры) открылась новая специализация «Современная хореография». Молодые преподаватели Алена Шабалина и Инна Бойченко развивают методику преподавания современного танца. Отражение педагогической традиции единства теоретического и практического обучения реализуется в деятельности ансамбля современного танца «Дарлинг». В 2004 году открывается специализация «Бальная хореография». Первым преподавателем дисциплины «Бальный танец» был Сергей Муралов. Теперь выпускники колледжа получают квалификацию: «Артист балета танцевального коллектива, руководитель самодеятельного танцевального коллектива, преподаватель».

Появление новых форм и жанров хореографического искусства, расширение функций танца в социально-культурной среде, возросший интерес молодежи к искусству танца вызвали необходимость в подготовке квалифицированного специалиста соответствующего уровня и профиля, компетентностного, свободно владеющего своей профессией, способного к творчеству и самоопределению в современных, быстро изменяющихся условиях.

На сегодняшний день реализация подготовки молодых специалистов-хореографов, с высшим профессиональным образованием осуществляется в Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского, созданной в 2002 году как Луганский государственный институт культуры и искусств.

Кафедра хореографического искусства готовит специалистов по направлению подготовки Хореографическое искусство, профили – «Народная хореография», «Современная хореография», «Бальная хореография». Здесь обучаются будущие

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

балетмейстеры, артисты профессиональных ансамблей танца, преподаватели хореографии, руководители любительских хореографических коллективов. Обучение осуществляется в очной и заочной форме. Выпускники получают диплом «бакалавра» и «магистра».

Деятельность кафедры направлена на воспитание квалифицированного специалиста, владеющего всей палитрой выразительных средств хореографического искусства, современными методами преподавания. Сохраняя традиции профессионального хореографического образования, кафедра делает акцент на практическую направленность учебного процесса, на создание благоприятных психологических условий развития и самореализации личности, индивидуализации обучения. Педагоги постоянно обновляют программно-методическое обеспечение содержания форм и методов художественного воспитания, с учетом лучшего отечественного опыта и мировых достижений, внедряют инновационные методики и технологии в художественно-образовательных процесс.

Процесс профессионально-творческого становления личности студента-хореографа осуществляется в целостной художественно-педагогической среде вуза культуры и искусств под руководством опытных специалистов: профессора, заведующей кафедрой хореографического искусства Ольги Потемкиной; доцента, кандидата философских наук Людмилы Негоды, доцента, кандидата философских наук Ольги Роговец; старших преподавателей Ирины Сорокиной, Елены Гуляевой, Илоны Челомбитько, владеющими современными методиками воспитания и обучения. На кафедре созданы и успешно действуют студенческие хореографические ансамбли, которые являются своеобразной творческой лабораторией. Это: народный ансамбль танца «Родослав» (руководитель – преподаватель кафедры Тамара Семионова), народный ансамбль современного танца «Свой стиль» (руководитель – старший преподаватель Оксана Базанова), народный ансамбль современного танца «Диалект» (руководитель – старший преподаватель Ольга Решетняк), ансамбль бального танца «Старданс» (руководитель – Максим Григорян). Здесь студенты реализуют свои балетмейстерские замыслы, в творческом союзе с преподавателями осуществляют совместные хореографические проекты, совершенствуют исполнительское мастерство, что неоднократно подтверждалось победами на престижных конкурсах и фестивалях.

Учебно-воспитательная деятельность студентов тесно связана с профессиональной практикой, которая проводится на базе хореографических коллективов Академии, учреждений дополнительного образования, профессиональных и самодеятельных коллективов сферы культуры и искусств городов Луганской Народной Республики и за ее пределами.

Преподаватели кафедры ведут активную научную работу. В сфере научных интересов – исследование проблем развития профессионального и самодеятельного хореографического искусства Луганщины, а также вопросы теории и методики хореографического образования.

Кафедра хореографического искусства Академии постоянно взаимодействует с профессиональными и любительскими коллективами сферы культуры и искусств, учреждениями дополнительного образования Луганского края, является методическим и творческим центром, проводит различные мероприятия с целью повышения квалификации руководителей хореографических коллективов и педагогов-хореографов Луганщины. Так, например, начиная с 2015 года, регулярно проводится Республиканский открытый семинар-практикум для преподавателей школ искусств и руководителей любительских хореографических коллективов сферы культуры и искусств Луганской Народной Республики.

Со дня основания в вузе действует Детская академия искусств, как начальная ступень предпрофессиональной подготовки. В пяти разножанровых хореографических коллективах сегодня занимаются более 150 детей разного возраста.

Таким образом, в Республике сформирована реально действующая программа непрерывного творческого образования, обеспечивающая кадровые потребности сферы культуры и искусства.

УДК 387.1

*Р. Г. Султан,  
г. Кемерово, РФ*

### **НАСТАВНИЧЕСТВО В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ**

Практика наставничества в обучении студентов-хореографов имеет в основном групповое понимание. Кураторство целой группой одним преподавателем – вот реалии современного образовательного процесса. Это обусловлено большим количеством студентов-хореографов. А если попробовать каждому студенту-хореографу института культуры совместно с преподавателем определенной профильной дисциплины выстраивать учебную профессиональную траекторию обучающегося? У каждого студента-хореографа есть предрасположенность к народному, классическому, современному танцам, к балетмейстерской или репетиторской деятельности, исполнительскому или преподавательскому мастерству.

Наставничество должно быть методически разработанным для эффективности в образовательном процессе, представляя собой единую структуру или систему. Цель, субъект, объект, средства и формы, методы, результат, время реализации.

Цель процесса наставничества в образовательном процессе студентов-хореографов института культуры – непосредственное воздействие на студента-хореографа, направленное на его обучение и образование, гармоничное развитие физиологических данных, адаптацию внутри группы и института культуры, путем передачи опыта от наставника к наставляемому.

Объект наставничества в образовательном процессе студентов-хореографов института культуры – процесс передачи опыта и знаний от наставника педагога к студенту-хореографу, а субъекты наставничества в образовательном процессе студентов-хореографов института – наставники-педагоги профильных дисциплин, деканат факультета хореографии института культуры, в качестве контролирующего органа процесса наставничества.

Для того, чтобы наставничество было эффективным, как и у любого процесса должны быть соблюдены определенные условия реализации программы наставничества:

- постановку реальных задач и путей их достижения;
- методологическое, информационное и технологическое обеспечение процесса;
- взаимную заинтересованность наставника-педагога профильной дисциплины и деканата факультета хореографии института культуры с одной стороны и обучающегося студента-хореографа с другой;
- административный контроль за процессом наставничества в лице деканата факультета хореографии и ректората института культуры;
- наличие методики оценки результатов;
- обоснованные требования к процессу наставничества, к личности наставника.

Отечественные исследователи (В. Рубцов, Н.Ю. Синягина, И.С. Якиманская и др.), личностно-ориентированный подход выстраивают на основе деятельностной модели формирования личности. Приоритетом в данном подходе будут являться потребности, ценности и цели студента-хореографа института культуры, с учетом индивидуальных, физиологических и личностных особенностей обучающегося.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Учитывая законодательство Российской Федерации, экономические и социальные условия, образовательный процесс, в том числе и наставничество внутри этого процесса, строится на следующих принципах: принцип научности, принцип системности, принцип стратегической целостности, принцип легитимности, принцип комплексности, принцип обеспечения суверенных прав личности, принцип аксиологичности, принцип личной ответственности, принцип индивидуализации и индивидуальной адекватности, принцип равенства, принцип многоаспектности.

Наставничество помогает обучающимся студентам-хореографам раскрыть свой потенциал и строить учебно-профессиональную траекторию на основе индивидуальных особенностей каждого наставляемого. Этому способствует опыт наставников-педагогов профильных дисциплин и деканата факультета хореографии.

На основе анализа проведенных исследований [1-5] выделен спектр моделей наставничества студентов-хореографов института культуры: традиционное личное, групповое и командное и онлайн-наставничество.

**Традиционное личное наставничество.** Личное наставничество подразумевает работу студента с наставником. Наставник и наставляемый должны встречаться как минимум по четыре часа в месяц на протяжении года. Наставляемые должны изначально знать, на какую продолжительность отношений они могут рассчитывать, чтобы избежать завышенных ожиданий. В качестве примеров можно рассмотреть работу студента-хореографа института культуры и наставников по выстраиванию учебно-профессиональной траектории, наставничество артистом ансамбля студента-хореографа института культуры при прохождении практики в профессиональном коллективе или ансамбле, углубленная работа студента-хореографа института культуры с наставником-педагогом профильной дисциплины по научно-исследовательской деятельности.

**Групповое наставничество.** Групповое наставничество подразумевает работу одного наставника с группой, состоящей максимум из четырех человек. Наставник берет на себя роль лидера и обязательно регулярно проводит встречи с наставляемыми на протяжении длительного периода времени. Большая часть взаимодействия происходит в виде групповых сессий, в рамках которых отведено время на личное общение. В качестве примеров можно рассмотреть постановку репертуара на группу студентов-хореографов института культуры в рамках совместной работы над проектом факультета хореографии и профессионального коллектива (балетной труппы, ансамбля, коллектива), целевой набор группы студентов-хореографов института культуры для обучения и трудоустройству к партнеру образовательной организации (частный или государственный коллектив или труппа, филармония, театр).

**Командное наставничество.** В рамках командного наставничества группа наставников работают с небольшими группами студентов-хореографов института культуры. В качестве примера можно рассмотреть проекты по передачи репертуара коллектива-партнера группе студентов-хореографов, работа с целевой группой студентов-хореографов института культуры, набранных для обучения непосредственно для театра, коллектива, ансамбля группой наставников в лице куратора группы, партеров, профессорско-преподавательского состава института культуры.

**Онлайн-наставничество.** Подразумевает отношения студента-хореографа института культуры и наставника-педагога профильной дисциплины, которые общаются через Интернет по крайней мере один раз в неделю от шести месяцев до года. При этом могут быть организованы две-три личные встречи, одна из которых является стартовой. Часто наставник выступает в качестве руководителя или консультанта в каких-либо видах деятельности, например, помогает наставляемому в процессе работы над определенным проектом или обсуждает будущие варианты развития карьеры. В течение летних месяцев онлайн-наставничество может служить основой для построения личных отношений между

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

наставником и наставляемым в любом типе наставничества. Такое общение позволяет осуществлять взаимодействие наставников с наставляемым по конкретным практическим проблемам, создать базу знаний по актуальным вопросам. Этот тип наставничества предоставляет участникам больше времени на обдумывание вопросов и подготовку ответов и позволяет участвовать в обсуждении большему числу заинтересованных лиц, а потому располагает к более серьезным обсуждениям в сравнении с личной консультацией. В качестве примеров можно рассмотреть общение студентов с ведущими хореографами и артистами в рамках различных проектов института культуры и работодателей, по средствам интернет общения, онлайн консультирование при постановке определенных хореографических номеров студентами-хореографами.

В заключение хочется отметить несколько ключевых моментов в реализации наставничества в образовательном процессе студентов-хореографов института культуры:

- приоритет индивидуальных особенностей студента-хореографа института культуры при любой модели наставничества, реализуемого образовательного процесса;
- возможность обоюдного выбора наставника-педагога профильной дисциплины и наставляемого студента-хореографа института культуры;
- реализация нескольких моделей наставничества для одного студента-хореографа, если это приведет к эффективности реализации выстроенной учебно-профессиональной траектории студента-хореографа института культуры.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Долгушева, А.Н. Наставничество как педагогический феномен: история и современность [Текст] / А.Н. Долгушева, В.М. Кадневский, Е.Н. Сергиенко // Вестник Омского университета. – 2013. – №. 4 (70). – С. 32.
2. Дудина, Е.А. Наставничество как особый вид педагогической деятельности: сущностные характеристики и структура [Текст] / Е.А. Дудина // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – 2017. – Т. 7. – № 5. – С. 25–36.
3. Есенина, Е.Ю. Наставничество на производстве: «забытое старое» и «желаемое новое» [Текст] / Е.Ю. Есенина // Профессиональное образование и рынок труда. – 2015. – № 7. – С. 2–5.
4. Отрубенникова, Д. Мировые практики использования системы наставничества [Текст] / Д. Отрубенникова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.training.ru>, Поздеева, С.И. Разработка концепции открытого профессионализма педагога как исследовательская задача [Текст] / С.И. Поздеева // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). – 2016. – Вып. 1 (166). – С. 88–90.
5. Хятенен, Х. Карта компетенции наставника производственного обучения [Текст] / Х. Хятенен. – Тампере: Национальное управление образования Финляндии, 2014. – 36 с.

УДК 37.018.43:793.3

*М. Н. Юрьева,  
г. Тамбов, РФ*

### ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ ОНЛАЙН-ОБУЧЕНИЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Стремительное развитие информационных технологий в современном обществе сказалось на всех сферах общественной жизни, и система хореографического образования не стала исключением. На современном этапе дистанционное обучения активно входит в образовательное пространство вузов культуры и искусств. Для некоторых профессий такой вид деятельности уже давно стал неотъемлемой частью учебного процесса. Однако в сфере подготовки творческих специалистов, в том числе и в хореографии, система дистанционного обучения (далее СДО), вызывает большое количество дискуссий у профессионального сообщества.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Возникает целый ряд вопросов и непонимание того, как вообще можно вести обучение хореографическому искусству, особенно практические занятия по специальным дисциплинам в удалённом формате. Тем не менее, сложившаяся ситуация заставляет нас пересмотреть взгляды, менять стили и устоявшиеся традиционные подходы, чтобы адаптироваться к новым формам обучения. Сейчас как никогда на первый план выходят возможности, которые предоставляют нам современные технологии, и их нельзя игнорировать.

Г.Р. Биккулова подчеркивает, что сегодня все больше внимания уделяется повышению качества образования и вопросам самообразования, возможностям применения новых технологий и развитию информатизации образования. Интернет-ресурсы настолько укоренились в образовательном процессе, что теперь без их присутствия трудно представить его полноценным. Интернет – это источник не только информации, но и различных ресурсов для обучения – начиная от обычных поисковых систем заканчивая полноценными электронными библиотеками и образовательными порталами [1].

СДО – это, по существу новая электронная технология образования, которая предусматривает использование большого ресурса аудиовизуальных средств, телевидения, видеотехники, интернет ресурсов и др. [2; 3].

Сегодня существует множество сервисов для создания виртуальной образовательной среды. На данный момент существует множество интернет-платформ для дистанционного обучения: LMS Moodle, ВКС ZOOM, Pruffme (Профми), Canvas, Teams и др. В большинстве российских вузов используют систему управления курсами – Moodle.

Учебный процесс на факультете культуры и искусств в Тамбовском государственном университете имени Г.Р. Державина осуществляется по образовательным программам 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Танцевально-эстетическая педагогика», 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Дополнительное образование в области хореографического искусства», ведётся подготовка по магистерской программе: «Педагогика хореографии». В вузе установлена одна из самых распространенных бесплатных образовательных платформ для дистанционного обучения – Moodle, которая предназначена для создания и проведения качественных дистанционных курсов. С помощью данной платформы модель управления образовательным процессом позволяет сопровождать все виды деятельности: планирование, организацию, мониторинг и контроль учебного процесса в соответствии с задаваемыми целями и стратегиями вуза.

На сайте разработчиков указывается, что «Moodle – это система управления курсами (электронное обучение), также известная как система управления обучением или виртуальная обучающая среда. Является аббревиатурой от англ. Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment (модульная объектно-ориентированная динамическая обучающая среда). Представляет собой свободное (распространяющееся по лицензии GNU GPL) веб-приложение, предоставляющее возможность создавать сайты для онлайн обучения». Распространение в открытых исходных кодах дает возможность адаптировать Moodle к особенностям каждого образовательного проекта: интегрировать с другими информационными. Благодаря плагинам и веб-разработке, каждая система на Moodle может выглядеть уникально и иметь функционал, заточенный под конкретные цели.

При использовании Moodle преподаватель в зависимости от индивидуальной нагрузки, и в соответствии с рабочей программой дисциплины (далее РПД), в личных кабинетах создает учебные курсы, наполняя их содержанием. Для конкретной дисциплины создается:

- Руководство по изучению курса, где содержится краткая информация о дисциплине, в чем заключается промежуточная аттестация (зачет/экзамен), приводится балльно-рейтинговая система. В каждой теме должны быть:

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

- Лекция, предусмотренная учебным планом: аннотация, презентация, или краткое содержание лекции, или видеолекция.
- Практическое занятие, в котором студент должен понимать, какие задания надо выполнить по данной теме (в период отсутствия и/или дистанта). Если это собеседование, то – темы, если защита рефератов – то требования к реферату и темы и т.д.
- Самостоятельная работа: Задание/Тест (как в РПД).
- Срезное задание – (2 среза).
- Дополнительные материалы (ссылки на электронные учебники, видеолекции, видеоматериалы, глоссарии и т.п.)
- Промежуточная аттестация включает вопросы (задания) к зачету/экзамену
- Рекомендуемая литература и интернет источники.

Образовательный портал вуза позволяет проводить лекции в виде форумов и видеоконференций, совмещая их с использованием чаттехнологий, выставлять учебные материалы в виде текстовых файлов и видеороликов, проводить опросы и тестирование.

Ресурсом в Moodle является действие, которое преподаватель предлагает выполнить студенту в курсе индивидуально. В Moodle имеется более десятка стандартных «Интерактивных Действий», например, «Форум», «Вики», «Чат», «Задание», «Семинар», «База Данных», «Глоссарий», «Пакет SCORM», «Обратная Связь», «Опрос».

Преимуществом данной площадки является то, что для использования Moodle достаточно иметь любой web-браузер. По результатам выполнения обучающимися заданий, преподаватель может сразу проверить задание, выставить и прокомментировать оценку. Данная платформа отлично справляется с интерактивным взаимодействием между участниками учебного процесса.

Эффективность СДО зависит от многих факторов, но особенно – от качества методических материалов, способов их применения, регулярного взаимодействия преподавателя и обучающегося, наличия регулярной обратной связи между преподавателем и обучающимся.

Основываясь на опыте проведения занятий в онлайн-режиме и Moodle, нам удалось определить риски и дополнительные возможности данного вида коммуникации со студентами. В первую очередь следует разграничить теоретические и практические занятия.

С одной стороны, теоретические занятия в формате видеоконференции позволяют пользоваться демонстрационным видео материалом, презентацией, делать пометки непосредственно на странице, иметь обратную связь со студентами, у которых возникают вопросы в процессе лекции. Эта форма преподавания переносит студента в «виртуальный кабинет», где обучающийся, находясь на дистанции, но присутствует на полноценной лекции. С другой стороны, размещая лекционный материал на портал только в форме текстового документа или презентации, преподаватель не имеет прямой возможности контролировать уровень усвоения информации и выявлять затруднения, возникшие при изучении темы.

Практические занятия по спецдисциплинам в формате ДО не позволяют получить «живую» практику, без которой невозможно сформировать практические умения и навыки, а в конечном счете – профессиональные компетенции. Многие эти формы, особенно в профессиональном обучении творческим специальностям, такие как, индивидуальные или мелкогрупповые занятия в форме репетиций, концертных мероприятий в дистанционном формате невозможны. В тоже время, прикрепленные студентами выполненные задания (запись составленных комбинаций, гиперссылки на видео постановочных работ и т. д) проверить, самостоятельно ли студент выполняет задания, практически невозможно. Сложно решить ряд проблем, которые связаны с групповой формой сдачи творческих экзаменов и зачётов.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Одной из главных проблем реализации СДО является отсутствие у студентов и преподавателей мотивации. Если студент знает, что результаты его работы будут активно применяться в профессиональной деятельности, то отношение к выполнению задания существенно меняется в лучшую сторону и качество выполняемой работы возрастает, если студент обучается только в онлайн режиме (даже в форс мажорных условиях), обучение становится формальным, лишь для «корочки».

Конечно СДО имеет ряд положительных моментов, среди них:

- свобода и гибкость обучения
- индивидуальный темп обучения;
- учеба без отрыва от основной деятельности, особенно для заочной формы обучения;

- возможность обучаться в любое время и в любом месте;
- доступность обучения – дистанционное образование дешевле.

Однако вузы культуры и искусств, реализуя СДО, сталкиваются с рядом сложностей:

- отсутствие необходимого рабочего пространства для практических занятий по специальным дисциплинам связано с необходимостью регулярных практических занятий для поддержания физической и интеллектуальной формы;

- возможное зависание видео-трансляции, отставание звука; плохое качество видео или аудио передачи; прерывание занятий из-за программных или сетевых ошибок;

- отсутствие очного общения между студентом и преподавателем – индивидуальный личностный подход исключается;

- проблема идентификации пользователя, т.е. отсутствие возможности отследить самостоятельность выполнения заданий;

- наличие жесткой самодисциплины, самостоятельности и сознательности самоорганизации студента;

- высокая трудоемкость при разработке электронных курсов;

- уменьшение значимости устной речи, что приводит к трудностям реального общения, возможностям излагать свои мысли;

- отсутствие условий формирования способности работать в творческом коллективе (постановочная, репетиционная деятельность);

- недостаточное владение информационными технологиями преподавателями.

Необходимо отметить, что какими бы не были сегодня возможности информационно-коммуникационных технологий, СДО становится полноценным и эффективным, только тогда, когда достигается эффект реального общения студента и преподавателя, и студентов между собой. Конечно, дистанционное обучение имеет дальнейшие перспективы как вспомогательный и дополнительный ресурс получения информации, но в сфере профессиональной подготовки творческих специалистов оно может быть использовано только для теоретической подготовки или для получения дополнительного образования.

На наш взгляд, в настоящее время необходима концепция построения информационно-образовательной среды, нормативно-правовой базы дистанционного образования. В связи с этим, например, до конца не решен вопрос о том, какой должна быть структура и композиция учебного материала, которые в полной мере учитывали бы новые возможности создания, распространения и применения интегрированных баз данных и знаний, ориентированных на конкретное образование.

Использование исключительно дистанционного метода в обучении грозит привести к полной потере практических навыков и появлению большого потока некомпетентных специалистов в сфере хореографического искусства.

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

---

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Биккулова, Г.Р. Дистанционное обучение в России / Г.Р. Биккулова // Дистанционное и виртуальное обучение. – 2009. – №4. – С. 4–13
2. Бондаренко, Г.А. Проблемы подготовки педагогических кадров дистанционным обучением / Г.А. Бондаренко // Проблемы и перспективы развития образования в России. – 2020. – № 32. – С. 160–164.
3. Цветков, В.Я. Методологические основы применения ИКТ при управлении высшим учебным заведением / В.Я. Цветков // Информатизация образования и науки. – 2020. – №1(5). – С. 25–30

**ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

УДК 37.035.4:793.3

*А. А. Баранчик,  
Л. Л. Негода,  
г. Луганск, ЛНР*

**ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЛИТИКИ  
В РАЗВИТИИ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ  
СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

На сегодняшний день в обществе остро стоит проблема недостаточного уровня патриотизма у молодежи или даже его отсутствия. Вопрос истинного патриотизма охватывает всех людей без исключения, независимо от расы, пола, религии, культуры, духовного и нравственного развития. Корень проблемы кроется в процессе и способах патриотического воспитания молодежи. Как известно, моральное воспитание подрастающего поколения является отражением духовно-нравственной картины будущего общества.

В последнее время в России происходят знаковые политические процессы, которые подвергают изменениям и общество, и государство. Помимо изменений в социально-общественной и государственной структуре современные политические процессы указывают на необходимость патриотического воспитания молодежи и поиска новых путей его развития.

Эта проблема является предметом исследования многих ученых. Среди них В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, Н.В. Ипполитова, В.Г. Чернышевский. В отечественной педагогике проблема патриотического воспитания подрастающего поколения разрабатывалась учеными: И.А. Каиров, А.С. Макаренко, В.А. Сухомлинский, В.И. Шахненко.

Так в толковом словаре Ожегова мы находим определение «Патриотизм – преданность и любовь к своему отечеству, к своему народу» [1, с. 496]. То есть, оно является синтетическим процессом взаимодействия наставников, учителей, родителей с подростком.

«Познание, постижение человеком своей Родины, становление в нашей душе патриотической сердцевины, патриотическое воспитание в годы детства, отрочества и ранней юности, духовно богатая, деятельная, самоотверженная жизнь патриота – это самые тонкие, самые сложные вещи в том безграничном переплетении идей, поступков, убеждений, мыслей, стремлений, которое называется патриотическим воспитанием» [2, с. 11].

Безусловно, главным источником патриотического воспитания молодежи выступает школа и семейный уклад. Однако сфера дополнительного образования, детские и взрослые творческие коллективы, учреждения культуры имеют колоссальное влияние на морально-нравственное воспитание как общества в целом, так и молодежи в частности.

Деятельность образовательных учреждений в реализации патриотического воспитания приобретает особый смысл, т.к. именно здесь обеспечивается возможность детей быть активными участниками лично значимой и социально активной деятельности, что способствует формированию у них патриотических качеств.

Большую силу в воспитании патриотизма детей имеют средства фольклора, декоративно-прикладного и музыкального искусства. Также огромное значение в деле подрастающего поколения имеет хореографическое искусство, являющееся эффективным средством гуманизации социума и его духовно-нравственного развития.

Таким образом, хореографическое искусство предоставляет широкие возможности для нравственно-патриотического воспитания.

В настоящее время хореография включает в себя всё то, что относится к искусству танца, и охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений [5, с. 9].

Цели развития патриотизма у молодежи можно достигнуть благодаря синтезу танца и русской литературы. Хореографические номера, в основе которых лежит сюжет из произведения русской литературы, помогают не только сформировать патриотические чувства ребенка, но и пробудить интерес к родной литературе, что в свою очередь также является одним из способов возвращения и воспитания патриотизма.

Во все времена хореографическое искусство тесно переплеталось с искусством слова. Образы, рожденные поэзией и прозой, всегда манили деятелей хореографии. Литературные сюжеты и драматургия художественного произведения нередко становились основой прекраснейших хореографических постановок. Из истории хореографии известно, что уже на первых этапах развития балета как самостоятельного вида искусства подспорьем была литература. Литература оказывала значительное влияние на развитие балетного театра и всего хореографического искусства в целом. Драматургия литературных сюжетов не один раз использовалась в балетных спектаклях.

Уникальным источником сюжетов для создания хореографических постановок является русская литература. Исключительностью данного источника является неповторимый менталитет русской литературы, совершенно иной, отличающийся от всего мира, генетический код русской классики, неисчерпаемое количество сюжетных событий, многообразие образов. Как известно, русская литература занимает особое место в мировом литературном процессе. Проблемы и вопросы, которые поднимает великая литература великого русского народа, остаются вечными и уже на протяжении тысячелетий находят отклик в сердцах и душах как простого народа, так и деятелей культуры.

Русская литература – часть мировой культуры, одна из величайших и богатейших литератур мира с многовековой историей. Она подарила человечеству произведения великих М.А. Булгакова, А.И. Гончарова, Ф.М. Достоевского, М.Ю. Лермонтова, А.Н. Островского, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, А.П. Чехова, и многих-многих других художников слова, ставших классиками. Творческое наследие этих авторов является гордостью русской классической литературы, поскольку в полной мере отвечает критериям, сформулированным В.Ю. Троицким: «К классическим относят произведения, признанные совершенными, самобытными и значимыми в духовном, художественно-эстетическом, идейно-нравственном и философском смысле» [3, С. 315–316].

При таком уникальном синтезе, как хореография и русская литература, можно достигнуть нескольких целей одновременно. Во-первых, история, рассказанная на сцене посредством хореографического искусства, обретает новую жизнь, новый формат и новое прочтение. А, как известно, все новое всегда интересно молодому зрителю. Для подрастающего поколения важно преподносить и доносить информацию интересно, живо, ново. Хореография способна перевоплотить литературное произведение в нечто современное, доступное и интересное для пытливого и молодого ума подростков. Во-вторых, хореографические номера по сюжету произведений русской литературы могут пробудить интерес к чтению родной классики, что тоже является одним из признаков патриотизма – любовь к литературе своего народа. В-третьих, выбирая сюжет русской литературы, который ляжет в основу хореографического номера, можно назначить вектор патриотического воспитания. Например: хоровод, идея которого – воспевание красоты родной природы, способен пробудить подобные чувства по отношению к русским бескрайним просторам. Хореографическая композиция с отражением в ней каких-либо традиций или же исторических событий России имеет возможность рассказать что-то новое зрителю о его народе и, тем самым заинтересовать к изучению и сохранению культурного наследия

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

родины. Хореографическая сюита или же спектакль на основе сюжета литературы о войне сможет подчеркнуть значимость подвига защиты Отечества.

Ярким примером синтеза хореографического искусства и русской литературы, как способа патриотического воспитания молодежи является одноактный спектакль Московского Государственного академического театра танца «Гжель» на музыку В. Гаврилина «Дом у дороги» по мотивам одноименной поэмы А. Т. Твардовского.

Поэма «Дом у дороги» занимает большое место в творчестве Твардовского, являясь первым крупным эпическим произведением поэта с преобладанием лирического начала.

Актуальное значение поэмы «Дом у дороги» в том, что в ней поэт сумел выразить от имени народа силу протеста против войн и тех, кто развязывает их. Историко-литературное значение поэмы Твардовского состоит в том, что она является одним из первых произведений в нашей литературе, в которых Отечественная война и мирное послевоенное строительство показаны как единая гуманистическая борьба нашего народа за мир и счастье людей.

Спектакль посвящен юбилею Великой Победы. Наполненная человеческими переживаниями музыка В. Гаврилина в сопровождении хореографии балетмейстера-постановщика Г. Ковтуна переносит зрителей в сороковые годы – до начала Великой Отечественной войны и после, отсылая к подвигу советского народа в сражении с фашизмом.

Георгий Ковтун уверен, что такое сильное в своей трагичности произведение остается актуальным всегда, поскольку в нем показаны основные эпические моменты человечества – цена, которой достается мир, разрушенный войной. Постановка показывает глубокий и достоверный героизм людей, на долю которых выпало тяжелое бремя тех лет.

Поэма «Дом у дороги» А. Т. Твардовского, перенесенная на сцену артистами МГАТТ «Гжель», становится еще более уникальным произведением искусства, которое способно воспитать в сердцах молодежи патриотические чувства: любовь к Родине, уважение и воспевание подвига народа в период Великой Отечественной Войны, осознание значимости и защиты родной культуры.

Таким образом, в связи с проблемой недостаточного уровня патриотизма молодежи синтез хореографического искусства и русской литературы является уникальным способом его воспитания. Воспитание молодежи посредством хореографического искусства, основанное на традициях народной культуры, считается истинно патриотическим, так как оно формирует гражданское самосознание, любовь к Родине, знание культуры своего народа, воспитывает преданность к Отечеству, в том числе к своей Родине.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов. – 4-е изд. – М. : Академия, 1997. – 944 с.
2. Сухомлинский, В.А. Мудрая власть коллектива / пер. с укр. Н. Дангуловой – М. : Молодая гвардия, 1975. – 238 с.
3. Троицкий, В.Ю. Судьбы русской школы / В.Ю. Троицкий. – М. : Институт русской цивилизации, 2010. – 473 с.
4. Карпенко, В.Н. Хореографическое искусство и балетмейстер : учеб. пособие / Ж. Багана. – М. : Инфра-М, 2019. – 192 с.
5. Мелехов, А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учебное пособие / А. В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.

### СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

Становление и совершенствование учебного процесса связано не только с разработкой и внедрением новых методов и форм работы с обучающимися по предметам специального цикла, но также и с поиском наиболее рациональных и действенных методов и приемов организации исполнительского творчества будущих педагогов и руководителей хореографических коллективов, которые, как правило, не имеют перспективы профессионального исполнительства. Хотя для наиболее одаренных из них этот путь не исключается, основная часть студентов должна получить возможность раскрыть заложенные в каждом творческие задатки и реализовать их в соответствующем репертуаре за период обучения. Таким образом, одной из основных специфических особенностей высшего профессионального хореографического образования является сочетание одновременно деятельности учебного заведения, работавшего по определенному учебному плану, и исполнительского коллектива, организованного на студийных началах.

Вопросы сценической практики неоднократно поднимались в специальной литературе. О личности, как руководителя, так и балетмейстера рассуждается в работах А.С. Каргина, где подробно рассматривается воспитательный аспект деятельности. Задачи, стоящие перед руководителем, рассмотрены в книге «Балетмейстер и коллектив» Л.В. Бухвостовой, Н.И. Заикина, С.А. Щекотихиной. М. Буланкина рассматривает пути совершенствования профессионального мастерства педагога-хореографа, балетмейстера, Н.И. Шарова рассматривает как организационные, так и педагогические задачи, встающие перед руководителем, и основные пути их решения, Зелюка О.А. выделяет основные черты, необходимые для руководства любительским коллективом.

Практически во всех институтах культуры существуют студенческие хореографические коллективы. Иногда на одной кафедре таких коллективов несколько. Они достаточно успешно функционируют там, где найдено правильное соотношение между учебной работой и сценической практикой.

В этих условиях основным моментом, определяющим в итоге подлинную эффективность учебного процесса, становится вопрос о правильном сочетании и соотношении обучения танцевальным дисциплинам и концертной деятельности. Поэтому при всей необходимости хорошо налаженного учебного процесса нельзя превращать его в самоцель, абсолютировать – так же как нельзя свести всю творческо-исполнительскую деятельность к «натаскиванию» на концертный репертуар. Наибольшую эстетическую ценность и воспитательное значение и для студентов, и для зрителя имеет репертуар, который не просто хорошо подготовлен, но, главное, является органическим продолжением учебного процесса, вытекает из него. При отборе репертуара следует учитывать физиологические особенности обучающихся, их технические возможности, соответствие его приобретенным профессиональным навыкам по годам обучения.

Репетиции должны развивать и закреплять знания и навыки, приобретенные на уроках, а также прививать новые, связанные с работой над раскрытием танцевального образа, с решением круга исполнительских задач, предъявляемых сценой. Эти требования к репетиции сформулированы уже в самом названии соответствующих дисциплин учебного плана – «Образцы классической, народной и современной хореографии», «Наследие и репертуар» или «Сценическая практика». Освоение этих предметов формирует ряд

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

профессиональных компетенций руководителя хореографического коллектива, преподавателя специальных дисциплин.

Творческую активность обучающихся нужно развивать непосредственно на уроках по специальным предметам. При этом полученная сумма знаний, навыков и умений, предусмотренных соответствующими программами, должна создать фундамент для исполнительской работы. Однако следует учитывать характерную особенность процесса обучения хореографии, отличающей его от других творческих направлений, в частности от музыкальных. Если работа над музыкальным произведением происходит, в основном, на занятии по специальности (как составная часть его), то работа над хореографическим произведением вынесена за пределы непосредственно учебного процесса, лишь частично реализуясь на индивидуальных занятиях. Работа ансамблей должна быть стабильна и иметь выход на концертную практику.

Организация работы ансамблей в условиях учебного заведения – процесс достаточно сложный. Связано это, прежде всего, с тем, что расписание занятий студентов разных курсов сильно разнится по времени. Многие студенты в свободное от основных занятий время работают в различных структурах, как правило, связанных с будущей профессиональной деятельностью. Эти студии и хореографические коллективы также работают по строгому расписанию. Поэтому нужна сильная мотивация для дополнительных занятий в свободное время. Такой мотивацией может служить интересный и разнообразный репертуар студенческого ансамбля, обширная концертная деятельность, выезды на конкурсы и фестивали. Дополнительной мотивацией могут стать экспериментальные работы, а также лучшие хореографические композиции, сочиненные самими студентами. Здесь могут формироваться и получить логичное развитие компетенции, связанные с балетмейстерско-постановочной и репетиторской деятельностью наиболее способных студентов.

Отдельное направление работы – участие в профессиональных конкурсах. Для многих студентов это возможность сформировать достойное портфолио и, безусловно, неоценимый практический опыт. Речь идет о престижных рейтинговых конкурсах. Коммерческие конкурсы мы в расчет не берем, так как они несут негативную функцию: при отсутствии достойной конкуренции создают иллюзию исполнительского превосходства, неоправданно завышая самооценку участников ансамбля. Тогда как квалифицированный разбор и профессиональная критика создают благоприятные условия для творческого роста студенческих коллективов.

Особое внимание следует уделять организации концертной деятельности в условиях учебного заведения. Безусловным является тот факт, что каждый студент, готовящийся к профессиональной деятельности в качестве руководителя хореографического коллектива, должен пройти сценическую практику. В условиях одного ансамбля это не представляется возможным. Существует практика создания курсовых ансамблей, отличающихся своеобразным репертуаром. Он может включать в себя хореографические композиции, поставленные студентами на предметах «Мастерство хореографа», «Композиция и постановка танца», образцы классической, народной и современной хореографии. Номера могут быть как массовые, так и сольные и мелкогрупповые. Такой подход позволяет значительно расширить возможности концертной деятельности, использовать различные сценические площадки и, главное, включить в сценическую практику наибольшее количество исполнителей из числа студентов.

Таким образом, можно заключить, что сценическая практика является неотъемлемой частью учебного процесса, его творческой составляющей, которая при правильной организации дополняет и обогащает его.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Буланкина, М.К. Совершенствование профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования: аксиологический подход : монография / М. К. Буланкина. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 184 с. – ISBN 978-5-8114-5493-8. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/149645> (дата обращения: 02.09.2022).
2. Зелюка, О.А. Руководитель хореографического коллектива как фактор формирования культурной личности / О.А. Зелюка. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rukovoditel-horeograficheskogo-kollektiva-kak-faktor-formirovaniya-kulturnoy-lichnosti/viewer> (дата обращения: 02.09.2022).
3. Мельникова, Е.П. Хореографический коллектив как средство развития творческой самореализации личности / Е.П. Мельникова // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 5 (43). – С. 158–162.
4. Нарская, Т.Б. Репетиционный процесс – особый вид практической деятельности хореографа : учебно-методическое пособие / Т.Б. Нарская. – Челябинск : ЧГИК, 2019. – 85 с. – ISBN 978-5-94839-700-9. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/155923> (дата обращения: 02.09.2022).
5. Филановская, Т.А. История хореографического образования в России : учебное пособие / Т.А. Филановская. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 320 с. – ISBN 978-5-8114-6173-8. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/156354> (дата обращения: 02.09.2022).

**УДК 37.036:793**

*А. А. Величева,  
О. Р. Решетняк,  
г. Луганск, ЛНР*

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА  
УЧАЩИХСЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА**

Хореографическое искусство является средством воспитания не только физических, пластических и музыкальных данных учащегося, но и средством воспитания в нем художественно-эстетического вкуса, нравственных и этических идеалов, а также развития творческого потенциала учащегося.

В процессе обучения хореографическому искусству перед педагогом стоит вопрос о том, как раскрыть творческий потенциал ученика, какими методами и приемами пользоваться, чтобы сделать процесс обучения максимально эффективным и научить пользоваться этим потенциалом каждого учащегося.

Структура личности многогранна и творческие способности являются неотъемлемым ее компонентом. Поэтому раскрытие их ведет к гармоничному и всестороннему развитию личности в целом.

Выражение индивидуальности и идентификации себя в окружающем мире и передачи своего мировосприятия с помощью образов, музыки и движений возможно только с помощью хореографического искусства.

Хореографическое искусство является выражением нашей индивидуальности и идентификации себя в окружающем мире, передача своего мировосприятия сквозь образы, движения и музыку. Творчески развитая личность отличается от других способностью лучше анализировать, интерпретировать информацию и генерировать новые идеи.

Проблема творческих способностей разрабатывается также в работах зарубежных психологов Дж. Гилфорда, Э.П. Торренса, Г.Ю. Айзенка, Р. Стернберга. Э. де Боно.

Среди отечественных представителей, работающих в данном направлении (психологи, хореографы, ученые) как Б.Г. Ананьев, Д.Б. Богоявленская, Л.С. Выготский,

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

В.Н. Дружинин, И.Б. Карнаухова, К.В. Нестерова, С.Л. Рубинштейн, Б.М. Теплов, Д.Б. Эльконин.

В самом общем понимании по трактовке Большого энциклопедического словаря творчеством можно назвать всю деятельность, которая порождает что-то совершенно новое, отличающееся оригинальностью, неповторимостью и общественно-исторической уникальностью. Под творческими способностями понимается способность человека не просто применить свои знания и опыт на практике, а создать то, чего раньше не было. Так, Л.С. Выготский писал о том, что творческие способности присущи любому человеку, любому нормальному ребенку – нужно лишь суметь раскрыть их и развить. В свою очередь, Б.М. Теплов творческие способности рассматривал как «определенные индивидуально-психологические особенности, которые отличают одного человека от другого, которые не сводятся к наличному, имеющемуся уже у человека запасу навыков и знаний, а обуславливают легкость и быстроту их приобретения» [4].

С понятием творчества тесно связаны и понятия самореализации и креативности. Выведенное Торренсом понятие креативности означает способность продуцировать новые идеи и находить нетрадиционные способы решения задач [5]. Самореализация – это способность к самовыражению, возможность развития заложенных в человеке данных, их раскрытие и совершенствование. Творческая самореализация формирует и собственное мировоззрение человека, поэтому необходимо раскрывать творческий потенциал, заложенный в нем. Под творческим потенциалом мы подразумеваем совокупность интеллектуальных и практических знаний, умений и навыков, способность применять их при постановке проблем и поиске путей решения с опорой на интуицию, логическое мышление и одаренность.

Первая методика развития креативного мышления была разработана Р. Крачфилдом. Он исходил из представлений, что творческие способности могут быть развиты через решение творческих задач.

Следовательно, в учебном и творческом процессе необходимо создавать комфортные условия, которые бы помогали в раскрытии творческих способностей учащегося. Важен также творческий подход педагога в создании интерактивных форм занятий, которые помогут отойти от шаблонных форм, тем самым вовлекая учеников в творческий процесс. Например, это может касаться даже применения ранее изученных комбинаций, но в другой последовательности, видоизменении характера или темпо-ритма, импровизации под ранее прослушанную музыку, и пр. Танец активизирует творческие способности и реализует их через гармонию движений тела.

Становление творческих способностей начинается с дошкольного возраста. В развитии таких способностей большую роль составляют игры. По Л.С. Выготскому, первоначальный толчок к развитию получают многие двигательные, конструктивные, организаторские, художественно-изобразительные и творческие способности [2].

Уровень проявления творческих способностей зависит от внутренней и внешней мотивации. К внешней мотивации относят различные способы одобрения проявления творческих способностей учащегося. К внутренним источникам мотивации относят самооценку, а также внутренние установки и стабильное эмоциональное состояние. Самооценка личности формируется в коллективе. То есть творческие способности формируются в коллективе, не смотря на то, что это индивидуальные способности каждого ученика.

На сегодняшний день существует множество методик, способов и приемов развития творческого потенциала. Но для того, чтобы их практическое применение имело достойный результат, необходимо знать, какие именно способы будут эффективны в конкретной ситуации. То есть, это означает, что имеет значение не только сама методика, но и индивидуальный подбор определенной методики, с учетом индивидуальных особенностей

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

учащегося или группы в целом, возрастных, физических и психологических особенностей. Только сопоставляя все эти факторы, возможно найти самый подходящий способ помочь учащимся раскрыть свой творческий потенциал и научить им пользоваться. Это обусловлено в первую очередь тем, что хореографическое искусство обладает эмоциональной выразительностью и имеет непосредственное восприятие. Это создает открытую возможность для самореализации учащегося, пробуждения творческой фантазии, эмоционального раскрепощения и импровизационного мышления. Влияние хореографического искусства на развитие творческих способностей учащегося неоспоримо, ведь любое искусство это своеобразное отражение действительности сквозь призму образов, символов и интерпретации.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что творческие способности присущи каждому человеку, необходимо лишь найти способ их раскрыть. Творческая самореализация предполагает активизацию и применение существующих навыков, знаний и умений в эмоциональной, интеллектуальной и мыслительной сфере. Существует множество способов и приемов развития творческого потенциала и все они различны. Педагог может помочь и понять, с помощью каких конкретных приемов возможно наиболее эффективное раскрытие творческого потенциала учащегося, исходя из его индивидуальных особенностей.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей / Д.Б. Богоявленская. – Москва : «Академия», 2002. – 320 с.
2. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Москва : «Искусство», 1968. – 480 с.
3. Малахова, И.А. Развитие личности: Способность к творчеству, одаренность, талант / Пособие для педагогов, кл. рук., психологов общеобразоват. шк., педагогов - организаторов внешн. учреждений: В 2 ч. Ч.1. / И.А. Малахова. – Минск, 2002. – 158 с.
4. Теплов, Б.М. Способности и одаренность. Проблемы индивидуальных различий / Б.М. Теплов. – Москва, 1961. – С. 9–20.
5. Torrance, E.P. Guiding creative talent / E.P. Torrance. – Englewood Cliffs, W.J.: Prentice-Holl, 1964. – С. 62.
6. Гилфорд, Дж.П. Природа человеческого интеллекта / Дж.П. Гилфорд. – Нью-Йорк : Мак Гроу-Хилл, 1967. – 326 с.

УДК 793.3

*Д. А. Гладкова,  
Л. Л. Негода,  
г. Луганск, ЛНР*

### МНОГООБРАЗИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

За многовековую историю танцевальное искусство накопило и отработало определенные приемы, позволяющие с помощью присущей этому искусству выразительности передавать информацию, составляющую содержание и эмоциональный заряд искусства хореографии.

На протяжении веков претерпели изменения и основные выразительные средства – язык, рисунок, делающие танец танцем. Поэтому сегодня можно говорить об исторически сложившейся системе выразительных средств и норм, составляющих искусство хореографии, которые определяют его специфические черты и право на самостоятельность в потоке искусств.

Изучению специфики выразительных средств хореографии уделены работы: А.Я. Вагановой, Е. П. Валукина, В. В. Ванслова, В. Н. Карпенко, А. В. Мелехова и др.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Каждый народ на протяжении многих столетий создавал особенную богатую палитру выразительных средств, прибегнув к помощи которых, можно передать содержание танцевальной композиции. Хореографу-постановщику, помимо знания лексики танца, необходимо знать конкретные выразительные средства, ориентироваться в них и главное – уметь ими пользоваться.

Танцевальную лексику можно разделить на 3 вида:

- действенную;
- изобразительно-подражательную (или ассоциативную);
- традиционную [1].

Действенные движения имеют сугубо относительный, обобщённый характер. С их помощью в постановке показывается что делает человек. Прибегая к помощи данных движений, хореограф-постановщик даёт возможность зрителю «читать» танец, осознавать, о каких действиях человека в нём повествуется.

Существует свой выразительный смысл движений. Эти элементы, объединяются в комбинации и образуют сначала хореографическую лексику, затем хореографический текст, а затем создается смысл хореографического произведения. Хореографическая лексика, по В.В. Ванслову, – это «отдельные движения, рас, позы из которых состоит танец как художественное целое, т.е. как произведение хореографического искусства». Хореографический текст «совокупность в определенной последовательности всех танцевальных движений и поз, что образуют тот или иной танец, танцевально-пластический эпизод или балетный спектакль в целом» [2, с. 9].

Каждое конкретное хореографическое произведение решается в основном на основе сочетания выразительных элементов, так как в танце осуществляется перевод реальной жизни на условный язык художественных форм.

Симбиоз выразительных средств танца – лексики, пластики, поз, в сочетании с музыкой подчеркивает особенности художественных образов и усиливает восприятие зрителя.

По аналогии с музыкой мы называем средствами художественной выразительности в хореографии те средства и приемы, благодаря которым исполнители могут передать свои чувства и образы с помощью танца. В результате развития сформировались традиционные выразительные средства этого искусства: движения и позы, пластика и мимическая выразительность, темп и ритм, динамика движений и пространственный рисунок и т.п.

На основе многочисленных исследований в области танца можно обозначить, что значение танца передается благодаря усовершенствованным средствам, которыми являются пантомима, жесты, хореографическая лексика, хореографический рисунок, хореографические изображения и музыка. Еще отметим, что подобная природа хореографии выразительна, а не изобразительна.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бухвостова, Л. В. Балетмейстер и коллектив: учебное пособие / Л. В. Бухвостова, Н. И. Заикин, С. А. Щекотихина. – Орел : ОГИИК, 2007. – 248 с.
2. Ванслов, В.В. В мире балета / В.В. Ванслов. – Москва : Гнозис, 2010. – 295 с.

### ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

В современной науке педагогическое общение рассматривается как совокупность средств и методов, которые определяют характер взаимодействия педагога и обучаемых и, самое главное – обеспечивают реализацию целей и задач воспитания и обучения.

Любой руководитель самодеятельного хореографического коллектива, который выступает организатором творческой жизни участников – это всегда активная, творческая личность. Несомненно, заинтересовать и вести за собой может только человек с развитой волей, где решающее место отводится личной активности. Педагогическое руководство самодеятельным коллективом (достаточно сложным и многогранным организмом), требует от руководителя изобретательности, сообразительности и настойчивости, он должен быть всегда готовым к самостоятельному разрешению любых проблемных ситуаций. Для своих участников руководитель является образцом для подражания, который побуждает следовать за ним, равняться на этот доступный для подражания образец.

Любой педагог-хореограф, руководитель танцевального коллектива осуществляет свою деятельность посредством общения с участниками коллектива, а также путем практической передачи накопленного опыта и информации.

Повышение значимости общения в современном мире требует умения общаться. Значит, общению нужно учить и учиться, что предполагает необходимость глубокого знания этого явления, его закономерностей и особенностей, проявляющихся в педагогической деятельности. Все это придает проблеме общения исключительную актуальность и необходимость.

Процесс общения в хореографическом коллективе в большей степени способствует формированию личности обучаемых. Работая с детьми, руководитель должен помнить о том, что поддержание благоприятного социально-психологического климата в хореографическом коллективе, является одним из важнейших условий личностного формирования ребенка, тем более подростка.

От оптимальной реализации личностных и групповых возможностей детей в хореографическом коллективе зависит эффективность процесса формирования личности. Взаимопонимание между педагогом, руководителем и участниками хореографического коллектива, а также благоприятная, дружеская атмосфера продуктивно влияют на конечный результат деятельности, проявляются потенциальные возможности обучаемых и раскрываются новые.

Стиль педагогического общения или педагогического руководства играет большую роль в организации обучения в хореографическом коллективе. От стиля общения педагога на занятиях хореографического искусства зависит контакт с учениками в той или иной мере, а значит и эффективность учебно-воспитательного процесса, развитие личности ученика и формирование межличностных отношений в хореографическом коллективе в целом. Педагогическое общение – это особенное общение, оно имеет определенную направленность и цели. Содержание педагогического общения всегда несет учебно-воспитательную нагрузку [1, с. 76].

В Хрестоматии «Педагогическая психология» стили педагогического общения классифицируются следующим образом:

- 1) авторитарный;
- 2) либеральный;
- 3) демократический.

1. Авторитарный стиль педагогического общения

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Концепция авторитарного стиля педагогического общения заключается в жестком и всеобъемлющем контроле, который выражается в «приказном тоне», гиперопеке, резких и нетактичных замечаниях одним ученикам и необоснованных похвалах другим. Педагог авторитарного стиля – приверженец строгой дисциплины, четких норм поведения ученика на уроке, которые он и устанавливает сам. Нередко выдвигает завышенные требования к ученикам. Взаимоотношения в общении строит по принципу «доверяй, но проверяй», что доказывает его недоверие и неуважение к участникам коллектива. Педагог-авторитар ориентирован на «дирижирование» и «командование», т.е. доминирование во всех ситуациях педагогического общения, требует беспрекословного повиновения и послушания. Не считает важным мнения учеников, а также в организации работы коллектива не учитывает сложившиеся в коллективе межличностные отношения. Не умеет признавать свои ошибки и не допускает права у детей на ошибку. Ему свойственно низко оценивать возможности и способности учеников, то есть, оценивая ученика, не допуская похвалы в адрес учеников, прибегает к замечаниям и порицанию, что в конечном итоге, значительно снижает интерес к обучению в целом.

### 2). Либеральный стиль педагогического общения

Тенденция либерального стиля педагогического общения заключается в самоустранении от ответственности и руководства коллективом. Требовательность его недостаточная: педагог-либерал при невыполнении его требований учениками, на большем выполнении не настаивает. В связи с чрезмерным уважением к ученикам, страдает уважение к самому педагогу со стороны учеников. Педагог либерального стиля общения слишком большое значение придает мнению учеников, которое зачастую бывает противоречивым и не постоянным. Он нерешителен в трудных ситуациях. Нередко вынужден идти на поводу у учащихся, поскольку часто ему не хватает своего мнения. Учитывает межличностные отношения в коллективе, даже вопреки выполнению поставленных целей совместной деятельности. При появлении неформального лидера в коллективе, старается ему угодить, во избежание полной потери власти над коллективом и, в тоже время, побаивается за свой авторитет. Не боится признавать своих ошибок перед учениками, но так как допускает их слишком часто, это приводит к ослабеванию его авторитета. Воспитание происходит на интуитивной основе, т.к. не передается особого значения воспитательным функциям педагогического процесса. Результат оценки учащихся зачастую зависит от настроения педагога. В свою очередь, теряется смысл оценивания вообще. В установках работы педагога-либерала часто прослеживается непоследовательность.

### 3). Демократический стиль педагогического общения

Педагог демократического стиля общения осуществляет учебно-воспитательную работу более рационально и продуктивно, с учетом и возрастных и индивидуальных способностей детей в коллективе. Он понимает, что для развития и поддержания у детей ответственности, необходимо ее возлагать на них, а для активности и инициативности ученика, необходимо поддерживать, либо не препятствовать начинаниям в какой-либо сфере. В организации совместной деятельности учитывает межличностные отношения в коллективе, но не во вред поставленным целям деятельности. Педагог-демократ к появлению неформального лидера в коллективе подходит очень грамотно, он с позитивом воспринимает этот факт, и делает все, чтобы в дальнейшем неформальный лидер выступал в роли его помощника, в организации дисциплины и сплочения коллектива. Умеет признавать свои ошибки перед учениками, невзирая на сложность. Но и старается как можно меньше их допускать. Воспитательной деятельности оказывает большое внимание. Приверженец разнообразной воспитательной работы. Организующие воздействия преобладают над дисциплинирующими. «Относиться к личности ученика как к самостоятельной ценности, независимой от положительных или отрицательных проявлений» [2, с. 381].

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Любой хореографический коллектив – это группа участников во главе с руководителем и педагогами, объединенная одной творческой и учебно-воспитательной целью. И как в любом коллективе, в процессе его деятельности встречаются проблемы общения, воспитания, поведения.

Не случайно опытные педагоги много своего времени уделяют общению с детьми. Готовясь к занятиям или любому воспитательному мероприятию, они должны детально продумывать не только содержание учебного материала, а и то, как активизировать деятельность одного ученика и снять апатию или плохое настроение у другого, как осуществить откровенный разговор проблемного в поведении ребенка. Опытный, стремящийся найти подход к каждому участнику коллектива руководитель чутко реагирует на любые, даже самые незначительные отклонения в поведении своих воспитанников, находит нужные доводы, слова, чтобы снять эмоциональное напряжение.

Отметим, что общение на досуге, во внеаудиторной работе, также является важным условием не только повышения эффективности учебно-воспитательного процесса, но и развития личности детей, определяющим механизмом всего учебно-воспитательного процесса.

В общении педагога с детьми и с их родителями нужно максимально проявлять осмотрительность в выборе не только стиля общения, но и формы обращения к обучаемым и к взрослым. Общение должно носить непринужденный свободный характер, одновременно с этим, нужно держать некоторую дистанцию: руководитель – ученик, руководитель – родитель.

Отметим: педагог в своей работе должен руководствоваться взыскательным, но справедливым отношением к детям, иметь одинаковый подход к любому члену детского коллектива, равномерно распределять роли среди исполнителей.

Будет ли педагогическое общение оптимальным, зависит от руководителя творческого коллектива, от уровня его педагогического мастерства и культуры общения. Для установления положительных взаимоотношений с участниками преподаватель должен стремиться всегда «держать руку на пульсе», проявлять уважение и доброжелательность к каждому из участников творческого процесса, быть сопричастным как к победам, так и к поражениям, к успехам и к ошибкам обучаемых, сопереживать им.

В любом детском хореографическом коллективе необходимо создать благоприятную образовательную творческую обстановку, в которой присутствуют все необходимые условия для обучения и воспитания подрастающего поколения. Благотворная во всех смыслах среда должна способствовать росту духовно-нравственных, а также морально-волевых качеств личности ребенка, художественной реализации, удовлетворению творческих интересов и потребностей, физической активности, и эстетической наполненности.

Всему этому может способствовать педагогическое общение преподавателей и руководителя творческого коллектива со своими подопечными, которое обусловлено целями, задачами, заранее специально спланированными педагогом.

Таким образом, педагогическое общение в хореографическом коллективе – это разносторонний процесс организации и развития коммуникации, взаимодействия и взаимопонимания между педагогами и участниками коллектива, объединенный общими целями и содержанием их совместной творческой деятельности.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Спарджер, С. Анатомия и балет / С. Спарджер. – Лондон, 1958. – 326 с.
2. Подласый И.П. Педагогика / И.П. Подласый. – М. : Владос, 2001. – 346 с.

**ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ В УСЛОВИЯХ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ  
РЕСПУБЛИКИ «КРАСНОДОНСКИЙ ГОРОДСКОЙ ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ  
«МОЛОДОЙ ГВАРДИИ»**

В жизни человека существует много способов выражения своих чувств и эмоций. Именно искусство дает определенные результаты в психическом развитии ребенка. Это связано с тем, что в ходе культурной деятельности, ребенок усваивает принципы и важность искусства. Это оказывает существенное влияние на его восприятие, мышление, память, воображение, то есть развитие творческих способностей.

Цель работы – рассмотреть средства творческого воспитания детей в условиях Государственного учреждения культуры Луганской Народной Республики «Краснодонский городской Дворец культуры имени «Молодой гвардии».

Творческое воспитание детей позволяет обеспечить формирование лидерских качеств, развитие творческих способностей, формирования личности.

Развитие творческого начала, творческих способностей детей всегда волнует как родителей, так и педагогов, непосредственно занимающихся творческой деятельностью с детьми. В основном, внимание уделяется поискам методов и методических приемов обучения, которые способствуют более успешному развитию творческих способностей, обеспечивают активизацию умственной и практической деятельности учащихся. Развивать творческую активность надо с детского возраста, со школьной скамьи. В этом деле большую помощь оказывают хореографическое искусство, вокальное и театральное искусство, которые могут использовать возможности для реального развития творческих способностей личности ребенка, его творческой индивидуальности [1]. Важнейшим фактором успеха в обучении является интерес учеников к занятиям, к виду творчества, которым он занимается.

Внешкольные воспитательные заведения призваны оказывать действенную помощь школе, а также воспитывать национальное сознание, прививать любовь к труду, развивать всесторонние качества человека. Все учреждения культуры ставят своей целью адаптацию участников к жизни общества, учитывая запросы и потребности детей и семьи, национальные и культурные традиции. Организуются и проводятся культурно-массовые мероприятия, создаются условия для организации содержательного досуга.

На базе Государственного учреждения Луганской Народной Республики Краснодонский городской Дворец культуры имени «Молодой гвардии» существует семь творческих коллективов, из которых четыре хореографических самодеятельных коллективов, два вокальных коллектива и один театральный коллектив.

Творческие коллективы Дворца культуры имени «Молодой гвардии».

Фольклорный народный ансамбль казачьей песни Краснодонского городского Дворца культуры имени «Молодой гвардии» «Любавушка» выступает хранителем и пропагандистом истинно народного творчества. Основан в 1998 году, руководитель Бихдрикер Галина Тимофеевна. В апреле 2009 года ансамблю было присвоено почетное звание «народный». Целью работы коллектива является возрождение и продолжение национальных музыкально-песенных, а также этнографических традиций Сорокинских казаков, проживающих на территории нашего региона. В репертуар коллектива включены местные песни и мелодии, поговорки, басни и сказки, обряды и традиции, издавна бытующие в близлежащих деревнях и селах. Участниками ансамбля были поставлены жанровые сцены сельских посиделок, праздника деревни, проводов в армию, свадьбы, праздника Покрова, масленицы. Таким

образом, ансамбль «Любавушка» стоит у истоков создания фольклорных коллективов Луганщины. Участники «Любавушки» неоднократно принимали участие в Международных фестивалях казачьей культуры в станице Луганской, станице Гундоровской (Ростовская область), в городе Волоконовка и селе Холки, городе Санкт-Петербург, Республиканском праздничном гулянии, посвященном дню Ермолая (село Поповка Краснодарского района), Межрегиональном открытом фестивале казачьей культуры «Брянская вольница» (город Брянск), а также стали победителем II этапа Открытого Республиканского фестиваля-конкурса казачьей культуры «Луганской край – казачий край» [2].

Танцевальный коллектив «Mad dance» начал свою творческую деятельность в 2007 году, а звание «образцовый» коллективу было присвоено в 2012 году. Руководитель Фомин Денис Олегович. На сегодняшний день в коллективе занимаются 70 человек, возраст воспитанников от 5 до 24 лет. В репертуаре коллектива насчитывается около 30 хореографических постановок. Кроме массовых номеров в программе коллектива так же дуэтные и сольные номера. Обширный репертуар коллектива включает в себя как народные, так и современные танцы, воспитанники исполняют хореографические постановки в стиле Modern, Jazz-Funk, Hip-hop, Afro, и всевозможные стилизации. Образцовый танцевальный коллектив «Mad dance» обладатель более 100 победных сертификатов, грамот и кубков. Коллектив неоднократно становился обладателем дипломов 1-й, 2-й, 3-й степени и ГРАН-ПРИ [2].

Танцевальная студия «Мила и К». Коллектив основан в 2010г. Руководитель Сопенюк Людмила Александровна. Направление коллектива – спортивно-бальный и эстрадный танец. Творческая жизнь коллектива всегда насыщена, ученики принимают активное участие в творческой жизни города Краснодар, являются победителями и Лауреатами Гран-При городских, республиканских, всеукраинских и международных конкурсов, получали ценные призы и подарки [2].

Основная цель театральной студии «НА БИС» – выявление и развитие общих исполнительских способностей детей, формирование интереса к актерскому творчеству. Основана театральная студия в 2018 году, руководитель Медведева Марина Сергеевна. Воспитанники получают первоначальные знания и умения в области театрального искусства, открывают для себя поведение-действие, как основной материал актерского мастерства, закладывается фундамент для углубленного представления о театре как виде искусства. Основной формой работы являются театральные игры и упражнения: импровизации, этюды, совершенствуются выразительность и яркость поведения в выступлении актера перед зрителем, тренинги, репетиции, постановка спектаклей, зарисовок, юмористических миниатюр и концертных номеров. Построение программы по крупным блокам тем: «Актерское мастерство», «Сценическая речь», «По страницам истории театра», «Сценическое движение», «Основы грима», «Мастерство ведущего» – дает руководителю возможность вариативно выстраивать работу с детьми. В работе по программе принципиально важным является ролевое существование воспитанника на занятиях: он бывает актером, режиссером, зрителем. Воспитанники театральной студии «НА БИС» принимают участие в различных мероприятиях [2].

Студия танца «FORCE» была основана 7 сентября 2012 года, руководителем которой является балетмейстер-постановщик, бывшая участница шоу-балета «Годес» Ольга Валерьевна Черновалова. На сегодняшний день в коллективе занимается 140 человек. Возраст воспитанников от 5 до 16 лет. В репертуар коллектива более 30 хореографических композиций. Кроме массовых, имеются также дуэтные и сольные номера. Коллектив работает в жанре современной хореографии, участники коллектива изучают все направления этого жанра: от contemporary до hip-hop. Многие выпускники коллектива связывают свою дальнейшую жизнь с профессией балетмейстера, поступая в институты культуры не только в

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Луганской Народной Республики, но и за ее пределами, выступают в составе балетов разных стран, работают с ведущими звездами шоу-бизнеса.

Первого марта 2009 года во Дворце культуры имени «Молодой гвардии» был создан коллектив «Творческая Мастерская Надежды Малаевой». Руководитель Малаева Надежда Валерьевна. Танцевальный коллектив не случайно имеет название «Творческая мастерская». Классический танец, Modern ,народный танец, современный танец, актерское мастерство и режиссура, является основным ее направлением. Творческим почерком коллектива является сюжетная хореография. Каждый танцевальный номер – это мини-спектакль с развернутой сюжетной линией, драматургией. Концертный состав Творческой мастерской в 2012 году дважды стал призером на третьем хореографическом чемпионате Украины в городе Киев. 2013 год принес коллективу ГРА-ПРИ Донбасса в международном конкурсе «Донбасс встречает» (г. Донецк), шесть постановок и семь наград. 2018 год – призер первой и второй степени Всероссийского ежегодного танцевального конкурса «Звезды танцпола» в городе Шахты (Ростовская область).

За длительный период истории Дворца культуры имени «Молодой гвардии» тысячи детей и подростков, занимающихся в различных творческих коллективах, освоили азы хореографического, вокального, театрального мастерства, даря зрителям радость творчества, общения с миром искусства. Результатом этой кропотливой работы являются многочисленные концертные программы, спектакли, тематические мероприятия, проводимые в Краснодоне и за его пределами.

Таким образом, Государственное учреждение культуры Луганской Народной Республики «Краснодонский городской Дворец культуры имени «Молодой гвардии» – учреждение, где создаются специфические условия, благодаря которым каждый участник любительских коллективов может выбрать вид творческой деятельности, отвечающий его интересам и запросам. Формируется разносторонне развитая личность с высоким уровнем культуры и навыками художественного мышления. Воспитываются гражданственность, трудолюбие, любовь к культурному наследию родного края, к Родине.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Технологии развития творческого потенциала. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://studopedia.ru/9\\_155014\\_glava--tehnologii-razvitiya-tvorcheskogo-potentsiala-lichnosti.html](https://studopedia.ru/9_155014_glava--tehnologii-razvitiya-tvorcheskogo-potentsiala-lichnosti.html)
2. Дворец культуры имени «Молодой гвардии». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dk-krasnodon.ru/>

УДК 793.3

*А. В. Занялова,  
г. Луганск, ЛНР*

### **ПРИМЕНЕНИЕ РУССКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА, ОБРЯДОВЫХ И ИГРОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ХОРЕОГРАФИИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДОНБАССА**

В наше время как никогда актуальной проблемой исследования является сохранение и развитие русского народного танца в хореографических коллективах школ дополнительного образования Донбасса. В танце каждого народа в символической форме зафиксированы и наглядно представлены элементы мировоззрения, обрядово-бытовых действий, трудового процесса, характер нации, взаимоотношения между людьми, нормы и правила поведения каждой возрастной группы, то есть все сферы жизни. В разные исторические периоды развития страны танцы выполняли различные функции, в первую очередь магические и

обрядовые, имитируя сцены охоты, трудовых, бытовых, военных и др. действий. Вместе с тем на всех этапах развития общества посредством народных танцев осуществлялись воспитательные, моральные и эстетические функции, передавались семейные и родовые традиции. По мере развития форм, видов и жанров народного танца, расширялся и спектр отражаемых им явлений, жизненных событий. Данную тему исследовали такие известные хореографы-фольклористы, как: Голейзовский К.Я. «Образы русской народной хореографии», Климов А.А. «Основы русского народного танца», Мурашко М.П. «Классификация русского танца», Заикин Н.И. «Этнография и танцевальный фольклор народов России».

Танцевальные формы народной хореографии формировались на протяжении большого количества времени и приобретали законченность и художественную ценность. Бесспорно, что в создание и развитие народных танцев вложило свою фантазию и талант не одно поколение русского народа, не одна эпоха. Во многих хороводах, хороводных играх означенного периода воспроизводились различные трудовые процессы: земледельческие, например, игры «Лен», «А мы просо сеяли» и др., ремесленные: «Прялка», «Шевчики», «Кузница», «Прачки» и др. В подобных обрядовых танцах-играх большую роль играл ритм трудовых процессов, которому соответствовал характер и ритмический рисунок танцевальных движений, так же передавались народные традиции от одного поколения к последующему.

Необходимо указать на магическую, обрядовую сторону древних увеселений, главенствующую на народных гуляниях и игрищах славян. Однако в последствии, из обрядовых действий стали постепенно выделяться отдельные песни, игры, танцы (хороводы и пляски), которые, потеряв свое магическое предназначение, стали исполняться и разыгрываться в качестве увеселения, общения людей.

К большому сожалению, в современном мире начинают забывать корни, истоки возникновения и развития русского танца, являющегося частью культуры огромной страны. Народное танцевальное искусство сегодня чаще всего показывается односторонне, зачастую теряется многообразие его выразительных средств. Танцевальная культура превращается в тренировочные экзерсисы. В деле возрождения народного творчества многонациональной страны на первый план выходят задачи сохранения региональной народной культуры в целом, лучших образцов традиционной народной культуры, частью которой является русский народный танец во всем его многообразии. Именно сейчас необходимо возрождать традиции русского народного танца. Имея свою образную систему, народный танец в соответствии с ее закономерностями в условной, хореографической форме отражает реальные жизненные явления посредством пластики, танцевальной лексики и рисунков танца. Так, в нем проявляются принятые конкретным народом этика, мораль, нормы взаимоотношения и поведения людей.

Русский народный танец является одним из средств развития эмоционального состояния у детей различного возраста, ведь именно русская музыка, которая сопровождает танец, вызывает у детей эмоциональную отзывчивость и воспитывает национальный дух. Недаром В.Г. Белинский говорил: «У нас есть своя национальная жизнь – глубокая, могучая, оригинальная» [2, с. 21]. Развитие русского народного танца тесно связано с историей русского народа. Так, на игрищах славяне веселились и совершали обряды, чтобы умиловить природу, состоящую по их понятиям из множества могучих существ, богов и духов. Эти обряды сопровождалась хороводами, игрищными плясками, пением, игрой на музыкальных инструментах и заклинаниями. Так как древние славяне занимались охотой, земледелием, среди них были широко распространены игрища, на характер и содержание которых наложил отпечаток земледельческий быт славян. Эти игрища были приурочены календарным праздникам, таким как: семик – праздник, связанный с весенними земледельческими работами – посевом; ярилин день – праздник солнца – Ярилы; таусень –

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Новый год и др. Изучение русского народного танца, как старинного, так и современного, правильное понимание стиля, характера и манеры его исполнения дает возможность создавать на сцене средствами танца правдивый образ русского человека, образ наших предков и нашего современника.

Танец – один из самых древнейших видов искусств. Он раскрывает внутренний мир человека, передает эмоционально-эстетическую оценку бытия средствами выразительных движений человеческого тела [5, с. 67]. Правдивость, художественность танцевальных образов определяется их содержанием и танцевальной лексикой, органической связью с мелодией, ее характером, ритмом и темпом. С помощью образов танец в специфической художественной форме, всеми средствами народной хореографии выражает и раскрывает духовную жизнь народа, его быт, эстетические вкусы и идеалы. Танец, основанный на фольклорном материале русского танца, помогает детям, обучающимся в заведениях дополнительного образования, лучше узнать традиции своего народа, любить, ценить и уважать их. Ведь именно танцами народ украшал свой быт и свою жизнь. Стремясь сформировать у детей чисто технические навыки исполнения русского народного танца, педагоги уделяют большое внимание изучению истории развития русского танца, традициям и быта русского народа. Затем эти знания воплощают на занятиях, демонстрируя наглядным способом исполнение тех или иных движений русского танца в разных вариантах, рассказывают о культуре русского народа и происхождении танцевальных движений, тем самым развивают внутренний мир ребенка, что влияет на его культуру, исполнительское мастерство.

Во все времена каждое общество было заинтересовано в сохранении и передаче будущим поколениям своего накопленного опыта. Для того, чтобы дети не забывали свои корни, традиции русского народа, быт и жизнь людей живших много веков назад, которые переносились в народные танцы, исполнявшиеся на массовых гуляниях, праздниках, посвященных сбору урожая, охоте, свадьбе и т.д. Вопрос сохранения народных традиций, развитие их и передача накопленных педагогических знаний особенно остро стоит в настоящее время. Интерес к занятиям народным танцем в нашей стране всегда был достаточно велик. Сегодня наравне существуют и развиваются танцевальные коллективы от фольклорного направления до современного. Именно занятия русским народным танцем позволяют гармонично развивать все группы мышц человека, правильно формируют опорно-двигательную систему организма. С духовной же стороны, именно изучение танцевальной культуры своего народа погружает человека в его национальную историю, позволяет прикоснуться к своим корням и познать красоту народного танца. Народное творчество как часть нашей общей культуры является уникальным и самобытным. Традиции народного искусства – песни, танцы, декоративно-прикладное творчество, передаются из поколения в поколение. Интерес к художественному творчеству становится сильнее, увеличивается количество любительских коллективов и объединений.

Основной принцип построения урока по русскому, народно-сценическому танцу, основная задача любого года обучения – переход от простого к сложному. Первоначально дети разучивают основные шаги, движения и танцевальные комбинации, затем небольшие танцевальные этюды, при этом, они получают элементарные навыки поведения в сценическом пространстве. Так, например, в сопровождении русских народных мелодий и песен дети учатся двигаться в парах, затем в тройках. Разучивая игровые танцы, дети осваивают площадку, перестраиваются в разные рисунки танца, учатся определять и выдерживать интервалы между исполнителями.

Таким образом, можно сделать вывод, что с помощью танца передаются традиции, быт и жизненный уклад русского народа. В наше время это является самым необходимым для того, чтобы не забыть наши корни и традиции. Рассказывая ученикам историю возникновения и развития русского танца, мы возрождаем заново русскую культуру такой,

какая она есть на самом деле. В танце воплощается не только прошлое народа, но и древнейшие и всегда необходимые свойства и способности человеческой души. Поэтому, очень важно приобщать детей к искусству народного танца, т.к. без овладения национальной культурой, невозможно воспитать личность, которая ценит и бережет свое прошлое. Следовательно, сохранение и развитие традиций русского народного танца в учреждениях дополнительного образования является одной из важных задач, ставящихся перед педагогами.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Бочкарева, Н.И. Русский народный танец: теория и методика [Текст] : учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств / Н.И. Бочкарева. – Кемерово : Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2006. – 179 с.
2. Голейзовский, К.Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – Москва : Искусство, 1964. – 368 с.
3. Заикин, Н.И. Этнография и танцевальный фольклор народов России : учеб. пособие / Н.И. Заикин. – 3-е изд. – Орел : Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2012. – 64 с.
4. Климов, А.А. Основы русского народного танца / А.А. Климов. – Москва : Искусство, 1981. – 270 с.
5. Мурашко, М. П. Классификация русского танца / М. П. Мурашко. – Москва, 2012. – 553 с.

**УДК 793**

*О. С. Изюменко,  
Е. О. Гуляева,  
г. Луганск, ЛНР*

### **РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ У ДЕТЕЙ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИИ**

Педагогический процесс представлен во всем многообразии приемов и способов группового и индивидуального воздействия; здесь происходит преобразование личности воспитанника в субъект самовоспитания, саморазвития, самосовершенствования; регулирования взаимоотношений в системе «личность-общество».

Посредством активной деятельности ребенка в учреждении дополнительного образования формируются творческие навыки и интеллект. Здесь формируются практические возможности для систематического процесса воспитания, обучения и развития детей. Творческий процесс, рожденный потребностью человека созидать, а также в снятии стресса, напряжения, возникающего в условиях незавершенности или неопределенности, имеет три направления: творческая мотивация, творческие способности, творческие умения. Только при наличии всех трех факторов возможно ожидать от ребенка творческих достижений, так как в основе деятельности какой-либо направленности превалируют желания, склонности, интересы, потребности, связанные с их содержанием. Данная деятельность связана, прежде всего, с получением положительных эмоций и именно поэтому оказывает воздействие на развитие способностей, то есть неповторимость, оригинальность, аналитические способности.

Имея в наличии информацию о системе дополнительного образования, можно сделать вывод, что подобная система и есть то звено, которое гарантирует развитие полноценной, совершенной личности. Можно отметить, что в учреждениях дополнительного образования представлены различные виды деятельности, создается особая среда, базирующаяся на неформальности взаимоотношении, добровольности участия, независимости выбора

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

досуговой и научно-познавательной деятельности. В свободной, раскрепощенной и эмоционально насыщенной атмосфере взаимоотношений наиболее ярко раскрывается индивидуальность каждого ребенка, осуществляется обмен опытом, развивается собственная жизненная позиция, формируются общественные интересы и качества, художественный и эстетический вкус.

К социальным институтам воспитания относится сложившаяся на практике и получившая научное подкрепление концепция внешкольной работы с детьми, которая начала развиваться в конце XIX столетия, а к окончанию XX столетия видоизменилась в систему дополнительного образования для детей. Данная система задумывалась и создавалась на практике как система педагогически организуемой различной деятельности детей в свободное от основного образования время. Это созданные для детей, подростков и молодежи внешкольные учреждения во всем их типовом разнообразии: клубы и подобные им любительские объединения по интересам, детские и юношеские объединения и организации, воспитательная работа школ и других образовательных учреждений.

Различают два вида учреждений дополнительного образования: комплексные (общие) и профильные (специфические).

К общим внешкольным учреждениям принадлежат дома школьников, детские секторы, Дворцы культуры, детские лагеря отдыха и городки. Все они ведут работу с детьми в разных областях спорта, науки, искусства, культуры. К специализированным внешкольным заведениям принадлежат: школы искусств, музыкальные школы, детские спортивные школы, станции юных натуралистов и юных техников, детские библиотеки и театры, экскурсионно-туристические станции и другие.

Во всех видах учреждений дополнительного образования воспитательная и образовательная деятельность должна быть направлена на формирование творчества и самопознания детей. Все перечисленные выше виды учреждений дополнительного образования ставят своей целью социализацию учащихся, учитывая необходимые требования и запросы детей и их семей, а также национальные культурные традиции. В учреждениях дополнительного образования организуются и проводятся массовые мероприятия, а также обязательно формируются условия для организации содержательного досуга.

Среди многих форм художественного образования молодого поколения особое место занимает хореография. Она, ровно как иное искусство, обладает огромным потенциалом для полного эстетического оздоровления ребенка, для его гармоничного и физического развития. Это, в свою очередь, подтверждает, что ребенок гармонично формирует собственные креативные возможности, улучшая творческий процесс. Танец является основой художественные впечатления школьника, формирует его художественное «Я».

Справедливо сказать, что в многочисленных кружках бальных, эстрадных и народных танцев в настоящее время участвуют сотни тысяч детей. Проводятся фестивали и конкурсы, показывающие довольно большое число хорошо обученных, хореографически грамотных детей. Хореографические школы, студии, коллективы открываются не только в крупных городах, но и практически во всех населенных пунктах.

Обучение танцам само по себе является сложным и творческим процессом. Возможно, сейчас не удастся найти ни одного учителя-хореографа, который бы не внес чего-то нового в учебный материал, с которым он работает.

Основными особенностями обучения, ориентированного на ученика, являются множество разнообразных методов, способность организовывать обучение одновременно на разных уровнях сложности, утверждение всеми средствами ценности и достоинства личности ребенка, дифференциация [1, с. 21].

К вопросам специфики дополнительного образования обращались такие исследователи, как: Н.В. Рождественская, Т.Б. Нарская, Е.М. Алексеева, С.В. Филатов.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Анализ психолого-педагогической литературы свидетельствует, что в основе обучения детей среднего школьного возраста должна быть игра как необходимый компонент занятия. Следует использовать игровую форму проведения занятий хореографии, привлекать детей к выполнению творческих заданий, целью которых является вызвать у них соответствующие чувства, помочь войти в воображаемую ситуацию, что является важным этапом в развитии творческих способностей. Больше всего развитию творческих способностей способствуют сюжетно-ролевые игры. Они дают детям возможность пофантазировать, создать конкретный образ самостоятельно. Разнообразное сочетание танцевальных движений в играх создает впечатление чего-то нового, и тем самым развивает творческую фантазию детей. Игра при обучении не должна являться вознаграждением или отдыхом после тяжелой или скучной работы, точнее труд появляется на основе игры, делает его значимым и с продолжением.

Многообразие тем, средств изображения, эмоциональность танцевальных игр предоставляют вероятность применять их как всестороннее средство воспитания личности. Образное красочное изображение социальной деятельности, естественных явлений природы знакомит ребенка с окружающим миром во всем его разнообразии. А умело поставленные задачи побуждают их думать, анализировать непростые ситуации, делать выводы и обобщения. Например, танцевальные игры «на развитие творческих способностей с помощью движений и импровизационной пластики» [2, с. 21].

Игра для детей на занятиях по хореографии активизирует их творческое развитие, раскрывает перед каждым ребенком простейшие представления об окружающем мире, пробуждает подвижность и бодрость. Создавая музыкально-игровой репертуар для детей, педагог должен обращаться также и к народному традиционному игровому фольклору, который вобрал в себя шуточные сценки, трудовые процессы, природные явления, повадки животных. Как показывает опыт работы, применение такой формы обучения способствует развитию творческих детей. Самостоятельное создание хореографического этюда предложенной сказки, картины побуждают к творчеству, самовыражению ребенка. Важно привлекать детей к выполнению творческих заданий, целью которых является вызвать у них соответствующие чувства, помочь им войти в воображаемую ситуацию, найти новые способы действия. То есть, инсценировка сказки играет важную роль в развитии творческих способностей ребенка [3, с. 119].

Занятия с детьми включают упражнения экзерсиса классического танца: работа над осанкой, постановкой ног, овладение четкими движениями рук и тому подобное. Занятия по хореографии привлекают детей среднего школьного возраста возможностью выступлений в концертных программах, участия в конкурсах и фестивалях, от чего ребенок получает удовольствие, азарт и проявляет индивидуальность.

Единицей хореографической деятельности являются занятия, урок. Четкое определение цели каждого занятия изначально обеспечивает его эффективность, а также подведение итогов: что было сделано и качество изученного материала. Слово учителя в этом процессе играет большую воспитательную роль. Он объясняет, как выполнить задание, оценивает работу своих учеников. Знакомство детей со специальной хореографической терминологией обогащает их художественной информацией об истории хореографии, видах, жанрах танцевального искусства и тому подобное. Педагог конкретно формулирует указания по танцевальным упражнениям, корректирует процесс их выполнения. Успехи в учебном процессе, как всей группы, так и отдельного ребенка, учитель может оценивать, поощряя их усердие («мы сегодня хорошо поработали, хорошо исполнили ...»), («молодец, видишь, ты добился результата...»). Отличившихся учеников надо похвалить с целью мотивации на дальнейшие занятия и успехи.

В структуру урока хореографии рекомендуется также включать развивающие задания, которые нацелены на творческое развитие. Построение уроков хореографии должно иметь

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

творческий подход и поэтому включаются такие практические методы и художественно-творческие виды работ, как: импровизация, ритмизация, театрализация, пластическое творчество и другие. Развитию творческих способностей детей на занятиях по хореографии способствуют также и различные формы импровизации (подражание окружающей среды, передача настроения и ритма музыки). Все это подготавливает детей к воспроизведению характерных движений, пластики, действий, образа отдельных животных и птиц, что стимулирует развитие пластичности, грации. Детям нравится также имитировать движение поездов, машин, самолетов. Творческая деятельность может начинаться с подражания. Имитация – не копирование, а ориентация на образец. Это не препятствует проявлению личности и индивидуальности ребенка [4, с. 141].

Таким образом, основными задачами хореографической деятельности в учреждениях дополнительного образования является развитие познавательного, художественного, эстетического и физического потенциала личности, воспитание творческой активности, фантазии и коммуникативных связей в процессе обучения. Организация занятий происходит в основном в игровой форме (нестандартные занятия). Речь идет не об использовании игры в качестве средства перезагрузки на уроке, а о том, как весь урок пронизан игровыми методами. У детей среднего школьного возраста восприятие и логика в основном носят специфический характер. В связи с этим танец должен ассоциироваться не только с музыкой, но и с художественным словом, образами, пантомимой, рисунком. Организация творческой активности на занятиях хореографии сочетается с физической и умственной работой, в ходе которой дети могут выражать свои впечатления, настроение, чувства, отношение к каким-либо действиям, а также применять знания, полученные в классе в обычной жизни.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Филатов, С.В. От образного слова – к выразительному движению [Текст]: учебное пособие / С.В. Филатов. – М.: Магистр, 1993. – 52 с.
2. Алексеева, Е.М. Учить детей творчеству [Текст] / Е.М. Алексеева // Дополнительное образование. – 2013. – № 7. – С. 20–25.
3. Нарская, Т.Б. Деятельность хореографа как фактор социализации творческой личности [Текст] / Т.Б. Нарская // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2014. – № 1(37). – С. 118–122.
4. Рождественская, Н.В. Психология художественного творчества [Текст]: учебное пособие / Н.В. Рождественская. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. – 312 с.

УДК 791.43.049.1.067

*Г. П. Колесников,  
И. С. Колесникова,  
г. Луганск, ЛНР*

### ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ И ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ЛЮБИТЕЛЬСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ

1. Становление системы хореографического образования: историко-теоретический анализ

Как показывает нам история: «педагогическая система хореографии», которую позже стали называть системой хореографического образования, представляет собой явление новое и традиционное. В истории общей педагогики и образования хореографическое образование выделяется своей спецификой, которая включает в себя аутентичность связи искусства и обучения, искусства и воспитания.

Хореографическое образование, в отличие от большинства других видов образования, предъявляет высокие требования к физическим возможностям учащихся, что в свою очередь обуславливает особый интерес для теории и истории педагогики.

Обращаясь к истокам становления и развития педагогических традиций отечественного хореографического образования, надо отметить, что еще в конце XVIII века были предприняты первые шаги к созданию хореографической педагогики.

Преподавание танца в истории русской культуры связано, прежде всего, с реформами Петра I, направленными на просвещение русского народа. Так одним из направлений начальной общеобразовательной подготовки было введено преподавание танцев как обязательный учебный предмет в казенные заведения.

Преподавание танца постепенно приобретало государственное значение. Приближенные царя выписывали танцмейстеров из заграницы. Так в 1738 году француз-танцмейстер Ж.Б. Ланде возглавил «Собственную Её Величества танцевальную школу», где учились и дети из народа. Среди ее первых учеников были, впоследствии ставшие знаменитыми, А. Баскакова, А. Тимофеева, Е. Зорина и др. В России именно Шляхетный корпус стал постоянным местом по разработке учебных программ танцевального искусства.

В 1790 году был издан «Танцевальный словарь» Компана, в котором собраны достижения танцевального искусства в различные исторические эпохи. В словаре также можно найти объяснения понятиям: «танец», «танцовщик», «хореография», «па», «положения», «каданс», «фигура», «зала», «театр» и многим другим.

В начале XVIII века появилась профессия «танцмейстер» (Ю.А. Бахрушин, В.Н. Всеволодский-Гернгросс), или «танцевальный мастер» (Л.Д. Блок, В.Н. Всеволодский-Гернгросс), или «благовоспитатель» (П.М. Карп), или «преподаватель русских ног в танцевании» (А.П. Глушковский), а также методики обучения танцу стали своеобразным институциональным органом управления новой культуры русского высшего общества. «Танцевание» этого периода выполняло социальные функции, поскольку требование хореографического воспитания ставилось в один ряд с обязательными общепринятыми нормами поведения. Необходимо отметить, что цели и задачи хореографического преподавания не выходили за рамки формирования кадров для бальной залы, следовательно, ограничивались стандартным набором приемов воспитания манеры.

В 1960-е годы происходило неустойчивое рождение вариативной модели хореографического образования, сдерживаемое единообразием учебных планов и методик, контролем партийных органов. В конце XX века наблюдается активное внедрение альтернативных форм и авторских методик обучения, сосуществование государственных и частных форм образования, академических и инновационных принципов обучения. Так в народно-сценической хореографии равноценно сосуществуют авторские школы И.А.Моисеева, Т.А. Устиновой, В.М. Захарова и другие.

В основе хореографического обучения лежат работы и исследования многих ученых, балетмейстеров и танцоров. Вопросы физиологии мышечной деятельности человека и особенности тренировок детей дошкольного и школьного возраста, связанных с возрастной физиологией были рассмотрены в учебнике по спортивной физиологии, вышедшем под редакцией Я.М. Коца. Особую роль в познании анатомо-физиологических основ активной деятельности, в частности хореографической, отводит М.С. Миловзорова в книге «Анатомия и физиология человека В учебном пособии по классическому танцу А.Я. Ваганова рассматривала теоретические и практические основы исполнения различных комбинаций в классическом танце и педагогическую систему хореографической подготовки. Работа Е.Г. Котольниковой была посвящена классическому экзерсису. Вопросы взаимодействия педагогов и учеников, в процессе обучения хореографии, затрагивались в исследованиях А.В. Долгополовой, Т.Г. Севастьяниной и др. На изучение педагогического процесса в обучении классическому танцу и методику его преподавания направлена работа

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

В. Костровицкой и А. Писарева «Школа классического танца». Специфику образовательного процесса раскрывает учебное пособие Н.И. Тарасовой по классическому танцу, в котором рассматриваются стороны педагогического процесса: от основ классического танца до работы по планированию деятельности педагога. Работа И.Г. Есаулова также отображает исследования психолого-педагогических проблем хореографического образования и организацию образовательного процесса по обучению классическому танцу. Гармоничное сочетание танцевального, музыкального, физического и интеллектуального развития глубоко изучено и отражено в многочисленных изданиях, содержащих рекомендации по изучению упражнений, методики разучивания танцевальных комбинаций, историю балета, всю необходимую информацию для обучения технике балета, народного и бального танца (Н.П. Базарова, Г.П. Гусев, В.В. Мей, Л. Смит и др.). Т. Ткаченко, А.С. Каргин, В.А. Кан-Калик, Р.Н. Захаров, А.В. Лопухов рассматривали общие проблемы, связанные с профессиональным искусством, со становлением русского и советского балета с позиций искусствоведения.

Приобщение детей к хореографическому искусству сегодня осуществляется посредством хореографических отделений в школах искусств и хореографических школах, танцевально-кружковой работы в общеобразовательных школах и в учреждениях дополнительного образования.

Таким образом, в данном исследовании под обучением хореографией подразумевается целенаправленный педагогический процесс, который ориентирован на организацию, стимулирование культурно-познавательной деятельности детей, на развитие танцевальных их способностей, а под хореографическим образованием – процесс развития и совершенствования здоровой творческой личности ребенка посредством хореографической деятельности.

2. Взаимосвязь традиционных и инновационных методов в хореографическом образовании

Хореографическое образование сохраняет академическую основу благодаря традициям, имеющим непрерывный, относительно устойчивый, инерционный, но в то же время потенциально изменчивый характер. Внедрение инноваций происходит в периоды рождения новой образовательной модели и позволяет ускорить динамические процессы.

Рассматривая методы работы с детьми в процессе хореографического образования желательно использовать метод интеграции, который позволяет объединить в единое целое различные виды искусств, выбрать большую информативную ёмкость учебного материала. Это способствует качественно новым знаниям и эффективной реализации триединой дидактической цели.

С помощью традиционных и инновационных методов работы в обучении хореографии происходит формирование практических навыков через решение следующих задач:

1. раскрытие индивидуальных творческих способностей;
2. развитие пластической выразительности;
3. развитие навыков обучения в коллективе и через коллективную деятельность.

И как результат гармоничное развитие личности учащихся, их самореализация и самоопределение, достижение высоких творческих результатов.

В педагогической деятельности для более эффективной и результативной работы с хореографическим коллективом целесообразно использование следующих форм занятий:

- групповая форма (формирование группы с учетом возраста детей, по половому признаку или из участников какого-либо танца);
- коллективная форма для проведения сводных репетиций танцев, где бывает задействовано несколько возрастных групп;

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

– индивидуальная форма (работа с наиболее одаренными детьми или детьми, не усвоившими пройденный материал).

В целях углубления компетенций по здоровьесбережению используют различные технологии – совокупность используемых методов, процессов и материалов в какой-либо отрасли деятельности.

Ведущей технологией является технология обучения в сотрудничестве, что позволяет организовать занятия хореографией по традиционным формам и включает в себя индивидуально-групповую и командно-игровую работу.

Технологии создания художественного образа находят свое отражение в коллективном прослушивании музыкального произведения.

Согласно систематике инноваций (по А.В. Хуторской), «инновационные технологии в хореографии:

- являются структурным элементом образовательной системы;
- ориентированы на становление личности и развитие ее способностей, а также на повышение эффективности учебной деятельности обучающихся;
- применимы в учебном процессе по конкретной образовательной дисциплине;
- эффективны при коллективном, групповом и индивидуальном обучении;
- могут носить различный характер от планового, случайного до систематического и периодического;
- служат методическим обеспечением образовательного процесса для конкретного педагога или группы педагогов-единомышленников;
- могут быть применены в любых учреждениях образования;
- носят, как правило, локальный характер, но при соблюдении определенных условий, более широко распространяются;
- способствуют либо корректирующим, либо модифицирующим преобразованиям».

Хороший эффект дает использование интегрированных занятий.

Совместное прослушивание музыки помогает заинтересовать и приобщить детей к ценностям музыкальной культуры. Приступая к постановочной работе, происходит знакомство с различной литературой, помогающей проникнуться атмосферой эпохи, культуры, национальной особенности нового танца. Работа над образом порождает интерес к изучению исторических, литературных, музыкальных материалов, что является компонентами интегрированных занятий.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что применение инновационных методов способствуют успеху коллектива и его руководителя.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахрушин, Ю.А. История русского балета. / Ю.А. Бахрушин. – М. : «Советская Россия», 1965. – 227 с.
2. Блок, Л.Д. Классический танец. История и современность / Вступ. ст. В.М. Гаевского. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
3. Балет: Энциклопедия / Под ред. Ю.Н. Григоровича. – М. : Совет. энциклопедия, 1981. – 623с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dancelib.ru/baletenc/alph0016.shtml>

УДК 793.3

*В. А. Комисаренко,  
г. Луганск, ЛНР*

### ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАСТНИКОВ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА БАЛЬНОГО ТАНЦА

В условиях инновационных процессов, происходящих сегодня в обществе, формированию культурных ценностей подрастающего поколения уделяется особое

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

внимание, поскольку творчество лежит в основе формирования личности, ориентированной на инновационные преобразования. Взаимосвязь творчества и инноваций проявляется и в социокультурной модернизации общества, что усиливает потребность в формировании культурных ценностей в обществе, важнейшим компонентом которых является художественное творчество, которое может осуществляться в различных сферах общественной жизни, в том числе в сфере искусства, как профессионального, так и любительского. Внимание к творчеству обусловлено необходимостью воспитания креативной личности, способной осуществлять ответственный социальный выбор, проявлять активность, принимать эффективные решения в условиях неопределённости и кардинальных преобразований, преодолевать кризисные ситуации и всевозможные трудности, участвовать в формировании культуры общества.

Формирование художественной культуры участников самодеятельного коллектива бального танца следует рассматривать с позиции системного подхода как целостную совокупность взаимосвязанных и взаимодействующих элементов. Танец в этой системе является элементом, который способствует раскрытию духовных сил личности, воспитывает художественный вкус, любовь к прекрасному, вдохновляет к творчеству. В этой связи, с одной стороны, бальный танец оказывает оздоравливающее действие на растущий организм, благотворно влияя на работу сердца, органов дыхания, кровообращения, укрепляя мышцы и улучшая осанку, с другой стороны – танец способствует воспитанию гармонически развитой личности, позволяет развивать ее творческую составляющую. Таким образом, создание условий для формирования художественной культуры участников самодеятельного коллектива бального танца средствами хореографии определяет актуальность темы исследования.

Проблема формирования культуры художественного творчества достаточно многогранна, поэтому её осмысление потребовало обращения к работам философов, социологов, культурологов, педагогов и психологов. Общетеоретические исследования представлены работами современных теоретиков и практиков танцевального искусства, таких как Л.Д. Блок, В.М. Богданов-Березовский, И.Я. Вершина, К.Я. Голейзовский, Р.В. Захаров, Н.М. Садовская, Ю.Е. Соколовский, В.И. Уральская и др. Эстетические и философские проблемы хореографии рассматривают исследователи Р. Арнхейм, В.В. Ванслов, А.Л. Волынский, П.М. Карп, Г.П. Меньчиков и др. Методика преподавания хореографии исследовалась в работах Ю.Б. Абдокова, Л.С. Андрусенко, Г.Ф. Богданова, А.В. Занковой, Э.А. Куруленко, А.К. Кульбековой, Е.В. Коноровой, Е.В. Николаевой, В.Н. Нилова, Б.Б. Мануйлова, И.Н. Мордовиной, П.А. Пестова, Г.Н. Прибылова, М.В. Судаковой, Т.В. Тарасенко, Е.Н. Фокиной, Н.А. Хайкара, А.С. Яценко и др. Работы вышеперечисленных авторов составляют основу теории и практики российской системы хореографического образования. В отдельных работах и публикациях раскрыты вопросы организации и творческой деятельности хореографических коллективов (М.С. Боголюбская, В.Е. Боровик, Л.В. Бухвостова, В.С. Гончарова, О.А. Горобчук, Г.П. Гусев, Н.В. Даренская, В.П. Догаев, Н.В. Кипрушева, Г.В. Майер, И.Н. Мордовина, Л.Я. Николаева, А.Ф. Родин, С.Н. Темлянцева, В.Ф. Чабанный и др.). Проблематика реализации педагогического потенциала социально-культурной практики раскрыта в исследованиях видных отечественных специалистов: М.А. Ариарского, Г.М. Бирженюка, В.В. Гладких, Е.И. Григорьевой, М.И. Долженковой, В.З. Дуликова, А.Д. Жаркова, А.С. Корчагиной, Т.Г. Киселевой, Ю.Д. Красильникова, В.И. Курбатова, Н.Ф. Максютинина, И.Ю. Марченко, А.П. Маркова, В.Е. Новаторова, Р.Г. Салахутдинова, А.В. Соколова, Ю.А. Стрельцова, Е.Ю. Стрельцовой, В.Я. Суртаева, П.П. Терехова, В.Е. Триодина, В.В. Туева, Н.Н. Ярошенко и др.

Несмотря на значительный объем литературы по различным аспектам становления и развития творческой личности, формированию культуры художественного творчества подростков не уделено достаточного внимания. Так, например, в ряду проблем развития

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

культуры художественного творчества в условиях социально-культурной деятельности специально не исследовался механизм формирования культуры художественного творчества участников самодеятельного хореографического коллектива. Между тем в реальной социально-культурной практике существует ряд противоречий: – между растущей потребностью общества в творческих личностях, способных полноценно функционировать в современных условиях, и нереализованностью воспитательного потенциала хореографии в самодеятельном коллективе по формированию культуры художественного творчества его участников [2, с.259]; – между социальной потребностью общества в формировании культуры художественного творчества и недостаточной разработанностью технологии эффективного использования хореографии в качестве средства формирования культуры художественного творчества [4, с. 137] участников самодеятельного хореографического коллектива. Наличие проблемной ситуации.

Проблема настоящего исследования может быть определена как: каковы организационно-педагогические условия формирования художественной культуры участников самодеятельного коллектива балетного танца? Формирование культуры художественного творчества участников самодеятельного хореографического коллектива может быть эффективным при реализации следующих организационно-педагогических условий:

- создания педагогически комфортной образовательной среды, включая психологический климат и благоприятную творческую атмосферу, на принципах оптимального общения между участниками самодеятельного хореографического коллектива и педагогами-хореографами, руководителями коллективов [3, с. 25];
- развития интеллектуальной мобильности и эмоциональных возможностей на основе рефлексивной самореализации творческой самостоятельности [5] участников самодеятельного хореографического коллектива;
- использования индивидуального подхода к членам коллектива в процессе занятий хореографией с учетом возрастных особенностей характера [2, с.399];
- разработки и внедрения модели формирования культуры художественного творчества участников в самодеятельном хореографическом коллективе.

Выводы:

1. В условиях инновационных процессов, происходящих сегодня в обществе и его социокультурной модернизации, проблемам формирования культуры художественного творчества следует уделять особое внимание, поскольку творчество как высшее проявление человеческой деятельности, направленное на преобразование действительности, способствует созданию новых социально значимых культурных ценностей.

2. Проведена классификация категории «творчество» по различным признакам, необходимость которой заключается в выявлении сущности творчества и принятии решений по управлению процессом формирования и развития творчества в различных средах.

3. Для формирования культуры художественного творчества наиболее подходящим является подростковый возраст (от 12 до 15 лет), находясь в котором индивид наиболее подвержен как внешним (восприятию культурных ценностей), так и внутренним проявлениям (новаторство), в сумме определяющим развитие человека как личности и творца, формирующего культуру общества в целом. [3, с. 24]

4. Язык танца представляет собой синтез потенциалов искусства постановщика-хореографа и участников самодеятельного хореографического коллектива, реализующих его замысел средствами хореографии; является средством интерпретации творчества и одним из факторов формирования культуры художественного творчества участников самодеятельного коллектива.[5]

5. Потенциалу самодеятельной хореографической культуры присущи сбалансированность между тривиальным и оригинальным, агрессивным и сентиментальным,

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

вульгарным и изощренным. Самодеятельная хореографическая культура отвечает потребностям подростков в досуге, развлечении, игре, общении, эмоциональной компенсации и психологической разрядке.[4, с.135]

6. Сущность досуга проявляется в творческом поведении (взаимодействие с окружающей средой) людей в свободном для выбора роде занятий и пространственно-временной среде, детерминированной внутренне (потребностями, мотивами, установками, выбором форм и способов поведения) и внешне (факторами, порождающими поведение).

7. Досуг дает возможность подростку развивать многие стороны своей личности, даже собственный талант. Для этого необходимо, чтобы к досугу он подходил с позиций своей жизненной задачи, своего призвания – всесторонне развивать собственные способности, сознательно формировать себя[2, с.255].

8. Задачей культурно-досуговых центров является максимальная реализация развивающих досуговых программ для подростков, в основе которых лежит принцип доступности организации, массовости, включения незадействованных групп молодежи. Совершенствование организации культурных форм молодежного досуга обеспечит возможность неформального общения, творческой самореализации, духовного развития, будет способствовать воспитательному воздействию на большие группы молодежи.

9. Применительно к исследованию под термином «формирование культуры художественного творчества» следует понимать процесс развития новаторства, преимущества культурных ценностей человека как личности и творца всей культуры общества средствами хореографии в социокультурной деятельности самодеятельных хореографических коллективов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмедова, М.А. Культура организации в социокультурной системе общества / М.А. Ахмедова, С.Н. Митин // Человек, культура, образование: сб. науч. тр. I Всерос. науч.-практ. конф. – Ульяновск, 2006. – С.12-17.
2. Божович, Л.И. Личность и её формирование в детском возрасте / Л.И. Божович. – СПб.: Питер, 2008.– 400 с.
3. Брусницына, А. Н. Воспитание танцевальной культуры школьников в хореографическом коллективе учреждений дополнительного образования детей: личностно-деятельностный подход: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05/ А.Н.Брусницына.– М., 2007. – 25 с.
4. Даянова, Д. П. Формирование социокультурных ценностных ориентаций учащихся в контексте деятельности молодежных общественных объединений и организаций: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05/Д.П. Даянова. – Казань, 2006. – 197 с.
5. Кабурнеева, Е.О. Художественно-педагогические традиции Московской государственной академии хореографии / Е.О. Кабурнеева // Педагогика искусства: электронный научный журнал.– 2010.– №3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/AEmagazine/new-magazine-3-2010/htm>.

УДК 793.3

*Н. Е. Королева,  
И. В. Степанченко,  
г. Орел, РФ*

### «РУССКИЙ ТАНЕЦ» КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ

Современный этап развития профессионального образования характеризуется самодвижением педагогики высшей школы к личностной ориентированности и технологичности профессиональной подготовки обучающихся, что, на наш взгляд, вполне отвечает современным требованиям государственной системы образования и раскрывает

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

специфику деятельности в определенной сфере. Реализация концепции хореографического образования и воспитания обучающихся требует точных и однозначных задач в учебной работе – ведущей формы деятельности обучающихся.

Русский танец благодаря своей многогранности сочетает в себе средства музыкального, пластического, эстетического и художественного развития и образования, которые в деятельности будущего педагога-хореографа непременно станут хорошей основой для передачи полученных знаний, умений и навыков, а также традиций русского народного творчества подрастающему поколению. Дисциплина «Русский народный танец» направлена, в первую очередь, на изучение «аутентичных форм фольклорного русского танца путем сохранения, возрождения и воплощения художественных народных песенно-танцевальных традиций» [2, с. 17].

Теоретические аспекты обучения народной хореографии рассмотрены в работах К.Я. Голейзовского, Р.Н. Захарова, А.С. Каргина, А.В. Лопухова, Т.С. Ткаченко и др. Практические основы и методика преподавания русского танца раскрыты в трудах выдающихся мэтров: А.А. Борзова, Г.Ф. Богданова, Ю.Г. Деревягина, Н.И. Заикина, А.А. Климова, Т.А. Устиновой.

Сегодня не существует единого подхода к изучению русского танца в средних и высших учебных заведениях культуры и искусства. Как отмечает исследователь А.А. Борзов, «молодые выпускники различных институтов культуры – сходятся на мысли, что изучение русского танца должно основываться на знании обучающимися областных особенностей русского танца и различиях его бытования в регионах России. Такой подход не вызывает сомнений с точки зрения сохранения богатого наследия, доставшегося нам от предыдущих поколений» [1, с. 169]. Однако, хореографические училища России, где есть дисциплина «Русский танец», не могут взять на себя функции хранителей этого уникального богатства. Отделения народного танца, которые готовят специалистов-исполнителей народного направления, берут за основу овладение исполнительским мастерством и не могут посвятить все свое практическое время изучению областных особенностей русского танца, потому что они призваны готовить в первую очередь тело танцовщика для сцены, с обязательным знанием репертуара коллективов, где они после выпуска рассматриваются потенциальными исполнителями.

Дисциплина «Русский танец» на кафедре хореографии ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» входит в число обязательных предметов по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», направленность (профиль) «Руководство хореографическим коллективом, преподавание специальных дисциплин», а также по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», направленность (профиль) «Педагогика». Основной целью программы дисциплины является «формирование у обучающихся профессиональных, педагогических и балетмейстерских умений и навыков в области русского народного танца, творческое применение полученных знаний, умений и навыков на практике» [3].

Предмет ведется с 1 семестра и включает в себя несколько разделов: «экзерсис у станка и на середине зала; ходовые движения в русском народном танце и методика их исполнения, проходки, коленца; дробные выстукивания, хлопушки, присядки, вращения; виды и формы русского танца» [3]. Важным компонентом программы является изучение региональных особенностей исполнения русского народного танца. Их достаточно много, и они очень разнообразны – от Урала и Сибири («Воротца», «Шестёра») и до Центральной России (Белгородская, Брянская, Курская, Орловская, Рязанская области – «Орловская матаня», «Горбуновские переборы», «Тимоня», «Колесо», «Журавель» и многие другие). Педагог делает обзор изучаемого региона с констатацией фактов, влияющих на манеру и характер исполнения, композицию и музыкальное сопровождение тех танцев, которые

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

бытуют в данной области; название хороводов, кадрили, плясок и переплясов, гаданий, игр, обычаев и обрядов.

Неотъемлемой частью учебного процесса по русскому танцу является разбор и постановка региональных танцев по записи, а также изучение образцов русского танца. Он включает в себя работу балетмейстера над постановкой танца по записи, работу с исполнителями, просмотр видеоматериалов, иллюстраций различных профессиональных коллективов русского народного танца, разбор образца русского танца по видеоматериалам.

Один из основных компонентов учебного процесса – сочинительский. Со второго семестра предусматриваются пробы обучающихся по сочинению простых комбинаций у станка и на середине зала. Со следующего семестра задача усложняется, обучающиеся сочиняют малые формы и виды русского танца, танцевальные этюды, коллективное сочинение развернутых композиций обрядов и праздников, вплоть до полнометражного авторского произведения. Развитие творческого мышления будущих специалистов-хореографов всегда было одним из показателей успешной деятельности высшей школы. На начальном этапе обучения в вузе актуализация способностей мыслительной деятельности выступает как необходимое условие учебного хореографического творчества обучающихся.

Формирование исторических и теоретических знаний в области русской хореографии у обучающихся происходит также в процессе научно-исследовательской работы. Ее результат – написание рефератов различной тематики. В качестве объекта исследования могут выступать любительские и профессиональные хореографические коллективы. Предметом изучения могут являться группы движений русского танца, история их становления и развития. Реферат преследует определённые цели: стимулирует мыслительную деятельность обучающихся, учит применять общенаучные методы исследования в соответствии с направлением профиля подготовки, овладение первичными навыками самостоятельной научно-исследовательской деятельности.

Таким образом, преподаватели по русскому народному танцу стараются развивать творческий потенциал обучающихся не только во время занятий, но и в процессе их самостоятельной творческой работы. Научить будущих педагогов-хореографов создавать новые художественные произведения, созвучные современной эпохе, не растерять тех жемчужин, которые создал народ – одна из главных задач хореографической педагогики.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Борзов, А.А. О преподавании русского танца / А.А. Борзов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – № 4. – С. 169–185.
2. Бочкарева, Н.И. Русский народный танец: теория и методика: учебное пособие для учеников вузов культуры и искусств / Н.И. Бочкарева. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2006. – 179 с.
3. Русский танец: программа дисциплины по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://80.76.190.35:888/moodle/pluginfile.php/163731/mod\\_resource/content/1/Б1.В.05%20Русский%20танец.pdf](http://80.76.190.35:888/moodle/pluginfile.php/163731/mod_resource/content/1/Б1.В.05%20Русский%20танец.pdf) (дата обращения: 16.11.2022).

**САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТА-ХОРЕОГРАФА  
В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ  
(на примере преподавания современного танца)**

В современной образовательной парадигме, ориентированной на удовлетворение потребностей личности, особое место занимают проблемы саморазвития, самообразования, самореализации личности. В связи с этим изменяются и требования, предъявляемые к современному специалисту, а это, в свою очередь, требует пересмотра организации, содержания, форм и методов профессиональной подготовки студента-хореографа в вузах культуры и искусств. Качество профессиональной подготовки студентов зависит от эффективности организации всех форм учебного процесса. Однако современное образование не может и не должно быть ограничено только аудиторным обучением. Огромным результативным потенциалом обладает самостоятельная работа студентов.

В научной литературе, вопрос об определении понятия «самостоятельная работа» является дискуссионным. Проблему формирования методов самостоятельной работы студентов в своих научных работах рассматривали Л.М. Авдеева, Н.А. Александрова, Т.Б. Анисимова, Г.В. Бурцева, О.Н. Вернигора, Г.Н. Диниц, В.Ю. Никитин, Л.В. Перлина, Н.А. Платохина и др.

Преимущественно самостоятельная работа сводится к внешней организации данного процесса и определяется как деятельность обучающегося без непосредственного руководства и участия педагога в специально отведенное для этого время (в основном внеаудиторное). Однако в современных условиях сформировался новый статус самостоятельной работы, который становится одним из принципов, реализующих индивидуализацию учебно-воспитательного процесса. Самостоятельная работа студентов, на сегодняшний день, представляет собой одну из действенных форм учебно-воспитательного процесса и выступает как конкретное выражение его содержания, воплощение теории и методологии [1, с. 8].

Самостоятельная работа студентов предназначена не только для овладения каждой дисциплиной, но и для формирования навыков самостоятельной работы в целом, в учебной, научной-исследовательской, профессиональной деятельности, способности принимать на себя ответственность, самостоятельно решать проблемы, находить конструктивные решения проблемных ситуациях и т.д.

В связи с этим, рассматривая понятие «самостоятельная работа», а затем и при организации данного вида деятельности куда важнее, исходить не только из решения вопроса о том, ведется ли эта работа с начала и до конца под руководством преподавателя, но и из этого, в какой степени и на каком уровне протекает у студента самостоятельный индивидуальный процесс познания?

В вузах культуры и искусств присутствуют различные виды индивидуальной самостоятельной работы студентов-хореографов, подготовка к различным теоретическим заданиям по методике проведения или исполнения того или иного танцевального направления, практическая подготовка к зачетам, экзаменам, сочинение собственных танцевальных комбинаций, целостных композиций.

В настоящее время в вузах реализуется две общепринятые формы самостоятельной работы, традиционная, индивидуальная самостоятельная работа студентов, выполняемая в произвольном режиме времени в удобные для студента часы, часто это бывает дома или в аудитории отдельно от сокурсников и педагога, где студент самостоятельно реализует заданную комбинацию, этюд, в соответствии с заданием преподавателя. Индивидуальная

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

работа требует настойчивости, усидчивости, упорства в преодолении трудностей, однако, это реальная возможность проявить свою индивидуальность: независимость идеи, свое видение явлений, свой ход мыслей, своя направленность и стиль. С этой точки зрения индивидуальная работа была и останется мощным источником развития способностей, средством самовыражения личности студента-хореографа.

Вторая форма самостоятельной работы - аудиторная, выполняемая под контролем преподавателя, у которого в ходе выполнения можно получить консультацию [4, с. 133].

Для организации и успешного функционирования самостоятельной работы студентов и последующих ее результатов необходимы:

1. Комплексный подход к организации самостоятельной работы по всем формам аудиторной работы.
2. Сочетание всех типов самостоятельной работы.
3. Обеспечение контроля над качеством выполнения (требования педагога, просмотры и проверки заданий, консультации).
4. Формы контроля.

Современная хореография представляет собой одно из актуальнейших и интереснейших направлений в искусстве танца. Она включает в себя различные направления современной хореографии: танец модерн, джаз-танец, contemporary dance, hip-hop, house и др. Особенностью самостоятельной работы по данным дисциплинам является большая возможность в исследовании, экспериментировании многообразного практического материала.

Самостоятельная работа студентов-хореографов осуществляется путем использования в процессе обучения системы учебных творческих заданий. Применение термина «система творческих заданий» в данном случае оправдано, так как в этой работе отражены основные показатели, характеризующие задания как систему: целесообразность, взаимодействие, динамичность. Целесообразность в данной работе отражается в наличии единой цели творческих заданий – формирование профессионально значимых качеств; достижение этой цели обеспечивается при взаимодействии элементов системы: творческие задания связаны друг с другом таким образом, что качество выполнения одного из них влияет на качество выполнения остальных заданий. И, наконец, заданиям свойственна динамичность. Они могут быть усложнены или упрощены в зависимости от подготовленности студента, развитости его специальных способностей [3, с. 16].

В педагогической литературе учебные задания характеризуются как неотъемлемая часть процесса обучения, важное средство его активизации. Они находят свое место на всех этапах обучения и включают в себя следующие стадии: первичное ознакомление с образовательным материалом (наблюдение за изучаемым объектом); усвоение новых знаний по форме правил, законов, понятий (составление логического плана, сравнение фактов и явлений); формирование умений и навыков (упражнения, решение задач, сочинения); закрепление усвоенных знаний, умений, навыков (повторение, заучивание, выполнение практических работ разного содержания); проверка знаний, умений, навыков (контрольные работы, практические показы).

К самостоятельной работе на основе современных танцевальных направлений, студенты приобщаются, как правило, с первых этапов обучения. Данная система включает в себя задания на: самостоятельное разучивание, исполнение материала. В процессе работы необходимо учитывать последовательность изучения современного танца, особенности стиля, позиций ног, рук, их основные положения, методику изучения основных шагов, движений, перемещений в пространстве и т.д. При изучении нового танцевального направления, педагог вводит студентов в учебно-познавательную деятельность, с помощью лекций, рассказа с просмотром видеоматериала, беседы об истории возникновения и развития того или иного танцевального направления, характере, стиле исполнения.

В дальнейшем самостоятельная работа основана на принципе подготовки к сочинению комбинации какого-либо раздела урока современного танца (worm up, экзерсис у станка, на середине зала, партеринг, кросс, этюдной работы и др. Сочинение учебных комбинаций может носить как домашнее задание, так и импровизационный характер, что требует от студента-хореографа быстроты мышления и способности быстро мобилизовать багаж теоретических знаний, переведя их в практическое воплощение. Подбор студентом музыкального материала, также имеет большое значение в процессе освоения современных направлений танца, так как каждый из них отличается своей темпо-ритмической основой. Процесс сочинения комбинации (композиции), под выбранный музыкальный материал (идея, сюжет, композиция, нахождение образного характера и т. д.); разучивание и непосредственная постановка комбинации (композиции); отработка поставленного материала и последующая корректировка самого студента и педагога, обуславливает развитие памяти, мышления, воображения, целеустремленности, внимания, дает навыки самостоятельного применения знаний на практике, развивает способность принятия быстрого решения, отказ от стереотипов.

Успех выполнения такого рода заданий во многом будет зависеть от знаний студентом методики и техники исполнения движений выбранного танцевального стиля, уровня технических возможностей, багажа знаний, гибкости мышления и аналитических возможностей, наличия исполнительского опыта.

Существуют различные групповые формы самостоятельной работы у студентов-хореографов: парные (дуэт), малая группа, большая группа. Данный вид работы обладает благоприятными условиями для сотрудничества самих студентов, особенно хореографической специальности, для коллективного взаимодействия. Групповая работа усиливает фактор мотивации и взаимной интеллектуальной активности, повышает эффективность познавательной и практической деятельности студентов благодаря взаимному контролю и взаимопомощи [2, С. 196–199]. Коллективная работа практически всегда идет быстрее и продуктивнее.

Самостоятельная работа носит деятельностный характер, поэтому можно выделить ее компоненты, характерные для деятельности как таковой: мотивационные звенья, постановка конкретной задачи, выбор способов выполнения, исполнительское звено, контроль. Аудиторные занятия следует проводить так, чтобы обеспечить безусловное выполнение самостоятельной работы всеми студентами. Необходим регулярный контроль, корректировка успешности выполнения самостоятельной работы студентов (просмотр выполненной работы, проверка по методике исполнения того или иного танцевального движения). Здесь принципиальное значение имеет личностное педагогическое общение преподавателя со студентом [5, С. 51–53.].

Важным моментом в процессе работы над учебными творческими заданиями является то, что студенты выступают как в роли постановщиков и исполнителей, так и в роли зрителей и критиков. Данная стратегия важна для формирования профессиональных навыков, педагогического опыта, так как в процессе творческой работы одного студента, сокурсники анализируют его действия, выявляют ошибки и делают выводы, приумножая к своему личному опыту, опыт своего сокурсника. Профилирование заданий, таким образом, предусматривает в равной мере их прикладной характер, связанный со спецификой будущей профессии, и методологические особенности, связанные с формированием «хореографического мышления».

При самостоятельной работе часто возникают различные трудности, проблемы и сложности, недостаток лексического, музыкального материала, трудности при изучении танцевальной лексики, характера и стилистики выбранного хореографического направления. В связи с этим, педагог должен заранее проинформировать студентов об источниках информации, где возможно самостоятельно подчерпнуть необходимый материал: книги по

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

современным направлениям, педагогические информационные ресурсы, семинары, методические рекомендации.

Главное, студент-хореограф должен овладеть технологией самообразования, а весь учебный процесс должен помогать ему в этом. И по форме, и по содержанию самостоятельная деятельность студента характеризует степень его талантливости, зрелости как обучающегося и как будущего хореографа-профессионала.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева, Л.М. Пластика. Ритм. Гармония: Самостоятельная работа учащихся для приобретения хореографических навыков: учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений искусств и культуры / Л.М. Авдеева. – СПб. : Композитор, 2006. – 51 с.
2. Вернигора, О.Н. Самостоятельная работа студентов-хореографов в вузах культуры и искусств как средство актуализации профессионально-личностного потенциала будущего специалиста / О.Н. Вернигора // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 2 (45). – С. 196–199.
3. Диниц, Г.Н. Самостоятельная работа как средство профессиональной подготовки студентов : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.08 / Г.Н. Диниц. – Москва, 2002. – 176 с.
4. Педагогика и психология высшей школы: учебное пособие. – Ростов н/Д : Феникс, 2002. – 544 с.
5. Платохина, Н.А. Самостоятельная работа – условие стимулирования активной учебно-познавательной деятельности студентов // Известия Волгоградского государственного технического университета. – 2006. – № 8. – С. 51–53.

УДК 793.3:004:37.026

*В. В. Новикова,  
г. Луганск, ЛНР*

### ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ СОВРЕМЕННОГО УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ХОРЕОГРАФИИ

На сегодняшний день образование, наряду с другими отраслями развивается и совершенствуется. Социальные изменения, прошедшие в последнее десятилетие, демократизация общественной жизни предопределило важность использования информационных технологий в образовательном процессе, что играет огромную роль в развитии и становлении творческой личности, будущего специалиста-хореографа и его профессиональной компетентности. Современные информационные технологии ведут к подлинной революции в образовании.

Образовательный процесс является не только методом приобретения учащимися знаний, умений и навыков, но также и упорядоченным способом присвоения им социокультурных ценностей. Образовательный процесс – это целенаправленная деятельность по обучению, воспитанию и развитию личности путем организованных учебно-воспитательных и учебно-познавательных процессов в единстве с самообразованием этой личности, обеспечивающая усвоение знаний, умений и навыков на уровне не ниже государственного образовательного стандарта [2].

В настоящее время система образования сталкивается с необходимостью использования новых информационных и коммуникативных технологий (ИКТ) для получения знаний и развития навыков учащихся. Использование новых ИКТ для повышения качества образования будет эффективным в том случае, если выполнить следующие ключевые условия:

- учащиеся и преподаватели должны иметь доступ к цифровым технологиям и Интернету;
- учащиеся и преподаватели должны получать высококачественные, значимые и культурно ценные цифровые учебные ресурсы;

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

– преподаватели должны обладать достаточными знаниями и навыками для поддержания высоких стандартов успеваемости учащихся с использованием новых инструментов и цифровых ресурсов.

Преподаватели-хореографы, работающие в учреждениях дополнительного образования, школах искусств, учреждениях культуры и т. д. занимаются поиском нового содержания образовательного процесса, с помощью информационных технологий. ИКТ в современном понимании подразумевают широкий спектр цифровых технологий, используемых для создания, передачи, распространения информации и оказания услуг. К ним относятся компьютерное оборудование, программное обеспечение, телефонные линии, сотовая связь, электронная почта, спутниковые технологии, сети беспроводной и кабельной связи, мультимедийные средства, а также Интернет [5].

Специфика хореографического обучения включает в себя получение физического опыта танцевальных действий, комплекс по развитию и совершенствованию рефлекторно-двигательного аппарата человека, т. к. хореография – это вид искусства, который связан с кинетическим восприятием мира, то есть организацией получения эстетических впечатлений от окружающей действительности, которая происходит через образно-двигательную сферу действий.

Традиционные педагогические технологии хореографического образования, используемые при обучении хореографии, основанные на современных формах и методах обучения, ориентированные на решение сложных психолого-педагогических проблем, доказали свою эффективность и продолжают широко применяться в образовательном процессе в настоящее время.

Сочетание традиционных методов обучения, таких как наглядный (практическая демонстрация) и словесный (объяснение), наряду с развитием общих физических, художественных, выразительных и исполнительских навыков, использование информационных технологий расширяет возможности творческой реализации учащихся, помогает всесторонне подготовить будущего специалиста на протяжении всего периода обучения. Данная сфера искусства нуждается в специалистах, обладающих самобытным творческим и инициативным мышлением, которые способны развивать художественное образование.

Характерной особенностью занятий по хореографии является синтез информационных технологий и разнообразных творческих заданий, игровых и практических проектов. Информационные технологии предлагают широкие возможности в творческом процессе обучения хореографии, как в профессиональном плане, так и на уровне любительского творчества.

Профессиональная деятельность хореографа подразумевает проектный характер, поскольку создание хореографического произведения включает в себя следующие компоненты: авторская интерпретация и продвижение хореографических идей, их экспериментальная проверка и получение определенного практического творческого произведения – готовой танцевальной композиции. При подготовке творческих проектов особое внимание уделяется формированию таким профессиональным навыкам, как: развитие системно-образного мышления, умение импровизировать, выработки способов исследовательской деятельности, сбор информации с использованием информационных технологий и решение профессиональных дидактических проблем. Работа с коллективом художественной самодеятельности сегодня, когда неизмеримо вырос духовный уровень, культура, художественно-эстетический вкус нашего народа, нисколько не проще, а иногда даже сложнее, чем с профессиональным [4, с. 11–12].

Деятельность танцевального коллектива включает в себя постановку хореографических произведений и проведение концертных выступлений. Включение информационных технологий в процесс организации и проведения досугово-массовых

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

мероприятий подняло их на новый уровень и повысило качество и эффективность многих видов мероприятий. Сейчас можно утверждать, что использование информационных технологий стало неотъемлемой частью развлекательных мероприятий. Именно они расширяют возможности выразительных средств, используемых на досугово-массовых мероприятиях. Используя звук, слово и изображение в новом качестве, вы можете комбинировать, соединять и представлять материал различными способами.

Для качественного звучания танцевальных фонограмм, отвечающих современным техническим требованиям, используются компьютерные технологии. Компьютерная техника открыла принципиально новый этап в техническом воспроизведении музыкальных и хореографических произведений: в жанрах прикладной музыки, в средствах звукозаписи, в качественных возможностях звуковоспроизводящего оборудования, в театральной и концертной деятельности, в звуковом дизайне и трансляции музыки и хореографии (в том числе трансляции по Интернету). Компьютерные программы также используются для прослушивания музыкальных произведений, в выборе мелодий, в компоновке и аранжировке, в выборе и осматривании хореографических зарисовок.

Современный учебный процесс по хореографии предусматривает использование видеозаписей и аудиозаписей. С их помощью учебный материал можно представить как систему ярких образов, позволяющих облегчить запоминание и усвоение материала. Более того, сегодня изменение технологии обучения и формы представления образовательной информации являются требованием времени [1]. Использование видеозаписей в рабочем процессе дает возможность преподавателю вместе со своими учениками провести методический анализ с целью лучшего усвоения пройденного материала, а также помогает выявить ошибки и провести работу над этими ошибками для чистоты исполнения. Поэтому, использование информационных технологий также позволяет накапливать и хранить фото и видео материалы танцевального коллектива, что в свою очередь помогает передать и сохранить изученный материал, а также проследить творческий рост коллектива.

Использование компьютеров и информационных технологий в образовании оказывает существенное влияние на содержание, методы и организацию учебно-воспитательного процесса. С развитием мультимедийных технологий компьютер становится средством обучения, способным наглядно отображать широкий спектр информации. Следовательно, происходит развитие творческого потенциала ученика, навыков коммуникативных действий и навыков экспериментально-исследовательской работы.

Для многих хореографических дисциплин Интернет является ценным источником библиографической и энциклопедической информации, так как на его просторах можно найти много разнообразных ресурсов, электронных книг, статей по хореографии, которые могут помочь в обучении и саморазвитии. Широко распространены проекты, связанные с компьютерными презентациями, которые позволяют более четко представить иллюстративный материал.

В учебном процессе информационные технологии могут быть полезными во время проведения занятий по предметам «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Современный танец», «Композиция и постановка танца», «История костюма», «История хореографического искусства» и самостоятельно во внеурочное время, с целью:

- знакомства с танцевальным наследием и творчеством выдающихся хореографов и танцоров своего времени;
- показа и распространения фото и видео материалов с концертов и конкурсов;
- получения информации о конкурсах, фестивалях;
- ознакомления с видео материалами по хореографии.

В современном учебном процессе в основном используются технологические средства, такие как: компьютер, ноутбук. Преподаватели и учащиеся получают все виды информации с электронных носителей: флэш-карты, компакт-диски, DVD-диски и жесткие

диски. Все эти технические инструменты позволяют разрабатывать информационно-коммуникативную среду для обмена необходимой информацией. С внедрением информационных технологий у преподавателей появляется больше возможностей для творческого подхода в процессе подготовки к занятиям по хореографии.

Использование презентаций, созданных с помощью компьютера, помогают преподавателю продумать последовательность представления материала на уроке, сделать процесс объяснения более интересным, простым в понимании и доступным. В презентациях преподавателю предоставляется возможность продемонстрировать изученные элементы танца, правила его исполнения, а также четко и интересно рассказать обо всех сферах танцевального искусства.

Информационные технологии особенно ценны в обучении народно-сценическому танцу. Компьютерная техника и Интернет предоставили возможность преподавателям и учащимся изучать особенности обычаев, традиций, менталитет разных народов, репертуар профессиональных хореографических ансамблей, что является необходимым для изучения танцев народов мира. Мы можем наглядно увидеть основные движения того или иного народного танца, положение рук, корпуса. Изучить главные элементы национальных костюмов, которые характерны народности. Правильное понимание стиля, характера и манеры исполнения дает возможность участникам коллектива создавать на сцене средствами танца правдивый образ и передавать главные характерные черты разных национальностей мира.

С помощью Интернет сетей преподаватели и учащиеся могут повысить свой профессиональный уровень, принимая участие в Интернет-конференциях и Интернет-конкурсах. Использование информационных технологий учащимися внеурочное время способствует:

- овладению знаниями по хореографии на более высоком уровне;
- самообразованию;
- интенсификации познавательной деятельности;
- развитию самоорганизации;
- расширению возможности использования информационных технологий в образовательном процессе.

Отметим, что на сегодняшний день можно найти как сторонников, так и противников внедрения новых технологий в учебный процесс. Однако все учебные центры, так или иначе, используют информационные технологии. Учащиеся могут выразить свои идеи и концепции, используя методы и инструменты информационных технологий. А также изучают методы работы с учебной информацией, методы овладения различными художественными технологиями, методы интерпретации культурного опыта.

Используя информационные технологии в качестве инструмента для проектной деятельности, для изучения особенностей хореографического искусства, в качестве технологии для реализации междисциплинарных проектов, можно достичь больших творческих результатов в образовании, сформировать системные знания и общие навыки в танцевальных областях. Использование информационных технологий имеет реальную возможность эффективно влиять не только на учебно-воспитательный процесс, но и способствовать активной гражданской позиции учащихся и новых поколений. Благодаря гармоничному сочетанию современных технологий с традиционными методами хореографического образования, они позволят комплексно подготовить будущего специалиста, способного работать с информационными технологиями и применять их в своей профессиональной деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

1. Василевская, М.В. О применении мультимедиа технологий на уроках хореографии [Электронный ресурс] / М. В. Василевская // Образовательная социальная сеть. – 2013. – Режим доступа: <https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2013/10/25/o-primenenii-multimedia-tekhnologiy-na-urokakh-khoreografii>.
2. Колобова, О.К. Образовательный процесс [Электронный ресурс] / О.К. Колобова // Образовательная социальная сеть. – 2016. – Режим доступа: <https://nsportal.ru/detskiy-sad/upravlenie-dou/2016/10/17/obrazovatelnyy-protsess>.
3. Кошбахтиев, И.А. Информационно-коммуникационные технологии по подготовке кадров по физическому воспитанию. «Проблемы развития информационно-коммуникационных технологий и подготовки кадров» Международная научная конференция / И.А. Кошбахтиев, О. Л. Эрдонов. – Ташкент, 2009. – 202–204 с.
4. Смирнов, И.В. Искусство балетмейстера / И.В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 190 с.
5. Тевс, Д.П. Использование современных информационных и коммуникационных технологий в учебном процессе : учебно-методическое пособие. / Д.П. Тевс, В.Н. Подковырова, Е.И. Апольских, М.В. Афонина. – Барнаул : БГПУ, 2006. – 213 с.

УДК 793.31:37.036.5

*С. В. Новицкая,  
О. Н. Потемкина,  
г. Луганск, ЛНР*

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ В ПРОЦЕССЕ ЗАНЯТИЙ В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ НАРОДНОГО ТАНЦА

Главной задачей современного общества является воспитание гуманистической личности и подготовка подрастающего поколения к жизни. Во многом это зависит от окружающей художественно-эстетической среды, которая способствует формированию идеалов, нравственно воспитывает, развивает способность творить по законам красоты, пробуждает потенциальные возможности каждого человека.

Художественное воспитание занимает одно из первых мест в системе эстетического воспитания детей и подростков. Оно определяет связь развивающейся личности с различными сторонами художественной культуры, тем самым делая возможным ее осмысление и понимание. С другой стороны, художественное воспитание предполагает собственное художественное творчество детей и подростков. Среди великого множества форм художественного воспитания особое место занимает хореография.

Хореографическое искусство – искусство синтетическое. Оно взаимосвязано с музыкой, поэзией, живописью, литературой. Эта особенность проявляется в собственных выразительных средствах. Основными выразительными средствами танца являются гармоничные движения и позы, музыка, определяющая выразительность движений и манеру исполнения, костюм и т.д. В силу этого хореография располагает большими возможностями для развития творческих способностей детей и подростков.

Различные аспекты художественного воспитания и творческого развития подрастающего поколения рассматривались в трудах: Н. Бердяева, Б. Вышеславцева, Д. Кабалевского, Я. Коменского, В. Соловьева, В. Сухомлинского, К. Ушинского.

Исследованием художественного воспитания детей и подростков в области хореографического искусства занимались известные балетмейстеры и педагоги, такие как: А. Ваганова, Л. Бухвостова, К. Голейзовский, Г. Гусев, Н. Заикин, Р. Захаров, В. Карпенко, Ф. Лопухов, И. Смирнов, Н. Тарасов, А. Ширяев и др.

Педагогическая наука определяет художественное воспитание как развитие способности воспринимать, чувствовать, понимать прекрасное в жизни и искусстве, как воспитание стремления самому участвовать в преобразовании окружающего мира по

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

законам красоты, как приобщение к художественной деятельности и развитие творческих способностей.

Педагогический энциклопедический словарь определяет художественное воспитание как формирование мировосприятия ребенка средствами хореографического искусства [4, с. 313]. В подтверждение вышесказанного, педагог В.Н. Шацкая отмечает, что «художественное воспитание есть процесс целенаправленного воздействия средствами искусства на личность, благодаря которому у воспитуемых формируются художественные чувства и вкус, любовь к искусству, умение понимать его, наслаждаться им и способность по возможности творить в искусстве» [5, с. 35].

Определяя педагогическую суть процесса формирования художественных и эстетических идеалов Е. Торшилова указывает на необходимость учета возрастных особенностей детей, необходимость к устойчивым содержательным идеальным представлениям о прекрасном. В своей книге «Хореографическое искусство и балетмейстер» В. Карпенко отмечает, что задача искусства, основана на том, чтобы оказать воздействие на душевное состояние воспринимающего, на его интеллектуальное, эстетическое развитие, формирование творческого воображения и мышления.

Важным звеном в формировании художественной культуры личности является деятельность самостоятельных творческих коллективов системы дополнительного образования. Огромное количество детей и подростков занимаются в танцевальных коллективах, балетных студиях, ансамблях, хореографических школах и классах.

Задачи художественного воспитания в учебно-творческом процессе решаются с помощью взрослого посредника – в хореографическом коллективе – руководителя, педагога-балетмейстера способного организовывать и руководить контактом обучающегося с миром прекрасного. В книге «Балетмейстер и коллектив» читаем: «Воспитатель – лицо, ведущее воспитательную работу с целью формирования у воспитуемых определенного мировоззрения, нравственного поведения, выработки определенных черт характера и воли, привычек, вкусов, развития моральных, физических и умственных качеств» [1, с. 11]. Таким образом, формирование личности обучающегося осуществляется в условиях педагогического процесса. Результаты художественно-эстетического воспитания зависят от эффективного использования форм и методов преподавания.

Хореография дает широкий простор для использования в процессе занятий разнообразных методов и приемов, принципов работы с учетом специфики хореографического обучения и воспитания. Задачи хореографов направлены на воспитание высокой нравственной культуры, эстетическое развитие и решаются путем вовлечения участников коллектива в художественно-исполнительскую деятельность с организацией учебно-творческой работы.

Раскрывая значимость учебно-воспитательной работы в любительском хореографическом коллективе артист, балетмейстер и педагог хореографии В. Тихомиров писал о том, что, для того чтобы сделать человеческое тело красноречивым в пластике, нужно пройти основательную школу, тренирующую человеческое тело, что позволяет осуществить техническую подготовку исполнителя.

Большое значение в воспитании художественного вкуса имеют подготовительные упражнения классического танца. А.Я. Ваганова подчеркивает, что благодаря упражнениям классического экзерсиса человек приобретает красивую осанку, свободное владение телом, пластичность и выразительность. Танцевальная деятельность способствует физическому развитию детей. Также занятия хореографией прививает основы этикета и правильных манер поведения в обществе. В процессе систематических занятий вырабатываются такие качества как: дисциплинированность, терпение и трудолюбие.

Важным условием воспитания хорошего вкуса, чувства меры и развития художественного начала для участников хореографических коллективов служит гармония

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

внешнего и внутреннего мира, ибо «малейшее стремление ученика пластически изображать, представлять, мимировать свое отношение к содержанию музыкальной темы необходимо немедленно устранять...это порождает фальшь, притворство, безвкусицу, нивелирует творческую индивидуальность» [2, с. 54].

Важнейшей задачей художественного воспитания в творческом самодеятельном коллективе является приобщение его участников ценностям отечественной и мировой художественной культуры, лучшим образцам народного творчества классического и современного искусства. К примеру, беседы преподавателя о характерных особенностях народного танца, искусства народа, коллективный просмотр выступлений профессиональных хореографических ансамблей пробуждает заинтересованность участников к искусству, формирует необходимость в полноценном художественном общении с произведениями различных видов искусства и отношение к культуре как к важнейшему условию свободного и многостороннего развития собственной личности.

Огромную роль в художественном воспитании участников в творческом коллективе имеет репертуар. Изучение танцевальных номеров, раскрывающих образы природы родного края, событий героического прошлого нашего народа, способствует формированию духовно-нравственных качеств подрастающего поколения, любви к родной земле и к родному краю. Репертуар ансамбля дает огромные возможности для приобщения воспитанников к богатству танцевального и музыкального народного творчества, помогает участникам коллектива освоить разнообразный стиль и манеру исполнения танцев различных народов, поскольку народный танец – это яркое красочное творение народа, являющееся эмоциональным художественным отражением его многовековой жизни. Народный танец необходимо осваивать, любить и беречь. Формируя принципы общей культуры подрастающего поколения, народный танец раскрывает широкие возможности для освоения техники, для эмоционального развития актерских способностей, знакомит с национальной пластической и музыкальной культурой народов мира.

Таким образом, одним из условий успешной человеческой деятельности является художественное развитие личности, которое с одной стороны оказывает большое влияние на духовную культуру человека, с иной на реализацию его творческих задатков. Хореографическое искусство, как часть системы художественного воспитания подрастающего поколения, является одним из наиболее действенных факторов формирования гармонично развитой и духовно богатой личности, владеет большой силой эмоционального воздействия и по этой причине является значимым средством формирования идейных убеждений, нравственных и эстетических идеалов. Наряду с музыкой и изобразительным искусством танец формирует интерес к творческой преобразовательной деятельности. Хореография, как и любое искусство, обладает воспитательными функциями, которые подлежат реализации лишь в творческом коллективе. Благодаря искусству подрастающее поколение на занятиях хореографии воспитывает чувство прекрасного, расширяет мировоззрение, развивает осознанное формирование культуры танцевальных и пластических движений, особое мышление и творческую фантазию, учит правильным суждениям в области хореографического искусства, и формирует культуру поведения современного человека.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бухвостова, Л.В. Балетмейстер и коллектив: учеб. пособие / Л.В. Бухвостова, Н.И. Заикин, С.А. Щекотихина. – 3-е изд. – Орел : Горизонт, 2014. – 250 с.
2. Возрастная психология: детство, отрочество, юность: Хрестоматия: учебное пособие для пед. вузов. – М. : Академия, 2011. – 624 с.
3. Карпенко, В.Н. Хореографическое искусство и балетмейстер : учеб. пособие / Ж. Багана. – М. : Инфра-М, 2019. – 192 с.
4. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б. М. Бим-Бад. – 3-е изд. Стер. – М. : Большая рос. Энцикл. : Дрофа, 2009. – 527 с.

5. Шацкая, В.Н. Общие вопросы эстетического воспитания в школе / В.Н. Шацкая. – М. : Академия педагогических наук РСФСР, 1955. – 184 с

УДК 793.3

*М. О. Перова,  
г. Луганск, ЛНР*

### ИСТОРИКО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ШКОЛЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

На современном этапе развития общества все большее значение приобретает профессиональное образование, в том числе и хореографическое. Для современной хореографической практики особый интерес представляет исторический опыт организации образовательной деятельности, становления и развития школы классического танца. Историю невозможно изучать, произвольно выделяя какие-то отдельные исторические пласты, вне связи с предыдущими и последующими этапами развития общества, поэтому для изучения истории возникновения и развития хореографического образования требуется рассмотреть внутреннюю, в порядке преемственности взаимосвязь явлений, лежащих в его основе.

Танцевальное искусство зародилось в глубокой древности. Оно являлось эмоциональным отображением происходящих жизненных событий. Основные виды жизнедеятельности человека заложили фундамент для создания танца. Прежде всего, он имел религиозно-логическое значение, чем был неотделим от обрядов. Подтверждение этому находится в словах К. Голейзовского: «Танец – это вид искусства, зародившийся в глубокой древности и играющий с тех пор большую роль в жизни общества. Искусство танца жизнеутверждающе. Оно живет во имя человека, во славу его, воспевает его величие и здоровый дух. Искусство без мысли и вдохновения, какова бы ни была его внешность, – не существует» [2, с. 7].

Первые письменные источники с упоминаниями о танцевальном искусстве принадлежат Гомеру, повествовавшему в «Илиаде» о так называемой «Хорее». В Древней Греции танцевальное искусство приобрело систему, которая послужила средством передачи разного рода чувств человека. Аристотель приравнивал танец к поэзии, утверждая, что благодаря ритму и жестам возможно изобразить характер, страсти и действия в танце.

Танцевальное искусство древние греки называли «оркестикой». Техника «оркестики» состояла из естественных движений – бега и походов, которые за счет ритма и гармонии приобрели характер пластических движений, свойственных структурированному искусству.

В большинстве греческих городов были школы, в которых с девятилетнего возраста обучали навыкам владения оружием и танцам. Считалось, что занятия танцами способствовали активному развитию мускулатуры рук и ног. О воспитательном значении танцев впервые заговорил древнегреческий философ Платон. Он считал, что основное предназначение танца, как обучающей дисциплины, заключается в том, чтобы человеку прививались хорошие манеры, благородство движений, подвижность и грация [5].

Блок, анализируя танцевальное искусство греков, писала о том, что техника их танца построена на выворотности ног; часто встречается grand batman на II позицию, rond de jambe en l'air, echarpe, jete, а сам танец изобилует заносками, разнообразными прыжками, поворотами и элементами акробатики [4, с. 51].

В эпоху Средневековья церковными соборами были запрещены стационарные театры и цирки. Бродячие актеры иногда выступали на рыночных площадях и в замках феодалов.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Фактически их техника главным образом состояла из акробатики и каких-либо действий с предметами.

Универсальными артистами того времени были жонглеры, танец которых считался высокопрофессиональным. Именно они являлись носителями хореографического искусства, выступали и в роли актеров-исполнителей, педагогов и постановщиков танцев.

Жонглеры владели многочисленными формами танца, которые дожили до наших дней и вошли своими элементами в современный европейский танец. В их танцах использовались выворотные позиции ног и вытянутые носки, что видно по изображениям танцующих фигляров на картинах средневековых художников.

Средневековье являлось эпохой зарождения салонных танцев европейской знати. Часть специалистов танцевального искусства изначально появились в европейских замках и дворцах для обучения знати «благородным» танцам. Другие мастера площадных подмостков, у которых танцевальные постановки были в состоянии четкой проработанности, а актерская техника представляли собой конгломерат самого лучшего из наследия античных мимов и многовекового опыта, стали образовывать «цеха». В них обучались сценическому мастерству и зарождались кадры исполнителей и балетмейстеров.

Таким образом, можно утверждать, что история профессиональных танцовщиков и балетмейстеров начинается в средние века.

Первые попытки теоретического осмысления хореографического искусства находятся в трудах Фабрицио Карозо, который в 1581 году издал в Венеции книгу «Танцовщик», где описал танцы Венеции, технику их исполнения, основные танцевальные движения; Туано Арбо, выпустивший книгу под названием «Орхесография», в которой говорил о значении танца, о его зависимости от музыки. Согласимся с мнением Т. Барышниковой, которая в своей книге «Азбука хореографии», отмечала, что: «Приход в балет профессионально обученных исполнителей способствовал дальнейшему развитию танца» [3, с. 7].

Первые балетные спектакли появились в конце средних веков во Франции и других странах Западной Европы. Они представляли собой синтез песни, музыки, танца и пантомимы, сюжетной основой которых были мифы и сказки. В 17 веке спектакли становятся более разнообразными, композиции усложняются, танец обогащается новыми приемами и движениями. Балеты этого времени были в основном аллегорическими. Они отличались сложностью машинной техники, разнообразием и богатством костюмов, большим количеством актов. В заключении давался «большой балет», состоявший из куранты, сарабанды, гавота, менуэта, ригодона, танцевальная техника которых требовала особой подготовки.

Таким образом, развитие балетного искусства, усложнение танцевальной техники и запросы знати создали предпосылки для появления в 1661 году первого учреждения хореографии – Королевской Академии Танца. Первый руководитель и балетмейстер Академии Пьер Бошан, сформулировал и определил основные танцевальные правила, положив в их основу принцип выворотности. Утверждение «выворотности» как важнейшей категории классического танца явилось мощным стимулом развития выразительных средств классического танца в последующие периоды его развития.

Сегодня школа классического танца – это уникальная система художественного мышления, основанная на знаковой невербальной передаче информации посредством человеческого тела. Огромный вклад в развитие системы классического танца, которая складывалась на протяжении 400 лет, внесли педагоги-хореографы, балетмейстеры разных поколений – П. Бошан, Э. Чекетти, К. Блазис, Л. Дидло, Н. Легат, А. Ваганова, В. Кастровицкая, А. Писарев, Н. Тарасов и многие другие. Это тот «фундамент, на котором зиждется все здание хореографического искусства и профессиональное образование артистов балета» [1, с. 6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова, Н.А. Классический танец для начинающих / Н.А. Александрова, Е.А. Малашевская. – СПб. : Лань, 2009. – 128 с. : ил. – (DVD)). – Мир культуры, истории и философии.
2. Багана, Ж. Хореографическое искусство и балетмейстер: учеб. пособ. / Ж. Багана, В.Н Карпенко. – М. : Инфра-М, 2019. – 192 с.

УДК 378.14

*Т. В. Семионова,  
г. Луганск, ЛНР*

**ИННОВАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ ВУЗА КАК СУБЪЕКТА  
ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
(на примере работы ЛГАКИ им. М. Матусовского)**

Глобальный характер инноваций, прослеживающийся сегодня во всех сферах развития современного социума, выдвигает свои требования и к области профессионально-педагогического образования. Стремясь повысить интеллектуально-образовательный потенциал общества, руководство высших учебных заведений проводит повсеместную модернизацию образовательной системы, что приводит к возрастанию эффективности процесса обучения, а также повышению конкурентоспособности выпускников. Однако, в процессе внесения изменений в структуру профессиональной подготовки, часто возникают противоречия, связанные с квалификацией кадров и трансформацией традиционных методик ведения работы. В связи с этим довольно острой является проблема модернизации образовательного процесса, что затрудняет выстраивание нового вектора развития вуза как субъекта образовательного пространства.

Методикам развития конкурентоспособности вуза и инновационным практикам обучения в своих работах уделяли внимание И.М. Гараев, Г.Д. Костина, Н.К. Моисеева, Н.Н. Пискунова и другие. К проблематике инновационного развития также обращались Н.Б. Антонов, А.В. Непомнящий, В.И. Писаренко и т.д.

Профессионально-педагогическое образование подразумевает не только осуществление учебной программы, но также использование таких форм обучения как тренинги и стажировки, научно-исследовательская работа и участие в проектных разработках. Среди инновационных методик особое внимание уделяется участию студентов в международных образовательных форумах и арт-кластерах, способствующих не просто реализации творческого потенциала учащихся, но также налаживанию контактов со студентами других вузов, общению с профессионалами из различных областей знаний. Иными словами, появляется возможность создания «общества молодых лидеров», тех, кто стремится развиваться в своей профессии и тех, кто готов выходить из зоны комфорта и экспериментировать.

Передовые методики профессионально-педагогического образования тяготеют к вовлечению студенческой молодежи в научную деятельность с первого года их обучения. Такая работа способствует повышению грамотности учащихся и расширению их компетентности в области научного познания, а также позволяет обрести умение все творческие проекты сохранять на бумаге. Так, в академии М. Матусовского ежегодно проводятся «Дни науки», в рамках которых действуют круглые столы и научно-практические конференции. Кроме того, учрежден электронный журнал «Terra культура» и электронное научное издание «Философско-культурологические исследования».

Учитывая устремление вуза к постоянной модернизации, стоит отметить, что образовательный процесс сегодня немислим без информационных технологий, использование которых профессорско-педагогический состав ЛГАКИ имени

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

М. Матусовского довольно успешно освоил. Так, с 2010 года функционирует «Виртуальная академия» – образовательный электронный ресурс, предоставляющий удаленный доступ к учебно-методическим материалам по всем учебным дисциплинам, а также электронная библиотека ЛГАКИ, оснащенная тематическим каталогом, редкими книгами и трудами преподавателей, оцифрованными в электронный формат. Среди инновационных методик, особое место занимают виртуальные выставки, позволяющие студентам наглядно ознакомиться с лучшими произведениями различных авторов. Среди них «Певец земли донской» (М. Шолохов), «Две легенды» (А. Блок, В. Маяковский), «Творчество М. Матусовского в советском кинематографе» и другие.

Отметим, что такой инновационно-ориентированный путь развития вуза как важного субъекта профессионально-педагогического образования способен обеспечить в системе подготовки молодых специалистов высокое качество обучения, повысить уровень интеграции рынка труда и создать наукоемкую технологически выдержанную систему подготовки и переподготовки специалистов.

Как отмечает О.А. Данилевич: «Инновационная стратегия развития высшего учебного заведения является важнейшим фактором успешной деятельности вуза в современных условиях. Если ранее вузы могли успешно функционировать, концентрируя внимание в основном на рациональном использовании своего внутреннего потенциала, то в настоящее время назрела необходимость перехода вуза из режима функционирования в режим развития» [1, с.137]. Именно поэтому руководство академии М. Матусовского стремится заключать творческие союзы с различными вузами ближнего и дальнего зарубежья. Так, договоры о сотрудничестве подписаны с Российской академией музыки имени Гнесиных, Саратовской государственной консерваторией имени Л.В. Собинова, Краснодарским государственным институтом культуры, Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академией имени А.Л. Штиглица, Абхазским государственным университетом и другими.

Подчеркнем, что качественно новый уровень развития вуза с введением инновационных форм образования обеспечивает преимущество научного знания. Сохраняя и преумножая традиции научной деятельности, педагоги академии воспитывают не только творчески активную молодежь, но стремятся выпускать новое поколение ученых. В отделе аспирантуры и докторантуры осуществляется образовательная деятельность по программам подготовки научно-педагогических кадров высшей квалификации: Языкознание и литературоведение (45.06.01), Философия, этика и религиоведение (47.06.01), Культурология (51.06.01).

Резюмируя вышесказанное, отметим, введение новых образовательных практик в систему профессионально-педагогической подготовки сегодня выступает первостепенной задачей для каждого вуза. Обеспечение адекватной интеллектуальной и кадровой поддержки, как необходимое условие реализации перспектив должно быть осознано и принято научно-педагогической общественностью, и только при высоком уровне заинтересованности инновационной деятельностью вузов удастся поднять уровень и повысить эффективность всей системы высшего образования.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Данилевич, О.А. Стратегия инновационного развития вуза / О.А. Данилевич // Научные записки. – 2010. – №14. – С.134 – 140
2. Непомнящий, А.В. Инновационное образование: достижения и перспективы / А.В. Непомнящий, В.И. Писаренко // Высшее образование сегодня. – 2007. – № 7. – С. 15–16

## ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ДВИГАТЕЛЬНОЙ ПАМЯТИ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Хореография – это искусство огромного осознанного труда исполнителя над воспроизведением потока логически сочетаемых танцевальных движений, имеющих разнообразные пластические характеристики, художественно-эмоциональную наполненность и динамику.

На современном этапе вероятность успеха в хореографическом учебном и творческом процессе высока только в том случае, если в профессиональной деятельности педагог-хореограф использует слияние общенаучных методов, принципов и форм. Ставя перед собой творческие цели и задачи, он развивает не только творческие способности, музыкальность, выразительность и физические данные своих воспитанников, но и характер, индивидуальность и целеустремленность, организованность и трудолюбие. Огромную роль в реализации и достижении поставленных целей и задач, роста творческой активности исполнителей их профессионального становления, преодоления ими психологических, физиологических личностных противоречий и препятствий играет педагогическое воздействие педагога – хореографа.

Важным условием педагогического воздействия остается высокий уровень культуры педагога, его авторитет. Он должен быть носителем высочайших культурных достижений, образцом для воспитанников, обладать устойчивой нервной системой; способностью к длительному и качественному труду, сильной волей; твердостью, смелостью, решительностью, способностью принимать правильное решение в стрессовых ситуациях, а также выдержкой, терпимостью, оптимизмом и целеустремленностью. Огромное значение имеет подача танцевального материала педагогом его доступность, умение интересно и доходчиво объяснять, создавать красочные и яркие танцевальные комбинации и постановки, за счет чего у исполнителей активизируется интерес, усиливается мотивация к обучению.

Педагогу необходимо ясно понимать, какими физическими данными, возрастными, индивидуальными и психологическими особенностями обладает исполнитель в данный момент, на каком уровне его технические способности, уметь прогнозировать перспективу его развития. Его деятельность должна основываться на реализацию индивидуальных ресурсов исполнителя, специальной программы его психологического и творческого развития и решения проблем становления личности.

В хореографической практике один и тот же прием педагогического воздействия, давший блестящий результат с одним исполнителем, оказывается совершенно неэффективным с другим, в одной и той же ситуации. Поэтому личностно ориентированный подход в учебно-тренировочной работе, диагностика двигательных способностей, физических данных, возрастных особенностей и памяти учащихся, их способностей и умений, необходим с первых дней занятий.

Воспитание исполнителя – процесс длительный, требующий от педагога огромного каждодневного труда. Поэтому каждое занятие должно быть целенаправленным и методически выстроенным. «Никогда нельзя в начале обучения спешить. С первых уроков необходимо приучать участников к мысли серьезного и сознательного отношения к изучаемому материалу, к пониманию того, что в танце нет предела. Каждое движение, этюд, танец могут отрабатываться и совершенствоваться до бесконечности» [1 с. 27].

Работа педагога – хореографа и исполнителя над художественным содержанием образа всегда поистине творческая, требует от исполнителя технически четкого и эмоционально-выразительного исполнения. Она предполагает поэтапную, систематическую работу в классе, деление сложных танцевальных комбинаций на отдельные составляющие

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

части, непосредственным сочетанием с музыкальным сопровождением, разучивание и закрепления навыков исполнительского мастерства, с дальнейшим неоднократным выполнением всего танцевального материала целиком и отработкой техники исполнения. Именно такой подход позволяет быстро овладевать и зафиксировать персональные умения, изучить предлагаемый материал достаточно быстро в хорошем качестве, выработать двигательный навык, сохранить информационный поток танцевальных движений в памяти, что рассчитано на опережающее, перспективное развитие и составляет задачу и содержание двигательной памяти.

Главным обязательным условием развития и укрепления двигательной памяти в хореографии, формирования методически точных и отработанных навыков воспитанников, остается осознанное повторение ими танцевальных движений, а многократное их повторение поможет овладеть техникой исполнения. Только при соблюдении этих условий двигательная память приобретает необходимую ясность, глубину и устойчивость.

Именно память включена в общую способность к обучению и является необходимым условием накопления знаний, умений, развития интеллекта. Танцевальные «...упражнения меняют строение мозга, его физиологию и работу... Процесс выполнения упражнения создает новые клетки мозга в гиппокампе, которые увеличивают его объем, а также улучшают нашу долговременную память» [2, с. 15].

В процессе воздействия педагога происходит кардинальное изменение восприятия и мышления у исполнителя, развиваются его интеллектуальные способности, усилено меняется и воспитывается мышечная система. В свою очередь двигательная память исполнителя направлена на оптимизацию процессов мышления, преднамеренного запоминания, удержания и воспроизведения разных танцевальных движений, при соответствующем волевом творческом побуждении, а осознанное переосмысление последовательного изучения и исполнения движений, непосредственно способствует ее развитию.

Первостепенным и обязательным условием развития двигательной памяти является создание благоприятной творческой атмосферы на занятии, поведение педагога, его этика и эстетика педагогического труда. Открытость педагога и исполнителя к общению, строящийся на доверительности и искренности выражения чувств, приводит к возникновению психологического единства способного создать определенные творческие условия, развить индивидуальные способности исполнителя, и в полной мере раскрыть его ресурсы.

Задача педагога-хореографа состоит в умении логически, последовательно и организовано строить комбинационные упражнения, обращая внимание на природную координацию и выразительность всех частей тела исполнителей, и не просто расставлять акценты, давать движениям смысловую нагрузку, наполняя их эмоциями и чувствами, требовать чистоты технического овладения материалом, но и пробуждать в них желание развиваться творчески.

Воздействуя на единство двигательной памяти и основные общепринятые его виды, такие как наглядно-образная, словесно-логическая, эмоциональная, педагог открывает для исполнителя возможность достижения самого высокого исполнительского уровня. При нарушении этого единства, если одно из свойств у исполнителя выражено не четко, возникает необходимость, использования в хореографическом обучении не только сочетания творческого начала, систематизации педагогических знаний, педагогического такта, но и индивидуального подхода в работе. «Память определяет нашу индивидуальность и заставляет действовать тем или иным образом в большей мере, чем любая другая отдельно взятая особенность нашей личности» [2 с. 5].

Полученные исполнителем знания приобретают особое значение для развития индивидуальных его способностей, они приобретают значимость и дают возможность

обогатить собственное сознание. Со временем, на основе познавательной потребности исполнителя, формируется положительное отношение к творчеству.

Если в процессе обучения происходит совершенно осознанное воспроизведение техники исполнения танцевального материала, логическое и последовательное построение своих действий в характере, тогда активизируется произвольная память. Если же техника танца и методическое ее исполнение доводятся до автоматизма, в творчестве активно проявляется индивидуальность исполнителя, и он способен наиболее полно и художественно верно раскрыть смысл, сценический образ, его танцевальная техника обретают большую виртуозность, выразительность, пластичность, силу, образность и характерность, в этом случае включается непроизвольная память.

В исполнительском процессе двигательная память имеет решающее значение для запоминания действий в танце, длительного удержания и сохранения полученной информации в памяти, а установка исполнителя запомнить надолго, важна для его перспективного развития.

Педагогу-хореографу важно, чтобы обучающиеся имели способность быстрого запоминания, точного воспроизведения воспринятой и усвоенной информации, умели длительно хранить большое количество информации. А уровень запоминания танцевального материала проверяется через многократное воспроизведение воспринятой и усвоенной информации. Именно двигательная память «запоминает» и воспроизводит движения, хранит все подробности и тонкости исполнительской техники движения, приобретенные в процессе учебно-воспитательного процесса, репетиций и концертных выступлений.

Эффективность воздействия педагога зависит от предрасположенности и эмоционального состояния, настроения и установки исполнителя на творчество, его желания развиваться, от максимально комфортной психо-эмоциональной атмосферы на занятиях, позиции педагога по отношению к воспитаннику, использования твердой убежденности в правоте своих требований, умения анализировать свои действия и действия исполнителя.

Для достижения поставленных педагогических и целей, в развитии двигательной памяти исполнителя, его позитивных изменений психологических, физиологических свойств и поведения, мастерство педагогического воздействия должно быть направлено на реализацию определенной программы совокупности методов и средств хореографического обучения, личностно ориентированного подхода, основываясь на глубоком понимании педагогом всех закономерностей формирования самосознания исполнителя.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Бухвостова, Л.В. Балетмейстер и коллектив: учебное пособие / Л.В. Бухвостова, Н.И. Заикин, С.А. Щекотихина. – 3-е изд. – Орел : ООО «Горизонт», 2014. – 250 с.
2. Тони, Бьюзен Усовершенствуйте Свою Память. Как безошибочно запомнить до 10 тысяч наименований [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://vk.com/wall-159413441\\_22452](https://vk.com/wall-159413441_22452)

**ОБУЧЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ  
ПО СПОРТИВНОМУ БАЛЬНОМУ ТАНЦУ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ  
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ  
СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА**

Неоспорим тот факт, что английский язык является языком международного общения во всем мире, но также и преподавателей, исполнителей, судейской коллегии в области спортивного бального танца. Многочисленные мастер-классы, онлайн семинары, судейские и танцевальные конгрессы, а также соревнования проводятся именно на английском языке. Кроме того, терминология спортивного бального танца была создана британскими педагогами еще в начале XX века. Сообразно с этим, все технические элементы, фигуры и действия имеют английские названия. Обучение студентов терминологии на английском языке является перспективным направлением развития межкультурной образовательной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Преподавание специальных дисциплин в области хореографического искусства на английском языке, например спортивного бального танца, позволяет адекватно реагировать на современные требования к высшему образованию. Безусловно, преподавание на английском языке повышает конкурентоспособность вуза, является индикатором соответствия международным стандартам в эпоху повсеместной глобализации.

Танцевальная терминология в области спортивного бального танца имеет большую значимость. Соответственно первоочередным направлением является работа с лексикой, непосредственно связанной с танцевальной терминологией.

В-первую очередь, знакомство с новыми словами и терминами должно происходить не изолированно, а в контексте хореографических заданий, упражнений и связок. «Лексический запас – это комбинация слов, которые хранятся в памяти и извлекаются целыми блоками» [1, с.33]. Таким образом, чем больше будет морфологических, фонетических и семантических связей, тем лучше будет запоминаться и усваиваться материал студентами. Например, если на занятии изучается тема «Работа стопы» («Foot work»), то вначале следует наметить задания, в которых будут использоваться термины, входящую в эту группу. Так, это может быть разогревающий тренаж («warm-up exercises»), при исполнении которых, используются следующие термины: «подушечка стопы» («Ball»), «вся стопа» («Whole Foot»), «перекат» («Rolling-Foot-principle»), «плоско» («Flat»), «внутренняя часть носка» («Inside Edge of Foot»), «внешняя часть носка» («Outside Edge of Foot»), «носок» («Toe»), «кончик носка» («Extreme Toe»), «внутренняя часть всей стопы» («Inside Edge of Foot»). Далее к этой же группе добавляются такие сопутствующие понятия как «закрытие стоп» («close the feet»), «вес на двух стопах» («weight on the both feet»), «стопы раздельно» («feet apart»), «давление в стопе» («pressure in the foot»), «щеточка» («brush»). В таком случае изучение бальной терминологии не превращается в пустое запоминание слов, а закрепляется посредством упражнений, направленных на подготовку студента к физической нагрузке, и употребляется в контексте данных разогревающих упражнений. Следует подчеркнуть, что изолированные новые слова достаточно быстро забываются, независимо от того были ли они объединены общей темой или нет.

Во-вторых, введение новых понятий должно происходить с учетом различных способов восприятия материала обучающимися (визуальный, тактильный, слуховой). Таким образом, наглядность как способ подачи нового лексического материала для студента имеет огромное значение.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Педагогу, работающему со студентами, не владеющими базовыми знаниями по терминологии на английском языке, необходимо обладать высокими профессиональными навыками в области спортивного бального танца, демонстрировать хороший уровень знания базовой техники и точно формулировать использованные действия в теле или фигуры на английском языке.

В качестве примера можно привести один из основных разделов техники бального танца – «работа корпуса» («Body Muscular actions»), куда входят следующие параметры: «смещение» («translation»), «наклон» («sway»), «сжатие» («contraction»), «вращение» («rotation»), «растяжение-сужение» («extension-flexion»), «выдавливание» («squeeze»). Наглядная демонстрация педагогом различных действий в корпусе с использованием разнообразных упражнений, а также словесное сопровождение каждого из действий, позволяет студентам быстро создавать ассоциативные связи (ассоциограммы) и запоминать базовые понятия бальной хореографии. «При объяснении новых терминов представляется также целесообразным использование современных приемов презентации: через пантомиму (мимика, жестикация), путем объяснения на иностранном языке, объяснение на основе примеров, через дефиниции, синонимы или антонимы» [1, с. 34]. Именно применение методики многоканального обучения дает возможность оптимально закрепить пройденный учебный материал и в дальнейшем активно пользоваться профессиональной терминологией.

Кроме того, на современном этапе объем профессиональной информации постоянно растет. Одним из важнейших навыков специалиста в области спортивного бального танца является умение вычлнять из огромного объема информации нужный материал, уметь его анализировать и соответствующим образом трансформировать в практические умения. Поэтому такая форма обучения в творческом вузе как контролируемая самостоятельная работа позволяет преподавателю давать различные задания на просмотр танцевального контента с последующим аналитическим разбором тематики практических заданий на английском языке.

В заключение следует отметить, что специфическая терминология бальной хореографии диктует необходимость дальнейшего усовершенствования учебно-методических разработок по дисциплине «Спортивный бальный танец» на английском языке для студентов, магистрантов, аспирантов и слушателей курсов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Молош, Н.К., Петрова М.Н. Принципы и приемы работы с медицинской лексикой // Актуальные проблемы преподавания иностранных языков в высшей школе Республики Беларусь: сборник материалов IV Республиканской научной интернет-конференции. 24 ноября – 23 декабря 2016 г., г. Могилев – Могилев : МГУ имени А.А.Кулешова, 2017./ редкол. Н.М.Савченко (председ.) [и др.]. – стр. 32–34

УДК 793.3

*Д. О. Тимченко,  
г. Луганск, ЛНР*

### РЕАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПА ИНТЕГРАЦИИ В СИСТЕМЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ (на примере деятельности ЛГАКИ им. М. Матусовского)

Ожидания высочайшего уровня профессионализма будущих педагогов, выдвигают требование внедрения в образовательный процесс принципа интеграции к содержанию изучения хореографического искусства в ЛГАКИ имени М. Матусовского. Способность ориентироваться в нестандартных ситуациях и умение предугадывать их последствия, а

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

также планирование своей будущей деятельности для выпускника вуза культуры становится достаточно важным.

Организация учебного процесса для предстоящих педагогов в области хореографии должна основываться на комплексном подходе плотного взаимодействия педагогических и специальных профессиональных дисциплин. Для обучающихся необходим процесс параллельного образования в области теоретического познания искусства и развития физических данных.

Изучение способов реализации принципа интеграции в подготовке к педагогической работе учащихся хореографических направлений ЛГАКИ имени М. Матусовского, обосновано потребностью улучшения данного процесса в критериях введения профессиональных норм для педагогов в области хореографического образования.

Процесс обучения будущих педагогов по принципу интеграции рассматривается в трудах таких ученых как: Ю.К. Бабанский, Б.С. Гершунский, С.Н. Дворяткина, В.С. Ильин, Б.Т. Лихачев, А.Н. Маркова, И.В. Марусева, П.И. Пидкасистый и других.

Для начала конкретизируем понятие «интеграция». В современном образовании понятие «интеграция» относят к важнейшей методологической категории. Сущность интеграции состоит в обеспечении единства образовательного процесса.

В научной литературе термин «интеграция» (от лат. integer – полный, цельный, ненарушенный) имеет несколько определений:

– интеграция – сторона процесса развития, связанная с объединением в целое ранее разнородных частей и элементов [5, с. 215],

– интеграция – это взаимосвязанность, системное соединение в единое целое и соответственно процесс установления таких связей, сближение, объединение организаций, отраслей, регионов или стран, которое приводит к появлению у них ряда общих черт [1, с. 155].

Классическая форма обучения студента хореографа в институтах культуры ориентирована на развитие хореографических исполнительских навыков. Зачастую встречается ситуация, когда абитуриент не обладает богатым исполнительским мастерством, что является преградой для полной самореализации учащегося, а также освоения знаний методик преподавания хореографических дисциплин. В этом случае он может стать прекрасным педагогом или руководителем детского коллектива.

В ЛГАКИ имени М. Матусовского ведется подготовка специалистов по специальности: «Хореографическое искусство», профиль подготовки «Бальная хореография», «Народная хореография», «Современная хореография». Педагогическая подготовка в вузе состоит из научно-теоретической части, которая включает в себя изучение понятий объекта и предмета педагогики, основ дидактики, теорий воспитания, принципов организации учебного процесса и т.д. и практической части в которую входит развитие способностей преподавательской деятельности, а также освоение методики преподавания классического, народно-сценического и современного танцев.

Помимо способностей методически грамотно организовать учебно-педагогический процесс и формирования отличных физических данных в академии дают основы: методологии постановки хореографического произведения; истории хореографического искусства, основы ритмики и музыкальной грамоты, актерского мастерства, грима, истории костюма.

Анализ видов профессиональной деятельности выпускников предоставляет возможность достигнуть единства:

– в сфере определения качественных профессиональных знаний и навыков, потребности творческой обстановки в процессе обучения;

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

- в сфере осуществления учебного процесса, основываясь на авторские и традиционные модели и подходы обучения, а также регулярного повышения уровня профессиональной квалификации;
- в сфере формирования подходящих психолого-педагогических условий для успешной самореализации студентов;
- в сфере реализации процесса воспитания и обучения в образовательных организациях и хореографических коллективах.
- в сфере определения системы контроля качества образования в области хореографического исполнительства в отношении требований образовательного процесса.

Результаты анализа видов профессиональной деятельности выпускника ЛГАКИ им. М. Матусовского демонстрируют нам, что педагог в области хореографического искусства является высококвалифицированным специалистом, что является следствием интегрированного образовательного процесса.

Немаловажным является то, чтобы педагогические знания не оставались на уровне информации, а были подпитаны навыками, умениями, организуемыми в реальном образовательном процессе. И кроме того будущий специалист должен уметь алгоритмизировать собственный опыт и применять полученные знания на практике. Б.Х. Пикалов, считает, что «осознание целостности педагогического процесса является важнейшей характеристикой педагогического мышления в системе подготовки современного учителя» [4, с. 14].

Как результат вышесказанному, можем сделать заключение, что многозадачная особенность работы педагогов в области хореографического искусства подразумевает единство процесса подготовки практических исполнительных навыков и формирования знаний теории и методики хореографических дисциплин, а также педагогических знаний и умений.

На сегодняшний день необходимой задачей является не только системное формирование хореографической и педагогической подготовки, но и образование интегративных связей между ними. Принцип интеграции как способ формирования процесса подготовки педагогов в области хореографического искусства, основанный на комплексном подходе плотного взаимодействия педагогических и профессиональных дисциплин, дает потенциал для выполнения условий образовательных и профессиональных норм, и кроме того помогает сберечь уникальную специфику хореографического образования.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Краткий словарь современных понятий и терминов / Н.Т. Бунимович, Г.Г. Жаркова, Т.М. Корнилова и др.; сост.и общ. ред. В.А. Макаренко. – М. : Республика, 1993. – 510 с.
2. Манжелес, Л.В. Реализация интегративного подхода в процессе подготовки педагогов-хореографов в вузах культуры / Л.В. Манжелес // Вестник ОГУ. 2019. №2 (220). – С. 33–40.
3. Палилей, А. В. Процесс формирования профессиональной готовности педагога - хореографа к практической деятельности [Электронный ресурс] / А.В. Палилей, А.А. Бондаренко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – №39
4. Педагогика: учебник / В.Г. Рындак, А.М. Аллагулов, Т.В. Челпаченко [и др.]; под общ. ред. В.Г. Рындак. – М. : ИНФРА, 2017. – 427 с.
5. Философский энциклопедический словарь / [Подготовили А. Л. Грекулова и др.]; Редкол.: С. С. Аверинцев и др. – 2-е изд. – Москва : Сов. энцикл., 1989. – 814 с.

**РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИКО-ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА  
КАК СРЕДСТВО ГАРМОНИЗАЦИИ ОБЩЕКУЛЬТУРНОГО  
СОЗНАНИЯ ОБЩЕСТВА**

В условиях интенсивного развития информационного пространства, перехода общества к глобализационной структуре, а также учитывая геополитические особенности развития государства, особое значение приобретает содействие общекультурному развитию личности, как элемента социума.

В последние десятилетия преобразованиям подвержены все социальные институты, в том числе и институт образования. Средняя и высшая школа образования, дополнительное творческое образование ставят перед собой задачу сформировать такую личность, которая будет готова к трансформациям и совершенствованию, проявлению креативности и критического мышления. В государственном контексте такой подход также имеет значение: воздействие западной культуры на ценностные и культурные ориентиры славянского общества особенно обостряется в условиях информационной войны.

Главной социокультурной проблемой в условиях информационного и национального противостояния является негативное воздействие на национальную идентичность народа, которое формируется за счет информационных посылов массовой культуры. Наиболее подверженной воздействию является поколение современных детей и подростков, которые, не в полной мере сформировав свою личностную позицию, могут попадать под деструктивное воздействие масс-медиа. Так, национальные культурные ценности обнуляются и дискредитируются, а на замену им предлагаются идеи, которые подрывают не только гражданственность, но и смысложизненные ориентации личности.

Данную проблему возможно разрешить посредством актуализации культурных ценностей в образовательном процессе и дополнительном художественном образовании. Развитие артистизма личности, подходов к реализации творчества в педагогике посредством изучения мировой национальной культуры, проявленной в хореографическом творчестве, расширение знаний и мировоззрения личности позволит оказать воздействие на индивидуальное и общесоциальное развитие уровня культуры.

Вопросу формирования творческой самостоятельности, содействию развития творческих потенциалов и артистизма посвящены труды Я.А. Пономарева, И.Я. Ленера, Н.С. Лейтес, В.В. Дроздиной, В.А. Крутецкого. Проблему формирования педагогических подходов, направленных на развитие творческого потенциала изучали В.А. Андреева, Д.Б. Богоявленская, Л.С. Выготский.

О.А. Калимуллина в своей статье «Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик» отмечает: «Основой музыкально-эстетических практик является ориентация на личность, ее творческое становление, развитие, самоактуализацию, и самореализацию» [2]. Автор обращает внимание на потребность во внедрении интерактивных актуальных форм работы, как средства творческого развития личности.

Поскольку основой культурного развития личности и ее творческого потенциала является собственно творчество, целесообразно обратиться к предложенному А.Г. Спиркиным понятию творчества, которое он характеризует как «духовную деятельность, результатом которой является создание оригинальных ценностей духовной культуры» [4, с. 193]. Таким образом, приходится говорить о формировании творческой и эстетической культуры молодых людей посредством вовлечения их в интерактивные формы

работы и содействие их самостоятельному творчеству, которое они самокритично могут оценить и совершенствуя свои навыки соизмеримо улучшать.

Учитывая социальную и геополитическую значимость развития общесоциальной культуры, возникает потребность в обосновании места культуры личности и уровня эстетического развития в социальных трансформациях. В философском «Смысле творчества» Н.А. Бердяев рассматривает личность как главный объект творческого начала, который выступает и как символ свободы, и как потенциал для реализации способности к конструктивному и критичному восприятию окружающей действительности [3].

С целью исследования проблемы влияния информационной войны на культурные ценности был проведен опрос среди студентов первого курса вузов Луганска. Респондентам предлагался опросник, состоящий из открытых вопросов. В исследовательском опросе на площадке социальной сети «ВКонтакте» приняло участие 23 молодых человека.

На первый вопрос опросника: «Считаете ли вы себя патриотом?» 43% респондента ответили отрицательно. На вопрос: «Как вы можете охарактеризовать собственную позицию относительно места русского народа в мировом сообществе?» 21% респондентов отметили такую характеристику как «изоляция», 13% – «конфронтация», 24% – «дискриминация». На вопрос опросника: «Из чего состоит культура личности?» значительная часть респондентов дали следующие ответы: 41% «начитанность», 22% «уважение и тактичность», 10% «знание общечеловеческих культурных ценностей».

Таким образом, анализируя результаты опроса можно отметить, что классическая форма патриотизма, которая транслируется в обществе, является неприемлемой для молодого поколения и требует переоценки. Также целесообразно отметить, что молодые люди качественно формулируют для себя понятие культуры личности, руководствуются эстетическими и обще-этическими ценностями. Исходя из этого, можно сделать вывод, о том, что развитие личности, ее эстетических потенций и критического мышления, осознание собственной национальной идентичности в положительном контексте с помощью индивидуализма может иметь положительное воздействие на культурное самосознание общества в целом.

Искусство и творчество являются морально-этическими конструктами реализации личности. Человек, вовлеченный в искусство, становится сильнее, его мировоззрение формируется на основе гуманистических ценностей, что позволяет определить его благоприятную самоидентификацию во внешнем мире. Как отмечает Дьяченко Л.В. в работе «Развитие творческого потенциала у личности в хореографическом искусстве», искусство содержит в себе гамму эмотивных переживаний. Так, создавая творческий продукт и выступая частью искусства, личность переживает подъем моральных сил, глубоко рефлексировать наслаждение и чувственность во время процесса, который называют катарсисом [1].

Принимая во внимание результат теоретического анализа проблемы, можно сделать вывод, что развитие творческого потенциала личности, реализация его эстетических и культурных потенций расширяет гамму переживаний и оказывает качественное влияние на становление мировоззрения. Личность, сопряженная с творчеством и искусством, производит смыслы, обладает критическим мышлением и реагирует на информацию внешнего мира соизмеримо гуманистическим и культурным убеждениям. Учитывая результаты проведенного опроса, современные молодые люди не лишены морально-этических ценностей и руководствуются гуманистическими побуждениями. Деструктивное влияние информации на восприятие мира и определение своей идентичности личностью требует выработки индивидуализированного мировоззрения, критического мышления. Творчество и процесс его развития в полной мере реализует возможность становления личности высокой культуры, а соответственно – и общества в целом.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Дьяченко Л.В. Развитие творческого потенциала у личности в хореографическом искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-tvorcheskogo-potentsiala-u-lichnosti-v-horeograficheskom-iskusstve/viewer>
2. Калимуллина О.А. Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-tvorcheskogo-potentsiala-podrostkov-sredstvami-muzykalno-esteticheskikh-praktik/viewer>
3. Левочкина А.В. Понимание творчества в работе Н.А. Бердяева «Смысл творчества» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponimanie-tvorchestva-v-rabote-n-a-berdyayeva-smysl-tvorchestva/viewer>
4. Спиркин А.Г. Сознание и самосознание / А.Г. Спиркин. – М., 1972. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/2782314/>

**УДК 739.3**

***И. Л. Челомбитько,  
г. Луганск, ЛНР***

**РЕАЛИЗАЦИЯ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА В БАЛЬНОМ ТАНЦЕ**

Подготовка современных педагогов-хореографов требует развития профессиональных компетенций во время обучения в высшем учебном заведении и дальнейшей работы. Именно профессиональные дисциплины направлены на способность решать сложные специализированные задачи и практические проблемы в сфере хореографии, что предполагает применение определенных методов и теорий и характеризуется комплексностью и неопределенностью условий.

О хореографии как средстве воспитания С.М. Боголюбская, А.Я. Ваганова, А.Г. Исмагулова, О.А. Рындина, И.В. Смирнов, Н.М. Стукаленко, Н.И. Тарасов, Е.Н. Фокина.

Современные условия требуют от будущих хореографов балльной хореографии быть подготовленными и иметь способность анализировать основные этапы, выявлять закономерность исторического развития искусств, стилевые особенности, виды и жанры, основные принципы координации историко-стилевых периодов мировой художественной культуры. Умение применять теорию и современные практики хореографического искусства, использовать и разрабатывать современные инновационные образовательные технологии в хореографии, обладать креативным подходом к решению задач и решению проблем в сфере профессиональной деятельности.

Педагог высшего учебного заведения ставит перед собой чрезвычайно сложные и одновременно важные задачи по осуществлению реализации воспитательного потенциала посредством балльной хореографии.

Бальный танец играет немаловажную роль в воспитательном и педагогическо-образовательном процессе студентов, будущих хореографов и педагогов балльной хореографии. Это связано с многогранностью балльного танца, сочетания в нем музыкально-пластического, спортивно-физического развития и их взаимосвязь в образовательном процессе.

Реализация воспитательного потенциала студентов достигается путем внедрения инновационных методик в образовательную программу таких дисциплин как: методика преподавания европейского балльного танца, методика преподавания латиноамериканского балльного танца, ансамбля балльного танца. При этом необходимо соблюсти определенные условия образовательно-воспитательного процесса:

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

- решение воспитательных задач в ходе каждого занятия в единстве с задачами обучения, программой образовательной дисциплины и государственным образовательным стандартом для развития творческой и индивидуальной личности будущего хореографа;
- целенаправленного отбора содержания учебного материала, представляющего студентам многогранность и многовекторность балетного танца для реализации своего творческого потенциала, который они смогут использовать в своей работе для передачи образцов подлинной нравственности своим воспитанникам;
- использования в преподавательской деятельности современных образовательных технологий;
- организации самостоятельной творческой исследовательской деятельности студентов на занятиях и во время сценической и производственной практики;

Балетный танец является одним из востребованных направлений в социокультурной и спортивной сфере. В свете сложившейся ситуации образовательных реформ, перед преподавателем предстает задача превратить традиционный образовательный процесс, направленный на накопление определенных знаний, умений и навыков, в процесс многогранного развития личности студента, путем технологизации процесса образования.

Технологизация образовательного процесса достигается путем системной модернизации содержания образования в соответствии с социокультурными изменениями, образовательными потребностями и запросами общества, создания условий для постоянного обновления программного обеспечения учебного процесса. Учитывая тенденции развития художественной отрасли, современное состояние хореографического искусства и образования, тенденции развития рынка труда, опыт аналогичных отечественных и иностранных кафедр при обновлении содержания учебных программ. Постоянное ознакомление преподавателей и студентов с мировыми достижениями в хореографической сфере. Формирования индивидуальных образовательных траекторий студентов. Активное внедрение в образовательный процесс информационно-коммуникационных технологий. Принятие мер по пониманию карьерных путей выпускников кафедры хореографического искусства, использование их опыта при пересмотре образовательных программ (опросы выпускников и др.). Создание преподавателями инновационных учебников, пособий и т.п. Внедрение новых форм организации учебного процесса, педагогических технологий. Расширение векторов сотрудничества с работодателями в ходе практики с целью получения соискателями компетентностей, полезных в дальнейшей профессиональной деятельности. Привлечение профессионалов-практиков, экспертов отрасли, работодателей, обладающих авторитетом в профессиональной хореографической сфере и являющихся лидерами рынка для проведения теоретических и практических занятий. Вовлечение работодателей в разработку программ творческого сотрудничества, использование производственного потенциала работодателей для совместных проектов в художественной и образовательной сферах.

Подводя итог, можно сказать, что инновационный подход воспитательного процесса в образовании студентов заключается в создании условий для широкого спектра общих и специальных компетентностей, предусмотренных образовательными программами. Необходимость придерживаться концепции образования как одного из основных рычагов цивилизационного развития и экономического развития человечества. Воспитательный процесс направлен не только на формирование нормативных компетентностей, но и на «soft skills» («мягкие навыки» – неспециализированные, сверхпрофессиональные), в частности, навыки коммуникации, лидерства, способность брать на себя ответственность и работать в критических условиях, умение разрешать конфликты, работать в команде, управлять своим временем, осознавать понимание важности дедлайнов, способность логически и системно мыслить, креативности и прочее.

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО  
В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

УДК 793.3

*Д. Е. Багина,  
Л. Л. Негода,  
г. Луганск, ЛНР*

**ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ТАТАРСТАНА**

Татарский народ, оставивший глубокий след в многовековой истории, объединяет в себе идею пространства и времени мира, дает ощущения, что история и культура татарского народа является неотъемлемой частью мировой истории и культуры. Сегодня татары проживают во всех без исключения районах планеты. Татарский танец является так же выражением истории, и самобытности народа.

Изучением данной темы занимались такие исследователи как: Т.С. Ткаченко, Т.Л. Мухаметшина, С.А. Арутюнов, Г.Х. Тагиров, Г. Власенко, О.М. Герасимов, В.В. Кригер, М.П. Мурашко.

Рассмотрим термин «национальные традиции». Национальные традиции – это элементы социального и культурного наследия, которые передаются от поколения к поколению и содержат определенные нормы поведения, идеи, ценности, а также ритуалы, обычаи и обряды. В книге С.А. Арутюнова традиция описывается как передача «в диахронном плане, от старших к младшим, от поколения к поколению, от когорты к когорте устоявшихся норм поведения, навыков, понятий, всего, что образует костяк культуры» [1, с. 160].

О татарском народном танце хорошо пишет заслуженная артистка РСФСР, лауреат Сталинской премии В.В. Кригер: «Танцы татар вообще необыкновенно свежи, колоритны и своеобразны. Когда мужчины танцуют в паре с девушками, создается лирический сюжет, бодрый и вместе с тем овеянный нежностью. Чувствуется подлинная народность танца. Очень характерны у женщин их удивительные движения, когда они закрываются платком. Прodelьвается это с необыкновенной грацией и кокетливостью. А какая пластичность в повороте головы, какой сдержанный задор в глазах, смотрящих на кавалера!» [2, с. 38].

Рассмотрим пример татарского национального танца «Эпипэ». Летними вечерами после работы собирается веселая молодежь на «ялан» (лужайку). Вначале девушки и парни играют, а затем раздаётся на тальянке мелодия «Эпипэ» и под этот танцевальный мотив начинается пляска. Танцующие соревнуются между собой и каждый старается перещеголять товарища в ловкости, исполнительской технике и мастерстве.

Девушка в танце всегда скромна, застенчива, движения ее плавны, но зато как задорно, мужественно выделяются танцевальные па юноши. «Эпипэ» и «Этнэ» танцуют и весной и летом, чаще в праздники: праздник первой борозды – «Сабантуй». Классические танцевальные мотивы «Эпипэ» и «Этнэ» известны очень давно. Они чрезвычайно просты. Размер их двудольный восьмитактовый. Под эти мотивы народ слагал частушки, воспевающие силу, ловкость, трудолюбие. Эти же мотивы использовались для высмеивания нерадивых девушек, неловких юношей.

Этот, и другие подобные примеры из исторического прошлого татарской культуры – являются результатом многолетних этнографических экспедиций, которые проводили такие исследователи, как Г.Х. Тагиров. Именно они внесли неоценимый вклад, наметив для будущих поколений пути изучения и развития татарского танца. В процессе разбора подобных примеров с учащимися на уроках хореографии, перед нами открывается богатый мир национальной культуры, представленный в народном танце.

Делая вывод, мы можем сказать, что молодое поколение должно приобщаться к национальной культуре, в процессе которого формируется их отношение к действительности, их вкусы, идеалы и ценности. Развитие нравственных ценностей, воспитание национального самосознания, понимания и принятие других культур, преобразовывая их духовный мир, должны приобрести приоритетное значение, практическая реализация которого будет происходить через татарский народный танец.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Арутюнов, С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие / С.А. Арутюнов. – Москва : Наука, 1989. – 247 с.
2. Тагиров, Г.Х. Татарские танцы / Г.Х. Тагиров. – Казань : Татарское книжное издательство, 1984. – 246 с.
3. Народы Татарстана: иллюстрированная энциклопедия. Словник / Институт татарской энциклопедии и регионоведения АН РТ; ответ. ред. Р. В. Шайдуллин. – Казань, 2018. – 72 с.

**УДК 793.3**

***В. Н. Болдарева,  
г. Луганск, ЛНР***

### **ПРЕИМУЩЕСТВЕННОСТЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ ПЛАСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Фольклор является основой культурной уникальности любого народа мира. В связи с этим изучение народного художественного творчества, его интерпретация и передача современникам в доступной и понятной им форме является непосредственной задачей любого искусства. Важными составляющими фольклора есть национальные танцы и песни, игры и обряды, устное народное творчество. Изучение разнообразных форм национального фольклора обогащает мировоззрение балетмейстера. Познание его природы, систематизация и грамотное использование уже накопленного материала позволяет двигать вперед искусство танца. Народное творчество является неисчерпаемым источником для создания образов, понимания внутренней сути психологических особенностей нации, развивает понятие об этических и эстетических принципах, обуславливает развитие с опорой на богатый опыт предшествующих поколений.

Исследованием русского пластического фольклора занимались множество ученых и балетмейстеров. Например, К. Голейзовский в монографии «Образцы русской народной хореографии» представляет свое видение темы истоков русского танца, дает свою классификацию народного творчества. Н. Заикин, провел замечательное исследование областных особенностей русского народного хореографического искусства, которое изложил в учебно-методическом пособии «Этнография и танцевальный фольклор народов России». Необычайно богатые и важные сведения для понимания того, как обстоят дела на современном нам этапе развития русского танца, собрал в своих книгах М. Мурашко. Образно и емко изложил он свой взгляд на перспективы развития русского танцевального искусства. Работы этих и многих других исследователей позволяют молодым балетмейстерам легко ориентироваться в системе русской народной хореографии, понимать ее язык, действовать в рамках годами наработанных законов этого вида искусства. Написанные простым и доступным, но при этом ярким, образным языком, эти труды являются незаменимыми проводниками в чарующий мир русского танца.

При этом открытым остается вопрос о влиянии русских фольклорных традиций на историческое развитие не только фольклорного или народно-сценического танца, но и других видов хореографии, а также возможности их использования в различных видах современного пластического искусства. Изучение и систематизация уже накопленных

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

данных в области фольклористики позволяют выявлять и использовать самобытные выразительные средства, присущие русскому пластическому искусству. Но и эти знания грамотный балетмейстер старается «не копировать, не переносить механически фольклорные элементы, а перерабатывать их в ином образном строе» [1, с. 330]. Это по сути и является залогом успеха в деле популяризации русской народной культуры в широких массах.

Для того чтобы точнее овладеть знаковой системой русской народной образности необходимо проследить историческое развитие пластических форм, увидеть в них отпечаток конкретных исторических событий. Преломляясь через них, фольклорные традиции впитывают в себя лучшие пластические явления каждого исторического периода и передают их по эстафете будущим поколениям. Исходя из этого, становится понятно, какую важную роль играет в формировании мировоззрения балетмейстера понимание хода отечественной истории, умение ориентироваться в хитросплетениях исторического процесса и анализировать его влияние на развитие хореографического искусства. Уже из введения к труду Н. Заикина «Этнография и танцевальный фольклор народов России» становится ясно, что помимо общей истории необходим целый спектр этнодисциплин, которые помогут рассмотреть русский фольклор более детально, выявить его региональные особенности, чтобы вплести в общий узор русского культурного наследия. Автор подчеркивает, что «будущее России, ее новых поколений, во многом зависит от того, насколько мы сможем изучить, сохранить и развить неисчерпаемые источники танцевальной культуры, обогатить ее новыми обычаями, традициями, обрядами» [2, с. 3].

Большая удача, что человечеству удалось зафиксировать и сохранить часть знаний о народной культуре в различных источниках, с целью передать эту информацию следующим поколениям. Другая часть передается носителям данных культур в виде определенного кода в составе коллективного бессознательного. Взаимодействие обеих частей в конкретных людях двигает вперед все виды пластического искусства и рождает подлинные шедевры, которые, в свою очередь, также становятся частью сохраняемых знаний и культурного кода. Это в полной мере касается хореографического искусства. Ведь «основой любого вида танца был и остается народный (фольклорный) танец. Все балетные и сценические танцы вышли из народного танца и сегодня он продолжает питать все виды танца – от классического до современного» [3, с. 68]. Но процесс формирования культурных ценностей не должен быть стихийным. Богатства народной образности должны быть использованы для передачи потомкам только высоких этических идеалов и глубокой духовности.

Народное художественное творчество является мощным средством воспитания и формирования личности. Оно развивает художественный вкус, способствует приобщению к национальным культурным ценностям и традициям. С помощью фольклорных произведений передаются моральные и эстетические коды нации. Поэтому первостепенную важность знакомство с национальным фольклором имеет в детском и подростковом возрасте, в момент становления мировоззрения и миропонимания маленького человека. Это, прежде всего, касается самодеятельных коллективов, где первостепенной задачей является не профессиональная подготовка исполнителя, а формирование мировоззрения, личностных качеств и гражданской позиции в процессе досуговой деятельности. Удачно выбранная тема и идея для детской хореографической постановки позволяет в ненавязчивой форме приобщать подрастающее поколение к национальному фольклору, приучает детей с уважением относиться к собственной истории и культуре. Интерес к выбранной теме дает участникам коллектива возможность с радостью преодолевать технические трудности, обучаться не только хореографическому искусству, но и развивать в себе позитивные качества личности, такие как взаимопомощь и взаимоуважение, умение дружить, умение заботиться о тех, кто младше и слабее. Главная задача балетмейстера в самодеятельном коллективе – это постановка танца «с сохранением его национального колорита, выразительных средств и, самое главное, с современной трактовкой содержания, чтобы он

являлся образным отражением нашей жизни» [4, с. 4]. Работа с национальным фольклором позволяет детям понять, что актуальность темы – это значит не только изображение последних событий современности, но и интерес особого свойства, тяга к своим корням, опора на которые позволяет уверенно двигаться в будущее.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Голейзовский, К.Я. Образцы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М. : Искусство, 1964. – 364 с.
2. Заикин, Н.И. Этнография и танцевальный фольклор народов России: учеб. пособие / Н.И. Заикин. – Орел : Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2012. – 64 с.
3. Мурашко, М.П. Классификация русского танца: монографическое исследование / М.П. Мурашко. – М. : МГУКИ, 2012. – 552 с.
4. Настюков, Г.А. Народный танец на самодеятельной сцене: советы балетмейстера / Г.А. Настюков. – М. : Профиздат, 1976. – 64 с.

**УДК 793.3**

*Д. А. Бурых,  
Л. Л. Негода,  
г. Луганск, ЛНР*

### **ФОРМЫ ТАНЦА И ЕГО МНОГООБРАЗНЫЕ ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

В современном хореографическом искусстве, при постановке какого-либо хореографического произведения, мы все чаще обращаемся к такому понятию как – «Форма танца». На протяжении всех веков эволюционировали танцевальные формы и жанры, происходило отмирание старых видов танцев, а благодаря этому – зарождались новые. Одна из популярных форм в хореографическом искусстве – сюита.

С самого начала основу сюиты составляла определенная последовательность, в которой все было объединено одной тональностью и написано в простейших музыкальных формах.

А.В. Мелихов в своей книге «Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца» выделяет такое понятие: «Сюита – хореографическая композиция, состоящая из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих танцев, объединенных общим художественным замыслом. Классический тип танцевальной сюиты сложился в середине XVII в. и состоял из 4 танцев: умеренно быстрой алеманы, быстрой куранты, медленной сарабанды и стремительной жиги. В сюиту XVII–XVIII вв. включались менуэт, гавот, бурре, лансье, полонез» [3, с. 67].

Раньше сюиты бытовали не только на сцене, а были в распространенном виде на гуляньях деревенской и городской молодежи. Как танцевальная форма, сюита возникла в XVI веке. Хореографическая сюита является одной из самых распространенных форм народного и классического танцев. В балете нередко в разных актах сопоставляются классическая и национально-характерная сюита: в «Лебедином озере» – танцы лебедей во 2-ом акте и характерные танцы в 3-м акте; аналогичные сопоставления есть в «Спящей красавице», «Щелкунчике», «Раймонде», «Дон Кихоте», «Коньке-горбунке». Сюитная форма в народном танце является одной из составляющей репертуара профессиональных и любительских коллективов, ансамблей песни и танца, и русских народных хоров. Так, например, в репертуаре Государственного академического ансамбля народного танца имени И.А. Моисеева сюитная форма – одна из самых главных форм наряду с другими.

Важным фактором есть то, что хореографическая сюита как форма танца состоит из нескольких самостоятельных танцев. Так как сюита относится к большой хореографической

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

форме, то её длительность может варьироваться от 5 и до 10-12 минут. «Сюита относится к сложным жанрам, так как может включать разные по жанру танцы (шуточные, лирические и т. д.), но стиль всех входящих в сюиту танцев должен быть единым. В сюите может быть несколько идей, но общая тема» [2 с. 93].

Проанализировав определенное количество литературы можно сказать, что сюита имеет такие отличительные черты:

1. контрастность (темпоритмическое развитие; характер и содержание номеров);
2. программность (в программе объединена одной темой, замыслом или сюжетом)

Известные исследователи Мелихов А.В. и Бухвостова Л.В. выделяют такие основные принципы построения сюиты:

1. принцип от простого к сложному;
2. принцип контраста;
3. объединение 1 и 2 принципов.

Следует отметить, что хореографическая сюита строится по законам драматургии. Она может быть: сюжетной – действие и конфликт развиваются на протяжении всей сюиты в каждом номере; бессюжетной – общая тема, идея, где связующим элементом может быть так называемый переходный мостик (герой, персонаж, типаж).

«Сюиты бывают двух видов: 1) монохарактерные, построенные на одном национальном материале (сюита молдавских танцев хора, табаке ряска, жок); 2) разнохарактерные, объединяющие танцы, построенные на разном материале: “Хоровод друзей”, “Пусть всегда улыбаются дети”, “Школьные годы”» [1 с. 77].

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что каждая новая эпоха культуре сопровождалась появлением новых танцев. Вытесняя жанры, популярные прежде, они концентрировали в себе особенности быта людей, характерные черты того или иного художественного стиля и зачастую становились символом своей эпохи. В течение всех веков эволюционировали танцевальные формы и жанры, происходило отмирание старых видов форм, а благодаря этому – зарождались новые. Одна из таких популярных форм – хореографическая сюита, которая состоит из нескольких танцев, объединенных одной темой и чередующихся по принципу контраста. В современном хореографическом искусстве, танцевальные коллективы за счет сюитной формы могут объединять в одной общей постановке значительное число участников разных возрастов. Благодаря сюитной форме, зритель имеет возможность намного легче воспринимать хореографическое произведение, так как при общей масштабности продолжительность номеров невелика.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бухвостова, Л.В. Основы хореографической композиции: учеб. пособие. – 3-е изд. / Л.В. Бухвостова, Н. И. Заикин, С.А. Щекотихина. – Орёл : ООО «Горизонт», 2014 – 250 с.
2. Карпенко, В.Н. Хореографическое искусство и балетмейстер: учеб. пособие / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко, Ж. Багана. – Москва : ИНФРА-М, 2019. – 192 с. + Доп. материалы [Электронный ресурс; Режим доступа [http:// www.znaniium.com](http://www.znaniium.com)]. – (Высшее образование: Бакалавриат). – [www.dx.doi.org/10.12737/10664](http://www.dx.doi.org/10.12737/10664).
3. Мелихов, А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие / А.В. Мелихов; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.

### РАЗВИТИЕ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА ЛУГАНЩИНЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX СТОЛЕТИЯ

Вторая половина XX-го века характеризуется активным, динамичным развитием танцевальной культуры на Луганщине. Широкое распространение и признание публики получили танцевальные коллективы, работающие в жанре народной хореографии. В то же время характерным явлением в общественной жизни жителей Луганского края послевоенных лет была организация массовых праздников, вечеров отдыха на площадях городских парков, в залах домов и дворцов культуры. В рамках таких мероприятий проводились игры, конкурсы, викторины, а так же разучивались танцы: краковяк, вальс, танго и другие танцы. Популярность бальных танцев среди любителей танца объясняется доступностью, несложной танцевальной лексикой и композиции фигур. Следует заметить, это было время, когда еще не существовало как в странах западной Европы деления исполнителей бального танца на танцоров-любителей и танцоров-профессионалов. Да и самих организаций, объединяющих танцоров, тоже не было. Тем не менее, общественный интерес к бальным танцам был настолько высок, что на телевидении появились посвященные им передачи: «Танцуйте с нами» (ведущий Леонид Школьников) и «Танцевальный зал». В тот период бальная хореография развивалась в клубных учреждениях системы культуры.

Существовали разные взгляды руководящих органов власти на эстетические принципы бального танца: одни видели в нем проявление буржуазности, чуждости советскому образу жизни, другие же приветствовали инновационные формы общественного танца. Так, по мнению заместителя министра культуры РСФСР В. Стриганова «Советский человек должен танцевать по-советски».

Несмотря на запреты по всей стране стали появляться школы, студии, клубы бальных танцев. Все больше поклонников и создателей бального танца появлялись на танцевальных площадках клубных учреждений всех советских республик. Так и в нашем Луганском крае появились первые инициаторы, которые начали развивать бальный танец.

Основоположниками бальной хореографии на Луганщине считаются такие личности как: Мира Михайловна Головки, Любовь Михайловна Баранова, Зигмунд Карлович Нелипович, Лариса и Владимир Шароновы и многие другие люди, причастные к становлению этого прекрасного вида хореографии. В 1967 году появляется первая школа бального танца организованная Мирой Михайловной Головки на базе Дворца культуры строителей г. Луганска. Лучшие выпускники школы-студии стали участниками первого в Луганске ансамбля бального танца «Мечта», руководимого все той же Мирой Михайловной Головки.

В 1972 году на базе дворца культуры металлургов г. Алчевска супругами Ларисой и Владимиром Шароновыми был создан ансамбль бального танца «Импульс». Сегодня коллективу, который возглавляют опытные специалисты Ольга и Андрей Левченко более 50-ти лет. Народный ансамбль бального танца «Импульс» Лауреат фестивалей-конкурсов самодеятельного народного творчества, Лауреат чемпионатов исполнителей эстрадно-спортивного танца в городах Луганск, Донецк, Славянск, он участник Таврийских игр и фестиваля «Кубок Черного моря». Вслед за первыми коллективами бальная хореография начинает развиваться в других городах нашего края: Антраците, Красном Луче, Перевальске, Стаханове.

Основным содержанием работы коллективов стали танцевальные композиции бальных танцев согласно советской программе. Среди них: «Сударушка», «Русский

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

лирический», «Риллио» (литовский), «Вару-вару» (латышский) и другие, построенные на основе движения народных (фольклорных) танцев народов СССР.

В 80-е годы танцоры Луганщины активно участвовали в концертной и конкурсной деятельности. Так, Лауреатами всесоюзного фестиваля исполнителей бального танца в г. Риге (1987 г.) стали воспитанники Луганской школы Елена Березина и Сергей Миронов, которые завоевывали почетное первое место по советской программе бальных танцев. Постепенно в конкурсные программы стали включаться европейские и латиноамериканские бальные танцы.

90-е годы двадцатого столетия характеризуются расширением международных контактов в области культуры и искусства, что способствовало проникновению в отечественную танцевальную культуру образцов западной танцевальной культуры. 30 октября 1990 года была организована международная федерация спортивного танца (МФСТ). Именно с этого времени десять танцев в двух программах стали разновидностью спорта. Спортивные танцы европейской программы: Медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот, квикстеп. Спортивные танцы латиноамериканской программы: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв. Все спортивные танцы, которые входят в состав международных программ, по которым проводятся соревнования, должны соответствовать четким правилам исполнения фигур танцев (лексика, рисунок), музыкальной основе, техники исполнения, а так же в соответствии правил спортивного костюма, макияжа и аксессуаров.

В бальной хореографии намечаются новые тенденции развития: начинается формироваться система подготовки специалистов в высших учебных заведениях; училищах культуры; открывается специализация бальной хореографии, где готовят балетмейстеров, руководителей коллективов бального танца, преподавателей специализированных учебных заведений. Появляются общественные организации (федерации, ассоциации) бальной хореографии, развивающие конкурсное танцевание.

В 1992 году возникла Федерация танцевального спорта Луганской области. Все чаще стали проводиться соревнования среди индивидуальных исполнителей, которые переросли в масштабные проведения чемпионатов и первенств. Широкое привлечение бального танца в программы различных мероприятий, праздников дало толчок для развития сценических форм бального танца.

На основе вышеизложенного можно сделать вывод: в результате развития дифференциации хореографии, определился ряд разновидностей танцевального искусства, который несет определенную функцию в обществе. Исторически бальный танец – это одна из форм бытовой хореографии, которая в результате дальнейшего развития получила сценические и спортивно-конкурсные формы. Таким образом, современная бальная хореография развивается в жанре бытового, спортивного и сценического танца.

УДК 793.3:7.01

*Д. А. Заварыка,  
г. Луганск, ЛНР*

### СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ИСКУССТВЕ ПЕРФОМАНСА

В последнее время популярность современного танца как одного из направлений хореографического искусства приобретает всё большие масштабы, познакомиться с ним можно не только в рамках камерного сценического искусства, но и в достаточно бытовой обстановке, поскольку он обладает рядом свойств, которые находят отклик в сердцах зрителей. Однако до сих пор, несмотря на многочисленные исследования в данной области, однозначного определения у феномена «современный танец» нет.

На площадках активно использовались идеи авангардного театра. В своих работах хореографы отказывались от принципов линейной драматургии, активно использовали импровизацию и старались всячески задействовать зрителей. Редко, когда хореография была досконально поставлена, основой представлений были искусственно созданные ситуации, где исполнители напрямую сталкивались с реципиентом и уже вместе разрешали возникший конфликт, при этом каждый приобретал соответствующий чувственный опыт. Зрители становились участниками действия, и эта сопричастность к некоему таинству искусства – акту творения, по-особенному откликалась в их душах и сердцах. С точки зрения хореографии, как было сказано ранее, поставленных движений практически не было, для перформеров важна была идея телесного «бытия», чему способствовала импровизация. Её цель – находиться и работать в непрерывном потоке, «важен был процесс самопознания, медитации, наблюдение за движением» [4].

Звуковое сопровождение могло быть случайным, а могло быть подготовлено заранее. Таким образом, музыка также становилась участником перформанса и имела своё влияние как на исполнителей, так и на зрителя. Такая сакрализация «профанного», безусловно, осуществляла определённое воздействие на реципиента. Эта идея «осмысления самооценности отдельно взятого жеста, неординарность в подходе к их (жестов) соединению, к последовательному перетеканию движений – получила развитие в творчестве многих хореографов: Т. Браун, С. Пакстона, М. Монк, Л. Чайлдс» [6]. Такой перенос обыденных движений на сценическую площадку был обусловлен поиском хореографами «объективного начала», естественной красоты движений в природе. Работы М. Каннингема, А. Халприн, Т. Браун, Л. Чайлдс опирались на непосредственный жизненный процесс, отражали явления и события окружающей реальности, превращаясь тем самым в «искусство окружающей среды».

Помимо экспериментов с телом и движениями, некоторые хореографы, в частности Каннингем, видели смысл в различном использовании времени и пространства в хореографии: если «... основной структурой сделать пространство времени, в котором всё что угодно может произойти в любой последовательности ... и любое количество времени движение может отсутствовать, то счёт в такой структуре становится ключом к свободе» [5]. Принцип случайности также активно использовался хореографами и композиторами, например, чтобы определить количество движений или их местоположение, Каннингем бросал жребий или гадал по «Книге Перемен». Этот же способ мог использоваться и в музыке, когда готовую композицию могли разрезать на куски и менять их местами так, чтобы получившееся произведение полностью отражало замысел...» [7]. Так как танец постмодерн отрицал существовавшие в хореографии формы, то зачастую на сцене намеренно использовались бытовые движения в абсолютно любых проявлениях и формах.

Главная задача, которую должен решить перформанс – «переход понимания произведения искусства как объекта к его осмыслению как процесса» [2, с. 205–210]. Поэтому ни один перформанс не повторяется «дословно», каждый раз перед зрителем всё происходит по-новому, вносятся всё новые и новые вариации как в структуру, так и в локацию, музыкальное сопровождение, не говоря уже о движениях импровизирующих исполнителей, имеет значение также присутствие другого зрителя, оказывающего непосредственное влияние на ход событий представления.

Суть перформанса – интерпретация. Хотя Е. Кикодзе считает, что перформанс – это продолжение жанра портрета, который, претерпевая существенные изменения, все же остается на художественной сцене. Эти рассуждения стоят на том, что перформанс работает с персональным дискурсом. Такой танец в принципе невозможно каждый раз исполнять одинаково, на это влияет множество факторов, начиная от настроения исполнителя/ей и заканчивая особенностями локации. Но хотя перформанс наиболее непредсказуем, после каждого выступления анализируется происшедшее и делаются необходимые выводы для

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

будущих выступлений, чтобы иметь ещё большее воздействие на зрителя. «Самоценность творческого эксперимента, отрицание традиционного понимания художественного образа, драматургии, композиционных приёмов, унаследованные композиторами и хореографами от искусства авангарда, способствовали формированию оригинального художественного мира сочинений, выработке оригинальной лексики» [2, с. 205–210].

Перформанс тесно связан с танцем и театральным представлением, имеет сходство с боди-артом и хеппенингом. Обязан своим происхождением Нью-йоркским хеппинингам конца 1950–х годов, когда художники, что бы достигнуть непосредственного контакта с публикой стали придумывать для своих произведений театральные контексты. В 60-х годах представляет собой разыгранное перед аудиторией действие, в котором в качестве скульптурного элемента используется человеческое тело. В 70-е годы под влиянием массовой культуры художники переносят действие из галерей в театры. В настоящее время границы между перформансом и другими видами театральных представлений размыты, и все они определяются широким термином «искусство действия».

Перформанс не стоит относить к театральному искусству, так как это чисто художественное действие оперирует отнюдь не театральными атрибутами. В нем нет нарочитости игры. Возможно, и вполне оправдано в перформансе искусственность самого действия, но постановка перформативного акта более напоминает создание произведения, чем постановочно – режиссерские моменты. Перформанс не обладает понятием отрепетированности, а театр – понятием серийности, которое в перформансе является одной из главных особенностей. В перформансе нет такого понятия как роль (нечто чужое, навязанное). То, что делает перформансер, создавая перформанс, стоит назвать выбором дискурса – то есть определенной поведенческой модели, нежели заучивание роли. И самое главное отличие от театра – художник в ходе перформанса переживает ситуацию, предложенную им же самим, причем эта ситуация глубоко погружена в реальность, не отчуждена красивыми словами и искусной игрой. К тому же, цели спектакля и перформанса совершенно разные. Театр предполагает вызов определенных рефлексивных чувств, перформанс же, наоборот предполагает дистанцирование. А зритель – это объект приложения, но его эмоции и чувства это совсем не цель перформанса.

Таким образом, несмотря на желание уйти от каких-либо канонов и правил модернизма, в искусстве перформанса всё равно возникла некая система способов и принципов, которыми может воспользоваться любой желающий. Со временем, конечно, появляются всё новые методы – современное техническое оснащение позволяет использовать множество специфических эффектов и буквально создавать новые миры. С развитием медиакультуры и социальных сетей перформанс вышел на новый уровень – стал ещё более массовым, нашёл больше площадок для проведения. Другие направления искусства также приносят что-то своё в перформанс. Актуальность данной художественной формы связана и с тем, что с её помощью могут высказаться не только хореографы и режиссёры, но и композиторы, уличные артисты, художники, певцы, поэты и деятели других сфер, например политики. Позволяя напрямую оказывать влияние на зрителя, перформанс открывает и будет открывать в области современного танца новые возможности.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Каннингем, М. Пространство, Время и Танец / М. Каннингем. – URL: <http://roomfor.ru/merce-cunningham>
2. Кейдж, Дж. История экспериментальной музыки США / Дж. Кейдж // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 205–210.
3. Кисеева, Е. В. Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4 (29). – С. 90–95.
4. Кисеева, Е.В. Особенности воплощения принципов музыкального экспериментализма в хореографических перформансах / Е.В. Кисеева // Южно-российский музыкальный альманах. – 2015. – № 4 (21). – С. 30–35.

5. Сироткина, И. Айседора Дункан : 110 лет свободного танца // ТЕАТР : [вебсайт]. – 2015. – № 20. – URL: <http://oteatre.info/ajsedora-duncan-sto-desyat-let-svobodnogo-tantsa/>
6. Хлопова, В. Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки // ТЕАТР : [вебсайт]. – 2015. – № 20. – URL: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-vekazachem-terpsihora-nadela-krossovki/>
7. Davis, S. Anna Halprin. – Available at: <http://artforum.com/words/id=31459>
8. Reynolds Nancy and McCormick, Malcolm. (2003) No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century. Yale University Press.

УДК 793.3

*В. Д. Зеленская,  
г. Луганск, ЛНР*

### НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ ЛУГАНЩИНЫ

Сохранение и улучшение культурных традиций Луганщины, является не последней проблемой социальной, экономической и политической устойчивости. Знакомство с богатством танцевального творчества нашего края и сейчас служит эффективным средством воспитания подрастающего поколения. Сохранение богатств и традиций танцевального фольклора, включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для всех работающих в этой сфере профессионалов. Особенной чертой народного хореографического искусства является его глубокая связь с народными традициями. Танцевальное народное искусство не представляет собой что-то постоянное и стоящее на месте. Оно передаётся из поколения в поколение, постоянно меняется, пополняется новыми элементами, несёт в себе новое содержание, показывает конкретный период в жизни людей. Танцы создаются в сознании людей годами. И многие из них, которые сохранили лучшие развитые традиции, и по сей день, доставляют огромное наслаждение и удовольствие. Сохранение и развитие традиций народного танца является важнейшим связывающим звеном между прошлыми и будущими поколениями.

В танце каждого народа запечатлены и чётко представлены элементы обрядов, бытовых действий, характер народа, трудовой процесс, взаимоотношения между людьми, нормы и правила поведения людей разной возрастной категории, то есть все сферы жизни.

В разные исторические периоды, танцы выполняли разнообразные функции, в первую очередь магические и обрядовые, где имитировали сцены охоты, трудовых, бытовых, военных и других действий. На всех этапах развития общества с помощью народных танцев устанавливались воспитательные, моральные и эстетические функции, передавались традиции. По мере развития жанров, форм и видов народного танца, возрастал и выбор изображаемых им явлений и жизненных событий.

Народный танец является основой абсолютно всех видов и жанров сценической хореографии, от классического балета до современных танцевальных направлений. В любом из этих видов танцевального искусства происходит прямое отражение реальности, присутствуют современные взгляды общества, его изменение, отношение к своей культуре и к своим традициям. Самым главным во всём этом, является передача исторического опыта подрастающему поколению, то есть приобщение детей к культурным традициям своего народа. Подходящим методом сохранения и передачи традиций является добровольное желание и энтузиазм детей в приобретении этих знаний. Именно поэтому детские танцевальные коллективы учреждений культуры, являются местом для творческого самовыражения, представляя собой средство для сохранения и развития культурных традиций Луганщины. Развитие и сохранение культурных традиций Луганщины, средствами народного танца, также является разносторонним всеобщим процессом, который включает в

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

себя воспитание этнического понимания и патриотического понимания, сосредоточенного на передаче культурных и педагогических знаний от поколения к поколению.

Основными направлениями деятельности по сохранению и развитию традиций Луганщины являются [3, с. 680]:

1. сбор и обработка существующих этнографо-фольклорных ресурсов;
2. определение собранного материала на видео-носители;
3. использование народных танцев в гуляниях и массовых праздниках;
4. организация и проведение фестивалей по народно-сценическому танцу.

За продолжительный период развития народной хореографии, начиная с древних танцев славян и до подвижной русской пляски с её особенной манерой исполнения, можно проследить, как народное искусство, культура и традиции глубоко повлияли на формирование и развитие хореографии. В последние годы в стране падает уровень духовно – нравственной культуры общества, подрастающего поколения. Отсутствуют нравственные ценности, интересной становится «культура», не требующая от человека умственной и душевной работы. Возникает неосознание ценности и роли исторических памятников, низкая культура чувств, маленький интерес к истории, непонимание её законов и правил, идёт спор и борьба между старшим и подрастающим поколением. Культурные традиции Луганщины в наше время стали очень актуальны, связано это с заметным ухудшением нравственного и духовного положения подрастающего поколения, которое выражается в изменениях нравственного сознания, эмоциональной и социальной незрелости детей, подростков и молодёжи. Отделение подрастающего поколения от народной культуры, от общественного и исторического опыта поколений является одной из серьёзных проблем нашего времени [2, с. 30–31]. Педагоги стараются воспитывать духовные и нравственные качества ребёнка средствами хореографического искусства на основе привычных ценностей культуры нашего края, знакомить детей с народным творчеством, обучать детей жанрам и элементам народного танца, пополнять и закреплять знания детей о Родине в процессе непосредственной деятельности по хореографии, формировать в ребёнке общие человеческие нравственные качества личности [5, с. 340]. При обучении детей народному танцу педагоги акцентируют своё внимание на необходимости помнить об начальном возникновении народного танца, хранить культурные традиции, обряды, самобытное творчество Луганщины. Народный танец играет немаловажную роль в воспитании детей. Это связано с разнообразностью народного танца, который сочетает в себе музыкальное, пластическое, спортивное, физическое, эстетическое и художественное развитие.

В сегодняшней социальной ситуации в нашей стране, когда политика государства направлена на восстановление духовных ценностей, возрождение народного творчества приобретает все более важное значение. Улучшенный веками, сохранившийся в сотнях поколений народно-сценический танец является одной из высших духовных ценностей нашего народа, а также полезным средством не только всестороннего воспитания, но и сохранения и развития традиций национальной хореографической культуры Луганщины. Возрастает ценность и значимость деятельности педагогов народно-сценического танца. Используя народно-сценический танец как средство сохранения и развития традиций хореографической культуры Луганщины, в ребёнке воссоздаётся чувства своей родной земли, связи со своим народом, ощущение полноценности, жизни и творчества. Обучение детей народно-сценическому танцу является сильным инструментом формирования элементов национального самосознания и культуры детей, будучи важным фактором сохранения и развития традиций хореографической культуры Луганщины.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Боголюбская, М.С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания / М.С. Боголюбская. – М. : ВНМЦ НТ и КИП, 1986. – 93 стр.

2. Комарова, Т.С. Народное искусство в воспитании детей : Учеб. пособие по Программе эстет. воспитания детей 2–7 лет / Под ред. Т. С. Комаровой. – Москва : Пед. о-во России, 2000. – 255 с.
3. Ткаченко, Т.С. Народный танец: Уч. пособие / Т.С. Ткаченко. – Москва : Искусство, 1997. – 680с.
4. Янковская, О.Н. Учить ребенка танцам необходимо / О.Н. Янковская // Начальная школа. – 2000. – № 2. – С. 34–37.
5. Янаева, Н.Н. Хореография. Учебник для начальной хореографической школы / Н.Н. Янаева. – Москва : Релиз. – 2004. – 340 с.

**УДК 792.8**

*А. С. Ключева,  
О. Р. Решетняк,  
г. Луганск, ЛНР*

### **ТЕАТР ТАНЦА КАК СИНТЕЗ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО И АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА**

На сегодняшний день во всем многообразии хореографического искусства особое место занимает такое направление как танцтеатр. Оно появилось на стыке двух столетий и представляет собой яркое воплощение театрального представления. Определяясь специфическими особенностями, танцтеатр стал выражением для балетмейстерской мысли, так как вмещает в себя все различные способы и возможности художественной выразительности.

Впервые, понятие танцтеатр появляется в 1927 г. в Германии. Немецкий исследователь современного театра Т. Леман относит его к понятию «постдраматический театр». Этот направление появилось для того, что бы выявить особый стиль танца, который возникает из выразительного танца. В нем рушатся традиционные позы, правила.

Танцтеатр – это вид сценического искусства, смешение танца и театра, они сочетают в себе образность, воображение и чувства. Дает полную свободу выражения, настоящее изобилие для театральных и танцевальных возможностей. Это синтетический жанр, который появился на стыке современного театра и современного танца. Танец прекращает быть абстракцией и возвращает себе функцию балета – рассказывание истории, только уже с активным использованием света, костюмов, декораций.

Этот вид отличается от других тем, что объединяет танец с актерской игрой, режиссурой и даже с вокалом. То есть танец и другие художественные приемы становятся равноправными и помогают в большей мере выразить и передать замысел хореографа.

Исследованием данного направления занимались такие известные хореографы как: Пина Бауш, Мередит Монк, С. Вальц, Рейнхильд Хоффман, В. Вандеркейбус. В России – это были Александр Пепеляев, Дарья Бузовкина.

Норберт Сервос в «Международном словаре современного танца» пишет, что самое универсальное определение, которое можно дать («танцевальному театру») – это объединение подлинного танца и театральных методов сценического исполнения, создание новой, универсальной формы танца (особенно в Германии), которая, в отличие от классического балета, отличается от себя посредством намеченной ссылки на реальность.

В статье «Искусство задавать вопросы» Ольга Гердт говорит о специфических чертах театра танца в историческом промежутке: взаимодействие и соавторство между хореографом и танцовщиками, работа над спектаклем после премьеры, принятие танцоров как индивидуальностей, актуальность и реальность спектаклей, синтез искусств. Главным в танцтеатре является растворение художественного во внехудожественном, таким образом, эстетические критерии отходят на второй план. У этого направления, при несомненном

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

лидерстве автора, нет исполнителей в традиционном смысле слова, а есть команда соавторов, реализующих замысел творца. Уживаются здесь только единомышленники [2].

Понятие «Танцтеатр» относится к форме исполнения обученными танцорами, которая сочетает в себе танец, сценическую речь, вокал, традиционный театр и использование реквизита, набора костюмов в одной амальгаме... Обычно нет повествования; вместо этого представлены конкретные ситуации, страхи и человеческие конфликты. Аудитория стимулируется следовать за ходом мыслей или размышлять над тем, что выражается понятием «танцтеатр» – так рассказывает в журнале «Magazine» Роланд Лангер.

Термин танцтеатр прежде всего связан с творчеством Пины Бауш и труппы Вуппертальского театра танца. В интервью «Балетному ежегоднику» 1973 года она заявила о принципе соучастия в труппе и подчеркнула, что хочет побудить танцовщиков «активно участвовать в создании новых хореографий, высказывая мнение, критикуя или советуя»[1]. Этого ей не удалось, так как танцовщики не имели равного права голоса. Но благодаря этому она стала художественно реализовать модель соучастия. Так возникла новая эстетика танца. Это сформировало молодую аудиторию. Пина Бауш отказалась от буржуазного театра представлений, искала такую форму, которая сможет отразить потрясения вокруг, и старалась найти в современных формах способность выразить свое отношение к жизни. Её основной целью был духовный мир личности, а объектом исследования в её постановках было тело. Пина смешивала в своих постановках классический балет и современный танец, использовала музыку разных эпох и жанров, также у нее всегда было оригинальное сценическое оформление. Она не дает объяснения того, что она делает и что происходит на сценической площадке.

В ее труппе нет этуалей и кордебалетов – каждый имеет право на самовыражение и собственные открытия, каждый может почувствовать себя сотворцом на ее репетициях по 12 часов в день [3]

Танцтеатр Пины Бауш – это разрушение канонов, отделяющих танец от театра, соединяющих экспрессивность, воображение и ощущения человека.

Главным теоретиком выразительного танца, является Рудольф фон Лабон, он стремился объединить художественные СМИ и добиться радикальных изменений в человечестве. По его мнению, именно пространство, а не тело придает танцу выразительность. Лабон разработал 4 основные категории: направление, вес, скорость и поток; в них было 8 подразделений: прямое или косвенное направление, тяжелый или легкий вес, быстрая или устойчивая скорость и связанный или свободный поток. После Рудольф фон Лабон объединил эти части в «Восемь усилий»: скрутить, щелкнуть, скользить, плавать, нажать, прикоснуться, рубить и пробивать.

Первые театры танца в России начали создаваться в 1990-х годах во время перестройки. Так как в то время были жесткие правила и коллективизм, они помогли развить индивидуальность танцора. Это один из самых живых художественных форм. Танцтеатр помогает выразить состояние души современного человека.

Из выше рассмотренного следует, что танцтеатр это уникальное направление, отличающееся от других. Оно умело совмещает в себе хореографию, актерское мастерство, вокал и многое другое. А также театр танца можно использовать на занятиях хореографией с детьми, это поможет развить их творческие способности и образное мышление.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Габриэле, Кляйн «Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода» - первая книга издательской серии Международного фестиваля современной хореографии Context. Diana Vishneva, посвященной исследованиям современной хореографии, теории и истории танца. – 446 с.
2. Современный танец: дискурс и практики : сборник статей / под общ. ред. канд. культурологии Н.В. Курюмовой. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. – 157 с.
3. Филимонова, Е.Ю. Теория и методика преподавания танца модерн : Курс лекций для студентов очной формы обучения по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» /

УДК 793.3

*Ю. С. Макеева,  
г. Луганск, ЛНР*

### АКТУАЛЬНЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОСТИ

В современной гуманитарной науке можно наблюдать значительный рост интереса к теме танца и танцевальных практик во всем многообразии их аспектов: современный танец как вид сценического искусства, тело и телесность в актуальных танцевальных практиках, танцевально-двигательная терапия как психологическое направление и т.д. [3]

Танец, как форма манифестации внутреннего эмоционального состояния и диалога со зрителем на основе пластических форм самовыражения, в настоящее время продолжает выполнять свою изначальную функцию, уходящую в далекие времена. Как совершенно справедливо указывается практически во всех теоретических исследованиях, то, что называется «классикой», «классическим танцем» исторически выросло на основе стихийного творчества, а уже затем отливало в «классические формы» «классического танца». Эта изначальная живая творческая, стихийная среда служила основой того, что мы называем сегодня «классическим танцем». И только впоследствии уже наблюдалось взаимовлияние «классики» и стихийного творчества. Теперь же, пытаясь проследить генезис того, что мы называем «современный танец», мы берем в качестве основных характеристик современного танца – отличия «современного танца» от «классики», исследуем их взаимодействия. В этом смысле, прежде чем «современный танец» стал таким, как сейчас, ему действительно пришлось пройти долгий путь.

Современный танец – своеобразный пласт в искусстве танца, он обладает своей неповторимой спецификой, изяществом, энергетикой. Современный танец выработал свой индивидуальный язык тела, который отличается от других танцевальных направлений, и требует особый подход к изучению.

В современном танце первым, что необходимо сделать, это осознать свое тело, что помогает настроить тело как чуткий и надежный инструмент. Поэтому во время изучения основ делается акцент на работу суставов, «выстраивании» позвоночника, налаживаний связей между центром тела и конечностями, что, в общем, называется процессом *body-awareness* (телесное осознание) и позволяет координировать тело и сознание [2].

Первое проявление того, от чего мы, как правило, ведем генезис «современного танца» – это танец-модерн. Танец-модерн, по общему мнению, возник как противоположность балетному искусству: если в балете существовали жесткие каноны и не менее жесткая иерархия, то модерн оказался основан на философии индивидуальностей, отвергавших эти каноны. Изначально танец-модерн получил развитие, прежде всего, в Соединенных Штатах Америки и Германии, где в начале XX века начались экспериментальные поиски творческого самовыражения индивидуальности хореографов в борьбе против условностей, формализма, тривиальности классического танца. Уже в конце XIX века, с подачи певца, педагога и теоретика сценического искусства Франсуа Дельсарта, определились основные принципы движений в современном танце: нетривиальные жесты, свободные от условностей. Однако Дельсарт создавал свою систему скорее для актеров и музыкантов, чем для танцоров, но в мире танца она прижилась и послужила манифестом свободы для поиска все новых и новых форм танца.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

В свою очередь американская танцовщица Рут Сен-Дени считала, что «танец-модерн – это язык для общения и символ духовной истины». Другими словами, танец – духовный поиск, интеграция между душой и телом.

Но как бы во многом модерн и contemporary не пересекались, все же эти два направления в корне отличны друг от друга. И прежде всего тем, что модерн основывается на базе классического танца, в то время как у contemporary – её нет. А любая база, как известно, накладывает рамки и, соответственно, ограничения. База модерна основана на четырех ключевых техниках, которые демонстрируют Марта Грэм, Лестер Хортон, Хосе Лимон и Мерса Каннингем. Contemporary же свободен от любых рамок. Он всеяден. Contemporary питает себя и базой модерна, и восточными гимнастическими, и израильской гагой, и многим другим [1].

Contemporary dance – современный, постоянно формирующийся стиль. Это объединение танцевальных методик, взятых из западного и восточного искусства движения. Для современного танца характерна исследовательская работа, которая обусловлена взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Не требует строгой последовательности движений и стандартов, предлагая безграничные возможности для творчества и самовыражения.

Contemporary dance – актуальный танец, постоянно взаимодействующий в зависимости от носителя стиля, выбирающий в себя все новые тенденции и течения современного искусства и создающий свой стиль.

Современный танец – это, прежде всего, авторская хореография.

Танец contemp зародился как естественное продолжение современной техники танца модерн, с помощью поиску новых форм и желанию выйти за рамки устоявшейся техники.

Contemporary dance активно использует европейские танцевальные школы и восточные телесные практики, включая йогу и элементы восточных единоборств. Для этого направления, как и для всего современного искусства, важен симбиоз: восточной и западной традиции, классики и авангарда, профессиональной техники и свободы самовыражения.

Основа – театральная форма подачи танцевального действия, перформанс.

«Современный танец – плавный котел, в котором собраны все пластические приемы, которые накопило человечество (элементы разных видов танца – классического, народного, эстрадного, а также пантомимы и йоги)».

Отличительными особенностями являются: чередование работы напряженных, натянутых мышц и резкого сброса, расслабления, управления ритмом дыхания, падения и подъема, резкие остановки, балансирование. Танец сочетает в себе телесный контакт, часто напоминающий борьбу, и комбинации параллельных синхронных движений. В процессе обучения уделяют особое внимание контактной импровизации. Это не только работа с телом и оттачивание движений, но и процесс, предполагающий синтез интеллекта и эмоций. Быть осознанным, эффективным и гармоничным в танце – значит понимать, как устроено тело, как можно эффективно использовать его в движении, понимая основные принципы последнего, осознавать важность дыхания в движении и применять это все на практике [2].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Денисова, А.Д. Основные стили современной хореографии / А.Д. Денисова // Молодой ученый. – 2020. – № 3 (293). – С. 303–306
2. Методическое пособие «Изучение танцевальных техник современного танца». – Режим доступа: <https://infourok.ru/metodicheskoe-soobshenie-izuchenie-tancevalnyh-tehnik-sovremennogo-tanca-4440175.html>
3. Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX-XXI вв.). – Режим доступа: [file:///C:/Users/Julia/Downloads/Telegram%20Desktop/Samoilenko\\_Otchet\\_po\\_GK\\_14.740.11.1311.pdf](file:///C:/Users/Julia/Downloads/Telegram%20Desktop/Samoilenko_Otchet_po_GK_14.740.11.1311.pdf)

### ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ НАРОДОВ КАВКАЗА

На сегодняшний день есть уже давно устоявшийся образ настоящего кавказца. Гостеприимство, уважение к старшим, мужество, доблесть, взаимовыручка, бережное отношение к памяти предков и национальной культуре – вот те самые качества, которые раскрывают национальный характер горцев.

Изучением данной темы занимались такие исследователи как: этнографы С.А.Токарёв и К.В. Чистов, балетмейстеры Т.С. Ткаченко, П.А. Гусев, Л.Н. Грикурова, А.В. Лопухов, А.И. Бочаров, поэт А.В. Костюнин.

Рассмотрим сам термин «национальный характер». По мнению Н. Джандильдина «национальный характер – это своеобразный национальный колорит чувств и эмоций, образа мыслей и действий, устойчивые и национальные черты привычек и традиций, формирующихся под влиянием условий материальной жизни, особенностей исторического развития данной нации и проявляющихся в специфике ее национальной культуры» [2, с. 122].

Противоположным является определение национального характера, которое раскрывает его как не совокупность специфических, своеобразных, присущих только данному народу черт, а своеобразный набор универсальных общечеловеческих черт.

Но наиболее распространённым мнением считается, что «национальный характер» – это в большей степени отличия одних народов от других по определенным культурным особенностям, образцам поведения. В сам термин «национальный характер» входят лишь те черты характера, которые свойственны большинству членов данной этнической группы, возникшие в результате общих для них коммуникаций, образа жизни [4, с. 3].

В современных условиях национальный характер в искусстве отражает особый образ жизни народа, выражает специфические нормы поведения и ценностные ориентиры и определяет специфику его условностей, его меру и степень [3, с. 108–111].

Следовательно, каждая национальная хореографическая культура имеет определенный комплекс движений и своеобразную, специфическую манеру их исполнения. Обратим внимание, что в грузинском мужском танце преобладают движения на пальцах ног, узбекском, калмыцком – плечевая техника и т. д. Так как в танцевальных движениях проявляется национальный характер, темперамент и колорит, который был выработан многими поколениями предшественников и, который передается по наследству на генетическом, на подсознательном уровне.

Опираясь на мнение С. Арутюняна, следует отметить, что национальный характер – своеобразный национальный колорит чувств и эмоций, образа мыслей и действий, устойчивые и национальные черты привычек и традиций, формирующихся под влиянием условий материальной жизни, особенностей исторического развития данной нации и проявляющихся в специфике ее национальной культуры [1, с. 31].

Таким образом, можно сделать вывод, что особенностями национального характера Кавказа является их открытость, чрезмерная эмоциональность, темпераментность. Так же их всевозможные обычаи и традиции, которые связаны с гостеприимством, свадьбой, отношением к жене и семье в целом, уважение к старшим и так далее.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнян, С. М. Нация и ее психический склад / С. М. Арутюнян. – Краснодар, 1966. – 271 с.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

2. Джандильдин, Н.Д. Природа национальной психологии / Н.Д. Джандильдин. – Алма-Аты : Казахстан, 1971. – 302 с.
3. Мухамед, Т.В. Национальный характер как культурная универсалия / Т.В. Мухамед // Вестник МГУКИ. – 2012. – № 6 (ноябрь – декабрь). – С. 108–111.
4. Платонов, Ю.П. Психология национального характера: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Ю.П. Платонов. – Москва : Академия, 2007. – 233 с.

УДК 793.3

*С. А. Маргарян,  
Л. Л. Негода,  
г. Луганск, ЛНР*

### ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

На сегодняшний день хореография сформулировала целую систему специфических средств и приемов, свой художественно выразительный язык, установила особую связь с музыкой – с помощью всего перечисленного создается хореографический образ. Его специфика заключается в том, что он имеет условно обобщенный характер, раскрывает внутреннее состояние и духовный мир человека. Основу хореографического образа составляет синтез движений, пантомимы, артистической игры, оформления декораций, танцевального костюма, музыкального сопровождения и многого другого. Одна из особенностей танца – его подчиненность временным и пространственным законам одновременно – результат его синтаксической природы. Природа обеспечила ему самостоятельность и неповторимость как вида искусства. Неспособность танца изображать формы самой жизни, его эмоционально-выразительный характер сформировали особые сценические средства, определили и отбор материала для образного отображения действительности. Отсюда искусство танца приобрело обобщенно-условный, ассоциативный язык, глубоко эмоционально воздействующий на зрителя.

Исследовали данную тему Л.В. Бухвостова, Е.В. Горшкова, Р.В. Захаров, В.Н. Карпенко, Е.И. Мазепа, А.В. Мелехов, И.В. Смирнов, В.И. Уральская.

Балетмейстер Захаров Р.В. толкует термин «образ» как конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены действием драматургическим [2, с. 32]. В сфере искусства понятие образ обычно употребляется наряду со словом «художественный», поскольку, в данном смысле, он имеет эстетический характер.

Художественный образ – это сложная картина взаимодействия самых различных сторон искусства, которая возникает в деятельности автора произведения. Человеческое познание является образным отражением действительности [3, с. 138].

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что хореографический образ – целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Обычный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Он всегда говорит о человеке, о народе, о стране, о времени. Создавать хореографический образ – значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею. Танец, лишённый образности, сводится к голой технике, бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бухвостова, Л.В. Основы хореографической композиции / Л.В. Бухвостова, Н.И. Заикин, С.А. Щекотихина. – Орел : ООО «Горизонт», 2021. – 250 с.

2. Захаров, Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1989. – 235 с.
3. Мурзабаева, Г.И. Хореографический текст – как основная составная часть в композиции танца / Г.И. Мурзабаева // Молодой ученый. – 2015. – № 8.2 (88.2). – С. 39–40.

**УДК 793.3**

*Т. Г. Подкаменецкая,  
г. Луганск, ЛНР*

### **ОСОБЕННОСТИ ПОДБОРА МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА К ЧАСТИ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ADAGIO**

Adagio в классическом танце – танцевальная комбинация у станка и на середине зала, состоящая из различных видов *battement developpe*, медленных поворотов в позах, *grand fouette*, *port de bras*, вращений, прыжков и др.

Цель статьи – анализ музыкального материала в построении упражнения классического танца *adagio*.

В переводе с итальянского языка «*adagio*» означает медленно. Выдающийся концертмейстер современности Г.А. Безуглая в своей книге «Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром» дала определение: «*Adagio* – сочетание разнообразных медленных и плавных движений, исполняемых, как правило, с сильной доли» [1, с. 104].

Прежде чем приступить к изучению сложной комбинации, студенты разучивают целый ряд упражнений у станка, развивая различные мышцы тела. Чаще всего адажио исполняется в медленном темпе, который позволяет ученикам зафиксировать позы классического танца, показать *aplomb*, т.е. устойчивость, развить силу и эластичность мышц.

Известный педагог Н.И. Тарасов пишет: «Развивая устойчивость всего тела, надо одновременно прививать ученикам умение твердо фиксировать каждое исполняемое движение, каждую позу» [4, с. 10].

Немаловажную роль в построении *adagio* имеет музыкальное сопровождение. Опытный концертмейстер должен сам прочувствовать движения хореографа-постановщика и подобрать такую мелодию, которая бы соответствовала каждому шагу композиции. Подбранная музыка должна иметь квадратность тактов, динамичность, четкую метроритмическую структуру. *Adagio* можно исполнять на 4/4, 3/4, 6/8, главное, чтобы размер соответствовал характеру хореографической комбинации. Если музыкальный материал подобран грамотно, то исполнять данную комбинацию будет легко, потому что музыка и танец – есть одно целое.

Музыкант обязан свободно ориентироваться в знании хореографических терминов, знать характер танцевальных движений, уметь импровизировать, а также использовать в своем репертуаре произведения классических композиторов, таких как: В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, так же исполнять отрывки из балетов П. Чайковского, А. Адана, Л. Минкуса, И. Глазунова и других.

*Adagio* изначально исполняется у станка, в конце экзерсиса, когда все мышцы разогреты.

На первом курсе *adagio* – это простые формы *releve lent* на 90°, *developpee*, *port de bras*, исполняются на всей стопе в медленном темпе.

*Battement developpee* изучают с каждой ноги отдельно, сначала в сторону, затем вперед и назад. Что касается музыкального материала, лучше подобрать мелодии в размере 4/4, в спокойном темпе. Концертмейстер должен учитывать и динамические оттенки при подборе музыки. Подъем рабочей ноги на наивысшую точку должен сопровождаться

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

усилением динамики фразы (*crescendo*) и наоборот, опускание ноги с ослаблением силы звучания (*diminuendo*). Для концертмейстера главное – сыграть данную мелодию ритмически правильно, потому как дети должны научиться слушать музыку, чувствовать завершенность фразы. «Согласованность динамических оттенков музыкального исполнения, с одной стороны, и характера движений – с другой способствует усилению выразительности танца» [5, с. 7].

*Battement releve lent* – движение, аналогично *battement developpee* и заключается в поднятии вытянутой рабочей ноги на высоту 45°, 90° и опускании ее в пятую позицию [4, с. 70].

Согласимся с Н. Раевской, которая, анализируя музыкальное сопровождение на начальном этапе обучения, пишет: «На первом курсе обучения изучаются позы классического танца: *croisee*, *effasee*, *ecartee* и четыре *arabesque*. Эти движения имеют плавный спокойный характер, по типу близкий на движения *adagio*. В музыкальном оформлении превалируют спокойные и мелодические мелодии в размере 4/4 и 3/4. Одна поза исполняется на протяжении двух тактов в размере 4/4, а в размере 3/4 – восемь тактов» [4, с. 70].

Экзерсис на середине зала начинается с малого *adagio*, которое состоит из тех же элементов, что и *adagio* у станка. Это дальнейшее изучение поз классического танца, *battements releve lent*, *battements developpees*, что дает возможность строить *adagio*, с учетом программы обучения, степени подготовки детей, развивая устойчивость, силу, координацию движений, танцевальность.

Композиция *adagio* может быть и простой, и сложной. Малое *adagio* не должно быть большим по объему (примерно 16 тактов). Часто его заменяет упражнение *Temps lie* – плавные взаимосвязанные движения, которые имеют большое значение в развитии координации движений рук, ног, головы, корпуса. Исполняется очень медленно и связно. Элементы этого движения используются при построении большого *adagio*. Изучается это упражнение от простых движений к сложным. Сложность заключается в наклоне корпуса и подъеме на полупальцы. Это упражнение может длиться на протяжении 16-32 тактов. Малое *adagio* в отличие от большого – статичное и не предполагает перемещение по классу. Оно может строиться либо только на маленьких позах, либо только из больших, а также сочетать маленькие и большие позы в одной комбинации. В комбинациях часто используются остановки в позах – «паузы». Это необходимо для более тщательного проучивания поз в младших классах, а также для выделения основного движения. В маленьком *adagio* часто присутствует переход из одной позы в другую, который осуществляется с помощью групп связующих и вспомогательных движений.

На середине зала большое адажио более развернутое, включает в себя множество движений – от *port de bras* до прыжков и вращений.

С возрастом учеников в комбинацию вплетаются все новые и новые *pas*, меняется музыкальная раскладка исполнения. А.Я. Ваганова в своей книге «Основы классического танца» пишет: «Начиная с самых легких движений, *adagio* бесконечно усложняется и варьируется. В последних классах трудности вводятся одна за другой. Подобное усложненное *adagio* развивает поворотливость и подвижность фигуры» [2, с. 7].

Большое *adagio* является кульминацией экзерсиса на середине зала. Оно может быть двухчастной формы, когда обе части контрастны между собой. Чаще всего концертмейстер подбирает музыку, используя отрывки *adagio* из балетов русских и зарубежных классиков.

А.Я. Ваганова о роли *adagio* на уроках хореографии пишет: «*Adagio* объединяет целый ряд движений в одно гармоничное целое, развивает правильную форму движений классического танца» [2, с. 27]. Подбор музыкального материала – непростое задание для концертмейстера. Построение *adagio* требует четкого ритма, метра, темпа, мелодичности мелодии и ее тактовой квадратности. Сильные движения, которые нужно выделить в *adagio*,

исполняются на сильную долю такта. Например, такие как: *grands fouettes, renverses, pirouettes*. На слабую долю попадают вспомогательные движения: *pas de bourree, passé* и другие. Педагогу, составляя *adagio* и пианисту, подбирая музыку, необходимо помнить о единстве музыкально-хореографического обучения. Роль музыкального материала в построении *adagio* очень велика. Музыка должна быть эмоциональной, танцевальной, с ярко выраженной мелодией, позволяющей выразить свои чувства. «Высокий музыкальный вкус концертмейстера и преподавателя обогащает содержание учебной работы, повышает трудоспособность и творческую активность учащихся» [4, с. 15]. Успех работы концертмейстера во многом зависит от того, насколько правильно, выразительно он исполняет музыку, доносит ее содержание ученикам. Музыка и танец в своем гармоничном единстве развивают эстетическое воспитание танцоров.

#### **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. Ваганова, А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – СПб : «Лань», 2003. – 192с.
3. Раевская, Н.Е. Музыкальное оформление урока классического танца / Н. Е. Раевская // Хореографическое искусство. Теория, история, методика обучения. – СПб. : Композитор, 2004. – 64 с.
4. Тарасов, Н.И. «Классический танец. Школа мужского исполнительства» / Н.И. Тарасов. – М. : «Искусство», 1971. – 488 с.
5. Ярмолович, Л. Принципы музыкального урока классического танца / Л. Ярмолович. – М. : Музыка, 1968. – 105 с.

**УДК 793.31:374.1**

***С. В. Ротай,  
Л. Л. Негода,  
г. Луганск, ЛНР***

### **ВОСТОЧНЫЙ ТАНЕЦ ДЛЯ ДЕТЕЙ КАК ФОРМА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО РАЗВИВАЮЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Тысячи лет назад, когда человечество еще только училось ходить и говорить, уже был танец – первый язык, которым люди могли выразить свои чувства. Разнообразными движениями человек передавал свои впечатления, свое видение окружающего мира, вкладывая в них свое настроение, свое душевное состояние [1]. Танец живота существует более трех тысячелетий и привлекает внимание богатой историей [3].

Восточный танец предоставляет танцующему возможности для творчества. Начиная с малого, ученик разучивает базовые движения, связки (несколько элементов в определенной последовательности); получает общее представление о разных техниках. Ученик смотрит, как танцует учитель, с восхищением. Поначалу ему кажется, что он никогда не достигнет такого мастерства. Но постепенно ученик осваивает основные элементы искусства восточного танца. Уходит напряжение и неуверенность, и ученик начинает танцевать. Теперь он уже не хочет подражать учителю, как в самом начале занятий. Он хочет творить, создавать свой собственный танец, отражающий его мироощущение. Учитель же помогает ученику совершенствоваться [2].

В восточных странах начинают обучение с шести лет, но видеть эти танцы девочки начинают гораздо раньше, привыкая к ним. У каждого свое время прихода. Важно не насилие, а желание ребенка и получаемая им радость от движений [1].

В связи с изменением социальной обстановки меняется и социальный спрос общества на воспитание и обучение. Сейчас недостаточно дать воспитанникам сумму знаний, привить определенные навыки. Необходимо помочь ребенку найти себя, создать свой

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

индивидуальный образ, научить культуре общения. Какая маленькая девочка не мечтает почувствовать себя настоящей принцессой? Какая девочка-подросток отказалась бы от умений красиво и грациозно двигаться, держать осанку? Хореографическое искусство учит детей красоте и выразительности движений, формирует их фигуру, развивает физическую силу, выносливость, ловкость, раскрепощенность и уверенность в своих возможностях, совершенствует моральные качества, развивает танцевальные и музыкальные способности. Восточные танцы для детей позволяют развивать пластику, гибкость, ловкость, выносливость и одновременно – приобщать ребенка к музыкальной культуре, знакомят его с ритмами и танцевальным искусством других народов. В древности, в странах Ближнего Востока и Северной Африки, где была распространена культура именно женских танцев, к этому искусству приобщали девочек с самых ранних лет. И дело тут не только в передаче культурных традиций. Восточные танцы для детей способствовали правильному формированию женского организма, тренировали мышцы малого таза и пресса – так шла подготовка девочек к будущему материнству. Занятия восточными танцами – это гармоничная нагрузка, распределяющаяся практически на все тело и мышцы. Они оказывают благотворное воздействие на все системы организма ребенка: тренируется сердце и дыхательная система, улучшается осанка, нормализуется вес тела. Восточные танцы – настоящая танцевальная терапия для детской психики. Родители, выбравшие восточные танцы для детей, очень скоро отметят перемены к лучшему в своем ребенке: застенчивые станут более открытыми, непоседы – спокойными, так как научатся направлять свою энергию в русло искусства. Занятия восточными танцами помогут сделать уверенными и координированными движения, разовьют чувство ритма, ребенок научится музыкальности и искусству выражать свои чувства языком танца. Танец – это отличный способ раскрепоститься, раскрыться внутренне, стать уверенней в себе, приобрести красивую пластику и женственность, которая не повредит женщине в любом возрасте – и в 20 лет, и в 13, и в 6. И малышам и девочкам-подросткам важно научиться общению. Восточные танцы для детей научат ребят дружной работе в команде, которая подчиняется общей цели – красиво и выразительно исполнить танец. Восточные танцы для детей победят всевозможные комплексы на счет своей внешности у подростков – ведь умение великолепно танцевать – это гораздо больше, чем данная природой красота. Индивидуальность ребенка засияет новыми гранями, кроме того, восточные танцы научат детей целеустремленности, организованности и трудолюбию.

Актуальность данного направления характеризуется тем, что в настоящее время со стороны родителей и детей растет спрос на образовательные услуги в области изучения арабского танца. Регулярно проводятся конкурсы и фестивали восточного танца для детей. Ни в одном общеобразовательном учреждении города не обучают искусству восточного танца. Девочки любого возраста и комплекции могут начать заниматься восточными танцами и достичь хороших результатов. Цель: раскрытие творческого потенциала, формирование потребности в здоровом образе жизни у развивающихся через обучение искусству восточного танца.

Обучение предполагает постепенное усложнение материала, постоянное повторение пройденного материала с целью приобретения умений и формирования навыков.

Таким образом, учитывая, как полезна и важна правильная физическая нагрузка для ребенка, нужно бороться с ленью детей и влюблять их в танец. Особенно в современном мире, наполненном гаджетами, вместо гуляний во дворе. В отличие от многих танцевальных и спортивных направлений, предполагающих чрезмерную и не всегда здоровую нагрузку, восточный танец – это умеренная физическая нагрузка, так необходимая для ребенка. На занятиях восточными танцами для ребенка нужно создать погружение в сказку, а не стресс. Кроме того, занятия с маленькими детками проходят в игровой форме, и в отличие от классического балета или гимнастики, результат достигается через удовольствие, а не через

постоянную борьбу с собой, боль и ограничения. Еще одной удивительной особенностью восточного танца для детей – отсутствие рамок для самовыражения. Танец живота очень разнообразен музыкой, стилями и направлениями. От веселых и зажигательных песен и барабанов, до лирических и нежных песен. А импровизацию под восточную музыку – это творчество без границ. Научить детей любить заниматься танцами нужно с раннего возраста и тогда результат трудолюбивых и старательных танцовщиц не заставит себя долго ждать!

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Искусство арабского танца : Учеб. пособие / Ар Сантэм, Ар Зонго, Ари Суфит; Ин-т йога Гуру Ар Сантэма. Чакрам культуры. – Москва : Ин-т йога Гуру Ар Сантэма, 1998. – 37 с.
2. Брон, Л. Самоучитель восточных танцев. Танец живота / Леонид Брон. – Ростов н/Д : Феникс, 2004 (ФГУИПП Курск). – 158 с.
3. Росанова, О.В. Восточный танец. Секреты создания костюма / О.В. Росанова. – Ростов на Дону : Феникс, 2006. – 279 с.

**УДК 793:7.01**

***П. А. Роткова,  
О. Р. Решетняк,  
г. Луганск, ЛНР***

#### **СУЩНОСТЬ ПОНЯТИЯ «ПОСТМОДЕРНИЗМ» В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

В настоящее время постмодернизм – это сложившийся стиль искусства со своими типологическими признаками. Одним из главенствующих признаков данного искусства является использование готовых конфигураций, происхождение которых не имеет существенного значения. Содержанием искусства периода постмодерна является заимствование прошлого и дополнение собственного осмысления. Представители данного направления перебивают в поиске нового смысла, ориентируясь на уже созданные культурные произведения, однако отрицая прежние традиции и идеалы, находят в этом лишь абсурд. Таким образом, происходит видоизменение заимствованного материала, что демонстрирует новизну постмодернистических практик. На сегодняшний день постмодернизм распространяется на многие сферы жизни современного человека – современное телевидение, музыка, шоу, кроме того, сложился в независимую концепцию взглядов.

Исследователи, которые занимались данной темой Илларионов Б.А., Станишевский Ю.А., Чепалов А.И., Шаблина О.М.

Маньковская Н.Б. в своей книге писала, что постмодерном считает «образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишённое подлинника, поверхностный гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность...». [2, с. 220]. Также она говорила о том, что постмодерн является некой пустой формой, которая основана лишь на собственной реальности. То есть, можно сказать, что постмодерн убирает какие-либо границы между массовым и элитарным искусством, отрицает жанровые различия, акцентируя главным образом внимание на иронии и игре. Также происходит развитие самосознания, рефлексивности, а так же фрагментарности.

«Постмодернизм, таким образом, есть нечто вроде осколков разбитого зеркала тролля, попавших в глаза всей культуре, с той лишь разницей, что осколки эти никому не причинили особого вреда, хотя многих сбили с толку», – писал Руднев [3].

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Постмодерн – это особое виденье мира. Данное течение зародилось и сформировалось в архитектурных кругах в 20 веке. Таким образом, американский архитектор Роберт Вентури в своей книге «Сложности и противоречия в архитектуре» описывал постмодерн как отвержение стерильной функциональности модернизма, тем самым провозглашая эстетику разнородного, соединение разных стилей.

Маньковская Н.Б. писала: «Постмодернизм во многом обязан своим возникновением развитию новейших технических средств массовых коммуникаций – телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике». [2, с. 11].

Отличительной чертой постмодернизма Шестов Л. И. считает апофеозом беспочвенности, негативизмом. Существенным признаком постмодерна заключается в том, что он не способен существовать как некое единое. Шестов говорил о том, что сам постмодерн выступает разрушающим действием любых мировоззренческих течений, школ и направлений.

Согласно мнению Тарнаса, постмодернистское мышление рассматривается как непостоянный набор движений и положений, которые складываются постепенно [4].

Нужно отметить, что значение и сущность термина «постмодерн» у различных авторов значительно отличаются. Это очевидно и безусловно, поскольку само понимание в рамках данной парадигмы исключает какую-либо целостность взглядов, а также стабильность мировоззренческих позиций. Постмодернизм по своей сути не может рассматриваться в качестве какой-либо самостоятельной и конкретной философии.

Рассматривая сущность понятия постмодерн, необходимо учитывать, что в хореографическом искусстве эпохи постмодерна сложились определённые устойчивые техники и школы.

Термин «техника» означает понимание и умение правильного и точного исполнения танцевальных движений.

Тарасов Н.И. говорил, что только с помощью точной техники исполнения будет более глубоко и полно раскрыто содержание хореографического произведения. Подлинного искусства не может быть там, где нет точной техники.

Также он говорил о том, что точность является живым чувством хореографии, определяющее совершенство исполнительского мастерства. Творческая активность и пластическая стройность обретается лишь благодаря точности танца. Тарасов писал, что самая маленькая ритмическая, либо пластическая ошибка, то есть неточность, говорит о невладении мастерством.

Техника исполнения напрямую зависит от физической подготовки, от воспитания тела и организма человека в целом. Тренировки тела, а также групп мышц начинается в младшем возрасте, что приводит к точной исполнительской технике.

Так, например, техника Триши Браун является сематической характеристикой движений, где происходит изменение положения тела в пространстве относительно других тел, либо же частей тела. Танец в её понимании – это ощущения, испытываемые телом. Триша Браун рассматривала перформанс как способ воплощения в жизнь множества идей с помощью абстрактного искусства и смешения стилей. Она считала, что движение не имеет никакого смысла, у него нет определённого назначения. Чистые движения существуют при условии заданного нейтрального контекста. Тришу Браун интересовали вопросы этики в танце. Её исполнители находятся в парадоксальных пространственно-гравитационных ситуациях. Таким образом, каждый из танцовщиков превращается в инструмент исследования телесных реакций. Техника Триши Браун во многом схожа с техникой танца Мередит Монк. Оба хореографа экспериментируют с пространством. Исполнители Мередит Монк танцуют на крышах домов, в парках и галереях, зачастую без огласки времени и места. Используя непривычное архитектурное пространство, она объединяла элементы вокала,

хореографии и театра. Мередит Монк экспериментировала со своим телом, телами исполнителей.

Опираясь на ряд проведенных исследований, нужно отметить, что постмодерну присуще синтетичность, либо же синкретизм. Однако необходимо выделить, что синтез постмодерна отличается. Говоря о синтезе различных стилей, можно заметить сохранение чистоты и раздельности признаков. В то время как в синтезе постмодерна происходит полное смешение различных признаков приёмов, использование различных стилей, которые представляют новые авторские формы.

Постмодерн не стремится отразить реальность. Он стремится ее преобразить, моделировать с помощью второй действительности – телевидения, видеотехники, компьютерных технологий, которая постепенно охватывает и другие сферы деятельности – музыку, хореографию и литературу. Ещё одним признаком культуры постмодерна является ирония. Постмодерн не признает пафоса, он иронизирует окружающий мир, общество, тем самым спасая себя от пошлости и оправдывая свою исконную вторичность.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Курюмова, Н. Современный танец: модели телесности. Петербургский театральный журнал. – 2014. – № 3 (77) [Электронный ресурс]. – URL:<http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyyj-tanec-modeli-telesnosti> (Дата обращения: 16.11.2022).
2. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – Санкт-Петербург : Алетей, 2000. – 347 с.
3. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – Москва, 1999. – 223 с.
4. Тарнас, Р. История западного мышления / Р. Тарнас. – Москва : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 335 с.

**УДК 793.3**

***Я. И. Рынжук,  
г. Луганск, ЛНР***

### **НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ**

Народно-сценический танец, как один из древних обликов фольклорного творчества формировался и развивался под воздействием географических, исторических и общественных критериев жизни. Непосредственно выражая манеру народа и будучи неразрывно связанным с другими обликами искусства, ключевым образом с музыкой, танец являлся итогом всеобщего творчества. Переходя от исполнителя к исполнителю, из поколения в поколение, из одной территории в иную, он обогащается, достигая в ряде случаев высочайшего художественного значения, виртуозной техники. У всякого народа сформировались собственные танцевальные обыкновения, пластический язык, особенная координация перемещений, способы пропорции перемещения с музыкой.

Народный танец – это мир красоты движения, звуков, световых красок, костюмов, то есть мир волшебного искусства. Сильное эмоциональное воздействие, которое оказывает танец, способствует формированию крепкого и устойчивого характера. Занятия хореографией являются дополнением и продолжением реальной жизни ребёнка, обогащая ее. Они приносят ему такие ощущения и переживания, которые он не мог бы получить из каких-либо иных источников. Творческая личность – важнейшая цель, как всего процесса обучения, так и эстетического воспитания. «Без него, без формирования способности к эстетическому творчеству, невозможно решить важнейшую задачу всестороннего и гармоничного развития личности ребёнка» [2. с. 88].

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Подчеркнем, что народный танец – важнейший и популярный жанр в хореографии. Народная хореография, как сценическое искусство имеет свою специфику и, следовательно, свою систему воспитания и обучения, самосознания, изучение традиций своего народа.

На современном рубеже становления Русского общества сбережение и становление обыкновений народно-сценического танца в детском танцевальном коллективе учреждений культуры считается одной из наиглавнейших социально-культурных задач. Он изучается в области педагогики, фольклористики, хореографии, социально-культурной работы, где труды авторов нацелены на образование государственного самосознания, исследование обыкновений собственного народа.

Основными направлениями деятельности по сохранению традиций народного танца являются:

- сбор и обработка имеющихся фольклорно-этнографических источников;
- фиксирование собранного материала на видео-носителях, а также в виде монографий;
- использование народных танцев в народных гуляниях и массовых праздниках;
- организация и проведение фестивалей по народному танцу [1, с. 212].

Смотря один танец на сцене, мы верим в его правду, он для нас живой организм, а, смотря другой, мы воспринимаем лишь его схему, более или менее интересные элементы, более или менее зрительно приятных исполнителей, а не живое целое – танец. Одна из проблем – это пути сценической интерпретации фольклорного танца. По мнению В.И. Уральской: первый – опыт воссоздания на сцене аутентичного образца, о чем мы и говорили выше. Скажем сразу, что аутентичность танца на сцене, конечно, теряется, но мы имеем в виду лишь подлинность источника образца. Эти потери танец несет, даже если его на сцене исполняют сами жители села, так как отдаленность (сцена, зал) и искусственное разделение на смотрящих и творящих разрушает характер сотворчества, изменяет процесс жизни данного танца. Есть потери и хореографические, связанные с изменением точки осмотра. Вступают в противоречие и временные законы фольклорного действия и сцены. Попытка отнестись к этим противоречиям приводит к необходимости вмешаться в текст танца.

Следующий путь – сценическая обработка фольклора, включающая в себя, прежде всего, на основе законов сценической композиции уточнение рисунков танца. Так, к примеру, если танец весь исполняется в сомкнутом кругу, медленно вращающемся в одну сторону, то в условиях сцены – это будет восприниматься как утомительная монотонность и подлежит развитию. Подлежит изменению и бесконечная (для сценических условий) повторность фигур в кадрили (характерная для исполнения в быту. На пути начинающих балетмейстеров, прежде всего, встречается сложность познания материала, его осмысления, возникновения собственного замысла и воплощение его вместе с исполнителями. Наиболее частой ошибкой у начинающих является стремление включить в один танец как можно больше рисунков, а то и движений. И если они все сами по себе даже очень хороши, танец все же получится перегруженным и «рваным».

Еще один путь сохранения традиций – стилизация. В данном случае имеется в виду создание сценического хореографического произведения, авторского, но в стиле народного первоисточника, с использованием подлинных движений и характерных элементов композиции. Таково большинство танцев в репертуаре многих профессиональных и самодеятельных коллективов. И здесь знание первоисточника не менее необходимо, чем в двух первых случаях. Только оно позволяет создать произведение новое, овеянное правдой подлинника, его самобытными чертами и вековыми традициями. Именно такие сценические произведения проходят испытание временем, получают широкое распространение и нередко возвращаются в народ, где исполняются, часто теряя авторство хореографа. Подобно многим песням, такую жизнь обрели в хореографической культуре русского народа Давыдковская

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

(Ярославская) кадрили Т. Устиновой, «Березка» Н. Надеждиной и ряд других произведений [3. с. 66].

Сохранение традиций посредством народно-сценического танца реализуется также посредством деятельности программ по распространению этнической культуры. Разработаны нормативно-правовые акты, нацеленные на помощь классической культуры и становление декоративно-прикладного, музыкального, хореографического искусства, учреждены премии и гранты за награды в развитии этнического творчества. Совместно с тем, в организации работы по сохранению, развитию и возрождению классической этнической культуры есть немаловажные трудности и дефекты:

- существенным, как на федеральном, так и на региональном уровнях, является недооценка проблемы сохранения народной культуры, ее роли и значимости в решении задач духовного возрождения;

- реально существующая народная активность в освоении культурных традиций не находит должного внимания в средствах массовой информации, оставаясь в не поля зрения широкой общественности;

- не уделяется достаточного внимания анализу состояния и тенденций развития народной культуры, выявлению и поддержке носителей народных традиций, сбору и популяризации локальных образцов народной культуры;

- недостаток законодательного закрепленных механизмов государственной поддержки по сохранению и развитию традиционной народной культуры;

- слабая, а где-то отсутствующая, материально-техническая база сельских учреждений культуры, которые являются базовыми центрами сохранения и возрождения народных традиций;

- слабая система государственного стимулирования сохранения и развития традиционной народной культуры;

- недостаточная подготовка кадров в сфере традиционной народной культуры [5. с. 111].

Среди наиболее действенных методов, способствующих сохранению традиций посредством народно-сценического танца, выступают разработка единого центра по обеспечению деятельности всех направлений народного творчества, разработка региональной концепции сохранения и развития нематериального культурного наследия; создание рабочей группы с привлечением творческой молодежи по изучению состояния традиционной народной культуры в каждом регионе и экспертного совета по разработке проекта областной целевой программы, направленной на сохранение нематериального культурного наследия; изучение всех имеющиеся на сегодняшний день фондов и создание единого реестра по традиционной народной культуре региона (коллективы, носители традиции, мастера ремесел) на основе баз данных учреждений, разрабатывающих это направление; а также осуществление деятельности по сохранению и развитию традиционной народной культуры на основе обязательного объединения ресурсов всех организаций и учреждений, участвующих в процессе.

Таким образом, традиционная культура расширяет границы в общении с обыкновениями, дошедшими из глубины веков, и сохранившими достоинство народного самосознания, высшую духовность и великодушные души народа. Народно-сценический танец оказывает больше влияние на формирование общей культуры и традиционных устоев, чем занятия ритмикой или же передовыми плясками, на составление художественно-оценочной работы, представляющего заключительное звено, результат процесса нравственно-эстетического восприятия. Многолетний путь становления и развития народно-сценического танца в неразрывной связи с традициями наций говорит о том, что только в единстве и однонаправленности творческой деятельности мировая культура будет продолжать развиваться.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

### ЛИТЕРАТУРА

1. Баглай, В.Е. Этническая хореография народов мира / В.Е. Баглай. – Ростов на Дону : Феникс, 2007. – 405 с.
2. Богданов, Г.Ф. Урок русского народного танца / Г.Ф. Богданов. – М., 1995. – 230 с.
3. Волков, И.П. Воспитание творчеством / И.П. Волков. – М. : Знание, 1989. – 84 с.
4. Гусев, Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка: учеб. пособие для вузов искусств и культуры / Г.П. Гусев. – М. : Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2002. – 208 с.
5. Народно-сценический танец. Ч. 1.: учеб. -метод. пособие для средн. спец. и высш. учеб. заведений искусств и культуры. – М. : Искусство, 1976. – 224 с.

УДК 791.43.049.1.067

*К. Ю. Рязанова,  
М. Н. Юрьева,  
г. Тамбов, РФ*

### ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ ИСПОЛНЕНИЯ СПОРТСМЕНОВ-ТАНЦОРОВ В КОЛЛЕКТИВАХ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

В современный период развития хореографического искусства танцевальный спорт приобретает все большую популярность. Спортивные бальные танцы являются одним из наиболее красивых, зрелищных и технически сложно-координированных видов спорта, который совмещает в себе парное и ансамблевое исполнение танцев европейской и латиноамериканской программы в соревновательной деятельности.

Вместе с тем, как бальные танцы были признаны танцевальным спортом и приобрели приставку спортивные, вопрос совершенствования процесса спортивного мастерства стал активно обсуждаться среди теоретиков и практиков. Одна из существенных проблем связана с недостаточной научно-методической разработанностью вопросов технической подготовки танцоров, развития их исполнительского мастерства на всех этапах тренировочного процесса. Имеющиеся научные исследования (А.В. Бобровская, О.А. Шлимак, К.Е. Пыльнов, И.Е. Ерьско, О.Г. Румба и др.) немногочисленны и лишь фрагментарно отражают отдельные вопросы данной проблемы.

Значение развития техники исполнения в коллективах спортивного бального танца возрастает с каждым годом, в связи с постоянным увеличением динамики движения исполнения соревновательных программ, скорости перемещения пар по паркету, увеличения количества вращений и т.п. Данное положение диктует необходимость совершенствования технического мастерства спортсменов-танцоров в коллективах спортивного бального танца.

Исторически термин «техника» происходит от греческого слова «тэхнэ», которое переводится как «искусство» или «мастерство» и под которым понимается совокупность навыков и приемов в каком-либо виде деятельности [3]. В английских публикациях Алекса Мура, Уолтер Лайерд под техникой в основном подразумевается исполнение базовых танцевальных фигур в точном соответствии с их описанием в учебниках. Английские классики и авторы многих учебников бального танца часто противоречат друг другу в описаниях некоторых фигур и технических действий, порождая недоумение тренеров-преподавателей и, как следствие, различную трактовку понятий и определений.

По мнению Барбары Нагоды Амброш, техника в спортивных бальных танцах представляет собой правильный способ исполнения движения индивидуально и с партнером. Техника это выбранный способ обработки движения в целях обеспечения контроля и характера или стиля танца. Под техническим качеством автор понимает определенные двигательные способности танцора, отображенные через контроль действий, «тайминг»,

позицию тела и «шейп». Каждый стиль танца использует термины для конкретных действий или движений.

С нашей точки зрения «техника спортивного бального танца» представляет собой автоматизм двигательных действий танцора, включающих в себя координационно-двигательные навыки, скоростные качества, амплитуду движений, пластику тела, выразительность исполнения, чувство ритма и музыкальность, взаимодействие в паре.

Процесс обучения технике спортивного бального танца условно можно разделить на два этапа – обучение и совершенствование, что позволяет лучше планировать весь процесс, детальнее ставить задачи перед спортсменами-танцорами. Д.Д. Донской отмечает, что уже в группах начальной подготовки большое место отводится спортивно-технической подготовке, причем ее доля с каждым годом тренировок увеличивается, при снижении удельного веса средств специальной физической и особенно общей физической подготовки [5]. Овладение техническим мастерством возможно только при достаточно хорошей физической подготовленности (сила, гибкость, быстрота, ловкость, выносливость).

По мнению ученых, в широком смысле, движение человеческого тела – это одно из проявлений активности человека, его деятельного состояния. Отмечается тесная связь развития двигательных способностей с технической подготовкой исполнителя. Роль техники движений заключается в практических результатах.

Практически все практикуемые в жизни движения являются комбинациями простых движений отдельных частей тела, которые характеризуются рядом существенно важных элементов. К технике спортивных бальных танцев относится не только форма самого движения (направление, амплитуда, темп), но и его качество, сущность – чередования усилий, смена скоростей, то есть все то, что вытекает из взаимодействия внутренних и внешних сил [1]. Различаются следующие элементы техники: положение тела, амплитуда, скорость и сила, последовательность и темп этих движений. Изменение амплитуды, скорости, силы ведет к изменению движений в целом.

Для формирования технического мастерства нужна особая работа по активизации художественного мышления, музыкально-слуховых представлений, воспитание культуры мышечных ощущений и объединению этих компонентов. А.Н. Беликова утверждает, данный процесс возможен только на основе абсолютного взаимодействия – максимальной координации всех частей корпуса и рук, рук и плечевого пояса, плечевого пояса и головы, верхней и нижней частей корпуса, так как понятие «техника» вбирает в себя не только двигательные качества, но и умение свободно и естественно их исполнять [2].

Сложность соревновательной программы в спортивных бальных танцах определяется согласно правилам соревнований и зависит от возрастной категории танцоров и уровня квалификации. Общероссийской общественной организацией «Российский Танцевальный Союз», при сравнении и оценке уровня танца пар к использованию рекомендованы следующие критерии: ритмическое соответствие и основной ритм, линии тела, техника исполнения, эмоциональность, тактичность.

На основании данных требований, строится тренировочный процесс при подготовке спортсменов к соревновательной деятельности в спортивных бальных танцах, в зависимости от возраста танцоров, их уровня и класса мастерства. Под классом мастерства подразумевается целый комплекс навыков: определенный уровень физического развития; психологическая и музыкально-эстетическая готовность спортсменов; качество технического исполнения. Изменения правил соревнований заметно влияет на содержание технической подготовленности спортсменов, которая тесно связана с физическими, психическими и тактическими возможностями спортсмена, а также с условиями внешней среды.

На начальном этапе обучения особое внимание уделяется постановке корпуса и линиям тела, особенно стопы. Танцевальные пары должны знать основную постановку корпуса, позиции в паре в зависимости от определенного танца, особенности ведения и

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

взаимодействия в паре. Большое внимание уделяется работе стопы, поскольку в каждом танце она работает по-разному, и от нее зависит сила и динамика движения танцевальной пары на паркете.

В европейской программе, в зависимости от определенного танца, спортсмены должны знать основной ритм, счет, музыкальный размер, особенности работы стопы («перекаты», «слипы», и т. д.), подъем и снижение корпуса, степень поворота. Положение корпуса, рук ног и головы в паре. Понятие баланса, подъема и спуски, правильная работа коленей и стоп, позиция противодвижения корпуса (ППДК), шаги сбоку партнера. В латиноамериканской программе танцев спортсмены должны владеть основами техники исполнения фигур, знать понятия «ведения» партнером партнерши, уметь выполнять упражнения в паре (push – pull), находить общий центр тяжести в паре, центр пары.

В практике спортивных танцев при исполнении соревновательных композиций танцоры чередуют поступательные и вращательные движения, причём достаточно часто активно вращаясь непосредственно во время движения. Такая двигательная деятельность предъявляет значительные требования к функциональному состоянию вестибулярного анализатора.

Важное значение имеет способность сохранять устойчивость позы (баланс) в тех, либо иных положениях тела, или по ходу выполнения движений. Это связано с тем, что выполнение даже относительно простых движений требует от танцоров достаточно высокого уровня развития органов равновесия [6]. В спортивных танцах наибольшее значение имеет поддержание динамического равновесия в процессе движения, особенно в процессе вращений. При этом необходимо отметить, что при исполнении европейских танцев партнеры должны находиться в постоянном контакте, а требования по устойчивости касаются пары в целом.

Специфика спортивных танцев состоит в том, что баланс должен распределяться между двумя танцорами, как в поступательных действиях, так и во вращательных действиях. Кроме того, в танцах европейской программы определяются две точки баланса дуэта: когда стопы находятся вместе или когда они в положении максимального удаления [6].

При исполнении танцев латиноамериканской программы вращение корпуса происходит по достаточно ограниченному количеству вариантов. У партнерши это может быть исполнением всей степени вращения за один счет музыки (на один удар) на передней части стопы (подушечке) одной из ног. Вращение может также исполняться на 2-х или 3-х шагах. При этом каждая часть поворота выполняется при полной опоре на одну из ног, т.е. при полном переносе веса тела. Вращение корпуса в фазе переноса веса практически отсутствует.

При исполнении танцев европейской программы количество вариантов вращения корпуса существенно больше. Все они характеризуются переносом веса с ноги на ногу в процессе вращения. При этом вращение может проходить как на каблуках, так и на передней части стопы [7]. В связи с такой технической особенностью, содержание специально-двигательной подготовки начинающих танцоров должно быть направлено на воспитание мышечной и пространственной координации, точности движений и вестибулярной устойчивости.

Основу комплекса на развитие техники исполнения спортивных балльных танцев должны составлять специально подобранные упражнения и танцевальные комбинации с учетом ведущих координационных способностей и специальных технических характеристик движений, соблюдение которых необходимо в спортивных танцах. Упражнения должны отличаться по следующим характеристикам:

- иметь необходимую координационную трудность и сложность для занимающихся;
- содержать элементы новизны, необычности;

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

– характеризоваться большим многообразием форм выполнения движений и неожиданностью решений двигательных задач;

– включать задания по регулированию, контролю самооценки за различными параметрами движений, путем активизации работы отдельных анализаторов, либо с исключением их деятельности. Освоенные упражнения должны объединяться в комплексы различной координационной сложности, выполняемые с постепенным увеличением скорости, изменением темпа или ритма.

При обучении сложным танцевальным движениям необходимо вновь возвращаться к созданию двигательного представления, приобретать умения, связывать между собой уже закрепленные элементы техники. Поэтому развитие исполнительской техники танцора связано, прежде всего, с качеством обучения, которое достигается лишь в ходе осмысленной практической деятельности. Причем, преднамеренный подход заключается не только в том, чтобы знать назначение движения и как правильно его исполнять (это дети, как правило, запоминают довольно быстро), но уметь почувствовать движение всем телом. Сосредоточенность на ощущении движения, анализ и сравнение этих ощущений позволяет исполнителю научиться управлять своими движениями, творчески их интерпретировать.

Основные положения, позволяющие достигнуть высокой техники в спортивных балльных танцах, следующие:

- 1) умение эффективно тренироваться;
- 2) стабильные рабочие отношения в паре;
- 3) умение психологически выдерживать конкуренцию;
- 4) способность рационально использовать силы и время,
- 5) умение длительное время отрабатывать каждый элемент;
- 6) умение вызывать и сохранять особую психологическую атмосферу танца, чувствовать себя в нем

Хорошая техника в спортивных балльных танцах означает иметь контроль, господство над движением и силу, чтобы выполнить движения с легкостью. Когда техника является не только физическим упражнением, но и творческим инструментом танцора, который формирует индивидуальный стиль исполнения спортсмена-танцора.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Безикова, А.А. Гармонизация взаимодействия партнеров в спортивных балльных танцах: На материале подростковых групп: дис. ... канд. пед. наук / Безикова Анна Александровна. Тюмень, 2006. – 171 с.
2. Беликова, А.Н. Балльные танцы / А.Н. Беликова. – Москва : Советская Россия, 1984. – 112 с.
3. Бернштейн, Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. / Н.А. Бернштейн. – Москва : Академия, 1996. – 376 с.
4. Булатова, М.М. Теоретико-методологические основы реализации функциональных резервов спортсменов в тренировочной и соревновательной деятельности: автореф. Дис. ... д-ра пед. наук / Булатова Мария Михайловна. – Киев, 1996. – 50 с.
5. Донской, Д. Д. Биомеханика с основами спортивной техники / Д.Д. Донской. – Москва : ФИС, 1971. – 287 с.
6. Карлсен, Дж. Правильный подсчет: книга правил танц. Спорта и руководство по оцениванию соревнований // Система скейтинг, 1998. – С. 15–59.
7. Клецов, К.Г. Содержание и организация занятий танцоров 12–13 лет в период непосредственной подготовки к соревнованиям / К.Г. Клецов // Омский научный вестник, 2010. – № 4(89). – С. 157 – 160.

### КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РУССКИХ ТРАДИЦИЙ

Культурное наследие русских национальных традиций повлияло на все отрасли искусства в том числе, на многовековое развитие русского народного танца. Искусство всегда признавалось уникальной формой художественной деятельности человека, в ходе которой сознание обретает знаковое отражение в произведениях народного художественного творчества. К числу наиболее сильных ключевых компонентов, умеющих соединять все звенья в определенную систему, принадлежат традиции и культурные ценности народа, которые видоизменяются и становятся природой, неотъемлемой от человека. Люди, сформировавшиеся в общей системе традиций, всегда ближе друг к другу, могут лучше понимать друг друга, чем люди из разных культурных традиций. На первый план влияния выходят идеалы, ценности и нормы культуры.

Как свидетельствуют исследования отечественных авторов, в частности С.В. Дрожжиной М.С. Кагана, В.М. Розина, Ю.Н. Солонина, А.И. Шендрика и др., выполненные в последние годы, теоретическое осмысление феномена культуры началось в те времена, когда обозначились первые признаки кризиса древнегреческого общества.

Традиции, следования древним образцам предстают как образец вкуса и способ постижения культурных инноваций, так и как форма саморефлексии культуры.

С древних времен наши предки корректировали свою жизнедеятельность с помощью обрядов, которые представляли собой некое коллективное действие в сопровождении песни, слов, игры на музыкальных инструментах в сочетании с определенными движениями. Так как, основным материалом способности человека воспринимать внешний мир становится степень развития человеческих сущностных сил, которые с одной стороны выступают как совокупность способностей человека познать предметы во множественном их проявлении, с другой – находят яркое свое воплощение в музыке, танце и т.п.

Но в процессе значительных изменений многие обряды претерпели глобальные изменения, так как на них оказывали влияние христианская религия, которая пыталась запретить их форму и содержание, и придать им христианский характер. Следствием этого стало то, что многие обряды из жизни русского народа исчезнут или останутся частично, при этом их смысл будет утерян или забыт.

Известный балетмейстер И. Моисеев писал: «Народный танец является результатом коллективного творчества. Переходя от исполнителя к исполнителю, из поколения в поколение, из одной местности в другую, он обогащается, достигая в ряде случаев высокого художественного уровня, виртуозной техники. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, пластический язык, особая координация движений, приемы соотношения движения с музыкой» [1, с. 29].

Уровень человеческой практики определенно включает в себя традиции и культуру, причем культура занимает промежуточный характер. Узловым моментом формирования культуры выступает все же человеческая константа.

История русского народа воздействовала на развитие русского народного танца и теснейшим образом связана с ним. В процессе творчества человек опирается на познание, осмысление и переживание духовных ценностей и знаний в контексте овладения культурой, где эти ценности постепенно становятся личностно значимыми и превращаются в духовные знания и ценности.

Каждая эпоха по отдельности и в целом, а также новые политические, экономические и социальные условия отражались в формах общественного человеческого сознания, включая в себя, народное творчество, в том числе. «Форма – это способ (метод) изложения

хореографического материала, и как он будет изложен, – такую форму этот материал, – как хореографическое произведение, – и приобретет» [3, с. 98].

Это все в общей гармонизации приводило к определенным изменениям в социальных практиках русского человека, что, в свою очередь, оставляло значительный след и на подлинном русском танце, который на своем пути своего развития подчинялся разным изменениям и трансформациям.

В дохристианский период истории Руси, получили свою популяризацию игрища, характер и содержание которых оказало огромный след на быт народа и его земледельческие промысла.

Так, обращаем внимание на следующее высказывание: «... праздник сопровождался буйным весельем в Костромской, Тверской, Нижегородской, Рязанской, Тамбовской и Воронежской губерниях, быть может, и во многих других местах. Во всевятское заговенье, или всевятское воскресение, составляли его увеселение кулачные забавы, игры и ярмарочные сборища» [4, с. 530].

О возрастающем исполнительском уровне танцоров на Руси говорит тот факт, что «Из участников обрядов, игрищ постепенно выделялись люди лучше других пляшущие, поющие, играющие на различных инструментах, знатоки шуток, поговорок и присказок – появились мастера-исполнители. В народе их называли «плясец», «плясальщик», «плясатель», «плясся», «плясица», «плясуха», «игрец», «ломака», «дудочник» и др. Таким образом, появлялись родоначальники будущих славянских скоморохов» [2, с. 82].

Слово «скоморох» начинает первоначально употребляться в 1068 г. в летописи «Повесть временных лет». В историю русского народного танца и его формированию скоморохи внесли большую лепту и сыграли значимую роль в развитии, совершенствовании и популяризации данного вида творчества. Первоначально они на пирах, свадьбах и различных собраниях развлекали всех присутствующих игрой на разных народных инструментах, пеньем и танцами. Так на народных праздниках и княжеских пирах X-XI веков исполнялись пляски, которые в дальнейшем получили свое описание в летописях, сказках и былинах.

Можно смело говорить, что скоморохи были первыми профессиональными исполнителями русской пляски. В их танцах не только получили усовершенствования традиционные русские танцевальные движения, но и разнообразные рисунки, тем самым плясуны, вносили особый колорит, а зачастую и некий игровой момент. Все это способствовало совершенствованию исполнительской техники и ее обогащению.

Вся культура в народной традиции выражалась этносом в материальный мир через танец, песни, знаки и символы, при этом создавали определенный художественный пласт традиционной народной культуры. В свою очередь танцевальные традиции, бытующие в культурном пространстве, имели свои неповторимые особенности и отражавшие ценностную базу обрядово-ритуальных элементов.

Трудно отрицать ту огромную роль, которую сыграли историки, ученые и писатели, так как они убедительно подтверждают концепт культуры в многообразных картинах, на которых изображены костюмы и русский лик, показывают нам отдельные и целостные компоненты хороводов, плясок, переплясов и игровых сцен в ярком творении русского фольклора. Ведь «Отражение жизни каждого народа можно найти в его забавах, празднованиях и обычаях семейных, заветно передаваемых из рода в род и береговых усердно, как святыня» [4, с. 127].

На данный момент русский танец переживает новый уровень в своем развитии, хотя он существует уже сотни лет. «Русский народный танец делится на формы: пляска, перепляс, хоровод, кадрили, лансье (разновидность кадрили), кадрильная пляска, сюита, картина» [3, с. 521]. На весь этот процесс, несомненно, влияют профессиональные хореографические

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

коллективы, помогают и многочисленные дома творчества, и коллективы художественной самодеятельности.

И в современное время продолжают исследовательские и этнографические работы по изучению русского народного танца во многих хореографических училищах, колледжах и вузах России.

Многовековая история, позволила культурному наследию, в частности, народному танцевальному творчеству накопить и продолжить главные принципы танцевального искусства, а профессиональная балетмейстерская деятельность позволила усовершенствовать содержание и приемы хореографических произведений, что в целом создало некую ретроспективу жизненные явления народа.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Байтуганов, В.И. Научно-методические обеспечение деятельности фольклорных объединений : сборник докладов и статей по материалам научно-практических конференций (1997-1999гг.) / отв. ред. В.И. Байтуганов. – Новосибирск. – 200 с.
2. Бриске, И.Э. Народно-сценический танец и методика его преподавания : учебное пособие / И.Э. Бриске. – Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – 2007. – 92 с.
3. Мурашко, М.П. Классификация русского танца: монографическое исследование / М. П. Мурашко ; ред. Т. Макарова. – Москва : МГУКИ, 2012. – 552 с. – («Пляска как феномен русской танцевальной культуры»).
4. Терещенко, А.В. История культуры русского народа / А.В. Терещенко. – Москва : Эксмо, 2007. – 736 с.

УДК 791.43.049.1.067

*Е. С. Таннагашев,  
г. Кемерово, РФ*

### ОБРЯДОВО-РИТУАЛЬНЫЕ И ЗРЕЛИЩНО-ИГРОВЫЕ ОСНОВЫ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ШОРЦЕВ

Танцевальная культура, исследованная в ее исторической динамике, восходит к ранним формам духовно-практической деятельности народов Сибири. Танец, как неотъемлемый компонент ритуально-обрядовой практики выполнял функцию упорядочивания структуры и смыслов социокультурного бытия. Мифологические и религиозные основы традиционной танцевально-игровой культуры этносов Сибири наиболее ярко отражены в тотемических игро-плясках (медведя, волка, тетерева, орла, лебедя и др.), в круговых ритуальных танцах автохтонных народов региона, шаманских и буддийских мистериях. «Танцевально-игровая культура» народов Сибири (наадан-бур, наадн-калм и др.) – полисемантическое явление, в нем синкретически существуют танец и игра, выражающие базовые ценности традиционной культуры этноса посредством пластики и образного перевоплощения; «танцевально-игровая культура» этносов региона является смыслом, средством и результатом специфической (кинетической) духовно-практической деятельности, направленной на целостное воспроизводство, хранение и трансляцию культуры этноса, ее смыслового ядра. Реконструкция исторических форм традиционных игр народов региона выявляет основные этапы трансформации первоначального мифо-ритуального или этнического обрядового сюжета в традиционную игру. Игровое или танцевальное движение (кинетический знак) нередко «переживало» тот образ, который оно некогда воплощало и сохранялось во времени в переосмысленном виде. Путем совмещения мифологического образа с его кинетическими и звуковыми знаками, сохранившимися в ритуалах и обрядах, игровом и танцевальном фольклоре народов региона, получено целостное представление об исторической эволюции синкретических форм в отдельные игровые и танцевальные. Смысловое содержание игры и танца было связано с миром

духовных ценностей и их сменой в истории. В своем развитии содержание танцевально-игрового искусства прошло четыре крупных эпохальных этапа тотемистический, мифологический, эпический, этнографический. Затем в развитии культуры Новейшего времени в хореографическом искусстве региона стали интерпретироваться различные пласты танцевально-игрового наследия. В исторической ретроспективе процесс трансформации игры в танец строится по следующей схеме обряд (обычай) – игра-танец – танец-игра – народный танец – сценические формы хореографического искусства.

Танец – это самый древний и богатый вид искусства: очень интересный, многогранный, яркий, несущий в себе огромный эмоциональный заряд. В давние времена танцы использовались при обрядах и для привлечения удачи в повседневных хлопотах. Далее он стал частью празднеств и торжеств, снова же символизируя благополучие и привлечение самого хорошего в жизнь.

Народный танец является родоначальником всех направлений танца, которые формировались в течение многих веков на его основе, это и классический, и историко-бытовой, и эстрадный, и современный танец. Мода и течение времени не смогли повлиять на него, а тем более заставить вовсе исчезнуть с лица земли, ведь он несёт в себе историю создавшего его народа. Каждое поколение свято хранит память о своих предках и бережёт всё, что отражает их жизнь.

Фольклор, в переводе, означает «народная мудрость, народное знание». Фольклор – народное творчество, художественная коллективная деятельность народа, отражающая его жизнь, воззрения и идеалы, т.е. фольклор – это народное историческое культурное наследие любой страны мира. Утратить все эти богатства - значит нанести большой ущерб не только национальным культурам нашей страны, но и общему культурному фонду человечества.

Драматургия – это логическая последовательность в развитии действия, одно действие порождает другое и является причиной его появления. Согласно этому закону танец имеет начало, развитие и конец. Состоит из нескольких частей, каждое из которых имеет свою нагрузку. Это развитие позволяет танцу смотреться с непрерывным, все нарастающим вниманием.

1. часть Экспозиция (от латинского языка изложение, описание). Это часть произведения предшествующая действию, вводит зрителя в образный мир танца. Экспозиция знакомит зрителя с действующими лицами, с их характерами, местом и временем действия. Становится понятнее жанр танца, или с помощью костюма, декорации, стиля и манеры исполнения можно создать образ эпохи, страны, времени ит.д. Длительность экспозиции зависит от той задачи, которую решает балетмейстер, может быть неторопливой или динамичной, но должна быть короче средней.

2. часть Завязка – начало действия (может быть началом возникновения конфликта). Зрителю должно быть интересно, что произойдёт дальше. Экспозиция и завязка должны вызывать интерес и захватывать внимание.

3. часть Развитие действия (вступление перед кульминацией). Самая большая основная часть, где развёртывается содержание, развивается сюжет, раскрываются характеры действующих лиц. Необходимо добиваться яркого, интересного развития. Число ступней может быть различным и зависит от объёма и содержания номера, каждая ступень может оказываться ложной кульминацией (3 ступени). Но каждая должна быть образной и помогать развитию действия.

4. часть Кульминация (от латинского языка вершина). В хореографии это наивысшая точка развития музыкально-хореографического действия. Здесь достигается наивысший накал в развитии содержания сюжета во взаимоотношениях героев. Композиционное решение в кульминации должно быть неожиданным и любопытным.

5. часть Развязка – она должна логически вытекать из всего танцевального действия. Она должна завершить мысль, образ, поставить ясную точку. Это идейно-нравственный итог,

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. Развязка должна быть короткой с сохранением, а затем снятием напряжения, которое было достигнуто в кульминации.

Шорцы – коренные жители Кузбасса

Коренное население Горной Шории шорцы – это тюркоязычный народ. Более 80% современных шорцев в 2008 г. (против 73,8% в 1989 г.), это жители крупных городов (Таштагол, Междуреченск, Мыски, Новокузнецк, Осинники) и посёлков юга Кузбасса (Шерегеш, Чувашка, Спасск, Калары, Ортон). Оставшиеся немногочисленные разрозненные группы сельских шорцев, сохраняющих остатки традиционно-бытовой культуры и разговорный язык, проживают в таёжных посёлках по реке Мрассу и на её притоках: Пызасе, Бугзасе, Анзасе, Суете и Кабырзе, а также в верховьях реки Кондомы.

Основными промыслами и занятиями шорского народа является охота, рыболовство, земледелие, скотоводство, собирательство.

Мясо-пушная индивидуальная охота как основа жизнеобеспечения была главным занятием всех локальных групп исторических предков шорцев. С охотой связано множество фольклорных сюжетов.

В шорском фольклоре особое место занимает охотничий промысел. Именно ему посвящено множество сказаний, легенд, обрядов. Сейчас в современности на основе устного шорского народного творчества создаются театральные, музыкальные, а также хореографические постановки.

Знакомство с шорской культурой

В группе энтузиастов на территории нашего города Мыски инициаторами изучения и сохранения шорского культурного наследия стали работники культуры города. Чем чаще были их встречи со старожилками, жителями отдалённых посёлков, где компактно проживали шорцы, тем больше они убеждались в необходимости глубокого изучения и возрождения культуры этого народа.

Заинтересовавшись шорским фольклором, у меня появилось желание глубже окунуться в культуру, обычаи и традиции этого народа. Мне представилась возможность побеседовать со старейшим работником Городского центра культуры Граборовым Аркадием Ивановичем. Из беседы с ним я узнала, что в 1951 году Аркадий Иванович, приехав в отдаленный посёлок Чувашка, познакомился с коренным населением-шорцами. Услышав их напевы, Аркадий Иванович решил создать шорский национальный ансамбль.

Начался подбор музыкального материала, репетиции, концерты в поселковом клубе. На начальном этапе коллектив исполнял только песни и частушки. Танцевального сопровождения у ансамбля не было.

С годами коллектив рос и развивался, гастролировал по Кемеровской области.

Благодаря балетмейстерам Кемеровского института культуры Щанкину В.И. и Савину В.З. в коллективе появились хореографические постановки.

В 1973 году Савиным Виктором Захаровичем был поставлен шорский обрядовый танец «Возвращение охотников» на народный коллектив Городского дома культуры г. Мыски.

В ходе своей исследовательской работы я встретила с одной из первых исполнительниц танца «Возвращение охотников» Бондарь И.О. Она рассказала об истории создания танца, о сюжете и подборе костюмов которые были основаны на наблюдениях за бытом коренных жителей-шорцев. Показала видеозапись первого исполнения танца.

По завершении сбора документальной информации мне пришла идея создания хореографической постановки.

В городском центре культуры ведёт свою деятельность народный самодеятельный шорский фольклорный коллектив «Отчагаш», руководит которым Евгения Долгополова. К

ним я пришла с идеей хореографической постановки «Возвращение охотников». Коллектив поддержал эту идею, и началась работа над постановкой танца.

Драматургия танца «Возвращение охотников»

1. Экспозиция – Девушки имитируют сбор хвороста, собираются у костра, поддерживая огонь, ожидают возвращения парней с охоты.
2. Завязка – Появляются охотники, приветствуя девушек.
3. Развитие действия – Девушка с напитком в туеске подходит к охотнику. Охотник отпивает напиток из туеска, передает его следующему охотнику, последний же отпивает и выливает остатки напитка на землю, тем самым задабривая духов природы.
4. Кульминация – Парни и девушки танцуют, радуясь пойманной добычи.
5. Развязка – Парни снова уходят на охоту. Девушки их провожают.

Лексика танца

Все танцевальные движения шорцев взяты из их повседневной жизни. Поэтому наша постановка танца «Возвращение охотников» полностью основана на наблюдении за бытом коренных жителей. Руки девушек имитируют природу, шорские девушки очень скромные, что тоже сказывается на их пластике. Все движения исполняются в деми плие. Многие движения заимствованы из лексики русского народного танца, (предположительно от приезжих купцов за скупкой пушнины).

Музыкальное сопровождение

Как во многих фольклорных постановках, исполнители не только танцуют, но и поют.

В основе написания музыкальной фонограммы лежат традиционные мотивы шорских мелодий напетые старожилками и обработанные Граборовым Аркадием Ивановичем. Здесь мы можем услышать звуки кай-комуса и тебер-комуса.

Также в этой музыкальной композиции широко используется лексика шорского языка.

Особенности шорского костюма

Сегодня, когда проснулся интерес к прошлому своего народа, к его корням, появилась необходимость собрать имеющиеся сведения о традиционной одежде, исследовать ее самобытность и особенность. Для дальнейшего использования в создании национального стилизованного костюма.

Одежда шорцами шилась вручную. Материал выкраивался острым ножом. Служил материалом в основном кендырный холст, который женщины ткали из конопляных волокон на самодельном ткацком станке кендырь тыбеге. Детали сшивались с помощью шила и иглы прочными кендырными нитками. Во второй половине XIX – начале XX вв. шили также из гладкого черного сатина фабричного производства, кубовой бязи «дабы», приобретаемой у русских, и из других покупных тканей темных практичных расцветок.

Мужская одежда состояла из рубахи (кунёк), штанов (кендыр штан). Женский костюм почти также прост, как мужской. Верхняя одежда представлена халатом кеден по покрою и материалу аналогичным мужскому. Штаны из холста или бязи также не отличались от мужских, лишь были немного короче. Под халат в холодное время года надевалась хлопчатобумажная рубаха, которая в летнее время служила платьем.

Дифференциации по покрою мужской и женской одежды у шорцев не существовало. Однако, довольно широко бытовавшая в качестве украшения вышивка на женской одежде выполнялась не только по вороту, как на мужской, но по подолу и обшлагам рукавов. Шорские мастерицы использовали простейший прямолинейный и криволинейный орнамент. Прямолинейный состоял из полос, горизонтальных линий, зигзага, простых, покрытых сеткой или вписанных треугольников, диагонально пересеченных квадратов, шевронов, ромбов, звезд, крестов, косых линий, сетки, чередующихся между собой темных и светлых прямоугольников, рогообразных узоров, состоящих из ломаных линий. Криволинейный

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

орнамент – концентрические кружки, дуги, овалы, растянутый зигзаг с округлыми петлями в изломах. Называлась такая вышивка коштаган, сыран, коулен.

Для детей шили такую же одежду, что и для взрослых, только меньших размеров. Кроме того, одежда подразделялась на осенне-зимнюю и весенне-летнюю. Нижнего белья шорцы не носили. Особой ритуальной, праздничной одежды не было. Хотя и не повсеместно, но существовали особые элементы охотничье-промысловой одежды, обеспечивающие незначительный комфорт охотника.

На женщинах ансамбля стилизованный национальный костюм выполнен из бархата двух цветов. Отделка воротника и углов шабора выполнена готовой современной тесьмой, которая полностью повторяет шорский прямолинейный и криволинейный орнамент. Дополняет орнамент ракушки каури и мех норки. Шапка конусообразной формы также отделана мехом норки, по бокам свисают украшения из бисера и ракушек каури.

Мужской костюм, в отличие от женского, расшит менее скромно, но тем же орнаментом. Шапка круглой формы, отделана мехом норки, на макушке хвостик зверька.

В своем развитии содержание танцевально-игрового искусства прошло четыре крупных эпохальных этапа развития: тотемистический, мифологический, эпический, этнографический. Затем в развитии культуры новейшего времени различные пласты танцевально-игрового наследия стали использоваться в хореографическом искусстве региона. В исторической ретроспективе процесс трансформации игры в танец строится по следующей схеме: обряд (обычай) – игра-танец – танец-игра – народный танец – сценические формы хореографического искусства; танцевальная культура, аккумулируя специфические особенности картины мира этносов региона, оказала значительное влияние на развитие и формирование самодеятельного и профессионального хореографического искусства и вместе с тем, на региональную художественную культуру в целом; на примере хореографии различных этносов региона выявляется динамика интерпретаций мифов, ритуалов и традиционных игр в различных формах сценической хореографии: хореографической композиции, танцевальной сюите, вокально-хореографической картине, этнобалете.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бонч-Томашевский, А. Танец и обряд. Маски / А. Бонч-Тома-шевский. – М., 1913. – 109 с.
2. Бородина, Е.М. Особенности традиционной культуры казачества Западной Сибири: дис. канд. культурологии. – Кемерово, 2004. – 225 с.
3. Буксикова, О.Б. Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация: монография / О. Б. Буксикова. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. – 186 с., илл.
4. Вайнштейн, С.И. Тувинское шаманство / С.И. Вайнштейн. – М., 1984.
5. Михайлов, Т.М. Бурятский шаманизм: история, структура и социальные функции. – Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1987. – 287 с.
6. Найдакова, В.Ц. Буддийская мистерия цам в Бурятии. – Улан-Удэ : Бурятский институт общественных наук СО РАН, 1997. – 39 с.
7. Небесная дева-лебедь: Бурятские сказки, предания и легенды / Сост. и запись И.Е. Тугутова, А.И. Тугутова. – Иркутск : Восточно-Сибирское книжное издательство, 1992. – 368 с.
8. Николаева, Д.А. Мифо-ритуальные истоки кругового хороводного танца у западных бурят // Хореографическое образование в Восточно-Сибирском регионе: тенденции развития / Отв. ред. Р.И. Пшеничникова. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2003. – С. 301–312.

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КАЗАЧИЙ АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ТАНЦА  
«СТАВРОПОЛЬЕ» КАК ИНСТИТУТ СОХРАНЕНИЯ, ПОПУЛЯРИЗАЦИИ  
И ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРЫ КАЗАЧЕСТВА**

В истории России казаки стали уникальным явлением. Они представляют собой определенный социум, который в свое время позволил могущественной империи дорасти до огромных размеров и закрепиться на новых землях, которые впоследствии стали полноправными частями великой страны.

Культура казаков является частью культуры русского народа, так как они, проживая спокон веков на территории России, принимали непосредственное участие в охране её южных рубежей. Связь казачества с русским народом тесна изначально. Особенно она проявляется в военных действиях.

Особую актуальность сегодня получает идея возрождения уникального для России субэтноса - казачества, чьи традиции связаны с установками на духовное единство, ментально-ценностной константой являются патриотизм, Православие и служение Отечеству, а одной из важнейших характеристик мировосприятия и жизнедеятельности - приверженность обычаям дедов и отцов [2].

Культуру на Дону и Тереке формировали христианские ценности. Обязательно соблюдение 10 заповедей и казачьих традиций: безусловное повиновение старшим; почтение к гостям; уважительное отношение к женщинам; обращение детей к родителям на «Вы»; запрет курения при уважаемом человеке. Каждый казачий дом всегда гостеприимен. Праздники донцы отмечают угощением, песнями и танцами.

Казачество существовало великое множество. Донские, кубанские, терские, забайкальские, запорожские... У всех свои традиции, история и т.д. Однако главная особенность всего казачества – это воинственность. Все казаки – это в первую очередь воины. Поэтому танцевальные движения базируются на воинском искусстве, они энергичные, с быстрыми шагами, резкими взмахами рук, ног, а также упражнения с оружием. Достаточно часто мужчины во время танца упражняются с саблей или шашкой, что требует высочайшего умения и мастерства.

В бой казаки шли с песней и танцем. Именно поэтому боевые движения и выпады находили свое отражение и в танцевальных движениях. Например, танцы впрыска и гопак основаны на тех же принципах, что и боевые движения сабельного боя с перекатами и выпрыгиваниями. Такая техника использовалась казаками для дезориентации вражеских стрелков.

Казачьи танцы можно разделить на две большие группы:

Славянские (русские) – сформировались под влиянием славянской культуры. Такие танцы характерны для запорожских и донских казаков.

Кавказские (горские) – появились под влиянием южной культуры горцев. Именно поэтому, чем южнее проживали казаки, тем ярче проявляются элементы южных танцев – владение оружием, одежда, музыка.

Костюмами для танцев служит национальная одежда казаков. Обязательным элементом служат лампасы. По их цвету и различию можно точно определить принадлежность казака к тому или иному казачьему роду. У кавказских народов казаками заимствованы бурки, папахи, черкески, чем прослеживается влияние образа жизни и территориальной близости. Донские казаки в качестве головного убора используют фуражку, а Кубанские и Терские – кубанку. Большинство танцевальных ансамблей используют именно этот образ казаков.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Казачья – очень свободолюбивый народ, предпочитающий независимость всем остальным благам цивилизации. Все это также отражается в их танцах. Выпрямленная спина, вращение вокруг оси, а также перемещение по танцевальной площадке по большому пространству. Очень ярко проявляется работа ног именно в казачьих танцах. Танцевальные движения вприсядку, высокие выпрыгивания вверх, шаги, притопы, удары пяткой в пол и т.д.

В отличие от русского женского танца, который отличается большой скромностью, казачьи танцы являются более энергичными и свободными. Девушки буквально «летают» по сцене. Их движения отличаются смелостью и даже дерзостью. Отличительная черта – положение рук. Как правило, руки упираются кулачками в пояс, выдавая игривое и вольное настроение танцующих.

Особо надо отметить сценическую причёску танцора казака. Обязательно должны присутствовать длинные усы. На бритой голове оставляется прядь волос, которая никогда не постригается. Добавить широкие раздувающиеся парашютом в прыжке шаровары, игру света на атласной одежде и карусель из мощных танцоров, и завораживающая картина рисуется сама.

Женская половина казачьих поселений одевалась тоже своеобразно. Головные платки замужние женщины не носили. У них волосы прикрывала небольшая шапочка, шлычка. Она и вошла в сценический костюм, как наиболее удобный головной убор. В танцах кубанских казаков женщине отводилась второстепенная роль.

В танцах тоже произошло разделение. Различают славянскую и кавказскую ветвь. Соответствуют и сценические костюмы. Но в любом случае принадлежность к казачьему войску определялась по лампасам. Их расцветка, ширина и количество цветных полос были как паспорт казака. В сценических костюмах лампасы сохранились. Любой народный танец несёт в себе информацию о пройденном пути общности людей. Он может поведать о национальном характере и темпераменте. Можно переписать историю, но генетическую память не уничтожить [5].

Песня и пляска, игравшие важнейшую роль в поддержании казачьих традиций, являются самыми распространенными фольклорными жанрами. Они сопровождали казака везде, были его непременным спутником в горе, в радости, в военном походе, домашних, хозяйственных делах.

Возрождением, сохранением и популяризацией уникального для России хореографического искусства казачества занимается Государственный казачий ансамбль песни и танца «Ставрополье».

Коллектив «Ставрополье» – это государственное бюджетное учреждение культуры Ставропольского края. История ансамбля «Ставрополье» начинается с 1981 года. Ставрополье – гордое звучное имя исконно казачьего края. Слышится в нём и музыка вольного степного ветра, оставляющего на губах привкус седого ковыля, и звон покрытых боевой славой шашек дедов и отцов, молодецкая удаль перепляса и задушевность казачьей лирики, искромётность станичной кадрили и безудержный задор частушки.

Ставрополье – край многонациональный, уникальная песенная и танцевальная культура которого складывалась под влиянием многих народов. Было время, когда эти места населяли казаки, кабардинцы, карачаевцы, черкесы, ногайцы, туркмены, затем осваивали русские, украинцы, греки, армяне. Так, в огромном плавильном котле крепла уникальная этническая общность Терских казаков с их особой музыкой, танцами, обрядами. Этот богатейший сплав и придает народному творчеству коллектива неповторимый колорит. Через тонко подмеченные элементы культур переселенцев разных областей России и народов Кавказа возникает широкая панорама взаимопроникновения одной культуры в другую. Яркий пример хореографический рисунок композиций ансамбля «Казачий пляс», «Терская лезгинка», «Казачья величальная» и др.

«Терский пляс» – эта вокально-хореографическая композиция, построенная на материале терских казаков, восходит к истории появления их на Кавказе, где сольный мужской танец в полной мере раскрывает выразительность и красоту музыкальной культуры рождённой в суровой горской мужской воинской традиции и отличается виртуозностью, экспрессией невероятной по сложности акробатикой.

Бережно сохраняет ансамбль свой золотой фонд. Да и как иначе, если, например, Брунилинская «Ставропольская кадрили» так полно и сочно раскрывает характеры жителей, заселявших когда-то Ставропольский край; вокально-хореографическая композиция «Степь ковыльная» – показывает особую красоту природы Ставропольского края, где костюмы цвета незабываемых ставропольских ковыльных степей. Ярко демонстрируется удаль казаков и грация женщин. А какое обаяние сохранили сюжетно-игровые танцы-миниатюры: «Товарки», «Казачьи утехи», «Станичный ухажер», «Свадебные музыканты» и др.

И сегодня продолжается большая работа по изучению казачьих танцев и песен, идет фольклорный поиск по станицам и селам Ставрополья. Истинный клад для ансамбля – изучение самодетельного творчества «казаков-некрасовцев». Более двухсот лет прожили на чужбине потомки донского казака Игната Некрасова, одного из руководителей Булавинского восстания. Спасаясь от царского преследования, они в 1740 году эмигрировали в Турцию и через века пронесли верность родному языку, обычаям и одежде «игнатовских» (некрасовских) казаков. В 1962 году группа потомков казаков-некрасовцев, вернувшись на родину, поселилась в Левокумском районе Ставрополья. Историческая и художественная уникальность культуры казаков-некрасовцев не знает аналогов в мировой культуре. Казаки-некрасовцы, проживающие в Ставропольском крае, вернули современникам огромные культурные ценности – сказки и предания, исторические, крыловые, беседные и плясовые песни, народные игры, музыку, искусство крюкового пения, материальную культуру. Благодаря этому наследию в репертуаре ансамбля появился «Некрасовский блок» [4].

Неизменный восторг зрителей, которым посчастливилось побывать на концертах и выступлениях «Ставрополья» – очевидное доказательство не только профессиональной зрелости и высокого творческого потенциала коллектива, но и того, что казачий фольклор и сегодня – не застывший слепок истории, а вечно живой родник духовной силы и богатства народа.

За всеми этими успехами – огромный ежедневный репетиционный труд, напряжённая гастрольно-концертная деятельность и творческая самоотдача каждого артиста, систематическая работа всех служб ансамбля.

Высокий уровень профессионализма, преданность традициям народного танца и песни, поставили ансамбль «Ставрополье» в ряд лучших коллективов России, который продолжает с гордостью нести огонь народной культуры и патриотизма.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Власкина, Т.Ю. Народные знания донских казаков / Т.Ю. Власкина, Н.А. Архипенко, Н.В. Калинин // Научный альманах «Традиционная культура». – 2005. – № 4 (16). – С. 54–66.
2. Быкадоров, И.Ф. История казачества [Текст]: библиотека «Вольного Казачества» / И.Ф. Быкадоров. – Прага : «История казачества», 1930. – 139с.
3. Губарев, Г.В. Энциклопедия казачества [Текст]: / сост. Г. В. Губарев ред. – изд. Скрылов, А.И. – Москва : Вече, 2007 – 544 с.

**КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ:  
НЕТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ В ТАНЦЕ**

В конце XIX-го в начале XX-го столетий танцовщики Европы и США выступают против стилизованной, перфекционистской техники танца. Происходит отказ от преувеличенного совершенства классического балета в пользу естественного движения во взаимосвязи с духовным выражением. В немецком экспрессионистском или выразительном танце отражается эмансипированное телесное сознание, индивидуальный подход к личной и творческой свободе. В качестве инструмента хореографии выступает свободная импровизация, танец исходит из тела, а не из ума, движения соответствуют данным анатомического строения. Австрийский танцовщик и педагог Рудольф фон Лабан создает теорию движения человеческого тела, которое освобождается от заученных движений и находит собственные мотивы, погружаясь в пространстве. Знаковой фигурой выступает немецкая танцовщица Мэри Вигман, пластика которой выстраивается на контрастах движения под ритмы ударных инструментов.

В США Айседора Дункан обращается к таким темам, как влияние капитализма на рабочих, и не использует ни сложных костюмов, ни сценических декораций. В её пластическом выражении упор делается на двигательные импульсы, возникающие из солнечного сплетения. Марта Грэм под влиянием идей Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга концентрируется на психологических аспектах, используя в своем танце принцип сокращения и расслабления.

На смену эстетики движений Марты Грэм, в 1960-х гг., приходит абстрактная хореография Мерса Каннингема, который выступает против устоявшихся представлений о современном танце, ведь представители модерна хоть и отвергали традиционные принципы классического танца, но им не удалось полностью отказаться от них. Свой драматургический и композиционный ракурс хореограф направил на абстракцию: нет необходимости рассказывать историю или что-то отражать. Нет образных или эмоциональных ссылок, нет потребности что-то сообщать. Танцоры не являются отдельными личностями на сцене, они не представляют себя, они представляют только движения. Так зарождается танец постмодерн.

С этого времени хореографы перестают создавать школы или стили. Влияния танцовщиков друг на друга становятся менее прямые и более фрагментарные. Среди художников нового времени оказывается Анна Халприн, Симона Форти, Ивонн Райнер, Джудит Данн, Дэвид Гордон, Триша Браун, Стив Пэкстон, Дебора и Алекс Хей, Элейн Саммерс, Люсинда Чайлдс и Мередит Монк. Хореографы объединяются, дают первый концерт в Мемориальной церкви Джадсона (Нью-Йорк) в 1962 году и создают театр. Являясь представителями танца постмодерн, танцовщики отрицают любые ограничения техникой. Демократические структуры, импровизация, метод алеаторики, акцент на процесс создания, а не на результат становятся определяющими характеристиками постмодернистской пластики. Их танец основывается на естественных движениях и позах, которые не следуют за музыкальным сопровождением. Новое исполнение, в широком смысле, представляет собой дальнейшее развитие и синтез различных танцевальных техник с импровизацией, работой с телом и формами движения [1].

В сообществе театра возникает новая форма танца – контактная импровизация, создателем которой является хореограф-экспериментатор Стив Пэкстон. Он начинает свое обучение танцам в Коннектикутском колледже в 1958 году. Его учителями становятся Марта Грэм, Хосе Лимон, Дорис Хамфри и Мерс Каннингем. Танцуя для Каннингема, Пэкстон стал

критически относиться к иерархическим социальным структурам внутри компании. Диктатура системы контрастировала с идеями Айседоры Дункан и Лабана, чьи работы обещали свободу и равноправие.

Пэкстон начинает создавать свои собственные произведения. Танцовщик использует в своей хореографии ходьбу, и его интерес к нетанцевальным движениям возрастает. Он рассматривает ходьбу как «симпатическую связь» между исполнителями и зрителями – то, что испытывают оба. Это оставляет место для собственных качеств танцора и позволяет развивать индивидуальный стиль. Кроме того, ходьбу нельзя считать хорошей или плохой.

Одна из участниц театра Джансона Ивонн Райнер инициирует «Непрерывный проект, изменяемый ежедневно», пьесу, которая включала репетицию как часть спектакля. Особое внимание уделяется спонтанным непредвиденным событиям и их последствиям. Из «Непрерывного Проекта» организовывается группа свободной импровизации Grand Union. Данный танцевальный коллектив выходит из обычных структур и сосредотачивается на импровизации в группах, дуэтах или в сольной форме. Во время стажировки в Grand Union Пэкстон создаёт «Магнезиум», пьесу, в которой одиннадцать человек подбрасывают друг друга в воздух, сталкиваются и падают на пол. Они стараются работать не с заранее выученной танцевальной лексикой, а с рефлексам.

Воодушевленный опытом пьесы, Пэкстон собирает группу исполнителей и продолжает изучение потенциала и принципов коммуникации, впервые обнаруженных в «Магнезиуме». Группа работает над тем, что они называют «контактной импровизацией». Исходными материалами являются физические силы гравитации, импульс, сила, создаваемая при броске кого-либо, и последствия всех этих действий.

Контактная импровизация строится на взаимоотношении двух или более участников. Дуэтный танец имеет правила, отличные от других танцевальных форм: диалог основывается на постоянной передаче веса через точку взаимного контакта. Из этого создается нечто уникальное, и участники часто оказываются в неожиданном положении или эмоциональном состоянии.

Человеческое тело обеспечивает связь и обмен через различные внешние и внутренние поверхности, например, кожу, легкие, желудочно-кишечный тракт. Центральную роль в контактной импровизации играет сближение двух поверхностей, точка соприкосновения. Все движения в танце проистекают из этой точки и ведут к спонтанному физическому диалогу, при условии, что оба участника остаются открытыми и восприимчивыми друг к другу.

Вступить с кем-то в контакт – это необходимое условие для получения информации и общения. В контактной импровизации необходимо осознавать свое собственное сиюминутное состояние и быть центрированным, прежде чем вступать в контакт с кем-то другим.

Точка соприкосновения поддерживается за счет постоянного распределения веса. Роли дающего и берущего непрерывно меняются. Когда исполнители придают вес, они также, в некотором роде, вынуждены отказаться от контроля, отпуская необходимость держаться, но не падая. Часто придание веса сравнивается с образом насыпания мелкого песка в ведро. Увеличение веса означает, прежде всего, надежную поддержку вашего партнера, но без перенапряжения себя. Попытка поднять слишком большой вес может быть опасной и привести к травмам. Речь идет о том, чтобы «двигаться по самым простым путям, доступным для взаимной движущейся массы».

Кроме массы тела, танцовщики отдают и принимают эмоциональный вес. Прежде чем участник сможет отдать, ему необходимо почувствовать готовность, поддержку, как физическую, так и эмоциональную, со стороны партнера. В данной практике создание эмоционального и физического доверия к партнеру часто приводит к ситуациям и позициям, которые, будучи ранее неизведанными, вызывают беспокойство и страх. Участник

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

настраивается на своего партнера, реагирует и получает постоянную физическую обратную связь от массы, импульса и его прикосновения. С целью нахождения путей наименьшего сопротивления, экономии момента, танец создает устойчиво текучую единицу. Многие технические упражнения в контактной импровизации приводят к более глубокому пониманию основного принципа – энергетического пути. Это может показаться довольно расплывчатым с интеллектуальной точки зрения, тем не менее, участник танцевальной группы Пэкстона Курт Сиддалл объясняет это так: «более ясно понимается, когда испытывается на собственном опыте. Однако это можно рассматривать как путь наименьшего сопротивления в сиюминутной реальности каждого танцора» [2].

Стив Пэкстон разработал такую форму выступления, которая нейтрализовала любые стилистические или эстетические импульсы, возникающие у танцора, раскрывая уровень физического функционирования, который обычно бессознателен, и материал, которого обычно избегают в исполнении. Хореограф поставил тело танцовщика в необычные, дезориентирующие и часто экстренные ситуации. Вместо предсказуемой и знакомой среды поддержки, такой как контакт ступни ноги с неподвижной поверхностью пола, человек оказывается в обстоятельствах, которые требуют доступа к контакту с любой областью поверхности собственного тела во время импровизации. В этой ситуации нельзя полагаться на привычки, только на рефлекс, которые сводят к минимуму опасность получения травмы и позволяют безопасно их избежать.

Пэкстон убирает такие формы социальной коммуникации, как разговор или смех. Нарушая культурное табу на прикосновения, он избегает обхода физической ситуации с помощью разговоров и смеха. Социальное поведение часто используется для отвлечения внимания от реальных чувств страха, возбуждения или негодования. Для Пэкстона это связано с исследованием физических явлений; давая себе разрешение входить в области, которые затрагивают вещи социального характера, но не будучи обязанными иметь с ними дело на социальном уровне.

На художественное представление о теле с 1960-х годов оказывает влияние восточная философия. Стив Пэкстон изучает айкидо и посещает Японию. Практика боевого искусства обучает танцовщика способам падения и перекачивания без травм, методам восприятия потока энергии между людьми и того, как два тела могут приближаться друг к другу без преднамеренности. Айкидо также привносит идеи дзен-буддизма в контактную импровизацию. Ситуация и обстоятельства принимаются такими, какие они есть: ничто не навязывается. Движение определяется не волей, а гармонией с силами, которые выходят за пределы тела, такими как гравитация или центробежная сила. Центром тела является живот: человек «заземлен», когда у него есть устойчивость с землей/полом. Человек, танцовщик принимает силу тяжести, а не борется с ней, как в балетной манере легкости и левитации. Только единство ума и тела человека может вести гармоничный и вдохновляющий диалог со своим окружением.

На сегодняшний день, импровизация является одним из главных принципов работы танцовщика в современной хореографии, демонстрируя профессиональный уровень исполнителя. Контактная импровизация, как форма взаимодействия танцовщиков используется в танцевальных практиках независимых исполнителей, образовательных программах, а также арт терапии.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Contemporary dance history [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>
2. Kaltenbrunner Thomas Contact improvisation: moving – dancing – interaction / Thomas Kaltenbrunner. – Oxford: Meyer und Meyer, (UK) Ltd., 2nd edition, 2004. – 200 p.

### **ТВОРЧЕСКИЙ ВКЛАД ДИАНЫ ВИШНЕВОЙ В РАЗВИТИЕ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА**

Новый этап развития хореографического искусства в России связан с нарастающей открытостью общественной жизни и расширением культурного пространства. В связи с этим в танцевальном мире появилось большое количество новых имен и событий. Одним из важнейших событий стало открытие «Фонда содействия развитию балетного искусства Дианы Вишневой» в 2010 году. Диана Вишнева является Народной артисткой Российской Федерации, прима-балериной Мариинского театра. Ее фонд способствует популяризации балетного искусства, оказывает существенное влияние на мировой балетный театр через инициирование новых творческих проектов с зарубежными танцевальными компаниями и хореографами.

В 1976 году родилась Диана Вишнева в Ленинграде. С 6 лет она посещала танцевальный кружок во Дворце пионеров и с 11 – обучалась в Академию русского балета им. А.Я. Вагановой. В студенческие годы будущая балерина была стажером, а в дальнейшем, и резидентом Мариинского театра и исполняла главные женские партии в «Дон Кихоте», «Золушке» и «Щелкунчике». Вишнева через год после окончания Академии русского балета выступала в Большом Театре, куда ее неоднократно приглашали для исполнения главных партий в «Лебедином озере», «Жизели», «Спящей красавице», «Утраченных иллюзиях», «Онегине».

В течение последующих лет о Вишневой говорил уже весь мир. География ее выступлений впечатляет: в 2001 году состоялся дебют на сцене Мюнхенского Staatsballett (балет «Манон», хореограф Кеннет Макмиллан) и театра Ла Скала («Спящая красавица», хореограф Рудольф Нуреев), через год Диана выступила на сцене Opera de Paris («Дон Кихот», хореограф Рудольф Нуреев). В 2003 году дебютировала в Нью-Йорке – Метрополитен-опера («Ромео и Джульетта», хореограф Кеннет Макмиллан) [3].

За главные партии в спектаклях «Спящая красавица», «Манон», «Юноша и смерть», «Шехеразада» Мариинского театра балерина была удостоена Государственной премии России. Вишнева стала одной из балерин нового времени Мариинского театра. Она исполняла главные роли в работах Джорджа Баланчина и Джера Роббинса, Уильяма Форсайта и Джона Ноймайера, а также Алексея Ратманского – одного из самых известных русских хореографов нашего времени.

Диане удалось получить статус прима-балерины сразу в двух театрах: Мариинском и Американском театре балета. За время работы в Америке балерина приняла участие в спектаклях выдающихся хореографов современности, где исполнила главные партии: «The dream», «Сильвия» (хореограф – Фредерик Аштон), «Девятая симфония», «На Днепре», «Спящая красавица» (хореограф – Алексей Ратманский), «Дама с камелиями» (хореограф – Джон Ноймайер) и «Онегин» (хореограф – Джон Кранко). Большинство партий Вишнева исполняла с ведущими солистами театра – Герман Корнехо, Дэвид Холберг, Анхель Корелла и Марсело Гомес. В 2017 году Диана последний раз выступила на сцене Американского театра балета. При этом она продолжала гастролировать по всему миру, работать над сольными проектами («Красота в движении», «Диалоги», «Грани»).

Для расширения своих исполнительских возможностей балерина развивается и в современной хореографии. Она становится для нее источником иной энергии, расширения творческих и индивидуальных границ, а также новым витком развития для классического репертуара. «Танец – это способ самопознания, который помогает талантливой балерине

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

стать выдающейся артисткой с разными хореографическими техниками, языками и направлениями» [2].

Танцовщица исполнила хореографию главных мастеров XX и XXI веков: Пины Бауш и Марты Грэм, Охада Наарина и Марко Гёкке, Пола Лайтфута и Соль Леон. А в ее портфолио есть совместные работы с самыми важными хореографами сегодняшнего дня – Матс Эком, Джоном Ноймайером, Хансом ван Маненом, Алексеем Ратманским, Каролин Карлсон, Мауро Бигонцетти, Жаном-Кристофом Майо, Иржи Килианом и другими. В каждой из них было место совместному творчеству и постоянному совершенствованию.

Диана стала одной из первых балерин, попробовавших себя в новом жанре – Art & Dance Performance. Этот перформанс уникален тем, что в нем переплетаются танец, музыка, современное искусство и революционные цифровые технологии, которые раньше не использовались на сцене. Презентация уникальной программы «Sleeping Beauty Dreams» прошла в 2019 году, где хореографом выступил Эдвард Клюг, медиа-художником – Тобиас Греммер, музыкантом – Тайс де Влигер и художник – Барт Хесс.

Как уже было вышесказанное, в 2010 году усилиями Вишневой был учрежден Фонд содействия развитию балетного искусства, основной целью которого является помощь талантливым постановщикам заявить о себе и занять достойное место среди зарубежных мэтров танца. Было создано огромное количество проектов при поддержке данного фонда. «Диана Вишнева. Диалоги» (2011) – международный авторский проект, созданный совместными усилиями Фонда Дианы Вишнёвой, Мариинского театра, а так же американской компании «Ardani Artists». Данный проект был учрежден премиями «Золотая маска» (номинации «Лучший спектакль в балете», «Лучшая женская роль»). «Грани» (2013) – еще один проект Фонда при поддержке «Ardani Artists». Программа этого спектакля состоит из двух одноактных балетов «Переключение» и «Женщина в комнате».

Также отдельное место отведено фильмам и книгам. Книга «Диана Вишнева. XX» включает в себя 300 фотографий, на которых видна двадцатилетняя творческая карьера танцовщицы. В альбом «Жизель. Диана Вишнева» иллюстрирована одной из знаковых ролей балерины в спектакле «Жизель». Автор и создатель книги – известный фотограф и балетный критик Нина Аловерт. Особое место занимает фильм «Гравитация: вариация во времени и пространстве» (2015) – режиссер Андрей Северный, хореограф Мауро Бигонцетти, балетное исполнение русской звезды Дианы Вишневой. «Фильм превращает современный танец в живое абстрактное полотно – уникальный синтез балета, кинематографа, новых технологий и космических исследований» [1].

Международный фестиваль современной хореографии Context. Diana Vishneva был создан Дианой Вишневой в 2013 году. Данный Фестиваль является экспериментальной платформой для молодых талантливых хореографов и танцовщиков. Программа Context. Diana Vishneva включает в себя конкурс молодых российских хореографов, выступления ведущих мировых коллективов, творческие встречи, мастер-классы, а так же кинопоказы. В рамках Фестиваля представлены спектакли, которые принадлежат как знаменитыми, так и молодыми хореографами. Главная миссия Фестиваля – повышение уровня российской современной хореографии, ее интеграция в мировой контекст, а также помощь российским хореографам в возможности роста, профессионального развития. Поэтому Конкурс молодых российских хореографов является важным событием Фестиваля.

А в 2017-м в Санкт-Петербурге была открыта студия танца Studio Context, основная цель которой – доступный танец как для профессионалов, так и для любителей. «Идея студии Context возникла в процессе развития моего фестиваля современной хореографии Context. Diana Vishneva. Захотелось создать место, где каждый, независимо от опыта и возраста, смог бы погрузиться в танец и ощутить свободу движения» [1].

В данный момент Диана Вишнева является доцентом кафедры режиссуры балета в Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Стоит отметить, что за свой творческий путь танцовщица неоднократно получала награды и премии: лауреат Государственной премии РФ в области литературы и искусства (2002), присвоение звания народной артистки РФ (2007), премии «Золотая маска» (2001, 2009, 2013), «Танцовщица года – 2002» (Dancer of Europe) и другие.

Творчество Дианы Вишневой занимает особое место в хореографическом искусстве России. Идея поиска талантливых молодых хореографов и исполнителей особо актуальна в современном мире. Балерине по сей день удается открывать новые имена и выводить на мировой уровень молодых хореографов благодаря Международному фестивалю современной хореографии Context. Diana Vishneva. Таким образом, происходит популяризация балетного искусства в России и за рубежом.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Диана Вишнева : официальный сайт. – Санкт-Петербург. – Обновляется в течении суток. – URL: <https://dianavishneva.com/> (дата обращения: 15.10.2022).
2. Мамотина, А. Диана Вишнева / А. Мамотина. – // Редакция «Собака.ru». – 2011. – URL: <https://www.sobaka.ru/fashion/heroes/87606>
3. Мариинский театр : официальный сайт. – Обновляется в течении суток. – URL: <https://www.mariinsky.ru/> (дата обращения: 15.10.2022).

УДК 793.3:130.2

*Д. А. Чалая,  
г. Луганск, ЛНР*

### РИТУАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЗНАНИЯ ТЕЛА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

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 ритуалами, в которых переплетаются сопереживания, выражающиеся с помощью общего для всех языка – танца, так как он являлся связующим звеном между людьми и Космосом. Изучая язык танца можно наблюдать проявления различных его смыслов: «космического», «священного», «мистического». Все эти смыслы основаны на понимании танца, как «движения особого рода», что выражает полиэдральные измерения ритмов самой жизни. Следуя законосообразности природного уклада, человек с помощью ритуала развивает свою сущность, уподобляет ее природным стихиям, обобщая людское и природное в едином порыве причастности к сакральному.

Танцевальное искусство произошло благодаря ощущению, что все происходящее вокруг существует благодаря ритму, любой процесс в живой и неживой природе происходил благодаря ему. Танец был коллективным ритмопластическим действием, ставшим необходимым для общения с потусторонними силами.

Племенная танцевальная экспрессивность, которой свойственна семантичность в зависимости от контекста ее исполнения и разновидности, выполняла различные функции в жизни древнего общества, объединяя людей чувством всеобщего, стремясь к целостности обыденного. Как отмечает В.Е. Баглай: «Ритуал является древнейшим общественным и художественным явлением, а важнейший в нем компонент – знаковое физическое явление» [1, с. 128]. Таким образом, когда ритуал был связан с почитанием природных стихий, то в нем репрезентативными средствами отражалась эта природная стихия.

В исконном ритуальном танце одни и те же знаки, позы, жесты могли передаваться следующим поколениям, но, несмотря на это присутствовало развитие импровизации

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

танцующего тела, что порождало новые движения. Так простейшие формы ритмических «экстазных» танцев были и у древних славян. Этот танец порождал мистическое чувство родства, единения людей друг с другом, что, в свою очередь, давало необходимую энергию для выполнения важнейших социальных функций. Поэтому древний танец имел ярко выраженный ритуальный характер, и это обстоятельство предшествовало появлению религиозных, коммуникативных, эстетических и иных функций танца.

Ритуальность на современном этапе развития хореографического искусства занимает достаточно значимое место, она является средством духовного самовыражения. Например, в работах различных иностранных деятелей современного танца использовались космические образы, напоминавшие индийские храмовые танцы, с вращениями, которые представляют собой нечто среднее между личным и коллективным религиозным ритуалом. «Танцовщик никогда не является просто телом, но всегда сингулярным телесным существованием в отношениях со временем, пространством, собой (осмысление) и другими» [2, с. 205].

На основе данного явления создаются многие терапевтические, художественные, и развивающие практики, которые используются для более точного представления о теле. Терапии подобного плана имеют корни ритуального характера.

Аутентичное Движение является одной из форм современного танцевального ритуала. Основоположники аутентичного движения скрупулезно относились к каждой детали. Они направляли своих студентов в углубление особенных двигательных импульсов, которые имели качество телесных чувственных ощущений: познать свое внутреннее ощущение, открываться импульсу и дать ему принять форму физического действия. «Человек в процессе танца ощущает себя настоящим миром, состоящим не из объектов и целей, а из сил, энергии, положений. Природу этих сил, качество этой энергии можно ощутить посредством движения» [3, с. 18].

Синтез западных и восточных практик очевиден и в современном развитии танцевально-двигательных методов в России, которое появляется с начала 1990-х гг. Многие из психологов, получив начальную информацию о танцевально-двигательной терапии, начали свою практику с экспериментов и исследований. Ведущим специалистом по интегративной танцевально-двигательной терапии является А. Гиршон. Также разработано несколько авторских методов психокоррекции с использованием танцевально-двигательных техник: танцевально-экспрессивный тренинг Т. Шкурко, когнитивная пластика В. Никитина. В 2009 году в Москве в Институте Практической Психологии была открыта первая в России кафедра ТДТ.

Современное хореографическое искусство богато на изучение различных танцевальных техник, форм и методов, поэтому вызывает потребность возвращения к истокам, и дает понять о важности ритуального танца сегодняшнего дня. Он становится границей между телесным и духовным и отображает художественно-экзистенциалистское измерения людского бытия. Открытие новых параметров взаимодействия мира и человека повлияло на теорию анализа восприятия зрителя и художественную практику представителей современного искусства в середине XX века. Танец общества способен сенсомоторными способами отображать идеи, ценности и стереотипы специфических проявлений духовно-культурной сферы, он помогает понять причинно-следственные связи между концептуальными явлениями культуры.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Баглай, В.Е. Империя ацтеков. Тайнственные ритуалы древних / В.Е. Баглай. – Москва : «Издательский дом «Вече», 2005. – 336 с.
2. Бэйнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / пер. с англ. Матвеева А.А. – Издательство: Музей современного искусства «Гараж», 2018. – 312 с.
3. Гиршон, А.Е. Истории рассказанные телом. Практика Аутентичного движения. 2-е издание, расширенное и дополнительное. – СПб. : «Речь», 2010 – 158с.

### ПОИСКИ СРЕДСТВ НОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Средства выразительности, включающие в себя художественные формы, образность, язык и прочее – это главные компоненты, которые отличают один вид искусства от другого. Каждому виду искусства характерны индивидуальные средства выразительности, которые находятся в вечном поиске способов воплощения художественных образов.

Исследованием данной проблемы занимались: Косачева Р.Г. «О некоторых художественно-эстетических противоречиях антиромантизма в зарубежном балетном театре», Парфенов В.И. «Пластика современного танца», Перлина Л.В. «Танец модерн и методика его преподавания», К. Саппорта «Поиск красоты всегда бывает болезненным». Особое внимание в нашем исследовании привлек труд Valery Preston-Dunlop «Rudolf Laban: an extraordinary life».

В период прошлого столетия произошла интенсификация процессов создания новых форм, методов, приемов, существующих видов искусства, в том числе и хореографического. Новейшие композиции стали инструментом репрезентации бытовых изменений, слиянием традиционных и новых форм и средств выразительности танцевального искусства. XX век стал периодом, когда выдающиеся новаторы искусства «искажали привычные в прошлом каноны, воплощая художественные произведения с непривычной тому времени новизной». Это был период, когда хореография обогатилась новой стилистикой, эстетикой, произошло обновление танцевальной лексики, форм танцевального искусства. Образование новых искусств, развитие новой мировоззренческой парадигмы привело к значительным изменениям всего комплекса искусств, которые принимали участие в моделировании синтетического сценического действия [4, с. 7].

«Современный танец – это самостоятельная форма танцевального искусства, в которой по новому соединяются движения, музыка, свет и краски, где тело, по истине, приобретает полноценный индивидуальный язык. Современный танец старается убедить людей в том, что искусство – это продолжение жизни и понимание себя, что его может осилить каждый, если преодолет лень и страх неизвестности» [3, с. 17].

При сравнении современного танца и классического танца, можно заметить, что современная хореография вмещает в себе все то, что находится вокруг нас сегодня. В нем не присутствуют правила и законы, но при этом он непредсказуем и подразумевает постоянное движение. Его танцевальная форма является отображением окружающей жизни, которая наполнена новыми манерами, ритмами. Если обобщить функции современного танца, можно отметить, что для него характерно создание новой пластики. Учитывая его характеристику можно сказать, что данное направление хореографического искусства близко и интересно молодому поколению.

Современный танец – это термин, определяющий временные рамки существования того или иного хореографического направления, но никак не определитель стиля, манеры и техники [2, с. 5].

Тот или иной вид искусства отображает в себе области независимой реальности, так же является носителем лишь ему характерных закономерностей. Так же, следует отметить, что особое художественное понимание окружающего мира, которое свойственно лишь конкретному искусству, объективно заполнено в системе его выразительных средств. Танец при наличии индивидуальных изобразительно-выразительных средств более, чем какой либо вид искусства далек от натуралистической подробности, житейской обыденности, простой предсказуемости [2, с. 5].

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

С учетом всех особенностей танцевального искусства, хореограф не может не связывать свои произведения с реальностью. Связь происходит не буквально, а опосредованно, ее возникновение должно учитывать общие эстетические законы и образность танцевального искусства. Язык танца – это отображение человеческих переживаний, и если слово имеет непосредственное значение, то танцевальное движение отображает, и выражает лишь то, что сливается с другими движениями, служит раскрытию всей образной структуры произведения. Синтетичность и неоднозначность танцевального языка нуждается в использовании определенных законов изображения реальности, которые состоят в поэтической символичности хореографических образов. В связи с этим, смена эстетических законов в какой либо период истории культур диктует и методы творения произведения искусства постановщиком.

По словам Р.Г. Косачевой, «Новое искусство по-своему все же отображает «человеческую сущность», но не так откровенно и открыто, как в произведениях романтиков. Последнее особо важно для осмысления большинства видов искусства XX века. Если рассмотреть большинство самых разных художественных направлений первой половины XX века (кубисты, абстракционисты, экспрессионисты, неоклассики, футуристы, сюрреалисты), то можно заметить, что все они, на первый взгляд, совершенно исключают друг друга, имеют одну общую тенденцию. Она заключается в отрыве от реальности то ли в сторону «потаянных» невидимых сущностей окружающего мира, то ли в сферу «чистых» форм искусства, которые выступают в роли модели-прообраза ряда художественных сочинений. Такая непрямая, косвенная связь с миром истинного будничного человеческого бытия, которая проявляется в постоянном желании художника победить им жизненное знание, – стала едва ли не потомственной приметой многих направлений искусства XX века» [1, с. 113].

Из приведенной выше цитаты можно сделать вывод, что художник в «новом» искусстве создает по принципам своей индивидуальности, его не волнует реакция публики и зрителей будущего сочинения. Предмет искусства пользуется популярностью не редко лишь среди эстетствующего меньшинства, которое принимает его как проявление индивидуального видения творца. В произведении искусства зачастую потеряна взаимосвязь с действительностью бытия, оно превращается в более опосредованное. Но существует автор-творец, который воссоздает некую невесомую сущность, которая зовется «произведением искусства».

Восприятие искусства, и танцевального в том числе, в современном мире всегда индивидуально. Зритель оценивает произведение искусства в связи с определенными стереотипами, которые в свою очередь зависят от многих общекультурных, психологических и образовательных факторов [2, с. 18].

Находясь в постоянном динамичном развитии, современный танец использует разнообразные танцевальные стили, поэтому специалист по современной хореографии должен обладать не только виртуозной техникой, но и широким диапазоном знаний разных видах танцевального искусства и искусства вообще, умением воплотить эти знания в своем творчестве, видеть в сегодняшней реальности рождение и развитие новых пластических образов.

Подавляющее большинство хореографов, совершенствуя свое профессиональное мастерство, глубоко проникая в сущность жизненных процессов, овладевая и используя творческое наследие выдающихся предшественников, смело ища собственные, свежие и оригинальные решения актуальных творческих вопросов, создают современную хореографическую культуру.

От того, насколько будет реализован творческий потенциал балетмейстера и танцовщика в профессиональной сфере, в конечном счете, в итоге зависит прогресс и будущее современного танца.

Стоит отметить, что психолого-педагогические проблемы и методы профессионального образования специалистов в области современного хореографического искусства нуждаются в многостороннем подходе. С точки зрения общей картины, такое понятие, как мастер современного танца – создатель сценического искусства, нужно ответить на весьма срочные вопросы: что такое хореограф, какова его роль в человеческой культуре, в чем заключаются его способности, которые из обычного человека делают мастера хореографического искусства? Здесь прямой выход к практическим запросам хореографической педагогики – такой нелегкой и важной на сегодняшний день науки.

Подготовка специалистов по современной хореографии обусловлена изменением методов и технологий обучения в высшей школе, которые, прежде всего, должны сформировать профессиональные качества и расширить художественное мировосприятие.

Совершенствование хореографической педагогики возможно только при диалектическом взаимодействии и взаимопроникновении трех основных факторов: творческого поиска педагогов-практиков, постоянного обращения к педагогическому наследию деятелей хореографии прошлого и активного использования в хореографически педагогическом процессе достижений современной науки.

Деконструкция и анализ движений человеческого тела с целью найти средства новой выразительности является одной из ключевых тенденций развития театральной мысли XX ст. Примеры поисков в этом направлении – биомеханика В. Мейерхольда в драматическом театре, работа с «фигуринами» А. Шлеммера в «театре художника», «грамматика» театра пантомимы Э. Декру. Хореология Р. Лабана – один из фундаментальных образцов аналитического подхода в театре танца. Термин «хореология», обозначая одну из составляющих комплекса дисциплин, что изучают танец, начал употребляться в искусствоведческой литературе только в последние годы.

Однако, рассмотрев разницу между отдельными современными определениями этого термина, доктор искусствоведения А. Чепалов справедливо отмечает: «Дефиниция «хореология» не является научно признанной и устоявшейся как в культурологических исследованиях, так и в обычном профессиональном обращении хореографов и исполнителей» [5, с. 80].

Рудольф Лабан (1879–1958) – одна из ключевых фигур в истории хореографии XX ст. Известен он, прежде всего, как один из лидеров движения «Ausdruckstanz» (нем. «Выразительный танец» или «экспрессионистический танец» в исторической терминологии) – мощного, неоднородного по структуре направления, получившего наибольшее развитие в Германии времен Ваймарской республики. Р. Лабан – преподаватель, хореограф, организатор сети школ танца, руководитель нескольких танцевальных трупп, организатор фестивалей и массовых действ. Однако значение этой личности – не только историческое. Р. Лабан разработал собственный оригинальный подход к хореографическому искусству, что основывается на глубоком анализе двигательной активности человека. Подход в целом Р. Лабан в 50-летнем возрасте автор называл хореологией.

Позже появилось название «Лабановская система анализа движений» (Laban Movement Analysis, LMA). Отдельные части этой системы разрабатывались исследователем на протяжении всей жизни, а также получили независимое от автора развитие в работе его учащихся и сотрудников.

Сегодня «Лабановская» система является одним из важных элементов, на котором базируется продвижение современного танца. Она также есть составной частью многих методик исследования хореографического искусства. В течение Первой мировой войны Р. Лабан проживает в Швейцарии, где занимается разработкой собственных идей по танцу и апробирует их преподавательской работе художественной практике.

Прежде всего, исследователь стремился осознать выразительность танца самого по себе, лишённого репрезентативности, отделённого от других видов искусства, которыми он

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

обычно существовал в театре. Р. Лабан подчеркивал, что независимому развитию танца мешает его подчиненность литературной основе и музыке.

Утверждая, что танец, передающий впечатление от музыки, не может быть выразительным (*ausdrucksvoll*) на собственных правах, Р. Лабан замечал: «Музыкальный ритм не свойственное человеческому телу... Разделение времени в естественных движениях человеческого существа не имеет ничего общего с метрическими ритмичными системами. Они подчинены другим законам» [5, с. 24].

Для осознания этих законов было определено три аспекта ритма движений:

– пространственный ритм, то есть акцентирование и неравномерная напряженность отдельных участков пространства, что проявляется в поочередном использовании разных направлений движений;

– ритм времени, формируемый сочетанием движений одинаковой или разной продолжительности;

– ритм веса (силы), происходящий из мускульной энергии и являющийся акцентированием напряжением мышц.

Каждое хореографическое произведение требует от участников эмоциональности, творческой активности, мобилизации всех физических и духовных сил. Развивающая функция хореографического искусства заключается в его способности обеспечивать гармонию физического, духовного, эстетического, художественного и творческого развития, способствовать совершенствованию творческих качеств и способностей, росту внутренних потенциалов, развитию познавательной активности и эмоциональной чувствительности, эстетических потребностей и вкусов, стимулированию стремления к самосовершенствованию.

Искусству современной хореографии свойственна многофункциональность, которая проявляется в эстетической, психофизиологической, воспитательной, образовательной, познавательной, информативной, коммуникативной, социально-эмоциональной, мотивационной, организующей, просветительской, культурологической, культуротворческой, гедонистической, релаксационной и других функциях. Все это имеет огромное влияние на развитие как хореографических, так и творческих данных индивидуальности.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Косачева, Р.Г. О некоторых художественно-эстетических противоречиях антиромантизма в зарубежном балетном театре / Р. Г. Косачева. – Москва : Музыка, 1987. – С. 113.
2. Панферов, В.И. Пластика современного танца : учебное пособие / В. И. Панферов. – Челябинск, 1996. – С. 3–14.
3. Перлина, Л.В. Танец модерн и методика его преподавания : учебное пособие / Л. В. Перлина ; ред. Г. В. Бурцева. – Барнаул : АлтГАКИ, 2010. – 123 с.
4. Саппорта, К. Поиск красоты всегда бывает болезненным / К. Саппорта. – Москва : Сов. балет, 1996. – 17 с.
5. Preston-Dunlop, V. Rudolf Laban: an extraordinary life / Valerie Preston-Dunlop. – London : Dance books, 1998. – XIV–306 p.

### ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ В ШКОЛАХ ИСКУССТВ

На сегодняшний момент задачи обучения обуславливается надобностью активизировать процесс личностного формирования учащихся, следствием которого становится способность позиционировать себя как активную, творческую личность. Развитие и формирование личности учащихся – главные задачи каждого педагога. Целью творческого направления деятельности в школе искусств является раннее выявление развитие талантливых детей в области музыки, ИЗО, хореографии, развитие их творческих способностей.

Обучение в школе искусств позволяют сохранить и укреплять физическое и психическое здоровье детей, развивают устойчивый интерес к познавательной деятельности, обучают детей быть сконцентрированными и более организованными, формируют их творческие способности. «В результате творческих занятий активизируется не только весь творческий комплекс ребенка, но и идет нравственное совершенствование его личности: развиваются работоспособность, целеустремленность, укрепляется, углубляется и облагораживается эмоциональный мир». [4, с.39]

Учреждения эстетического воспитания детей – специализированное учреждение, которое обязано стать не просто местом обучения детей, а пространством многообразных форм общения. В своих уроках педагоги применяют последующие инновационные педагогические технологии: технология личностно-ориентированного обучения, технология модульного обучения, технология индивидуального обучения; коллективный способ обучения; педагогика сотрудничества («проникающая технология»); технологии адаптационной системы обучения; проблемное обучение; коммуникативная технология; технология программированного обучения; игровые технологии; технологии развивающего обучения.

Организация процесса воспитания обучающихся в школе искусств включают в себя: установление стратегии воспитательного процесса; постановку цели; разработку программы; подбор технологий, диагностику и рассмотрение результатов. Организация обучения содержит использование многообразных подходов, созданных в науке: целостного, личностного и гуманитарно ориентированного. Особое место занимает процесс исследование педагогами технологий воспитаний учащихся. В реализации процесса обучения предусматривается целостность личности и деятельности, сознание, деятельности и социума. Поддержать интерес и устойчивость внимания учащихся позволяет применение различных педагогических технологий, направленных на мобилизацию творческого потенциала личности, это: дальтон – технологии, игровые и проектные технологии, технология эстетико-педагогических ситуаций.

По мнению Б. Неменский писал: «Система эстетического воспитания должна быть, прежде всего, единой, объединяющей все предметы, все внеклассные занятия, всю общественную жизнь школьника, где каждый предмет, каждый вид занятия имеет свою четкую задачу в деле формирования эстетической культуры и личности школьника» [6, с.14].

Методическая работа важнейший элемент образовательно – воспитательной деятельности школы, сориентированная на улучшение профессионального уровня преподавателей, достижение планируемых итогов обучения, обучения и творческого формирования учащихся. Цель методической деятельности – это оптимизация содержания, форм и методов образовательного процесса, и их совершенствование.

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

Признаком эффективности каждого процесса преподавания служит окончательный результат. Организовываются обстановка для мотиваций, побуждающих учащихся прилагать все усилия для активного участия в конкурсной деятельности.

Для учащихся в школе искусств – это публичные выступления, которые помогают стимулировать и повышать действенность обучения, увеличивают его привлекательность, и, следовательно, содействуют оживлению учебного процесса, росту и заинтересованности, обучающихся к творчеству. Организация образовательного процесса регламентируется:

- учебными планами;
- годовым календарным учебным графиком;
- расписанием занятий.

Рабочая программа для школы искусств включает в себя:

- пояснительную записку;
- методическое обоснование;
- содержательную часть;
- методическое обеспечение реализации программы;
- критерии оценки результатов внеклассно - воспитательной работы.

Осуществляя процесс воспитания обучающихся в школе искусств, преподавательский коллектив устанавливает перед собой цель, которая формирует ключевые направления, методы, аспекты и показатели результативности работы, решает определенные перед ним задачи. Цель воспитания учащихся в школе искусств является организовать воспитывающую среду, систематизирующую и интегрирующую процесс обучения средствами искусства. Процесс обучения ориентирован на формирование духовной культуры учащихся, активности личности, сотрудничества. Развиваются индивидуальные достижения обучающихся в освоение искусства: когнитивные, регулятивные, ценностно – смысловые.

Процесс эстетического формирования личности начинается с формирования у каждого ученика потребности и способности эстетического восприятия. На начальном уровне потребности и способности решающая значимость принадлежит педагогу – воспитателю. Определяется тем, в какой мере преподаватель подготовлен к выполнению своей задачи, в какой степени он сам овладел эстетическим богатством, насколько углубленно сформирована у него способность к тонкому эстетическому восприятию. Чем эмоционально насыщенной работа преподавателя, обретающая отклик в душах обучающихся, тем самым он ближе к успеху формирования у учащихся многообразных и глубоких эстетических чувств.

Формирование всеобщей эстетической культуры, духовного мира учащегося позволяет в полной мере испытать те творческие состояния, которые раскрывают ему основное в художественном творчестве и ведут к развитию его способностей. Речь идет не столько о том, чтобы воспитанники занимались несколькими видами искусства, сколько о выработке определенных всеобщих для художественного творчества способностей. Как утверждает Е.И. Николаева, проявление творческих способностей зависит от индивидуальных качеств учащихся, а также своеобразия деятельности, в которой можно проявить творческие способности [2]. Лев Толстой говорил: «Надо воспитывать ребенка так, чтоб в нем, возможно, раньше началась внутренняя борьба со своими дурными привычками» [1, с. 6].

Отсюда следует ценностные приоритеты, среди которых главнейшими являются: формирование детского творчества, образование культуры здорового образа жизни, саморазвитие личности, открытость системы детской школы искусств, создание дополнительных образовательных программ находят практическое воплощение, и способствует дополнительному образованию детей и формированию культуры в целом.

### ЛИТЕРАТУРА

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

1. Россихина, В.П. Беседы о классической музыке / В. П. Россихина. - Москва: Просвещение, 1980. - 110 С.
2. Николаева, Е.И. Психология детского творчества / Е.И. Николаева. – Санкт-Петербург: Питер, 2010. - 232 С.
3. Халабузарь, П.В. Эстетическое воспитание в школах искусств: Кн. для учителя: Из опыта работы / П. В. Халабузарь. – Москва: Просвещение,
4. Неменский, Б.М. Распахни окно: мысли художника об эстет. воспитании / Б.М. Неменский. – Москва: Молодая гвардия, 1974. – 192 С.
5. Гараев, В.М. Принципы модульного обучения / В. М. Гараев, С. И. 1988. – 144 С.
6. 11. Лихачев, Б.Т. Эстетическое воспитание школьной молодежи / Б.Т. Лихачев, Г. Зальмон. – Москва : Педагогика, 1981. – 272 с.

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

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

**Багина Дарья Евгеньевна**, студентка группы КХН-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Народная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Баранчик Анна Александровна**, студентка группы КХН-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Народная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Болдарева Вера Николаевна**, руководитель хореографической студии «Апельсин» МБУ ДНР «Дворец культуры „Юбилейный” г. Донецка» (г. Донецк, ДНР);

**Бурых Дарья Александровна**, студентка группы КХН-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Народная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Бухвостова Лариса Владимировна**, доцент, профессор кафедры хореографии ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, Российская Федерация);

**Величева Александра Александровна**, студентка группы КХС-4 направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Современная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Гладкова Дарья Александровна**, студентка группы КХН-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Народная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Григорян Максим Юрикович**, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Гуляева Елена Олеговна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Заварыка Дарья Александровна**, студентка группы КХС-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Современная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Занялова Алиса Викторовна**, преподаватель класса хореографии МБУ ДНР «Школа искусств № 1 г. Макеевки» (г. Макеевка, ДНР);

**Зеленская Виктория Дмитриевна**, магистрант группы МП-ХИ-1, направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Изюменко Ольга Сергеевна**, магистрант группы МП-ХИ-2, направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Ирдиненко Екатерина Александровна**, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Клюева Анастасия Сергеевна**, студентка группы КХС-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Современная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Колесников Геннадий Павлович**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Колесникова Ирина Семёновна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Комисаренко Валерия Александровна**, магистрант группы МП-ХИ-1, направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Королева Наталия Евгеньевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры хореографии ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, Российская Федерация);

**Луговнина Светлана Всеволодовна**, старший преподаватель ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация);

**Макеева Юлия Сергеевна**, студентка группы КХС-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Современная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Максимова Дарья Ивановна**, студентка группы КХС-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Современная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Маргарян София Арсеновна**, студентка группы КХБ-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Бальная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Новикова Владислава Витальевна**, хореограф Образцового коллектива народной песни «Соловушка» ДТДМ «Радость» г. Луганска (г. Луганск, ЛНР);

**Новицкая София Валерьевна**, репетитор Народного ансамбля народного танца «Юный металлург» ГУ ЛНР «Алчевский центр культуры и народного творчества» (г. Алчевск, ЛНР);

**Перова Мария Олеговна**, магистрант группы МП-ХИ-2, направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Подкаменецкая Татьяна Григорьевна**, концертмейстер кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Потемкина Ольга Николаевна**, заслуженный работник культуры Луганской Народной Республики, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Роговец Ольга Викторовна**, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Ротай Светлана Викторовна**, руководитель самодеятельного коллектива СВТ «Нейла» ГУК ЛНР «Луганский дворец культуры» (г. Луганск, ЛНР);

**Роткова Полина Александровна**, студентка группы КХС-4 направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Современная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Рынжук Яна Игоревна**, педагог-организатор ГУ ЛНР «Луганское учебно-воспитательное объединение „Восток”» (г. Луганск, ЛНР);

**Рязанова Кристина Юрьевна**, магистрант 2 курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация);

**Семионова Тамара Васильевна**, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Сидоренко Антонина Евгеньевна**, руководитель кружка НХК АНТ «Барвинок» ГУ ЛНР «ЛУВО „Барвинок”» (г. Луганск, ЛНР);

**Сорокина Ирина Алексеевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

---

**Столяр Ольга Николаевна**, магистр искусств, старший преподаватель кафедры хореографии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (г. Минск, Республика Беларусь);

**Султан Румия Гарифулаевна**, старший преподаватель кафедры народного танца ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Российская Федерация);

**Таннагашев Евгений Сергеевич**, преподаватель МАУ ДО «Детская школа искусств № 69» (г. Кемерово, Российская Федерация);

**Тимченко Дарья Олеговна**, магистрант группы МП-ХИ-1, направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Тихевич Элина Максимовна**, магистрант группы МП-ХИ-2, направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Тихонов Александр Олегович**, артист балета Государственного казачьего ансамбля песни и танца «Ставрополье» (г. Ставрополь, Российская Федерация);

**Тютюнник Владислава Сергеевна**, аспирант кафедры культурологии, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Ушакова Дарья Сергеевна**, магистрант группы МП-ХИ-1, направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Федотова Екатерина Николаевна**, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Чалая Дарья Александровна**, магистрант группы МП-ХИ-2, направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Челомбитько Илона Леонидовна**, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Чередниченко Анна Викторовна**, руководитель МБУК «Районный дом культуры» МО Темрюкский район, Краснодарский край (г. Темрюк, Российская Федерация);

**Шемякина Марина Вадимовна**, студентка группы КХС-4, направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Современная хореография», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

**Щекотихина Светлана Альбертовна**, доцент, заведующая кафедрой хореографии ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, Российская Федерация);

**Юрьева Марина Николаевна**, доктор педагогических наук, доцент, профессор 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**

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

24 ноября 2022 г.

**Ответственные за выпуск:**

О. Н. Потемкина, **Н. В. Колотовкина**

**Технический редактор – *Н. В. Колотовкина***

**Компьютерный макет – *П. А. Кошелева***

Издательство  
ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»  
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.  
Тел.: +7(8572) 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.