

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»**

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ
(29-30 ноября 2024 года)**

**Сборник материалов VII Всероссийской
научно-практической конференции**

**Луганск
2025**

УДК 793.3:378.147

ББК 85.32

П 78

Проблемы развития современного хореографического искусства и пути их решения: сборник материалов VII Всероссийской научно-практической конференции (Луганск, 29–30 ноября 2024 года). – Луганск : Изд-во Академии Матусовского, 2025. – 139 с.

В материалы сборника вошли статьи, тезисы докладов конференции целью которой предполагалось конструктивное обсуждение ключевых проблем развития современного хореографического искусства и образования; разработка концепции единого хореографического образовательного пространства. В материалах сборника освещается обсуждение вопросов хореографического образования, его содержание и структура, технологии инновационного обучения в системе хореографического образования, тенденции развития современного хореографического искусства, сохранение культурного наследия России в репертуаре хореографических коллективов.

Для научных работников, преподавателей и студентов высших учебных заведений культуры и искусств, государственных служащих, работников организаций сферы культуры и искусств.

УДК 793.3:378.147

ББК 85.32

Ответственный редактор:

А. В. Бобрышева

Литературный редактор:

И. В. Скоков,
О. Н. Данькова

*Рекомендовано к печати научно-методической комиссией
Академии Матусовского
(протокол № 10 от 18.06.2025 г.)*

Ответственные за выпуск:

А. В. Бобрышева

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<i>Потемкина О.Н., Негода Л.Л.</i> Взаимосвязь учреждений дополнительного среднего и высшего образовательных уровней как фактор качества подготовки специалистов-хореографов на примере опыта работы Академии Матусовского	5
<i>Сергиенко В.В.</i> Специфика реализации многоуровневого образования в области хореографического искусства на примере ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»	8

МНОГОСТУПЕНЧАТОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК МЕХАНИЗМ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФА

<i>Иванченко О.А.</i> Функционирование работы колледжа в системе СПО	11
<i>Бухвостова Л.В., Щекотихина С.А.</i> Преемственность в хореографическом образовании	13
<i>Королёва Н.Е.</i> Специфика профессиональной подготовки студентов-хореографов в высших учебных заведениях на современном этапе	15
<i>Негода Л.Л., Алешиникова М.В.</i> Развитие творческих способностей руководителя в условиях деятельности хореографического коллектива	18
<i>Маркина М.И.</i> Роль педагога-хореографа в воспитании обучающихся	21
<i>Одинцова В.К.</i> Репертуары хореографических коллективов Луганщины на основе танцевальной традиции донского кубанского казачества	23
<i>Гончаров Ю.С.</i> Репрезентация моделей формирования патриотизма в самодеятельных ансамблях.....	26
<i>Гончарова А.И.</i> Эстетические основы в репертуаре ансамбля танца «Рондо»	29
<i>Потемкина О.Н., Величева А.А.</i> История становления и развития Народного ансамбля народного танца «Соняшник» Аграрного университета	31
<i>Филипоненко О.В., Семионова Т.В.</i> Сербско-Хорватская танцевальная культура на Луганщине в контексте культурного межэтнического взаимодействия.....	34
<i>Никуленко В.А.</i> Бальный танец как элемент театрального искусства	38
<i>Багина Д.Е.</i> Синтез искусств как средство создания сценического образа	41
<i>Махортова Е.А.</i> Развитие творческого потенциала танцовщиков средствами импровизации	44
<i>Колесникова И.С.</i> Актерское мастерство как компонент в развитии творческого потенциала студентов-хореографов	47
<i>Федорова В.Я.</i> Современная хореография и зритель. Проблемы коммуникации и пути повышения доступности искусства	48
<i>Паучок Д.Н.</i> Воплощение хореографической выразительности в стилизованном танце на русской сцене	51

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Тютюнник В.С.</i> Соматическая практика Гага как новый способ получения воплощённого знания	54
<i>Жук А.А.</i> Особенности воплощения литературных произведений в хореографическом искусстве	59
<i>Болдырева Д.В.</i> Развитие бессюжетного танца в постановках Джорджа Баланчина	62

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Валуйская А.Ю. Роль выразительных средств в создании танцевального номера	66
Козюлина В.В. Драматургия балета «Легенда о любви» в постановке Ю. Н. Григоровича	68
Гуляева Е.О. Развитие пластической выразительности студентов-хореографов средствами классического танца	70
Кожемяко Д.А. Танец в пространстве «новых медиа»: особенности хореографии на стыке традиции и технологий.....	73
Степаник И.А., Васильев О.С. Инновационный кинезиологический подход к формированию балетных данных	76
Катаникова В.А., Сорокина И.А. Многообразие народного танцевального искусства Республики Беларусь	79
Бойченко И.А. Современные танцевальные техники освобождения, как пространство для осознания и выражения накопленных эмоций	82
Чернова О.В. Танцевальная деятельность как способ творческого самовыражения личности у студентов-хореографов	85
Глыга И.Д. Тенденции развития современного хореографического искусства	88
Федотова Е.Н. Предпосылки становления хип-хоп танца на территории России	96
Душина Т.Л. Особенности работы концертмейстера-пианиста на уроке хореографии....	99
Подкаменецкая Т.Г. Музыкальное сопровождение к разделу урока классического танца «Allegro».....	107
Аксенов С.А. Смыслообразующие константы бального танца как синтеза спорта и искусства	109
Роткова П.А., Решетняк О.Р. Художественная фактура танца постмодерн на примере труппы «Балет Москва»	112
Соболь В.А., Панова Е.В. Взаимосвязь современных арт-практик и хореографии	116
Зварыч А.Ю. Импровизация как одна из форм развития хореографического искусства	119
С.В. Шанкина, Шанкин Ю.В. Этапы профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства системы непрерывного образования.....	121
Филипоненко О.В., Фаренникова О.Б. Проблемы развития профессионального исполнительского искусства в условиях образовательного пространства Луганской Народной Республики.....	131
Яричевская В.А. Творчество Владимира Варнавы в современной танцевальной культуре.....	134

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 793.3:378.1

*О.Н. Потемкина
Л.Л. Негода
г. Луганск, РФ*

**ВЗАИМОСВЯЗЬ УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО, СРЕДНЕГО И ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УРОВНЕЙ КАК ФАКТОР КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ
СПЕЦИАЛИСТА-ХОРЕОГРАФА НА ПРИМЕРЕ ОПЫТА РАБОТЫ АКАДЕМИИ
МАТУСОВСКОГО**

Важнейшей задачей профессионального хореографического образования в современных условиях является достижение максимально высокого качества подготовки специалистов-хореографов.

Существенным фактором при достижении данной цели является наличие у абитуриентов определенных творческих способностей и физических данных, которые являются важным условием для поступления в средние или высшие профессиональные учебные заведения, что и актуализирует тему нашего исследования.

Теоретические основы хореографического непрерывного образования рассматривались в исследованиях: Е. А. Сергеева, В. Ю. Никитина, Т. А. Филановской, С. В. Шанкиной и ряда других педагогов.

В последние десятилетия эти вопросы активно обсуждаются рядом российских педагогов: Л. И. Абызовой, О. В. Буксиковой, Р. С. Попова, Л. Е. Пуляевой, А. П. Силкина, А. А. Соколова, С. А. Щекотихиной, М. Н. Юрьевой и др.

Так, Е. А. Сергеев отмечал: «В последние годы все более значимым организационно-педагогическим условием совершенствования подготовки специалистов социокультурной сферы в учебных заведениях культуры и искусства, как показали исследования, становится обеспечение преемственности образовательных программ и педагогических технологий среднего и высшего профессионального образования, а также дополнительного образования, которые обеспечивают непрерывность развития знания, легкость перехода человека на последующую ступень подготовки специалистов, которая основывается на фундаментальном содержании образования и определена в Государственных образовательных стандартах» [1, с. 35].

Характеризуя структуру хореографического образования, Т. А. Филановская пишет: «Первый уровень, допрофессиональный, представлен системой допрофессионального образования детей... [2, с. 272] Второй уровень системы хореографического образования – среднее специальное образование, которое осуществляется в двух основных типах учебных заведений: в хореографических училищах и на отделениях хореографии колледжей культуры и искусства... [там же, с. 273] Третий уровень – высшее профессиональное образование – представлен широкой палитрой высших учебных заведений» [там же, с. 274]. Такая система образования, на наш взгляд, отвечает специфике хореографического обучения и воспитания, которая традиционно начинается с раннего возраста.

Согласимся с Е. А. Сергеевым, который акцентирует внимание на том, что «Создание и функционирование различных звеньев начального образования обеспечивают раннюю профессионализацию и позволяют решить проблему качественного набора студентов на

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

следующей образовательной ступени, получать подготовленного абитуриента, хорошо воспитанного человека» [1, с. 5].

Проблемой развития системы хореографического образования на Луганщине занимались: О. Н. Потемкина, Л. Л. Негода, О. В. Филипоненко, О. А. Иванченко, Т. В. Семионова и другие преподаватели кафедры хореографического искусства Академии Матусовского.

Актуальность темы подтверждается накопившимся опытом и результатами научных исследований, реализованных на кафедре хореографического искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (далее Академия Матусовского).

Академия Матусовского, созданная в 2002 году, имеет своей целью «...удовлетворение потребности личности в интеллектуальном, культурном и нравственном развитии посредством получения среднего профессионального, высшего и дополнительного профессионального образования в сфере культуры и искусства, а также дополнительного образования детей и взрослых» [3, с. 4].

Структурными подразделениями Академии Матусовского являются колледж академии и учебно-производственная мастерская «Детская академия искусств».

Кафедра хореографического искусства факультета экранных и сценических искусств Академии Матусовского готовит бакалавров по программе 52.03.01 Хореографическое искусство, профили подготовки «Народная хореография», «Современная хореография», «Бальная хореография», магистров по направлению подготовки 52.04.01 Хореографическое искусство, по программе «Теория и практика хореографического образования». Выпускники колледжа Академии получают квалификацию «Артист ансамбля песни и танца, преподаватель».

Основой образовательного процесса Детской академии искусств является формирование у одаренных детей комплекса знаний, умений и навыков, позволяющих в дальнейшем осваивать основные профессиональные образовательные программы в области хореографического искусства.

На основе вышеизложенного приходим к пониманию о необходимости более глубокой взаимосвязи всех звеньев образовательного комплекса Академии Матусовского.

Реализуя поставленные цели и задачи, кафедра хореографического искусства Академии Матусовского на практическом уровне:

- организывает прохождение студентами всех видов практик на базе колледжа и Детской академии искусств, где обучающиеся не только приобретают организационно-педагогические навыки самостоятельного ведения уроков хореографии, с разными возрастными группами обучающихся, но и осуществляют постановки выпускных квалификационных работ. Студенты-магистранты проходят педагогическую практику в колледже Академии, а студенты-бакалавры проходят практику по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности в Детской академии искусств;

- осуществляет в творческом содружестве хореографических коллективов кафедры хореографического искусства, цикловой комиссии и детской академии концертные выступления в рамках творческого проекта «Красная площадь 7»;

- обеспечивает подготовку кадров для преподавания хореографических дисциплин. На сегодняшний день кадровый состав преподавателей хореографических дисциплин – выпускников кафедры хореографического искусства составляет: колледж – 60%, детская

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

академия – 75%;

- проводит на методическом уровне разработку, совершенствование, утверждение учебных программ по специальным и общепрофессиональным дисциплинам всех образовательных уровней;

- реализует уникальный проект «Школа наставничества» в рамках которого, осуществляется психологическая, методическая и практическая помощь будущим педагогам.

Сложившаяся на сегодня в Академии Матусовского трехуровневая система хореографического образования (начальное, среднепрофессиональное, высшее) демонстрирует идею непрерывности профессиональной подготовки в области искусства танца.

На территории Луганской Народной Республики развита широкая сеть учреждений системы дополнительного образования. Деятельность учреждений дополнительного образования является важным компонентом развития культурно-художественного пространства Луганщины. Выпускники хореографических коллективов, Дворцов и Центров детей и молодежи, хореографических отделений детских школ искусств, учащихся специализированных общеобразовательных школ пополняют сегодня контингент студентов колледжа и Академии Матусовского.

Анализ работы хореографических коллективов высвечивает позитивный опыт работы руководителей и дает возможность найти пути решения проблем в учебно-творческой деятельности детских коллективов. Сегодня мы заостряем внимание на проблемах повышения уровня исполнительского мастерства, сценической культуры хореографических коллективов, разработки сюжетной детской тематики и воспитании духовности молодого поколения.

На основе вышеизложенного мы приходим к пониманию необходимости создания единого хореографического пространства путем взаимодействия учреждений всех уровней хореографической образовательной системы (начальный, среднепрофессиональный, высший) как важного условия для подготовки специалиста-хореографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сергеев, Е. А. Становление и развитие профессиональной подготовки специалистов социально-культурной сферы : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук : 13.00.05, 13.00.08. – Москва, 2000. – 52 с.
2. Филановская, Т.А. История хореографического образования в России : учебное пособие для СПО / Т. А. Филановская. – Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. – 320 с. – ISBN 978-5-8114-6173-8
3. Устав федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского». – Луганск, 2023. – с. 45. – URL: <https://lgaki.info/sveden/files/USTAV.pdf> (дата обращения: 1.11.2024).

Сведения об авторах

Потемкина Ольга Николаевна, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор, профессор кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск)

Негода Людмила Леонидовна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск)

**СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ МНОГОУРОВНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ФГБОУ ВО «ОРЛОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**

В настоящее время в образовательном пространстве России реализуется многоуровневая система высшего образования, в структуре которой находятся бакалавриат, магистратура и аспирантура. Каждый из уровней представляет собой совокупность основных образовательных программ различного содержания, длительности и назначения.

К важнейшим задачам многоуровневой системой высшего образования следует отнести:

- расширение возможностей высшей школы в обеспечении культурно-образовательных запросов личности и общества;
- повышение гибкости общеобразовательной, научной и профессиональной подготовки специалистов с учетом требований экономики и рынка труда;
- создание условий для более полного обеспечения подготовки учащейся молодежи по направлениям, которые соответствуют ее способностям и интересам.

Данная модель высшего образования является актуальной, поскольку в современном обществе наиболее востребованной стала мобильная, творческая и самостоятельная личность, умеющая уверенно ориентироваться в быстроменяющихся ситуациях на рынке труда [1, с. 75].

Необходимо отметить, что непрерывное профессиональное образование в области культуры и искусства, в частности хореографии, имеет ряд особенностей. Например, на «третьем уровне» образования - подготовки кадров высшей квалификации, кроме аспирантуры также могут реализовываться программы ассистентуры-стажировки.

Вместе с тем, профессиональному образованию предшествуют иные ступени подготовки: начальная, как правило реализуемая детскими школами искусств по видам творчества и средняя профессиональная, реализуемая училищами или колледжами искусств.

Данная многоступенчатая система создает благоприятные условия для взаимодействия непрерывного, периодического и систематического образования, предоставляя широкие возможности для гибкого подхода к содержанию образовательных программ заключающих в себе необходимую свободу для реализации новых идей открытости и вариативности в формировании содержания и организации процесса обучения с учетом целого ряда факторов: специфики региона, национально-культурных особенностей; уровня довузовской подготовки контингента, творческих возможностей, учебно-материальной базы и т.д.

В некоторых вузах культуры РФ, реализуется не только многоуровневое, но и многоступенчатое образование в области хореографии, среди них ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры». Отметим, однако, что некоторые аспекты реализуются косвенно.

Начальная ступень в области хореографии представлена студией танца «Грани», которая реализуется в вузе в контексте дополнительных образовательных услуг. Педагогическую деятельность в ней осуществляет профессорско-преподавательский состав вуза, а студенты кафедры хореографии имеют возможность проходить практику в студии. Несмотря на тот факт, что она не является интегрированной в вуз ДШИ, студия имеет ряд преимуществ:

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

- возможность набора детей с 4-х лет;
- возможность выстраивать и корректировать программу обучения (дисциплины, объем часов) в зависимости от возникших реалий, условий и задач;
- возможность проведения занятий длительностью более чем академический час;
- возможность подключать к процессу обучения приглашенных специалистов.
- отсутствие документационно-бюрократической нагрузки.

В настоящее время участники студии – это дети от 4-х до 12-и лет, занимающиеся в группах от 15-и до 20-и человек. В студии ведутся занятия по следующим дисциплинам:

- «Развитие физических данных».
- «Основы классического танца».
- «Основы современного танца».
- «Основы актерского мастерства».
- «Акробатическая подготовка».
- «Постановка танца».
- «Сценическая практика».

Средняя ступень не реализуется внутри вуза напрямую. Обучение по программам среднего профессионального образования (специальность «Хореографическое творчество») осуществляет Орловский областной колледж культуры и искусств. Однако, около 30% ППС кафедры хореографии вуза совмещают свою деятельность в обоих учреждениях, они также являются председателями выпускных экзаменационных комиссий. Кроме того, многие выпускники колледжа затем продолжают обучение уже непосредственно в вузе. Поэтому реализацию данной ступени ФГБОУ ВО ОГИК можно назвать косвенной.

Высшая ступень профессионального образования в области хореографии реализуется программами бакалавриата, магистратуры и аспирантуры в очной и заочной формах обучения.

Программы бакалавриата представлены направлением подготовки 51.03.02 Народная художественная культура. Профиль: «Руководство хореографическим коллективом, преподавание специальных дисциплин» и профиль: «Руководство хореографическим коллективом, преподавание специальных дисциплин (современный танец)», а также направлением 52.03.01 Хореографическое искусство. Профиль: «Педагогика».

Программы магистратуры представлены направлением подготовки 51.04.02 Народная художественная культура. Профиль: «Теория и практика хореографического образования», а также направлением 52.04.01 Хореографическое искусство. Профиль: «Педагогика хореографии».

Подготовка научных и научно-педагогических кадров осуществляется в аспирантуре ОГИК и реализуется программой 5.8.7 Методология и технология профессионального образования.

Таким образом, реализация многоуровневой системы образования позволяет выбрать подходящий курс содержания образования, увеличить мобильность выпускников, повысить их конкурентоспособность на рынке занятости, сделать образование интернациональным [2, с. 162].

Многоуровневая система образования кроме всего прочего формирует в человеке способность и готовность продолжать образование в течение всей своей профессиональной деятельности. Эта система позволяет формировать свои профессиональные навыки как конструктор, внося изменения в зависимости от меняющейся обстановки.

В заключении отметим, что чем больше в системе образования завершенных ступеней и уровней, тем больше возможностей предоставляется человеку для выбора посильного для

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

него пути познания, изменения при необходимости избранной образовательной траектории при сравнительно малых потерях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Раджабова, Р. В. Проблемы многоуровневой подготовки в системе педагогического образования / Р. В. Раджабова. – Текст: электронный // Аспекты и тенденции педагогической науки: материалы II Международной научной конференции, Санкт-Петербург, июль 2017 г. – Санкт-Петербург: Свое издательство, 2017. – С. 74–76. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/216/12615/> (дата обращения: 16.11.2024).
2. Салманова Д. А. Сущность и структура многоуровневой системы подготовки в вузе / Д. А. Салманова – Текст: непосредственный // Научные революции: сущность и роль в развитии науки и техники: сборник статей Международной научно-практической конференции. В 3 ч. ч. 2 – Уфа : АЭТЕРНА, 2017. – С. 161–165.

Сведения об авторе

Сергиенко Владимир Васильевич, заведующий кафедрой хореографии, доцент ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, Российская Федерация)

МНОГОСТУПЕНЧАТОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК МЕХАНИЗМ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФА

УДК 781.42

*О.А. Иванченко
г. Луганск, РФ*

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ РАБОТЫ КОЛЛЕДЖА АКАДЕМИИ МАТУСОВСКОГО В СИСТЕМЕ СПО

Система профессионально-педагогического образования в условиях трансформации современного социума представляет собой структуру, переживающую ряд перемен. Пересмотр образовательного порядка, усовершенствование программ обучения и оптимизация подготовки профессиональных кадров приводят к необходимости пересмотра исторического опыта и интеграции прогрессивных находок в действующие процессы сферы образования.

Процесс профессионализации раскрывают исследователи: Ю. А. Герасимова, А. К. Маркова, Л. С. Подымова, О. Н. Пушкина, Е. И. Рогов, Н. Ф. Талызина, М. Н. Юрьева, И. С. Якиманская и др.

Потребность в специалистах с высшим образованием в сфере культуры, актуальные культурные потребности региона, а также стремительное развитие хореографического искусства на Луганщине в конце XX – начале XXI века привели к необходимости создания специализированного учебного заведения. Первым из них стала «Луганская художественная профшкола» (ныне Колледж культуры «Луганской государственной академии культуры и искусств имени Михаила Матусовского»), основанная на базе изостудии завода Октябрьской революции в июне 1927 года. Начав работу с обучения рисованию, вскоре она была подчинена комитету по делам искусств и переименована в Ворошиловградское художественное училище (1936 г.).

Высокая потребность в педагогических кадрах в сфере хореографического, музыкального, театрального и других видов искусства приводят к тому, что в 1965 году существующее и успешно действующее учебное заведение преобразовывается в Луганское культурно-просветительное училище (с 1993 года Луганское государственное училище культуры). «В 1968-м году в Луганском (Ворошиловградском) культурно-просветительном училище было открыто хореографическое отделение, где и началась профессиональная подготовка руководителей хореографических коллективов. Выпускники столичных вузов – преподаватели В. Шепелев, О. Потемкина, А. Сафонов, В. Малахов, В. Мельник существенно обогатили теорию и практику хореографического обучения, что благоприятно сказалось на развитии хореографического творчества Луганщины» [2, с. 106].

Стоит отметить, что отделение хореографии как самостоятельная образовательная ячейка сформировалось не сразу. Хореография как самостоятельная специальность отделяется в начале 90-х годов. Значительно увеличивается количество часов на изучение учебного материала. Помимо основных дисциплин, среди которых классический и народно-сценический танец, в программу обучения входят предметы общеобразовательного цикла, а также изучение методики преподавания хореографических дисциплин, истории хореографического искусства и педагогическая практика. Что касается учебной работы, то в широком смысле она понимается как «ведущий тип деятельности субъекта по овладению

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

обобщенными способами учебных действий и саморазвитию в процессе решения учебных задач» [1, с. 4].

Значительные перемены в структуре действующего учебного заведения привели к тому, что в 1997 году на базе училища культуры, музыкального и художественного отделения создается Луганский колледж культуры и искусств (реорганизованный из Луганского государственного коммунального училища культуры).

Теперь он охватывает большее количество специальностей, привлекая многочисленных абитуриентов, следствием чего становится открытие одной из наиболее востребованных и по сегодняшний день специализаций «Современная хореография» (2000 г.). Первые педагоги О. Н. Шабалина и И. А. Бойченко закладывают основу обучения данному направлению на Луганщине. Учитывая наработки зарубежных и отечественных педагогов, они разрабатывают свою методику обучения, разрабатывают учебно-методические пособия.

Сегодня, цикловая комиссия колледжа культуры осуществляет подготовку специалистов для работы в заведениях культуры, искусства и образования в качестве руководителей вокальных, инструментальных, хореографических, театральных и цирковых коллективов художественной самодеятельности, организаторов культурно-досуговой работы, режиссеров театрализованных праздников и обрядов, актеров музыкально-драматических театров и театров кукол, артистов цирка и профессиональных хореографических ансамблей, преподавателей хореографии, специалистов в библиотечном деле.

На базе колледжа Академии Матусовского ведут свою творческую деятельность такие коллективы как: народный ансамбль песни и танца «Луганские узоры», камерный оркестр «Серенада», джаз-бенд «Диксиленд», спортивно-хореографический ансамбль «Талисман», ансамбль современной хореографии «Дарлинг», учебный театр-студия «Откровения», детская филармония «Ровесник», хоровой коллектив «Благовест», духовой оркестр и оркестр народных инструментов.

Следующей ступенью развития учебного заведения становится переименование колледжа в Луганский областной колледж культуры и искусств, и дальнейшее присоединение его к Луганскому государственному институту культуры и искусств (ныне Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского»). Студенты учебного заведения не только вовлечены в творческий образовательный процесс, но и стали активными участниками всех мероприятий Луганской Народной Республики.

На сегодняшний день в структуре колледжа педагогическую деятельность осуществляют ряд цикловых комиссий, обучая по 6 специальностям и 12 специализациям:

- Актерское искусство; Театральное творчество (председатель цикловой комиссии А. К. Мотылёва);
- Библиотековедение; Документационное обеспечение управления и архивоведение (председатель цикловой комиссии О. О. Верещак);
- Искусство танца (по видам): народно-сценический танец; современный танец; спортивный бальный танец (председатель цикловой комиссии И. А. Бойченко);
- Народное художественное творчество (по видам): Этнохудожественное творчество (председатели цикловых комиссий Г. О. Косачёва, И. А. Колосов);
- Кино-, телетворчество (председатель цикловой комиссии Н. С. Куденюк-Гибалова);
- Цирковое искусство (председатель цикловой комиссии Г. В. Иорданян) [3].

Подытоживая, стоит сказать, что на данном этапе, система специального профессионального образования (СПО) в сфере хореографического искусства – перечень

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

педагогических знаний, умений, навыков и компетенций в основе которых лежит комплексный подход к процессу обучения, включающий всестороннее обучение и развитие личности, что позволяет более глубоко и широко погрузить учащегося не просто в особенности функционирования собственной специальности, но и дать ему возможность стать более компетентным. Эта система постоянно совершенствуется, преобразовываясь под влиянием инновационных социокультурных процессов и современных запросов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зимняя, И. А. Учебная деятельность как специфический вид деятельности / И. А. Зимняя // Инновационные проекты и программы в образовании, 2014. – №1. – С. 3–14. – Текст : непосредственный.
2. Потемкина, О. Н. Хореографическое искусство Луганщины. XX столетие : монография / О. Н. Потемкина; под. ред. В.Л. Филиппова. – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», 2020. – 208 с. – Текст : непосредственный.
3. Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского : официальный сайт. – Луганск, – URL: <https://lgaki.info/kolledzh-luganskoj-gosudarstvennoj-akademii-kultury-i-iskusstv-imeni-m-matusovskogo/otdelenie-kultury/> (дата обращения: 12.11.2024).

Сведения об авторе

Иванченко Олег Алексеевич, преподаватель первой категории колледжа федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793

*Л.В. Бухвостова,
С.А. Щекотихина
г. Орёл, РФ*

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

«Преемственность в образовании – это система связей, которая обеспечивает взаимодействие основных задач, содержания и методов обучения и воспитания для создания единого непрерывного образовательного процесса» [3].

В системе хореографического образования принцип преемственности традиционно рассматривается как единая система формирования профессиональных исполнительских навыков на основе традиционных методик, разработанных выдающимися педагогами классического, народно-сценического, бального танцев.

Наиболее полной и, следовательно, обязательной для всех педагогов-хореографов является система обучения классическому танцу профессора А. Я. Вагановой, развитая её последователями, такими как Н. П. Базарова, В. П. Мей, В. С. Костровицкая, А. А. Писарев, Н. И. Тарасов и другими. Их учебные пособия являются основой для обучения классическому танцу всех педагогов в области хореографического искусства.

Методика обучения народно-сценическому танцу описана в учебниках Т. С. Ткаченко, А. А. Климова, А. В. Лопухова, А. И. Бочарова, А. В. Ширяева.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Педагоги современного танца основывают свои методики преподавания на учебниках В. Ю. Никитина.

Эти методики прошли проверку временем и являются общепризнанными и успешными. На них построена система хореографического образования в школах искусств, колледжах культуры, институтах культуры. Такое единообразие в хореографическом образовании даёт положительные результаты. Преемственность здесь выражается в общности задач, содержания и методов, что соответствует определению.

Однако, в контексте многоуровневого образования возникает вопрос о непрерывности и последовательности обучения хореографии на разных этапах. Зачастую возникает проблема в несогласованности учебных рабочих программ в учебных заведениях разных ступеней.

Педагоги школ искусств, колледжей и институтов, пользуясь единой системой обучения, идут параллельно друг другу или, напротив, «пропускают» определенный материал. Таким образом, возникает проблема дублирования учебного материала или неполное его освоение. Такой результат нельзя считать безусловно положительным. В первом случае теряется интерес к процессу освоения профессии. Во втором случае обучение не будет завершённым.

Безусловно, индивидуальные особенности обучающихся требуют определённой корректировки рабочих программ, но это не отвергает принципа их преемственности.

Процесс обучения классическому танцу наиболее структурирован, но и здесь чувствуется определённая несогласованность. Каждый этап возвращает обучающихся к азам предмета, начиная всё заново. Такая система оправдана: обучающиеся 1 курса колледжа или института имеют разный уровень подготовки, и задача педагога «выровнять» класс. Однако, первоначальный этап в различных учебных заведениях имеет разную продолжительность. При согласованности учебных рабочих программ школ искусств и колледжей обучение в вузе может быть достаточно успешным и объёмным по материалу. Авторы столкнулись с проблемой, когда выпускники колледжей или школ искусств довольно грамотно исполняя элементы экзерсиса у станка, не обладают устойчивостью в экзерсисе на середине класса, не владеют основами прыжковой техники. Таким образом, наблюдается определённый перекося в сторону насыщения сложными элементами экзерсиса у станка и пренебрежения основой классического танца – танцем на середине и прыжками. Следует учесть тот факт, что далеко не все выпускники школ искусств и колледжей культуры продолжают профессиональное образование в высшем учебном заведении данного профиля. Таким образом, хореографическое образование этой части обучающихся нельзя признать полноценным. Этого можно было бы избежать при согласованности учебных планов и рабочих программ.

В процессе обучения народно-сценическому танцу наблюдается иная картина. Материал для изучения выбирается педагогом исходя из собственных предпочтений, знаний, вкуса. Зачастую можно наблюдать, что дети изучают танцевальную лексику определённой народности, не передавая характер и манеру, присущие данному танцу. Это связано, прежде всего, с возрастными или техническими возможностями детей. Такое обучение не прививает любовь к народному танцу. Делает его сложным и неинтересным. «... являясь специфическим способом отражения бытия народа, танец не может не включать в себя элементы этого бытия, отображать движение времени, его ритм, пульс, событийную насыщенность» [1, с. 7]. Педагоги зачастую начинают изучать с девочками 10-15 лет цыганские, испанские, индийские танцы. На первый взгляд в этом нет ничего особенного. Каждый народ с детства впитывает свою танцевальную культуру, но с поправкой на возраст исполнителей. Однако, педагоги не утруждают себя изучением этого аспекта, а начинают изучать с детьми сложные танцевальные стили Фламенко, Фарукко, заставляют девочек

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

изображать энергичные, соблазнительные, вольные танцы цыган и т.д. разучивая сложную лексику, одевая в нелепые костюмы пародирующие одеяния взрослых женщин, нанося яркий макияж на детские лица, тем самым развращая духовное и эстетическое воспитание своих обучающихся. И. А. Моисеев говорил, что «культура народного танца определяется не конкретными элементами или танцевальными па, а характерными танцевальными структурами, которые очень тонко должен чувствовать педагог» [2, с. 173]. Опытные преподаватели вузов, наблюдая процесс обучения детей, и, особенно, его перспективу, могли бы дать определённые методические рекомендации педагогам школ искусств и колледжей по выбору материала для изучения на различных этапах.

Однако мы наблюдаем определённую разобщённость хореографического сообщества. Каждое учебное заведение самостоятельно составляет учебные планы. Каждый преподаватель сам создаёт учебные рабочие программы. Даже на уровне учебных заведений одного уровня методические материалы могут сильно различаться.

На наш взгляд, способ решения этих проблем может быть заложен в создании таких условий, при которых была бы разработана единая канва обучения, начиная от согласованных учебных планов и заканчивая единообразием и преемственностью рабочих программ. Эта задача может быть решена путём создания единых методических рабочих групп по хореографическому образованию в сфере культуры на государственном уровне: региональном, федеральном.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карпенко, В. Н. Народно-сценический танец и методика его преподавания: учебное пособие / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, – Белгород : Изд-во БГИКИ, 2011. – 296 с.
2. Моисеев, И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь / И. А. Моисеев. – Москва: Согласие, 1996. – 224 с.
3. Федотова, Л. Е. Преемственность уровней образования в условиях ФГОС/ Л. Е. Федотова. – Текст: электронный // XV конференция посвящена Будущему России: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Санкт-Петербург, 2020 г. – Санкт-Петербург: Здоровье – основа человеческого потенциала: проблемы и пути их решения № 2, 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru> (Дата обращения: 17.11.2024)

Сведения об авторе

Бухвостова Лариса Владимировна, профессор кафедры ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орёл, Российская Федерация)

Щекотихина Светлана Альбертовна, профессор кафедры ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орёл, Российская Федерация)

УДК 793.3

Н.Е. Королёва
г. Орёл, РФ

СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ- ХОРЕОГРАФОВ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Формирование и развитие хореографического образования в России продолжается на протяжении многих поколений. За это время педагогами накоплен уникальный опыт по методике обучения и воспитания будущих хореографов.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Высшее хореографическое образование в России представлено широкой палитрой высших учебных заведений, где образование осуществляется на бюджетной и внебюджетной основе, подчиненных Министерству культуры, так и вузах, находящихся в ведении Министерства науки и высшего образования. В данных подведомственных учреждениях обучение осуществляется по разным видам хореографического искусства – классический, народно-сценический, русский народный, современный, спортивный балетный танец. Сложность деятельности студента-хореографа вызвана многообразием его функций в учебном процессе (педагогической, исполнительской, балетмейстерской). Каждая из них имеет «свою специфику, требует особых индивидуальных личностных и профессиональных качеств, способностей» [2, с. 202].

Обзор исследований, посвященных развитию высшего хореографического образования в вузах культуры можно увидеть в работах Антроповой Л. В., Георгиу Е. В., Заикина Н. И., Зябловой Н. Н., Исаковой А. А., Клименко Н. А., Кособуйской Н. Ю., Мельниковой Е. П., Николаевой Л. Я., Сергиенко В. В., Смелковской Е. В., Фоменко И. М., Черновой В. Е., Щекотихиной С. А. Актуальные вопросы и проблемы развития магистратуры раскрыты в трудах Аржановой И. В., Барышниковой М. Ю., Вашуриной Е. В., Заварыкиной Л. В., Нагорнова В. А., Перфильевой О. В. и др.

На современном этапе хореографическое образование развивается, сохраняя традиции отечественной школы, благодаря подготовке высокопрофессиональных кадров. «Сегодня в нашей стране существует несколько путей ознакомления с хореографическим творчеством. Начиная с детских школ искусств, танцевальных студий, оканчивая высшей ступенью – академиями и институтами культуры» [3, с. 248].

После подписания Болонской декларации российские учреждения высшего образования перешли на двухуровневую систему: бакалавриат и магистратура. Срок обучения по программе бакалавриата – 4 года (заочно 4,5-5 лет); магистратуры – 2 (заочно 3) года. Следует отметить, что обучение в магистратуре позволяет расширить профессиональную компетенцию будущего специалиста. После окончания магистратуры выпускник может поступить в аспирантуру (3 года очно и 4 заочно), сдать кандидатский минимум и защищать диссертацию на соискание степени кандидата наук.

В настоящее время высшие учебные учреждения готовят бакалавров в сфере хореографии по нескольким направлениям подготовки:

- профиль «Руководитель любительского хореографического коллектива» в направлении подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура»;
- профиль «Педагогика» в направлении подготовки 51.03.01 «Хореографическое искусство»;
- профиль «Танцевально-эстетическая педагогика» в направлении подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»;
- профиль «Художественное воспитание (хореография)» в направлении подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование».

В первую очередь, обучение бакалавров-хореографов представляет собой практико-ориентированное образование, в котором индивидуальный подход к обучающимся с широчайшим спектром природных задатков и физических способностей является основой достижения ими высоких планок в творческой деятельности. Во-вторых, важным является исторически сформировавшаяся система обучения и сложившиеся основы, среди которых особое значение имеют преемственность передачи мастерства, традиционная последовательность развития физических данных и личностно-профессиональных качеств, преемственность методик профессионального обучения и воспитания. Отсюда вытекает

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

особая важность задачи сохранения и развития педагогических традиций хореографического образования.

Конечно, высшее хореографическое образование ориентировано на формирование у обучающихся определенной суммы компетенций. Но все компетентностно-ориентированные учебные планы должны включать описания компетенций, характерных для данного направления. Современные исследования по проблеме разработки показателей качества хореографического образования показывают, что при разработке системы критериев необходимо учитывать ценностные ориентации образовательной организации, цели и задачи её развития. Очень важно обеспечить возможность отражения школы или художественно-педагогической традиции, носителем которой должен стать выпускник.

Если анализировать процесс обучения в магистратуре, отметим, что в государственной программе поддержки российских вузов «Приоритет–2030» обозначена новая роль магистратуры с точки зрения ее участия в развитии исследований, образования, инноваций, технологий и территорий. Одним из новых направлений здесь стало «развитие исследовательской магистратуры, ее связи с аспирантурой» [1]. Программа «Приоритет–2030» позволит сконцентрировать ресурсы для обеспечения вклада российских университетов в достижение национальных целей развития Российской Федерации на период до 2030 года, повысить научно-образовательный потенциал университетов и научных организаций, а также обеспечить участие образовательных организаций высшего образования в социально-экономическом развитии субъектов Российской Федерации [1].

Сегодня реализуется ряд магистерских программ в области хореографии, среди них:

- 52.04.01 «Хореографическое искусство», профиль «Педагогика балета: классический танец»;
- 52.04.01 «Хореографическое искусство», профиль «Педагогика хореографии»;
- 51.04.02 «Народная художественная культура», профиль «Теория и практика хореографического творчества»;
- 51.04.02 «Народная художественная культура», профиль «Теория и практика педагогической деятельности и руководства хореографическим коллективом».

В ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» в настоящее время реализует две магистерские программы – 52.04.01 «Хореографическое искусство», профиль «Педагогика хореографии» и 51.04.02 «Народная художественная культура», профиль «Теория и практика хореографического образования». Практическая подготовка будущих магистров для сферы хореографического образования «осуществляется в рамках дисциплин комплексных модулей основной профессиональной образовательной программы высшего образования, успешно аккредитованной и реализуемой в Орловском государственном институте культуры и ориентированной на потребности не только образовательных, но и других организаций. Выпускник данных образовательных программ может осуществлять свою профессиональную деятельность как в учреждениях образования и молодежной политики, так и в учреждениях культуры и социальной сферы, а также в спортивных и частных студиях танца» [4, с. 43].

Таким образом, в системе высшего хореографического образования готовятся как артисты-исполнители с квалификациями «бакалавр» (хореографическое искусство, хореографическое исполнительство), «магистр» (хореографическое искусство), так и педагоги-хореографы для всех типов образовательных организаций.

Современная система хореографического образования – это постоянное развитие, совершенствование, обновление в контексте условий современной жизни, концепций развития культуры. Но база неизменна – художественно-педагогические традиции русского балета,

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

народной хореографии. Современный специалист, закончивший высшее учебное заведение хореографического направления, должен быть готов к постоянному профессиональному и личностному росту, самообразованию, продуктивной работе на уровне мировых стандартов. Система хореографического образования в России имеет глубокие исторические традиции, которые позволяли в течение многих десятилетий и даже веков воспитывать высокопрофессиональные кадры для хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственная программа «Приоритет–2030». – Текст электронный. – URL: <https://priority2030.ru/about> (дата обращения: 04.11.2024).
2. Зяблова, Н. Н. Профессиональная подготовка хореографов в художественном образовании России / Н. Н. Зяблова // Современное художественное образование: теория и практика: материалы I Международной научно-практической конференции. – Воронеж : ВГПУ, 2018. – С. 202–206. – Текст: непосредственный.
3. Исакова, А.А. Многоуровневая система высшего образования / А.А. Исакова // Современные тенденции развития науки и образования: материалы Международной (заочной) научно-практической конференции. – Москва : Мир науки, 2018. – С. 248–254. – Текст: непосредственный.
4. Королева, Н.Е. Магистратура в системе современной профессиональной подготовки хореографов / Н.Е. Королева // Культура, наука и искусство – современные векторы развития вуза культуры: VI Международная научно-практическая конференция (Орел, 18 октября 2022 года). – Орел : ОГИК, 2022. – С. 41–45. – Текст: непосредственный.

Сведения об авторе

Королёва Наталия Евгеньевна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры хореографии ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт искусств и культуры» (г. Орёл, Российская Федерация)

УДК 793.3:37.02

*Л.Л. Негода,
М.В. Алешникова
г. Луганск, РФ*

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ РУКОВОДИТЕЛЯ В УСЛОВИЯХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Динамизм, присущий современному миру, обуславливает возрастание социальной роли человека, ее интеллектуализацию труда, быстрое овладение изменениями в технике и технологиях – все это формирует новый социальный запрос на развитие человеческого потенциала: людей с инновационным типом мышления, инновационной культурой, гибким стилем поведения и патриотической мотивацией, способных жить и работать в условиях социально-экономических трансформаций.

В мире современных условий и задач повышается значение высших учебных заведений, которые готовят руководителей хореографических любительских коллективов и педагогов профессиональных дисциплин. В зависимости от уровня подготовки и умений исполнять свои профессиональные функции в работе с любительским коллективом, того насколько педагог владеет профессиональными теоретическими и практическими знаниями, будет зависеть и эффективность в работе с самим коллективом.

Анализ литературных источников убеждает в том, что проблема развития творческих способностей руководителя является многоаспектной и требует междисциплинарного

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

исследования. Во многих книгах, статьях в эту тему углублялись педагоги и деятели искусства: Г. Ф. Богданов, Л. А. Бондаренко, И. Э. Бриске, Л. В. Бухвостова, Л. П. Дружаева, Н. И. Заикин, В. А. Звездочкин, Н. П. Ивановский, Л. Д. Ивлева, О. Г. Калугина, В. Н. Карпенко, И. Б. Котова, С. А. Щекотихина и др.

В силу того, что руководитель хореографического коллектива – профессия, суть которой заключается не только в передаче своих знаний и умений своим ученикам, но и в том, что на него возложена высокая ответственность за создание личности, утверждение человека в человеке, из этого выделяются творческие способности руководителя, такие как: творческая активность, духовная культура, эмоционально-волевые качества; руководитель в процессе всей своей деятельности должен умело пользоваться учебно-воспитательными методами и приёмами работы с коллективом, которые принесут высокоэффективный результат.

Хореографическая деятельность по своей природе является общественно активной, потому что именно педагог готовит детей к публичным выступлениям и тем самым активизирует их социальное поведение. От активной социальной позиции хореографа, его творческих способностей, индивидуального педагогического стиля, профессиональной компетентности зависит, насколько он сможет заинтересовать ребенка заниматься хореографией, мотивировать его для результативной работы во время занятий.

Примером этому является высказывание И. Г. Есаулова «Свою профессию хореограф должен не только знать, но и понимать ее законы...» [3, с. 27].

В связи с этим уместно будет высказывание из книги «Основы подготовки специалистов-хореографов»: «Балетмейстер, работающий с детьми, должен проводить свои занятия на большом творческом подъёме. Дети не терпят скуки и сухости. На протяжении всего урока балетмейстер должен находиться в состоянии той собранности и творческой активности, какой он хочет добиться от исполнителей» [4, с. 545]. Поэтому в хореографических любительских коллективах важным условием являются творческие способности руководителя и его самореализация.

Самореализация в творчестве – одно из главных стремлений к самосовершенствованию. Так среди многих форм самореализации личности, многие исследователи называют именно творчество. Отметим, что Г. С. Батищев утверждал, что «...нет на свете более творческого дела, нежели межсубъектное общение. И нет более общительного процесса, нежели собственно творчество: творчество по самой сути своей межсубъектно» [1, с. 436], а из этого следует, что именно в творчестве проявляются новые скрытые способности человека.

Рассматривая структуру творческой деятельности руководителя хореографического коллектива, следует выделить такие компоненты: личностный компонент (индивидуальный и психологический стиль); когнитивный компонент (профессиональные знания в теоретической и практической областях); конструктивный компонент (профессиональные умения и навыки, конкретные действия); ценностный компонент (профессиональная, деятельностная и личностная позиция).

Такая разносторонняя деятельность хореографа предполагает владение комплексом необходимых профессиональных знаний, умений и навыков, но прежде всего – проявления творческих способностей. Как отмечает И. Э. Бриске «Непременным условием деятельности специалиста-хореографа является постоянный профессиональный рост» [2, с. 19].

Все перечисленное приводит к выводу, что основным инструментом воздействия на воспитанников хореографического коллектива является личность педагога, а именно его развитие творческих способностей, профессиональное мастерство, уровень зрелости в

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

педагогической деятельности, личностные качества и педагогическая позиция. «Позиция является показателем развития личности, так как выражает единство сознания и личности на основе морального выбора. В позиции присутствуют две стороны: мировоззренческая, выражающая осознание личностью значимости своей профессии и себя в ней; поведенческая, выражающая способность личности принимать ответственные решения в разнообразных ситуациях профессиональной деятельности» [5, с. 28].

Для соответствия всем требованиям существуют формы развития повышения творческих способностей руководителя:

- массовые формы методической работы (педагогические чтения, научно-практические конференции и др.);
- групповые формы обучения (методические объединения, танцевальные ассоциации и др.);
- индивидуальные (самообразование, ознакомление с передовым педагогическим опытом);
- активные формы работы (мастер-классы, игровое моделирование и пр.).

Так, мастер-класс является эффективной формой групповой работы, которая планируется произвольно и может иметь разовый характер, может повторяться или иметь серийный характер; педагогический тренинг направлен на углубление педагогических знаний, умений и развитие коммуникативной компетентности педагогов, а самообразование – наиболее продуктивная и действенная форма повышения уровня профессионального мастерства, заключающегося в самостоятельном поиске познавательной информации из разных источников

Следовательно, руководитель должен обладать рядом творческих способностей, к которым можно отнести объективную самооценку профессиональной подготовки, любовь к детям, трудолюбие, развитое воображение, независимость творческого мышления, целеустремленность, ответственность, самокритичность, требовательность и уверенность в себе, коммуникабельность, наблюдательность, энергичность, общественную активность, выдержанность, принципиальность, опрятность, доброжелательность, эрудированность, организационные умения и моральную устойчивость, а самое главное постоянно развивать свои творческие способности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батищев, Г. С. Введение в диалектику творчества / Г. С. Батищев. – Санкт-Петербург : Рус. христиан. гуманитар. ин-т [РХГИ], 1997. – 464 с. – Текст : непосредственный.
2. Бриске, И. Э. Основы детской хореографии. Педагогическая работа в детском хореографическом коллективе : учебное пособие / И. Э. Бриске. – 2-е изд. Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013. – 180 с. – Текст : непосредственный.
3. Есаулов, И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии : Учебник / И. Г. Есаулов. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 256 с. – Текст : непосредственный.
4. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика : учеб. пособие / Н. П. Ивановский [и др.] ; науч. ред. В. А. Звездочкин. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, Библиотека гуманитарного университета ; вып. 28. – 2006. – 629 с. – Текст : непосредственный.
5. Сляднева, Л. Н. Педагогическая работа с хореографическим коллективом: учеб. пособие / Л. Н. Сляднева. – Ставрополь : Изд-во СГПИ, 2008. – 104 с. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Негода Людмила Леонидовна, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

Алешникова Марина Владимировна, студентка 2 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.3

М.И. Маркина
г. Луганск, РФ

РОЛЬ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА В ВОСПИТАНИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Формирование ценностных и нравственных ориентиров, развитие эмоционального интеллекта, интереса, способностей, а также уровень знаний учащихся во многом определяются педагогом, который, зачастую, становится воплощением идеала и источником подражания. Как утверждает В. Ю. Микрюков: «Педагогами в широком смысле слова называют тех, кто кого-либо воспитывает, вооружает знаниями, умениями, навыками» [5, с. 50]. В свою очередь Поваляева О. Н. пишет, что: «Педагог – лицо, специально подготовленное к профессиональной деятельности по развитию, воспитанию и образованию личности (учитель, преподаватель, воспитатель, наставник)» [6, с. 4]. Но можно ли считать, что педагог лишь обучает определенному образовательному материалу обучающихся и не вкладывает «частичку себя» в них?

Большинство обучающихся принимают не только образовательный материал, данный преподавателем, но и, сами того не понимая, перенимают полезные привычки, манеру общения и становятся похожими на своих педагогов. Поэтому очень важно вспомнить слова А. В. Луначарского: «Для нас важно, чтобы педагог был самым универсальным и самым прекрасным человеком в государстве, потому что он должен сделать из себя источник радостного перерождения маленьких людей, которые живут в процессе постепенного развития своих сил. В этом высокое дело педагога, и неоспоримо, что никакая другая профессия не ставит таких требований человеку. Педагог должен осуществлять в себе человеческий идеал» [4, с. 31]. Ведь и правда, педагог должен быть идеален для своих подопечных, чтобы, в первую очередь, быть для них хорошим примером для подражания.

В современном мире педагог-хореограф представляет собой профессионала, способного эффективно организовать обучение и воспитание своих учеников. Он обладает высокими моральными ценностями и способствует развитию у детей таких качеств, как инициатива, самодисциплина, независимость и способность преодолевать трудности. Чтобы добиться поставленных задач, преподавателю необходимо сформировать в группе теплую и поддерживающую среду. Он должен научить подопечных уважать друг друга, слушать мнение партнеров и работать как единый организм, «надо развить такую личность, которая умеет жить в гармонии с другими, личность, которая умеет содружествовать, которая связана с другими сочувствиями и мыслью социально» [4, с. 234]. Ключевым элементом является развитие у обучающихся чувства ответственности, дисциплины и усидчивости. Важно проявлять понимание, терпение и уважение к каждому ученику, а также вдохновлять их на саморазвитие и самовыражение. Необходимо учитывать уникальные особенности каждого ребенка и оказывать помощь в раскрытии их потенциала.

Каждый урок становится не просто передачей знаний, но и уроком жизни, где дети учатся слышать и понимать друг друга. Искусство исполнения требует не только технических навыков, но и эмоциональной открытости. Когда педагог создает пространство

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

для выражения чувств, ученики погружаются в процесс, ощущая свою значимость и ценность. Это способствует формированию доверия и возможности для самовыражения, что является основой их личностного роста. Не зря Сухомлинский писал: «Влиять на коллектив воспитанников – значит воодушевлять его стремлениями, желаниями», ведь лишь через активную работу и самоотдачу педагога обучающиеся понимают всю значимость каждого занятия и обучения в целом [7, с. 200].

Дети, посещающие хореографические коллективы, развиваются не только физически, но и интеллектуально, тем самым повышается их культурный уровень. Если человек долгое время окружен богатым источником знаний (таким как литература, история, музыка, хореография и другие виды искусства), то у него развиваются эстетические предпочтения, творческие увлечения и интересы – его личность формируется с помощью искусства.

Одним из важнейших элементов работы любого коллектива является дисциплина. Дисциплина в коллективе – это не просто слепое подчинение правилам, а осознанное стремление каждого участника к общей цели, основанное на взаимном уважении, ответственности и самоорганизации. Она складывается из нескольких важных аспектов, и роль руководителя здесь неоспоримо ключевая. Высокая дисциплина проявляется в пунктуальности, ответственном подходе к выполнению задач, стремлении к самосовершенствованию и постоянному развитию навыков. Обучающиеся демонстрирующие активное участие и инициативу, становятся двигателями коллективного прогресса.

Так же ключевым аспектом формирования как коллективного духа, так и личностного роста каждого участника является репертуар. Его наполнение значительным образом влияет на идеологическое, эстетическое и художественное развитие всех обучающихся. Репертуар служит связующим звеном между участниками коллектива, формируя общие ценности и цели. Это важный элемент, который позволяет не только продемонстрировать навыки каждого исполнителя, но и создать единый художественный язык. Правильно подобранные произведения вдохновляют участников на глубокое осмысление, обмен идеями и эмоциональное взаимодействие. «Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики» [2, с. 7]. А непосредственная роль педагога в этом – научить своих подопечных качественно и правильно выплеснуть, выразить и передать свои эмоции зрителю.

Педагог-хореограф играет важную роль в формировании командного духа и социальной адаптации детей. Через совместные репетиции и выступления дети учатся работать в группе, уважать мнение других, принимать конструктивную критику и находить компромиссы. Это сотрудничество помогает развивать не только танцевальные навыки, но и важнейшие жизненные качества: терпимость, ответственность и лидерство.

Кроме того, принципиально важно, чтобы руководитель обращал внимание на индивидуальные особенности каждого ребенка. Подход к каждому танцору должен быть персонализированным, учитывающим как его физические, так и психологические параметры. Это позволит создать уверенность в себе, что особенно важно в детском возрасте.

Каждый педагог обязан развивать у учащихся стремление к красоте и привязанность к искусству, поскольку именно это поможет ребёнку в будущем успешно реализовать свои цели и мечты. П. П. Блонский на этот счет писал следующее: «Эстетическое воспитание должно исходить из естественной радости человека в красоте и пробуждать в нем общее стремление и привычку в стремлении к искусству» [1, с. 142].

В каждом хореографическом коллективе для детей важно создать поддерживающую образовательную и творческую среду, которая обеспечит все необходимые условия для

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

обучения и воспитания молодого поколения. Такая атмосфера должна содействовать художественному самовыражению, удовлетворению творческих потребностей, развитию физической активности, эстетическим способностям и формированию духовно-нравственных и моральных качеств у ребенка.

Таким образом, работа педагога-хореографа направлена не только на совершенствование хореографических навыков, но и на всестороннее развитие детей, что поможет им успешно взаимодействовать с окружающим миром и стать полноценными членами общества.

«Одна из грубейших ошибок – считать, что педагогика является наукой о ребенке, а не о человеке... Детей нет – есть люди, но с иным масштабом понятий, иным запасом опыта, иными влечениями, иной игрой чувств» [3, с. 88]. И очень важно, что педагог вложит в этих людей, ведь от этого зависит их будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блонский, П. П. Избранные педагогические и психологические сочинения. В 2 т. Т. 1 / Под редакцией А. В. Петровского. – Москва : Педагогика, 1979. – 304 с. [Текст : непосредственный]
2. Захаров, Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта. – 2-е изд. / Р. В. Захаров. – Москва : Искусство, 1989. – 237 с. – ISBN 5-210-00347-7 [Текст : непосредственный]
3. Корчак, Я. Как любить ребенка / Я. Корчак. – Москва : Библиотека Ю. Гиппенрейтер, 2014 – 213, ISBN 978-5-17082253-9. [Текст : непосредственный]
4. Луначарский, А. В. О воспитании и образовании / А. В. Луначарский. – Москва : Педагогика, 1976. – 640с. [Текст : непосредственный]
5. Микрюков, В. Ю. Краткий курс педагогики: учебное пособие / В. Ю. Микрюков. – Санкт-Петербург : БХВ-Петербург, 2011. – 240 с. – ISBN 978-5-9775-0721-9 [Текст : непосредственный]
6. Поваляева, О. Н. Педагогика: ведение в профессиональную деятельность: учебное пособие/ О. Н. Поваляева, М. А. Харламова. – 2-е изд. – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2018. – 118 с. [Текст : непосредственный]
7. Сухомлинский, В. А. Избранные педагогические сочинения. В 3т. Т. 3 / В. А. Сухомлинский. – Москва : Педагогика, 1981. – 640с. [Текст : непосредственный]

Сведения об авторе

Маркина Марьяна Игоревна, студентка 1 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – Гуляева Елена Олеговна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.31

*В. К. Одинцова,
г. Луганск, РФ*

РЕПЕРТУАР ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ ЛУГАНЩИНЫ НА ОСНОВЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ДОНСКОГО И КУБАНСКОГО КАЗАЧЕСТВА

Танцевальные традиции донского и кубанского казачества являются значимой частью культурного наследия Луганщины, отражая уникальные черты местной идентичности и исторического уклада жизни. В современных условиях этнической культуры сохранения и развития этих традиций в репертуаре хореографических коллективов Луганщины помогает

укреплять культурные корни, привлекать внимание молодежи к национальным ценностям и поддерживать связь между поколениями [4].

Исследованием танцевальных традиций занимались Базанов В. Г., Кисилёва Е. Г., а также фольклорные ансамбли, научные и культурные учреждения, и исследовательские группы Луганщины. Исполнительской традиции донского и кубанского казачества в своих работах уделяли внимание Пятницкий М. Е., Голованова С. А., Савельев Е. П.

Целью данной статьи является выявление значения казачьего танца в репертуаре профессиональных и самодеятельных коллективов и их роль в сохранении и популяризации казачьей культуры.

Танцевальные коллективы Луганщины, черпая вдохновение в казачьих традициях, создают программы, основанные на характерных движениях и композициях донского и кубанского казачества. В репертуаре всех ведущих хореографических коллективов Луганщины, включая профессиональные ансамбли танца – «Рондо», «Раздолье», и самодеятельные коллективы – «Барвинок», «Рапсодия», «Лугань» и другие, значительное место занимают казачьи танцы. Эти коллективы сохраняют и развивают танцевальные традиции донского и кубанского казачества, тем самым способствуя укреплению культурного кода региона и передаче этнокультурного наследия новым поколениям. Через изучение и сценическую интерпретацию казачьих танцев данные ансамбли сохраняют народные традиции в хореографическом искусстве.

«Казачья сюита» ансамбля танца «Рондо» Луганской академической филармонии – яркий сценический номер, созданный на основе танцевальных традиций донских казаков. Постановка передаёт дух и энергию казачьей культуры, объединяя характерные движения, костюмы и музыкальное сопровождение, которые отражают жизненный уклад, силу и свободолюбие казаков. Хореография номера включает характерные элементы казачьих плясок, такие как прыжки, мощные акценты в движениях, низкие присядки и импровизации, которые передают героический и одновременно лирический облик казачества. Номер построен на контрасте спокойных, сдержанных движений, характерных для донской женской школы, и более динамичных, экспрессивных элементов мужского танца. Благодаря этому сочетанию хореограф создает насыщенную композицию, которая раскрывает многообразие казачьих традиций. Важно отметить, что в данной постановке отражены такие значимые казачьи обряды как вынос флага перед боем, подготовка и закаливание шашек, фланкировка и основы казачьего боя. Кроме того, отдельно значение уделяется семейным традициям, как основе жизненного уклада казаков – почитанию старших, женской преданности и смирению, мужской стойкости и самопожертвованию во имя своего рода. [5]

Подчеркнем, что музыкальное сопровождение основано на народных мотивах с использованием традиционных инструментов, таких как балалайка, гармонь, и характерных казачьих мелодий, что усиливает национальный колорит и передает эмоции, заложенные в танце. Костюмы танцоров, воспроизводящие казачий стиль, – мужские черкески, папахи, женские длинные юбки и нарядные головные уборы – дополняют номер визуально, создавая аутентичную атмосферу. Реквизит, как отражение традиционной символики донских казаков, выступает визуализацией преданности (женский платок), силы (мужская шашка), воинской чести (казачий полковой флаг).

«Казачья сюита» ансамбля танца «Рондо» является не только художественной постановкой, но и важным средством сохранения и популяризации казачьего культурного наследия, что особенно актуально для региона Луганщины, глубоко связанного с этими традициями [5].

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

В репертуаре самодеятельных коллективов стоит выделить хореографическую постановку «Кубанский танец» в исполнении Народного ансамбля народного танца «Барвинок» Луганского учебно-воспитательного объединения, основанный на богатой танцевальной традиции кубанских казаков. Этот танец является ярким представлением аутентичной казачьей культуры, передавая энергичность, силу и колорит народных обычаев Кубани.

Хореография «Кубанского танца» включает традиционные казачьи движения, характерные для боевых танцев и праздничных гуляний, такие как прыжки, присядки и активные круговые движения, создающие энергичный ритм, характерный для танцевальных традиций Кубани. Этот танцевальный номер в репертуаре ансамбля «Барвинок» укрепляет культурные связи с казачьей историей региона и подчеркивает важность сохранения народных традиций через сценическое искусство [2].

Кубанский танец основан не на сюжетности, а на характерности и манере казаков – здесь присущая мужчинам сдержанность и сила, девушкам – скромность и достоинство. Подчеркнем, что лексика кубанских казаков, в отличие от донских, выделяется большей темпераментностью, и положениями рук и корпуса, присущими горским народам. В женском танце много мелких ходов, плавных движений рук, но в то же время достаточно виртуозных вращений и филигранных движений ног.

Отличается и костюм кубанцев – он более богат, вычурен, нежели донской. Девушки в расшитых бисером и аппликациями юбках-шестиклинках с оборками – символом достатка и статуса, парни – в черкесках с газырями, украшенными серебряной тесьмой и традиционной шапке кубанке – знаком казачьей доблести и чести.

Ансамбль «Барвинок», известный в Луганске с 1970 года, регулярно представляет такие постановки на концертных мероприятиях, становясь «визитной карточкой» региона и поддерживая культурное наследие Республики [3].

Изучение репертуара хореографических коллективов Луганщины, таких как ансамбли танца «Рондо» и «Барвинок», позволяет увидеть, как казачьи традиции Донского и Кубанского регионов находят отражение в современной сценической культуре региона. Такие постановки, как «Казачья сюита» и «Кубанский танец», передают богатую этническую символику и стиль, характерные для казачьего наследия, с помощью уникальной хореографии, костюмов и музыкального сопровождения. Они не только подчеркивают культурные особенности Луганщины, но и выполняют важную роль в сохранении и популяризации исторических традиций, поддерживая интерес к этнокультурным корням среди нового поколения.

Через интерпретацию казачьих танцев, хореографические коллективы сохраняют и развивают народное искусство, обращаясь к подлинным формам традиционного танца. Подобные постановки служат не только художественным выражением, но и культурной миссией, актуальной в условиях глобализации и культурного разнообразия, подчеркивая значимость локальной идентичности и преемственности культурных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарь, Н. И. Традиционная культура кубанского казачества. Избранные работы. / Н. И. Бондарь; отв. ред. В. Г. Захарченко; ред.-сост. Н. И. Кирей, О. В. Матвеев, М. В. Семенцов. – Краснодар, 1999. – 148 с. – Текст : непосредственный.
2. Детский народный ансамбль танца «Барвинок»: Луганский Информационный Центр. – Луганск. – URL: <https://lug-info.ru/news/detskii-narodnyi-ansambl-tantsa-barvinok-vystupil-v-luganske-s-otchetnym-kontsertom-foto-23808/?ysclid=m378c87hvz774625965> (дата обращения 09.11.2024). – Текст : электронный.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

3. История становления и развития народного ансамбля танца «Барвинок»: философско-культурологические исследования. – Луганск. – URL: <https://fki.lgaki.info/2018/05/02/история-становления-и-развития-народ/?ysclid=m3787vsq4l873976950> (дата обращения 08.11.2024). – Текст: электронный.

4. Карпенко, И. А., Ясько С. Н. Казачья традиционная танцевальная культура // Культура и время перемен. – 2018. URL: [https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2018/4\(23\)/394.pdf](https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2018/4(23)/394.pdf) (дата обращения: 12.11.2024). – Текст : электронный.

5. Луганская академическая филармония: официальный сайт. – Луганск. – URL: <https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Ffilarmonia64.com%2Fbands%2Fansambl-tantsa-rondo%2F&utf=1> (дата обращения 08.11.2024). – Текст : электронный.

Сведения об авторе

Одинцова Вероника Константиновна, студентка 1 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – Филипоненко Ольга Викторовна, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 7.03

*Ю.С. Гончаров
г. Луганск, РФ*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МОДЕЛЕЙ ФОРМИРОВАНИЯ ПАТРИОТИЗМА В САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ АНСАМБЛЯХ

Особенностью нынешнего этапа развития российского общества является заметный рост интереса к вопросам воспитания не только среди молодого поколения, но и среди широкой общественности. Очевидно, что решение некоторых проблем в стране во многом зависит от уровня сформированной гражданской позиции у молодежи, потребности в духовно-нравственном развитии, а также уважения к историко-культурному наследию своего народа и народов России.

В наше время культурно-просветительская деятельность самодеятельных ансамблей приобрела особую значимость. Различные формы концертной деятельности, просветительские лекции, тематические постановки активно способствуют патриотическому и идейно-эстетическому воспитанию защитников Родины. Как сказал А. Н. Толстой, патриотизм означает не только любовь к Родине, но и сознание своей неотъемлемости от нее [4. с. 237].

Исходя из концепции формирования национально-культурной идентичности как базы для развития личности нации, становится очевидной необходимость систематического и целенаправленного воздействия, используя культурное наследие и традиции. Особое внимание уделяется государственным и самодеятельным ансамблям народного танца с их героическим и патриотическим репертуаром.

Такой подход позволяет формировать и укреплять национальную идентичность через танцевальное искусство, особенно через государственные и самодеятельные ансамбли. Путем передачи ценностей и традиций эти ансамбли становятся мощным инструментом в воспитании героических и патриотических чувств, создавая культурные условия для саморазвития личности и укрепления национальной идентичности в современном обществе.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Особенности самодеятельной хореографии в сравнении с профессиональной, её доступность и влияние на молодежь. Рассмотрим это на примере «Луганского учебно-воспитательного объединения «Барвинок» – это детско-юношеское учреждение с большой историей, которая начинается с 1993 года. В ансамбле очень тщательно подходят к танцевальному репертуару, одной из масштабных полотен является постановка «Молодая гвардия» этот танец поставлен на реальной трагической истории военных лет, про молодую группировку, которая всячески борется с фашизмом на территории нашего края, постановщиком является В. И. Вакуленко. В разнообразных по форме, содержанию и выразительным средствам в хореографических номерах, ансамбль раскрывает всю палитру патриотических чувств.

Нельзя не согласиться с авторами книги Л. В. Бухвостова, Н. И. Заикин, С. А. Щекотихина: «Репертуар является одним из показателей развития хореографического коллектива, определяет его основную воспитательную и творческую жизнь, создается на основе реализации организационных, учебно-воспитательных и художественных задач» [1 с. 76].

Пример ансамбля «Барвинок» наглядно демонстрирует значимость и эффективность физического и духовного воспитания, закладываемого в рамках хореографических занятий. Молодые участники, получая воспитание в ансамбле, впоследствии сами становятся носителями и распространителями этих ценностей, передавая их следующим поколениям. В связи с этим особое значение приобретают их глубокая вовлеченность, осознание важности патриотизма и понимание исторического наследия родного края. Каждая постановка ансамбля не только отражает военные события различных эпох, но и передает патриотические чувства, на формирование которых направлены современные воспитательные стратегии в России.

Основной задачей гражданского и патриотического воспитания является привитие подрастающему поколению ценностей отечественной культуры и формирование у них уважительного отношения к Родине и её культурно-историческому наследию. Важно развивать у детей чувство гордости за свою страну, уважение к Конституции, государственной символике, родному языку, народным традициям, а также к истории, культуре и природе России. Также необходимо формировать активную гражданскую позицию и самосознание гражданина Российской Федерации. Ключевым результатом этого направления воспитания становится развитие у личности гражданской и нравственной ответственности, стремления к доброжелательным взаимоотношениям, внутреннему развитию и нравственному совершенствованию. Дмитрий Сергеевич Лихачев писал: «Надо хранить наше прошлое: оно имеет самое действенное воспитательное значение. Оно воспитывает чувство ответственности перед Родиной» [2, с. 58].

Следует отметить, что влияние хореографов и исполнителей, великих личностей хореографического искусства, способствует формированию и сохранению национальной идентичности через искусство танца. Их произведения не только отражают исторические события и культурные традиции своей страны, но и способствуют ее продвижению на мировой сцене.

Сергей Полунин – это история не только выдающегося танцевального таланта, но и человека, который активно выражает свои убеждения и использует свою платформу для продвижения патриотических идей. Его карьера продолжает развиваться, и он остаётся одной из самых обсуждаемых фигур в мире современного балета.

В 2023 году Сергей Полунин прибыл в Луганск и провел мастер-класс для «Луганского учебно-воспитательного объединения «Барвинок». Его мастер-класс оказал

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

значительное воздействие на детей: они остались поражены и вдохновлены его талантом и энергией. Полунин не только поделился своим мастерством в танце, но и передал свою страсть к искусству и стремление к совершенству. После встречи с ним ансамбль получил новые знания и навыки, а также укрепил свою веру в себя и свои творческие способности. Этот опыт стал важным шагом, оставив глубокий след в их сердцах и вдохновив на новые творческие свершения.

Выдающиеся хореографы и исполнители, создавая и интерпретируя танцевальные композиции, передают зрителям уникальные черты и особенности своей культуры, её ценности и идеалы. Их творчество становится мощным инструментом для формирования национального самосознания и патриотических чувств среди зрителей разных возрастов и социокультурных групп.

Таким образом, патриотизм в жизни современного гражданина России является тем фундаментом, на котором выстраиваются такие понятия, как долг, честь и достоинство. И мы можем сказать, что хореографическое искусство является важным инструментом формирования и выражения патриотических чувств среди артистов и зрителей. Активное участие хореографов, исполнителей и самодеятельных коллективов в передаче исторических событий и национальной идентичности через танец и театр позволяет сохранять и развивать духовные ценности и культурное наследие страны.

Исходя из понимания воспитания национально-культурной идентичности как создания культурных условий для саморазвития личности народа, вытекает, что необходимо целенаправленное и систематическое воздействие на людей с помощью культурного багажа, традиций народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бухвостова, Л. В. Заикин, Н. И. Щекотихина С. А. Балетмейстер и коллектив: учеб.пособие. – 4-е изд. / Л. В.Бухвостова, Н. И.Заикин, С. А. Щекотихина. – Орёл : ООО «Горизонт», 2016. – с. 25. – Текст непосредственный.
2. Лихачев, Д. С. Письма о добром / Д. С. Лихачев. – Москва : «Наука», 2006. – с. 58. – Текст непосредственный.
3. Лутовинов, В. И. Современный российский патриотизм: сущность, особенности. В. И. Лутовинов основные направления. Studia Humanitatis. – 2013. – № 2. – 27 с. – Текст непосредственный.
4. Толстой, А. Н. Собрание сочинений в десяти томах / А. Н. Толстой. – Москва : Издательство Гослитиздат, 1882–1945. – 674 с. – Текст непосредственный.

Сведения об авторе

Гончаров Юрий Сергеевич, преподаватель кафедры хореографического искусства, аспирант I курса кафедры культурологии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – **Мазаненко Оксана Михайловна**, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры русской филологии и социально-гуманитарных дисциплин федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АНСАМБЛЯ ТАНЦА «РОНДО»

Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передаёт без помощи речи, средствами движения и мимики. Создание хореографического образа артиста балета зависит от степени его содержания, исполнительской и чувственной выразительности. Чувственное – это основа самовыражения исполнителя в танце, что представляет актуальность нашего исследования. Воспринимая красоту хореографического образа, эстетическое открывает нам тончайшие нюансы чувств.

Танцевальная идея выражается через эстетическое движение тела исполнителя. Хореографические элементы обретают глубину и смысл благодаря одухотворенности и красоте физической формы танцовщика. Язык тела становится изысканным инструментом для создания танцевальных композиций. Взаимодействие тела и духа в танце, наполненное эстетикой, составляет основу ритмопластического мышления при формировании хореографических образов.

В последнее время появляются отдельные труды, посвященные философскому осмыслению танца, которые освещали: В. А. Белов, Н. В. Осинцева, А. В. Амашукели, И. А. Герасимовой, Л. П. Мориной.

Цель научного исследования – выявить значимость чувственного начала в создании хореографического образа, на примере ансамбля танца «Рондо».

Проблематика связи танца с надличностными духовными структурами – религией, искусством, философией, наукой и т.д. – может опираться, с одной стороны, на принципы гадамеровского анализа текста (художественного, философского или научного). С другой стороны, она требует признания танца как фактора, способного формировать восприятие, мышление и само бытие.

Эстетика – как наука о чувственном познании помогает нам посмотреть на искусство не поверхностно, а заглянув глубоко в суть. Прежде всего, разберем что же такое эстетическое. Как историческое явление эстетическое является видовым. Согласно Эдмунду Берку прекрасное и возвышенное не являются объективными свойствами предметного мира, но возникают только в душе воспринимающего, в акте созерцания им объектов, обладающих определёнными свойствами [2. с. 237].

Так как эстетика – это наука о человеке, а человек представляет собой постоянное развитие, и даже в эту самую минуту наш мир постоянно меняется, что, собственно, является важным и неотъемлемым, можно заключить, что главное в хореографическом искусстве – постоянное развитие. Природа эстетического – антропологична.

Ансамбль танца «Рондо» Луганской академической филармонии, руководителем которого является заслуженный деятель культуры ЛНР Фаренникова О. Б., за годы своего существования зарекомендовал себя как значимый коллектив в сфере хореографии. Его репертуар отличается разнообразием и глубиной, что позволяет рассматривать эстетические основы его творчества с различных ракурсов. В балетмейстерских полотнах ансамбля ключевым аспектом является гармония между движениями и исполнителем.

Каждый номер имеет образность, сюжетность, историю чтобы создать ощущение единства и целостности. Это достигается через синхронность и взаимодействие танцора с балетмейстером. Эмоции, передаваемые через танец, являются важной частью эстетического

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

восприятия. Артисты ансамбля мастерски используют мимику и пластические выражения, что позволяет зрителям глубже понять сюжет и атмосферу номера и постановщика.

Одним из ключевых эстетических принципов ансамбля является синтез традиционного и современного, что позволяет сохранять аутентичность народного танца, одновременно наполняя его новыми смысловыми слоями. В постановках «Рондо» элементы классической хореографии и традиционного фольклора гармонично сочетаются с современными ритмами и стилями, что создает уникальный художественный язык коллектива. Эта эстетическая направленность позволяет ансамблю говорить со зрителем на понятном, современном языке, сохраняя при этом уважение к корням и традициям.

Репертуар ансамбля охватывает широкий спектр тем – от исторических событий до современных социальных вопросов. Например, такое танцевальное полотно как «Казачья сюита», поставленное балетмейстером-постановщиком Филипоненко О.В., музыка к которой была специально написана А. Клейном по либретто постановщика, исполненная луганским академическим симфоническим оркестром, повествует нам о доблести казаков Луганского. В ансамбле особый подход к образу и постановке танца, а своим достоверным сюжетом он особенно трогает душу зрителя. Это всё большая работа руководителя, балетмейстера, репетитора и артистов, и по итогу мы получаем действительно эстетическое наслаждение от увиденного.

По словам Г. Алексидзе: «В повседневной деятельности нас постоянно окружает быт с его запросами и нуждами. Искусство же находится как бы вне быта. Оно, как мне кажется, – скорее игра, условное зрелище, даже если основано на фактах реальной жизни. Ассоциативно природа искусства, пожалуй, особенно остро проявляется на балетной сцене, где обязательны такие компоненты, как обобщение и символика, сказочность и фантастика» [1. с. 5].

Каждый номер несет в себе определенную концепцию, что позволяет аудитории не только наслаждаться эстетикой, но и погружаться в более глубокие размышления.

Хореографическая культура, чистота и легкость исполнения танцевальных движений, слаженность, отличает артистов балета, однако танцевальная техника не заслоняет художественность произведений. В танцах присутствует образность, душа, колорит. Ведь самое главное это верное ощущение нарядности, стиля, композиции, способность артиста передать логическую связь одного движения с другими, кантиленность переходов, что приводит к слитой целостности всего текста, его гармонии, помогает выявить его внутреннюю логику, его образную интонацию.

Хореографическая мысль базируется на визуальных, музыкальных впечатлениях. Для художника-балетмейстера, создающего хореографический текст, важно уловить сущность мимолетности бытия в его вечном становлении и далее выразить это художественным образом через динамику танцевального тела.

Ансамбль и его представители укрепляет культурные связи Луганщины с другими регионами и странами, представляя Луганский край на различных конкурсах, фестивалях и международных мероприятиях. Благодаря своему мастерству ансамбль повышает престиж региональной культуры на международной арене, создавая положительный имидж Луганщины и привлекая к ней внимание, как к культурно богатому и творческому коллективу.

Ансамбль танца «Рондо» – универсальный коллектив, который с успехом работает в разных направлениях хореографии, пропагандируя хореографическое искусство как подлинное выражение глубочайших душевных чувств человека, способного воспринимать всю красоту окружающего мира через разные способы эмоционального выражения. В этом

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

контексте ансамбль продолжает развиваться, и совершенствоваться, оставаясь верным своим традициям и открывая новые горизонты в мире танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексидзе, Г. Перейти на рельсы нового мышления / Г. Алексидзе // Совет. балет. – 1987. – № 1. – Текст непосредственный.
2. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Берк пер с англ. Е.С. Лагутина. – Москва : Искусство, 1979. – 237с. – Текст непосредственный.
3. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Москва : Искусство, 1968. – Текст непосредственный.
4. Музыка и танец: фольклор и классика (теория, история и методика): материалы докл. вузов. науч.-практ. конф. (28–29 апр. 2005 г.). – Москва : МГУКИ, 2007. – Текст непосредственный.
5. Пименова, Ж. В. Художник: его бытие в спонтанном сознании. – Москва : ИФАН РАН. – 1997. – 180 с. – Текст непосредственный.

Сведения об авторе

Гончарова Анна Игоревна, преподаватель кафедры хореографического искусства, аспирантка I курса кафедры культурологии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – **Мазаненко Оксана Михайловна**, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры русской филологии и социально-гуманитарных дисциплин федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.31

**О.Н. Потемкина,
А.А. Величева
г. Луганск, РФ**

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО АНСАМБЛЯ НАРОДНОГО ТАНЦА «СОНЯШНИК» АГРАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Хореографическое искусство является частью художественной культуры и решает проблемы духовно-нравственного воспитания молодёжи. Искусство хореографии, благодаря своей универсальности, является источником физического, эстетического и художественного развития личности. Огромную роль в воспитании чувства патриотизма и любви к своей Родине играют ансамбли народного танца. Большая работа в данном направлении ведётся в Луганской Народной Республике. Данное исследование является частью изучения большого раздела культуры, связанной с общей историей развития хореографического искусства Луганщины, и вмещает в себя исследование деятельности хореографических коллективов, функционирующих в структуре высшего образования непрофильных ВУЗов. Целью данной работы является изучение деятельности одного из коллективов Луганщины, имеющего богатую историю – народного ансамбля народного танца «Соняшник» Аграрного университета города Луганска, который работает в рамках функционирования факультета общественных профессий.

История создания и творческого пути народного ансамбля народного танца «Соняшник» Луганского национального аграрного университета берёт начало с далёкого 70-

го года. Ансамбль организован деканом факультета общественных профессий Альбертом Григорьевичем Вайнером. Первыми руководителями и балетмейстерами коллектива были Галина Анатольевна Варламова (Демьяненко) и Александр Васильевич Фролочкин. Успех ансамбля был заложен не только в планах организаторов, но и в энтузиазме и безудержном желании студентов утвердить себя на сцене. В историю вошли первые участники ансамбля: В. Матвиенко, В. Пойда, Яковлева, А. Частикова, М. Коган, Н. Зелинская, А. Данько, Т. Воробьёва, С. Егорова, В. Нехрист, Т. Гирыс, В. Теницкая, А. Краснянский, С. Саранча, В. Болюк, А. Волошинов, А. Воронцова и другие.

О деятельности одного из первых балетмейстеров народного ансамбля народного танца «Соняшник» пишет в своей книге О. Н. Потемкина: «Творческая жизнь Галины Анатольевны была связана с деятельностью заслуженного государственного академического ансамбля песни и танца «Донбасс»; ансамбля песни и танца Южной группы войск Венгерской Народной Республики; Государственного академического Воронежского русского народного хора имени К. И. Массалитинова» [4, с. 151].

В 70-е годы в творческом арсенале ансамбля появились такие хореографические номера, как «Русская плясовая», кадрили «Холостяцкая», «Пчеловоды» и другие произведения в постановке Галины Демьяненко, которые долгие годы пользовались успехом у зрителя. Музыкальное оформление хореографических композиций осуществляли луганские композиторы Юрий Опашинский и Николай Родионов.

Особого творческого расцвета коллектив достиг с приходом в 1975 году художественного руководителя Виталия Федоровича Светайлова, выпускника Киевского государственного института культуры. С ним пришла новая исполнительская культура и новые яркие постановки. О. Н. Потемкина так пишет о творчестве Светайлова: «...хореограф В. Светайлов принадлежит к новому поколению специалистов-хореографов, представители которого отличались от своих предшественников более глубокими профессиональными знаниями, благодаря высшему хореографическому образованию, которое получили в столичном учебном заведении» [3, с. 78]. За 23 года работы в ансамбле В. Ф. Светайлов воспитал не одно поколение замечательных танцоров. Под его руководством коллектив достиг высокого исполнительского мастерства и обогатился разнообразными хореографическими постановками. Номера, поставленные В. Ф. Светайловым, прочно вошли в репертуар коллектива 80-х годов. Среди них большим успехом пользовались танцевальные номера, поставленные на основе движений русского и белорусского народных танцев - «О чём поёт гармонь» и «Трепыха» (соответственно). Героико-патриотическая тематика прозвучала в хореографической картине «Комиссары». Визитной карточкой коллектива стала хореографическая композиция «Пшеница золотая», которая пользуется популярностью и в наши дни.

История ансамбля богата творческими достижениями. Уже на первом году своего существования, он занял I место в областном смотре художественной самодеятельности среди студенческих вузов, уверенно утвердив себя на сцене. В 1972 году ансамбль представлял своё творчество на смотре лучших самодеятельных коллективов на Выставке достижений народного хозяйства (г. Москва). А ещё через год ансамбль стал Лауреатом I степени Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства среди сельскохозяйственных ВУЗов страны. В 1975 году ансамбль участвовал в I-ом фестивале Дружбы венгерской и советской молодежи в г. Будапеште.

В феврале 1976 года Ансамбль народного танца «Соняшник» первым из студенческих коллективов получил высокое звание «народный». В этом же году за успешную деятельность

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

по популяризации народного творчества и большую шефскую работу коллективу присвоено звание Лауреата областной комсомольской премии имени Молодой Гвардии.

Народный ансамбль народного танца «Соняшник» неоднократно участвовал не только во Всесоюзных конкурсах и фестивалях, но и побывал на конкурсах в Болгарии, Венгрии, Румынии, Чехословакии, Лаосе, Алжире, Германии, Индии, Непале и Италии.

В 1977 году ансамбль был приглашен для участия в концерте для делегатов Международного конгресса по пчеловодству и IV Международного конгресса защиты растений в Москве. Принимал участие в церемонии открытия и закрытия XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1985 году в Москве. В этом же году стал Лауреатом Всесоюзного смотра самодеятельного художественного творчества, посвященного 40-летию Победы в Великой Отечественной войне. И это лишь незначительная часть творческого наследия коллектива.

Кроме концертной и конкурсной деятельности, ансамбль народного танца «Соняшник» принимал участие в телепередаче «Наш адрес – Советский Союз» Центрального телевидения СССР в 1973 году. Был участником республиканского телетурнира «Солнечные кларнеты» (1980 г.), принимал участие в телепередаче ЦТ СССР «Шире круг» (г. Москва, 1981 г.) [1]. Таким образом, народный ансамбль народного танца «Соняшник» занял достойное место в развитии хореографической культуры региона.

С 1996 года, и на протяжении семнадцати лет, художественным руководителем ансамбля «Соняшник» была Людмила Петровна Валуйская – заслуженный работник культуры Украины, член Всеукраинского хореографического общества им. П. Вирского. Людмила Петровна закончила Куйбышевский государственный институт культуры по специальности «культурно-образовательная работа». Имея высшее образование, она со всей ответственностью и профессионализмом продолжила традиции воспитания молодого поколения танцоров и стала продолжателем добрых традиций коллектива. В сентябре 2009 года Л. П. Валуйская получила звание заслуженного работника культуры Украины. Во время работы в коллективе, Людмила Петровна непрерывно совершенствовала свои профессиональные навыки. Это подтверждается ее постоянным участием в республиканских и областных семинарах по хореографии. За время ее работы в ансамбле было поставлено немало новых хореографических номеров. Одним из ярких номеров в ее постановке стал польский народный танец «Краковяк» [1].

В 2013 году руководство ансамблем взяла на себя Сычова Светлана Аркадьевна – заслуженный работник культуры Украины (2011 г.). Она окончила Луганское государственное культурно-просветительное училище, отделение хореографии по специальности «Культурно-просветительная работа». Обучаясь в Луганском национальном аграрном университете, Светлана Аркадьевна была активным участником ансамбля танца «Соняшник» – танцевала в массовых танцах, а также исполняла сольные партии. Она досконально знала особенности организационной и творческой деятельности коллектива, его репертуар. Профессиональные умения и навыки, полученные в культурно-просветительном училище, помогли ей в дальнейшей работе в ансамбле уже в качестве балетмейстера, на должность которого была приглашена в 1996 г. С 2014 года С. А. Сычова успешно работает в союзе с Нелей Александровной Зубко – выпускницей Луганского Государственного Института Культуры и Искусств (ныне Академия Матусовского). Богатый опыт в области хореографического искусства и организаторские способности помогли С. А. Сычовой и Н. А. Зубко сохранить звание коллектива и продолжить его творческое развитие. Их заслугой является сохранение богатого репертуара ансамбля и передача его добрых традиций молодому поколению исполнителей.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Народный ансамбль народного танца «Соняшник» имеет богатую историю и разнообразный по тематике и содержанию репертуар, в котором сегодня насчитывается более 20 хореографических постановок. Участниками коллектива становятся студенты аграрного университета разных курсов и специальностей. За время своего существования ансамбль внес большой вклад в культуру Луганщины, своей деятельностью развивая и преумножая танцевальное наследие Луганского края.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архивные данные факультета общественных профессий ФГБОУ ВО ЛГАУ им. К.Е. Ворошилова о деятельности творческих коллективов.
2. Луганский государственный аграрный университет: официальный сайт. – Луганск, 2024 – Отделение народной хореографии – народный ансамбль народного танца «Соняшник». – URL: <http://lnau.su/studentam/fakultet-obshhestvennyh-professij/otdelenie-narodnoj-horeografii-narodnyj-ansambl-narodnogo-tanca-sonyashnik>. – Текст : электронный.
3. Очерки истории культуры Луганщины. Т. II: кол. моногр. / М. С. Абанина, М. С. Астахова, Т. Л. Журавлева, А. В. Закорецкий, О. Г. Лукьянченко, О. Н. Потемкина, И. Н. Цой, А. В. Яковлев. – Луганск : ФЛП Михненко О.В., 2017. – 204 с. – Текст : непосредственный.
4. Потемкина, О. Н. Хореографическое искусство Луганщины XX столетия: монография / О.Н. Потемкина; под ред. В.Л. Филиппова. – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», 2020. – 208 с. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Потемкина Ольга Николаевна, заслуженный работник культуры Луганской Народной Республики, профессор, профессор кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация).

Величева Александра Александровна, студентка 2 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793

*О.В. Филиппоненко,
Т.В. Семионова
г. Луганск, РФ*

СЕРБСКО-ХОРВАТСКАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НА ЛУГАНЩИНЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО МЕЖЭТНИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Тема межкультурного взаимодействия и культурного обмена при сохранении самобытной культуры различных этнических групп в России стояла и остро стоит на протяжении многих десятилетий, а в более глобальном масштабе – даже веков. В этом контексте особого внимания, безусловно, заслуживает танцевальная культура, ведь язык танца, в отличие от устного народного творчества и литературы, основан на движении и символизме, что позволяет ему быть понятным носителям самых разных языков без какого-либо перевода. В этой связи, танцевальная культура Луганщины, формировавшаяся под влиянием разных народностей, представляет собой весьма обширное поле для исследований, значимость которых в контексте действующих интеграционных процессов, безусловно, крайне высока.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Вопросам культурного взаимодействия в своих работах уделяли внимание А. Арутюнов, И. Киреевский, С. Ларченко и другие. Проблемы поликультурности освещали Ю. Бромлей, Б. Ерасов, З. Малькова, Л. Супрунова и другие. В свою очередь, ряд авторов достаточно подробно исследовали различные отрасли культурной жизни Луганщины – М. Астахова, С. Дэба, В. Мельник, Е. Михалева, О. Потемкина, Т. Теремова, О. Филипоненко, И. Цой и другие. Однако, комплексных работ, подробно рассматривающих танцевальное искусство Луганщины в его этническом контексте, на данный момент не издано, с чем также связана актуальность выбранной темы исследования.

Целью исследования выступает определение аутентичных признаков и общих национально-культурных черт сербско-хорватской танцевальной культуры на Луганщине.

Сербская культура на Луганщине сегодня представлена достаточно локально, и являет собой лишь отдельные концертные номера творческих коллективов, единичные конференции и круглые столы, или же временные выставки и показы. Основная работа по популяризации сербской культуры, несомненно, ведется в Славяносербском районе, в Центре сербской культуры имени Милоша Црнянского, работающем при Луганском национальном университете (ЛНУ) имени В. Даля. Кроме того, в Луганском государственном педагогическом университете ведется работа по исследованию сербского православия – особого духовного феномена «святосавства». Подчеркнем, что в культуре Луганщины сербский народ получил свое место ещё во времена гонений на православие, когда обрел новую Родину на Землях Донбасса. Тогда же, народ привнёс свою культурную традицию в местные обычаи, тем самым приумножив достояние нации и пополнив копилку культурных образцов Славяносербска, Калиново, Крымского, Желтого, Красного Яра и Пришиба.

Обращаясь к истокам танцевальной культуры исследуемого региона, отметим, что танцы здесь условно делились на два вида – связанные и несвязанные. Как отмечает Т. Ткаченко, «положение «поворка» или «врста» характеризовались разомкнутостью рук при строгом сохранении рисунка в танце», в то время как связанный танец определялся сцепкой исполнителей при помощи платков, ожерелья и прочих атрибутов, находящихся в руках [1, с. 232]. В сербской диаспоре Донбасса наиболее распространен иной вид исполнения – плотно связанный, когда танцующие держатся под руки (реже за пояса, скрещенные спереди руки и плечи). Движения в танцах диаспоры отличаются от исконно сербских простотой и более медленным темпом в исполнении, который, как правило, нарастает.

В ходе научно-исследовательской экспедиции в село Трехизбенка Славяносербского района, при помощи местных жителей, имеющих сербские корни, было собрано несколько основных движений сербских традиционных танцев, исполняемых во время народных гуляний и по сей день. Местная жительница Галина Степановна рассказала, что во времена её детства и юности (конец 40-х - начало 50-х) в их семье традиционные сербские танцы исполнялись на семейных торжествах, которым её и сестёр учил их родной дед, коренной серб Станимир Евич, потомок одного из офицеров Бахмутского гусарского полка, сформированного в июле 1764 года из православных выходцев балканских стран. Перечислим основные из них.

«Приставной боковой шаг с ударом»

М/р 2/4, исходное положение – 1 прямая позиция ног. Руки согнуты в локтях на уровне груди.

1 такт: Раз-и – исполнить шаг вправо правой ногой.

Два-и – приставить левую ногу к правой в 1 прямую позицию с ударом всей стопой о пол. Движение повторить.

«Боковой шаг с поворотом бедра»

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

М/р 2/4, исходное положение – 1 прямая позиция ног. Руки согнуты в локтях на уровне груди.

Затакт «и» – правую ногу, согнутую в колене, поднять на 90° и одновременно исполнить круговое движение в тазобедренном суставе.

Раз-и – исполнить шаг правой ногой вправо.

Два-и – левую ногу приставить к правой в 1 прямую позицию. Движение повторить.

«Шаги в продвижении с открыванием ноги вперёд»

М/р 2/4, исходное положение – 1 прямая позиция ног. Руки согнуты в локтях на уровне груди.

Раз-и – исполнить шаг правой ногой вперёд, одновременно левую, согнув в колене, поднять до середины голени правой ноги.

Два-и – проскользнуть вперёд на правой ноге, одновременно левую вывести вперёд на 45°. Движение повторить с левой ноги.

«Проскальзывание в прямой позиции с ключом»

М/р 2/4, исходное положение – 1 прямая позиция ног. Руки согнуты в локтях на уровне груди. Затакт «и» – правую ногу согнуть в колене и развернуть каблук наружу одновременно слегка присев на левой ноге.

Раз – поставить правую ногу в 5 прямую позицию впереди левой ноги; и – левую ногу согнуть в колене и развернуть каблук наружу одновременно присев на правой ноге.

Два – поставить левую ногу в 5 прямую позицию впереди правой ноги; и – пауза.

Раз – скользнуть на двух ногах назад, сохраняя позицию; и – ещё раз скользнуть назад, сохраняя позицию.

Два – скользящим движением перевести ноги в 1 обратную позицию, слегка присев; и – соединить пятки в 1 прямую позицию, при этом выпрямив колени.

Движение повторить с левой ноги.

«Шаг по кругу с одной ноги»

М/р 2/4, исходное положение – 1 прямая позиция ног. Руки согнуты в локтях на уровне груди.

Раз – исполнить шаг вперёд с правой ноги; и – левую ногу поставить на полупалец с наружной стороны правой стопы.

Два-и – исполнить шаг правой ногой вперёд.

Раз-и – исполнить шаг левой ногой вперёд, одновременно правую ногу согнуть в колене и поднять до середины голени левой ноги.

Два-и – правую ногу вывести вперед на 45° одновременно скользнув вперед на левой ноге. Движение повторить.

В контексте данного исследования, аналогичные мероприятия проводились также в населенном пункте Новая Астрахань, где особенностями хорватских танцев поделился местный житель Андрей Евгеньевич. Он, в свою очередь, является наследником ветерана Великой Отечественной войны Игоря Ивановича Богодетко, участвовавшего в операциях по освобождению Балкан. Там он познакомился со своей супругой, Антонии Томич, которую после войны привез в родное село. Именно она показывала своим детям основные движения национальных хорватских танцев. Кроме того, в юности Андрей Евгеньевич дважды ездил с матерью на её историческую родину, где также имел возможность лично принять участие в национальных праздничных гуляниях, неизменно сопровождавшихся танцами.

Известный хорватский танец «Коло» также бытует в небольших сёлах Донбасса. Его традиционная форма именуется «Рапоніс ареа», и представляет собой плавные и размеренные движения по кругу, включающие перекрёстные и приставные шаги, покачивания,

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

спиралевидные движения по первой прямой позиции ног, тройные соскоки и так далее. Все движения танца направлены «по ходу солнца», по часовой стрелке, и символизируют течение времени. Как правило, мужчины и женщины танцуют в разных кругах – этот обычай поддерживается и читается в исследуемом регионе, как дань межэтнического взаимоуважения. В хорватской диаспоре, проживающей на Донбассе, отличительной чертой коло выступает отсутствие традиционного сопроводительного пения и музыкального оформления (игра на *gajde* – волынка). Ввиду отсутствия как самих инструментов, так и мастеров, владеющих ими, на замену приходят дудочка и флейта.

Среди наиболее распространенных движений выделим следующие:

«Переменный шаг»

М/р 2/4, исходное положение 1 прямая позиция ног, руки на талии.

Раз – исполнить шаг правой ногой с пятки, мягко перекатываясь на всю стопу.

и – исполнить шаг левой ногой с пятки, мягко перекатываясь на всю стопу.

Два – исполнить шаг правой ногой, мягко перекатываясь на всю стопу.

и – исполнить небольшой подскок на правой ноге, при этом левая нога находится у щиколотки.

Движение исполнить с левой ноги.

«Соскоки»

М/р 2/4, исходное положение 1 прямая позиция ног, руки на талии.

Затакт – исполнить полуприседание.

Раз-и – исполнить два мягких соскока на левой ноге, одновременно правую ногу вывести вперед над полом, в свободном положении.

Два – исполнить соскок в полуприседание на обеих ногах; и – исполнить соскок на левой ноге, одновременно правую ногу отвести назад, согнув в колене.

Раз – исполнить соскок в полуприседание на обеих ногах; и – исполнить соскок на правой ноге, одновременно левую отвести назад, согнув в колене.

Два – исполнить соскок в полуприседание на обеих ногах; и – исполнить соскок на правой ноге, одновременно левую отвести назад, согнув в колене.

Движение исполняется с одной ноги.

«Шаги на всю стопу»

М/р 2/4, исходное положение 1 прямая позиция ног, руки на талии. При исполнении движения колени немного согнуты.

Раз – исполнить шаг на всю стопу правой ноги; и – левую ногу приставить на полупалец позади пятки правой ноги.

Два – исполнить шаг вперёд на всю стопу правой ноги; и – пауза.

Движение исполнить с левой ноги.

«Звон шпорами»

М/р 2/4, исходное положение 1 прямая позиция ног, руки на талии.

Раз – исполнить соскок на двух ногах одновременно переведя их в 1 обратную позицию; и – исполнить удар пятками обеих ног.

Два – исполнить соскок на двух ногах одновременно переведя их в 1 обратную позицию; и – исполнить удар пятками обеих ног.

Раз – исполнить соскок на левой ноге, правую ногу приподнять над полом; и – исполнить удар всей стопой правой ноги.

Два – исполнить соскок на левой ноге, правую ногу приподнять над полом; и – исполнить удар всей стопой правой ноги.

Движение исполняется обеими ногами по очереди.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Таким образом, можем сказать, что культурное многообразие региона сегодня представляет собой уникальный пласт памяти народа, заключающийся в сохранении аутентичных стилистических черт пластики народного танца. Более чем четырехсотлетняя история культуры Луганщины, состоящей из традиций, обычаев, песен и танцев таких народов как армяне, евреи, сербы, хорваты, греки и множества других, сформированная, тем не менее, на базе традиционной русской культуры – позволяет говорить о наличии в этом регионе особой полиэтнической среды, а как следствие – особой оригинальной культурной традиции, в которой сербско-хорватская танцевальная культура выступает средоточием уникальной локальной культуры, по сей день хранящей свой первозданный аутентичный вид.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ткаченко, Т. С. Народный танец / под общей ред. Н.И. Львова. – Москва : Искусство, 1954. – 655 с. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Филипоненко Ольга Викторовна, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

Семионова Тамара Васильевна, преподаватель кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.38:792

В.А. Никуленко
г. Луганск, РФ

БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК ЭЛЕМЕНТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Танец, как вид искусства, созданный древним человечеством, может использоваться для выражения эмоций танцоров, а также для общения и взаимодействия. Стабильность и равновесие танца и театра позволяет им не только учиться друг у друга в разнообразии выбора, но и в процессе ассимиляции, чтобы искусство танца и театральное искусство более совершенным образом сочетались.

В настоящее время одним из жанров хореографического искусства является бальный танец. Отметим, что бальная хореография делится на спортивные бальные танцы (соревновательный вид бальной хореографии) и, наряду с этим, существуют ансамбли бального танца, где, используя лексику латиноамериканской и европейской программ, осуществляются хореографические постановки (малые формы, массовые танцы, композиции, спектакли). Р. Е. Воронин, кандидат искусствоведения, пишет: «Бальный танец – активно развивающийся вид танцевального искусства, который в своем генезисе и развитии, с одной стороны, несомненно, представляет собой хореографическое искусство, а с другой – результат своеобразного синтеза искусства и спорта» [1, с. 3]. Сегодня это самый зрелищный, наполненный различными, порой противоположными эмоциями, вид танцевального искусства. Используя пластику человеческого тела, бальная хореография, прошедшая многие столетия своего формирования, совершенствовалась и создавала свои экспрессивные

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

танцевальные движения. В результате длительного творческого процесса, отбора движений и характерных черт, возник особый танцевальный художественно-выразительный язык, уникальный материал танцевальной образности, построенный на лексике бального танца.

Дальнейшее развитие бального танца порождает новую ветвь хореографического искусства – театр танца, где средствами бального танца и современной пластики создаются полноценные хореографические постановки и спектакли. Большой вклад в дело развития жанра театр танца внес Вадим Альбертович Елизаров. Коллектив, которым руководил этот талантливый балетмейстер, пользуется большой популярностью, как в России, так и во всем мире. Особая отличительная черта Севастопольского Академического театра им. Вадима Елизарова заключается в том, что это первое профессиональное хореографическое учреждение в мире творчества, которое основано на элементах бальной хореографии.

Автор статьи «Театр танца как феномен хореографического искусства (на примере Севастопольского Академического театра танца имени Вадима Елизарова)» Елена Илларионова выделяет: «Театр танца – уникальное явление в хореографии, так как соединяет в себе все признаки театра и танца. Театр танца имеет свой репертуар, состоящий из спектаклей и танцевальных шоу» [2, с. 41].

Вадим Елизаров выработал свой собственный авторский стиль, решение его спектаклей является оригинальным, неповторимым, зрелищным и ярким. Балетмейстер, является настоящим профессионалом именно в сфере бальной хореографии, окунается в чарующий мир вальсов, зажигательной самбы, темпераментного танго... Бальный танец как жанр хореографического искусства занимает свое полноценное место на сценических, театральных подмостках.

Отметим, Вадим Елизаров при постановке своих спектаклей пользовался целым рядом театральных приемов. Он достаточно эффективно использует в своих постановках сценографию: световое и звуковое оформление, яркие стилизованные костюмы, необычные мобильные декорации, декламацию, театральные спецэффекты. Все это является ярким и необычным воплощением балетмейстерской мысли: через танец, пластику и эмоциональную наполненность и именно благодаря неординарной балетмейстерской работе, тщательно продуманной драматургии, сценографии реализуются идеи, создаются образы, рождаются оригинальные и неповторимые танцевальные спектакли.

Согласимся с Еленой Илларионовой, которая так высказывается о деятельности В. Елизарова – настоящего реформатора бальной хореографии: «...сохранив высокие требования к исполнению бального танца, он расширил рамки самовыражения и предложил зрителю целостный спектакль. Как и в драматическом театре, в театре танца хореографический спектакль создается на основе драматического или музыкального произведения в соответствии с замыслом режиссера и под его руководством совместными усилиями хореографа, актеров, художника, костюмера... С точки зрения драматургии танца исполнительское мастерство в хореографическом искусстве аналогично исполнительскому мастерству в актерском искусстве. В актерском искусстве исполнитель – актёр, а воплощаемый художественный образ – роль. Данное высказывание в полной мере соответствует и специфике театра танца» [2, с. 42].

В творчестве мастера в процессе создания хореографического спектакля, характер персонажей, как и сюжетная линия произведений, интерпретируются, рождаются искренние переживания и чувства, подчиненные определённой идее и теме. В общей канве спектакля художественный образ воплощается путем интегрированного воплощения в танце эмоций персонажей, их исканий, настроений, характеров. В его спектаклях нет бессмысленных рас и «пустых» комбинаций движений, каждый эпизод подчинён действию, драматургической

линии развития сюжета. Образная танцевальная техника становится правдивым средством выразительности, помогает чётче и яснее раскрыть содержание. «При помощи творческой проницательности и выдумки создателя и в свете его эстетических идеалов, создается его «картина мира». Образ хореографический – целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом» [там же, с. 42].

Отметим, основная задача артистов театра В. Елизарова заключается в воплощении замысла балетмейстера посредством взаимодействия балльной хореографии и театрального искусства, что дает возможность создавать хореографические произведения крупной формы – хореографические спектакли. Пластика балльного танца даёт исполнителям возможность развить и усовершенствовать свои исполнительские и актёрские навыки. Вместе с тем, пластика – важнейшая часть процесса воплощения роли, мысли и идеи спектаклей. Наряду с пластикой существуют ещё некоторые аспекты театрализации. К таким аспектам относятся процесс сопереживания, взаимодействия с партнёром, создание внешнего образа средствами выразительности, такими как грим, мимика, костюм. Балльный танец, как и любой вид искусства, сформировал свои правила, особенности и каноны. Однако, в рамках творческой деятельности театра танца, эти границы значительно расширяются за счет стилизации и интерпретации хореографических стилей и театрализации.

В постановках театра танца В. Елизарова используются все жанры хореографии – балльная, классическая, современная, народная. Являясь, в какой-то степени, универсальным танцовщиком и балетмейстером, он использует всю палитру хореографического искусства. Так, например, в спектакле «Бахчисарайский фонтан» используется лексика восточного танца. Этнические мотивы органично вписываются в драматургическую линию, в характеристику героев и кордебалета, подкрепляют действие и эмоциональную составляющую.

Репертуарная политика театра строится на основе популярных произведений и известных сюжетов мировой литературы и драматургии: «Кармен», «Notre Dame de Paris», «Пигмалион», «Аргентинское танго», «История любви», «Кабаре-экспресс», «Фантастика», «Имя ей Роза»; детские спектакли – «Снежная королева», «Щелкунчик», «Бременские музыканты», «Буратино», «Гарри Поттер», «Маша и Медведь», «Али баба и сорок разбойников». Автор в качестве музыкального сопровождения использует лучшие образцы мировой музыки: Джорджа Бизе, Рикардо Кокчанте, Жан-Филипп Рамо и др.

Действие спектакля «Аргентинское танго» переносит зрителей в уютное аргентинское кафе, где по вечерам царит неповторимая атмосфера. Посетители кафе ведут танцевальный диалог, где каждая пара – это своя история любви, страсти, экспрессии, эмоций. Это слияние балльного и аргентинского танго, так же в спектакле чётко прослеживается драматургия, сюжетная линия, действия. Постановка основана на музыке Астора Пьяццоллы, выдающегося аргентинского композитора. Услышав первые звуки его «Libertango», зрители невольно переносятся в Буэнос-Айрес – город, насквозь пропитанный ритмом этого танца, где танго ощущается в каждой улочке, в рельефе каждого здания, в его жизни и дыхании.

Севастопольский Академический театр танца имени В. Елизарова – это уникальное явление, где органично сочетаются соединение формы театра и балльной хореографии. Хореографический спектакль создается на основе драматического или музыкального произведения в соответствии с замыслом балетмейстера, совместными усилиями режиссера, художника-постановщика, костюмера, художника по свету, артистов театра. В своих хореографических спектаклях и шоу Севастопольский театр танца полностью отошел от

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

установленных правил. Внедряются новые инновационные театральные приемы, средства и методы.

Таким образом, мы отмечаем, что благодаря творческой деятельности Вадима Альбертовича Елизарова, балетный танец трансформировался в самостоятельное театральное хореографическое искусство. Черпая выразительные средства из многих видов хореографии, автору удалось создать новые формы хореографического искусства, где театр танца становится наивысшей формой развития хореографии. Соединение формы театра и балетной хореографии – делает спектакли этого прославленного коллектива запоминающимися и неповторимыми. Таким ярким примером является Севастопольский Академический театр танца имени В. Елизарова. В своих спектаклях артисты театра танца виртуозно и ярко демонстрируют все направления, существующие в хореографии: классическую балетную хореографию, народные и этнические танцы, современный танец, элементы классического балета. В репертуаре Севастопольского театра танца яркие танцевальные шоу, большие концертные программы, хореографические спектакли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронин, Р. Е. Философско-эстетические и художественный аспекты танцевального искусства (Спортивный балетный танец, вторая половина XX века) ... автореф. дис. канд. искусствовед.: 05.07.2007 / Воронин Роман Евгеньевич. – СПб., 2007. – 25 с. – Текст : непосредственный.

2. Илларионава, Е. С. Театр танца как феномен хореографического искусства (на примере Севастопольского Академического театра танца имени Вадима Елизарова) / Е.С. Илларионова // Культурология и искусствоведение: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2018 г.). – Казань : Молодой ученый, 2018. – 48 с. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Никуленко Виктория Александровна, студентка 2 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – Негода Людмила Леонидовна, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.3:37.02

*Д.Е. Багина
г. Луганск, РФ*

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Тема синтеза искусств, как средства создания сценического образа, охватывает целый спектр проблем связанных с гармоничным взаимодействием различных видов искусства на сцене с целью формирования многогранного и глубокого восприятия зрителем происходящего. Синтез искусств в театре, кино, музыкальном театре и других формах сценического искусства служит важным инструментом для более полного раскрытия образа, тематики и эмоционального воздействия на аудиторию. Развернутое исследование этой темы включает несколько ключевых аспектов.

Синтез искусств представляет собой процесс интеграции различных видов искусства, таких как музыка, живопись, танец, театр, литература, архитектура, кино и другие, с целью создания единого сценического произведения. В театре этот процесс не ограничивается

простым объединением разных форм, а представляет собой органичное взаимодействие, где каждый элемент помогает раскрыть сущность произведения и усиливает эмоциональное восприятие.

В классическом театре музыка может служить фоном, создавая атмосферу и настроение, в то время как современная театральная практика часто использует музыку как важный элемент, который взаимодействует с текстом и движением. Аналогичным образом, визуальные элементы – от костюмов до сценографии – становятся не просто украшением сцены, а важными составляющими смыслового наполнения спектакля.

Сценический образ – это результат взаимодействия множества художественных и выразительных средств, где каждый компонент (музыка, слово, движение, свет, декорации) играет свою роль в создании целостного восприятия. Синтез искусств позволяет создавать такие образы, которые не могут быть выражены исключительно через один вид искусства. Например, в опере текст и музыка образуют неразрывное единство, где каждый музыкальный аккорд может раскрывать глубину словесного содержания, а хореография — дополнительно иллюстрировать эмоциональную и физическую нагрузку текста.

Кроме того, синтез искусств способствует созданию более насыщенных и многозначных сценических образов, которые включают в себя визуальные, слуховые и чувственные элементы. Например, в театре в стиле модерн или в некоторых формах авангарда актёрские работы и декорации могут быть взаимосвязаны, создавая не только сюжетное движение, но и художественную композицию.

Музыкальное сопровождение и звуковое оформление выступают не только как фоновые элементы, но и как важные компоненты, воздействующие на эмоциональное восприятие зрителя. Музыка в театре может усиливать драматургическую напряженность, подчеркивать кульминационные моменты, создавать контрасты и даже непосредственно выражать чувства персонажей, которые не всегда можно передать через текст. Звуки, в свою очередь, могут создавать атмосферу (например, звуки дождя или тумана) и вызывать у зрителей чувство присутствия, углубляя восприятие происходящего.

Хореография в театре служит не только для того, чтобы показать танцы или физические действия, но и для раскрытия психологической глубины персонажей. Движения и жесты актёра могут выразить то, что не озвучено словами — внутренний конфликт, напряжение, любовь, страдание. В синтезе искусств важным является использование движения как неотъемлемой части сценического образа, который через физическое выражение усиливает эмоции и помогает углубить понимание персонажа и ситуации.

Сценография, включающая в себя декорации, костюмы и световое оформление, играет важнейшую роль в создании визуального контекста спектакля. Она помогает зрителю ощутить пространство действия, определить эпоху, настроение и атмосферу. Художественное оформление сценического пространства часто не ограничивается только функциональностью, но и становится важным выразительным средством, которое взаимодействует с актерами, подчеркивая важные моменты и акценты. Использование света, цветовой гаммы и стилизации в сценографии позволяет глубже понять психологическое состояние персонажей и атмосферу произведения.

Литературный текст служит отправной точкой для всех остальных элементов синтеза. Слова и диалоги персонажей не только излагают сюжет, но и передают их внутренний мир. Однако, для полного раскрытия произведения, текст должен быть «оживлён» другими видами искусства. Взаимодействие литературы с музыкой, танцем, живописью и сценографией помогает трансформировать текст в многомерный опыт для зрителя, который воспринимает произведение через все чувства – слух, зрение, тактильные ощущения.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Одной из главных целей синтеза искусств является углубление эмоционального воздействия на зрителя. Когда все элементы спектакля работают в едином ключе – от текста до музыки и сценографии – происходит создание мощной, многослойной атмосферы, которая затрагивает зрителя не только на интеллектуальном, но и на эмоциональном уровне. Эмоции персонажей и происходящие события становятся более яркими и выразительными через соединение различных художественных языков, каждый из которых усиливает воздействие другого.

Современный театр активно использует новаторские подходы в синтезе искусств, открывая новые горизонты для создания сценических образов. Например, многие театры начинают использовать цифровые технологии – проекции, видеоарт и виртуальную реальность – чтобы дополнить или даже заменить традиционные элементы, такие как декорации и костюмы. Эти инновации позволяют экспериментировать с новыми визуальными формами, создавая синтетические театральные произведения, которые невозможно представить в традиционном формате.

Синтез искусств на сцене не только обогащает восприятие зрителем конкретного произведения, но и служит своеобразным зеркалом человеческой культуры, отражая в себе многогранные аспекты социума, истории, философии и психологии. Благодаря многослойности синтетического подхода театральные произведения могут трактовать не только явные, но и скрытые аспекты человеческого существования, открывая зрителям новые перспективы понимания окружающего мира и своего места в нём.

Сегодня синтез искусств является важным инструментом для создания новых театральных и сценических форм. В театре и кино все чаще используются новые жанры, такие как перформанс, инсталляция, постдраматический театр, в которых различные виды искусства смешиваются, создавая необычные формы воздействия на зрителя. Новый уровень технологий, таких как использование виртуальной реальности и интерактивных медиа, открывает новые возможности для синтеза и позволяет создавать более сложные и многозначные сценические образы.

Эти новые формы синтеза искусств часто становятся не только средствами для передачи глубинных смыслов, но и своеобразным актом креативности, разрывающим границы традиционных искусств и создающим пространство для новых экспериментов и открытий в различных видах искусства.

Таким образом, синтез искусств служит важным инструментом для создания сценического образа, который воздействует на зрителя многослойно и многозначно. Взаимодействие различных видов искусства помогает более полно раскрыть сюжет, персонажей и эмоциональное состояние, а также создает новые формы выразительности и восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Творчество и синтез искусств / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1995. – 352 с. – Текст : непосредственный.
2. Пастернак, Б. Л. Теория синтеза искусств / Б. Л. Пастернак. – Москва : Музыка, 1962. – 180 с. – Текст : непосредственный.
3. Купер, А. Хореография: искусство танца / А. Купер. – Москва : Искусство, 1995. – 290 с. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Багина Дарья Евгеньевна, студентка 2 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

научный руководитель – Потемкина Ольга Николаевна, заслуженный работник культуры Луганской Народной Республики, профессор, профессор кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 78.083.626

*Е.А. Махортова
г. Луганск, РФ*

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ТАНЦОВЩИКОВ СРЕДСТВАМИ ИМПРОВИЗАЦИИ

Творческое самовыражение в танце начинается с умения раскрыть свои внутренние эмоции и передать их публике. Импровизация в хореографии становится важным инструментом в этом процессе, поскольку помогает танцовщику отойти от заранее заданных движений и обратиться к своему уникальному восприятию музыки и пространства. Занимаясь импровизацией, танцор учится выражать собственное мировоззрение и привносить свой характер в танцевальное исполнение. Она позволяет глубже понять себя как личность и укрепить уверенность в собственных артистических способностях. Благодаря этому танцовщик не только создаёт, но и проживает танец, передавая зрителям своё настроение и энергетику.

Импровизация даёт танцору свободу и предоставляет возможность отбросить условности и выйти за рамки привычных форм и стилей, что позволяет выразить свой внутренний мир без сдерживающих факторов. Эта свобода выражения особенно важна для развития молодого танцовщика, который только формирует свою творческую идентичность [2]. В процессе импровизации танцор начинает осознавать собственные предпочтения в движении, ритме и стиле, и постепенно вырабатывает уникальную, отличающуюся от других манеру исполнения. Если классическая хореография налагает определённые ограничения и требует строгости в исполнении, то импровизация, напротив, помогает танцору развить индивидуальный стиль и уникальную пластику.

Импровизация также способствует развитию эмоциональной выразительности, поскольку танцовщику приходится работать с самыми разными настроениями и ощущениями, исходя из музыки и собственного состояния. Этот процесс даёт возможность глубже погружаться в собственные эмоции и трансформировать их в движения, что делает исполнение более искренним и трогательным. Так, танцовщик учится передавать даже сложные эмоциональные состояния – такие как печаль, радость, страх или волнение – не через репетированные движения, а через чистое, спонтанное выражение.

В работе над выразительностью могут использоваться специальные упражнения и техники импровизации. Например, работа с различными музыкальными жанрами и темпами позволяет танцорам адаптироваться к разным ритмам и экспериментировать с пластикой тела. Танцор может начать с более мягких, плавных движений, а затем перейти к более резким и динамичным, пытаясь уловить и передать ритмическое настроение. Мимика, использование рук, поз и жестов также играют большую роль в создании эмоционального образа, и импровизация позволяет расширить этот арсенал, развивая способность к гибкому и выразительному самовыражению.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Таким образом, импровизация становится ключом к раскрытию индивидуальности и эмоциональной выразительности танцовщика. В её процессе танцор обретает уникальный голос и способ общения со зрителем, что делает исполнение более глубоким и значимым. Это особенно ценно в мире танцевального искусства, где зрители ищут не только красивые движения, но и сильные, искренние эмоции, способные захватить и оставить след.

Танцевальное искусство требует не только выражения эмоций, но и высокого уровня телесной осознанности и точности в движении. Для достижения такого уровня контроля над телом, танцору необходимо глубоко понять свои физические возможности и пределы. Импровизация становится отличным методом для развития этих навыков, помогая танцору учиться чувствовать ритм, взаимодействовать с пространством и поддерживать осознанность движений. Благодаря этому, танцор становится более уверенным в своих силах и достигает лучшего контроля над своим телом, что помогает как в повседневных занятиях, так и на сцене.

Во время занятий импровизацией танцор вынужден постоянно отслеживать движения своего тела и адаптировать их под музыкальный ритм или пространство, что способствует развитию координации. Этот процесс требует от танцовщика не только внимания к каждому движению, но и умения синхронизировать действия всех частей тела, что особенно полезно в танцах, требующих высокой физической подготовки [1]. Если в классических занятиях хореографией движения заранее продуманы и отрепетированы, то в импровизации они рождаются спонтанно, и от танцора требуется глубокое понимание своего тела для выполнения любых неожиданных решений.

Музыка также играет важную роль в импровизации и помогает танцору развивать чувство ритма. Поскольку импровизация часто основывается на реакции на музыкальное сопровождение, танцор вынужден внимательно вслушиваться в ритм, акценты, динамику и даже настроение музыкальной композиции. Это помогает ему синхронизироваться с музыкой и более точно чувствовать её внутренний ритм, что делает исполнение более выразительным и пластичным. Постоянная практика импровизации под разную музыку способствует улучшению музыкальности и ритмической точности, что является важным навыком в профессиональной хореографии.

Кроме того, импровизация способствует развитию телесной осознанности. Танцовщик начинает лучше понимать свои физические ограничения и сильные стороны, что помогает ему осознанно использовать своё тело для достижения необходимой выразительности. Импровизация позволяет танцору не только развивать гибкость и амплитуду движений, но и ощущать баланс, силу и устойчивость, что повышает общую уверенность в своих силах и профессиональную готовность.

Таким образом, импровизация – это важный метод, который помогает танцовщикам развивать координацию, чувство ритма и телесную осознанность. Эти навыки делают танцора более уверенным и позволяют ему эффективно управлять своим телом, что не только способствует профессиональному развитию, но и улучшает общую технику и выразительность исполнения.

Импровизация в танце не только помогает в развитии физических и эмоциональных навыков, но и способствует формированию креативного мышления, столь необходимого для успешного артиста. В процессе импровизации танцор постоянно вынужден придумывать новые движения, осмысливать музыкальные образы и реагировать на изменения. Это развивает гибкость мышления и способность находить оригинальные, нестандартные решения, что особенно важно в условиях современной хореографии.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Креативное мышление, развиваемое через импровизацию, помогает танцору адаптироваться к различным стилям и требованиям хореографии. Когда танцор вынужден действовать без заранее подготовленного плана, его мозг привыкает к необходимости быстро искать новые идеи и решения. Эта способность становится особенно ценной на сцене, где могут возникнуть непредвиденные ситуации, такие как сбой в музыке или изменение пространственных условий. Гибкость мышления помогает танцору адаптироваться и сохранить качество исполнения, что является важным качеством для профессионального артиста [3].

Импровизация также позволяет танцовщикам работать над созданием своих авторских композиций. В процессе импровизации рождаются уникальные, нестандартные движения, которые помогают танцору найти свой собственный стиль и стать не просто исполнителем, но и творцом. Такой опыт обогащает танцора не только техническими навыками, но и помогает ему осмыслить и выразить своё мировоззрение через танец. Постепенно танцор начинает чувствовать свободу в создании собственных хореографических решений и может использовать этот навык для постановки самостоятельных номеров.

Кроме того, в условиях постоянных изменений и многозадачности импровизация учит танцора справляться с новыми вызовами и адаптироваться к разным условиям. Поскольку в процессе импровизации движения и ритмы постоянно меняются, танцовщику необходимо быть готовым к любым изменениям. Это делает его более гибким и уверенным, помогая успешно справляться с новыми задачами и реализовывать даже самые смелые идеи.

В итоге, импровизация помогает танцорам развить гибкость мышления, что открывает перед ними возможности для творчества и адаптации к разным условиям. Этот навык важен для любого профессионального танцора, который стремится стать не просто исполнителем, но и творческой личностью, способной привнести в танец оригинальные идеи и выразить свои уникальные мысли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карпенко, В. Н., Чалова, А. И. Место импровизации в формировании хореографических способностей //APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. – 2018. – №. 2. – С. 5. – Текст : непосредственный.
2. Сова, М. А., Денежная С. А. Развитие творческой самореализации личности в процессе танцевальной импровизации //Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. – 2020. – Т. 6. – №. 1. – С. 48–66. – Текст : непосредственный.
3. Цветков, А. Ю., Кузьмичева, Е. В. Развитие творческих способностей средствами импровизационной хореографии //Молодые ученые. – 2019. – С. 680–684. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Махортова Елена Андреевна, студентка 2 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)
научный руководитель – **Гуляева Елена Олеговна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

**АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО КАК КОМПОНЕНТ
В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА
СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

Хореографическое произведение имеет различные средства сценического воплощения, первым из которых является танец – главный и основной язык хореографических воплощений. Танец – это одна из форм отражения истории культуры, в нем выражается характер, быт, психология того или иного народа. Многие выдающиеся деятели культуры давали определение понятию «танец» в зависимости от исторической эпохи, в которой они жили, и своего мировоззрения. За идею танца-действия всегда боролись передовые деятели культуры. Пушкин мечтал о «душой исполненном полете» русской Терпсихоры. Бальзак говорил, что танец – это один из видов бытия. Гоголь писал о народных плясках, об их пламенном и воздушном языке.

Одной из высших форм хореографии является классический танец, возникший из суммы танцевального творчества всех народов мира, являющийся интернациональным, близким и понятным всем людям на земле. Классический танец, по словам А. Я. Вагановой – это форма выражения в движении человеческих эмоций, это поэзия человеческого движения, как музыка – поэзия звуков. Такой танец есть выражение духовного мира человека. Однако без актёрского вдохновения, актёрского мастерства он теряет смысл и значение.

Актёрское мастерство требует от исполнителя, помимо владения такими сугубо танцевальными средствами выразительности, как, к примеру, совершенная техника, мимика, точный осмысленный жест, музыкальность, ещё очень многого: наблюдательности, внимания, умения отбирать и обогащать жизненный материал, фантазии, памяти, темперамента. Эмоциональное состояние человека выявляется в характере его движений, даже его походка может быть исполнена радости или печали. Художественный образ всегда впитывает мысли и чувства его создателя, органично связан с музыкой.

Цель занятий актёрским мастерством – помочь будущему исполнителю постигнуть основы мастерства создания хореографического образа. Искусство актёра – это всегда искусство активного и целеустремлённого действия. Хореографическое искусство – это музыкально-пластическое действие, искусство красноречия человеческого тела, выражаемого при помощи музыки, делающей её зримой, в чём и проявляется исполнительская индивидуальность. Логика сценического поведения, осмысленность, выразительность, одухотворенность, поиски путей передачи жизни человеческого духа наполняют совершенную форму содержанием.

На первом этапе обучения студентам даются различные упражнения на развитие пластики, освоение жестов и поз в различных психологических состояниях, в статике, в действии, в общении с партнерами.

Подходя ко второму периоду занятий, усложняется изученный материал, и студенты переходят к работе с яркой драматургией и с выразительными сценическими образами. В результате студентам прививается хороший художественный вкус.

На третьем этапе обучения продолжается та же работа, но на более трудном и глубоком материале.

В целом актёрское мастерство направлено на работу над хореографическим образом. Этюды могут быть самыми разнообразными, на различные темы, с разными пластическими

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

решениями. Главная их задача – пробуждение фантазии, свобода выражения, поиск собственных решений, которые ведут к раскрытию индивидуальности студента. Здесь очень важно научить будущих исполнителей точному и выразительному жесту. К. С. Станиславский говорил: «Лишние жесты – это сор, это грязь, это пятна. Пусть же каждый актёр, прежде всего, обуздает свои жесты настолько, чтобы не они владели им, а он ими».

Основная цель занятий актёрским мастерством – помочь будущим исполнителям научиться органично выявлять эмоциональное и физическое действие, выраженное в танцевальной форме, помочь им постичь закономерности исполнения сюжетного танца. Студентам предлагается решать сложные задачи на выявление внутренних импульсов сценического поведения того или иного персонажа, постижению его психологии, на раскрытие содержания произведений, на оттачивание выразительности пластической формы.

В процессе работы над этюдами, работой над ролью, в силу индивидуальных актёрских качеств исполнителей, рождаются хореографические номера, которые имеют большую художественную ценность. Актёрское мастерство является творческим потенциалом для решения замыслов и их воплощений в малых и больших хореографических формах. Мастерство актёра также является закономерным компонентом в создании хореографического текста, посредством которого выражаются мысли, эмоции и чувства. Чайковский признавал, что танец, как и песня, всегда был спутником обыденной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Научно-теоретический и критико-публицистический иллюстрированный журнал Министерства культуры СССР И Союза театральных деятелей СССР «Советский балет». Москва издательство «Известия»

Сведения об авторе

Колесникова Ирина Семёновна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.3:316.77

*В.Я. Федорова
г. Луганск, РФ*

СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ И ЗРИТЕЛЬ. ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ И ПУТИ ПОВЫШЕНИЯ ДОСТУПНОСТИ ИСКУССТВА

Хореография, как и любое искусство, сталкивается с трудностями в общении со своей аудиторией. Отход от традиционных нарративных структур, использование абстрактного языка движений и эксперименты с формой часто создают барьеры для восприятия, делая искусство элитарным и недоступным для широкой публики. В то время как танец стремится отражать сложность и многогранность современного мира, его способность эффективно общаться с разнообразной аудиторией остаётся под вопросом. В этой статье рассматриваются ключевые проблемы в общении между хореографическим искусством и зрителем, анализируются причины сложностей восприятия и предлагаются практические решения для повышения доступности этого вида искусства.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Целью данной статьи является анализ проблем коммуникации между современной хореографией и зрителем, а также выявление и обоснование путей повышения доступности этого вида искусства для широкой аудитории.

В ходе анализа данной темы были найдены следующие проблемы коммуникации:

1. Сложность восприятия: современная хореография часто использует абстрактный язык, не имеющий чёткой сюжетной линии, что затрудняет понимание для неподготовленного зрителя. Отсутствие традиционных элементов театра (сюжета, персонажей) создаёт барьер для широкой аудитории.
2. Отсутствие контекста: зритель часто не получает достаточной информации о концепции спектакля, творческой идее хореографа, историческом контексте и используемых художественных средствах. Это затрудняет полноценное восприятие произведения.
3. Недоступность языка: использование профессиональной терминологии в анонсах, программах и обсуждениях отталкивает неспециалистов.
4. Несоответствие ожиданиям: зритель, привыкший к традиционным формам танца, может быть дезориентирован экспериментальными формами и нестандартными хореографическими решениями.
5. Отсутствие эмоциональной реакции: некоторые хореографические произведения не вызывают эмоциональной реакции у зрителя, оставляя его равнодушным.
6. Неэффективное использование музыкального и визуального сопровождения: неудачный подбор музыки или сценического оформления может снизить эмоциональное воздействие спектакля и отвлечь внимание от хореографии.
7. Проблема места и формата: не всегда удобное расположение театров, учреждений, высокая стоимость билетов, неудобное время проведения концертов ограничивают доступность для широкой аудитории.

На основании анализа выявленных проблем в рамках данного исследования предлагается ряд стратегий, направленных на оптимизацию доступности современного хореографического искусства и расширение его аудитории:

1. Образовательные программы: создание образовательных программ, лекций и мастер-классов, посвящённых современному танцевальному искусству, поможет повысить уровень понимания зрителей [6].
 2. Понятная коммуникация: использование простого и доступного языка в анонсах, программах, на интернет-ресурсах и в сопроводительных материалах. Добавление контекстной информации о концертной программе.
 3. Интерактивные форматы: вовлечение зрителей в процесс восприятия и создания произведения посредством дискуссий, мастер-классов, встреч с хореографами и танцорами после концертной программы.
 4. Мультимедийные средства: использование видео, графики, музыки и других мультимедийных средств для расширения контекста и усиления эмоционального воздействия спектакля [4].
 5. Демократизация доступа: снижение стоимости билетов, проведение бесплатных показов, организация онлайн-трансляций.
 6. Проведение фестивалей и конкурсов: популяризация современного танцевального искусства через массовые мероприятия [6].
 7. Создание доступной среды для людей с ограниченными возможностями: обеспечение доступа для людей с ограниченными возможностями (субтитры, сурдоперевод, специальные места в зале) сделает искусство более доступным.
-

8. Расширение географии гастролей: организация гастролей в разных городах и регионах позволит расширить географию показа хореографического искусства и привлечь более широкую аудиторию.

9. Развитие онлайн-платформ для продвижения танца: создание специальных сайтов, приложений и социальных сетей, посвященных хореографии, позволит расширить доступ к информации и привлечь более широкую аудиторию [4].

10. Сотрудничество с другими сферами искусства: создание совместных проектов с музыкантами и другими представителями творческих профессий.

11. Поощрение творчества молодых хореографов: поддержка и продвижение молодых хореографов позволит привнести новые идеи и подходы в хореографическое искусство.

12. Создание национальных и международных сетей сотрудничества: создание сетей сотрудничества между театрами, хореографическими коллективами, образовательными учреждениями и медиаорганизациями позволит распространять опыт и лучшие практики в области популяризации танца [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Балетмейстер и коллектив : учеб. пособие. 4-е изд. / Л. В. Бухвостова, Н. И. Заикин, С.А. Щекотихина. – Орёл : ООО «Горизонт», 2016. – 250 с. – Текст : непосредственный.
2. Балет Энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григорович. – Москва : Совет. Энциклопедия , 1981. – 623 с. – Текст : непосредственный.
3. Белякова, И.Г., Милешко, А.Л. Феномен танца в межкультурной коммуникации // Культура и цивилизация. – 2020. – Том 10. – № 3А. . 15-25. – URL: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2020-3/2-belyakova-mileshko.pdf> – (дата обращения – 08.11.2024). – Текст : электронный
4. Ирхен, И. И., Лаврова С. В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2017. – №3 (50). – с. 39–51 – URL:[https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/vestnik/Vestnik_ARB_№3\(50\)2017.pdf](https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/vestnik/Vestnik_ARB_№3(50)2017.pdf) – (дата обращения – 08.11.2024). – Текст : электронный
5. Карпенко, В. Н. Хореографическое искусство и балетмейстер: учеб. пособие / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. – Москва : ИНФРА-М, 2019. – 192 с. – ISBN 9785-16-010600-7. – Текст : непосредственный
6. Коноплева, Н. А. Организация социокультурных проектов для детей и молодежи : учебное пособие для среднего профессионального образования / Н. А. Коноплева. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2022. – 254 с. – ISBN 978-5-534-10890-3. – Текст : непосредственный

Сведения об авторе

Федорова Валерия Ярославовна, студентка I курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – **Потемкина Ольга Николаевна**, заслуженный работник культуры, профессор кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

**ВОПЛОЩЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В СТИЛИЗОВАННОМ ТАНЦЕ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ**

На сегодняшний день особую значимость приобретает необходимость развития и сохранения народной самобытности, а также слияние подлинного русского народного.

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

Важную роль в развитии русского народного танца сыграли скоморохи, появившиеся на Руси в VIII–IX веках. Развиваясь, их деятельность на Руси разделилась на жанры, что вызвало образование коллективов скоморохов, которые начали давать сценические представления. Они являлись основоположниками русской пляски, так как их творчество поддерживало традиции и подлинное исполнение фольклорного танца [3].

Расцвет народного танца приходится на эпоху СССР. Появляются первые фестивали и смотры, на которых демонстрируется разнообразная фольклорная хореография из разных стран и округов. Огромное количество самодеятельных коллективов пробуют свои силы в создании новых хореографических произведений, а также в восстановлении забытых национальных танцев [3].

Восьмидесятые годы XX века – это расцвет сценического искусства танца, в том числе и русской хореографии. Первая из танцевальных групп возникла в 1925 году при ансамбле Советской Армии, а в 1937 году был создан первый в мире ансамбль народного танца под руководством И. Моисеева. Глубокое знание фольклора помогали решать средствами народной хореографии сценические образы, рассказывать о жизни, трудностях, радостях и т.д.

Богатство русского народного фольклора, говорящего о необъятных талантах русского человека, раскрывается перед зрителем. В XIX–XX вв. самобытность стиля можно усмотреть у всех крупных балетмейстеров. Так, для М. И. Петипа характерны крупные сюжетные спектакли на легендарную и сказочную тематику, с чередованием сцен действенных, с единым устремлением к апофеозу в финале, с развитыми хореографическими формами, основанными на широком применении классического танца, его полифонической и симфонической структур.

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

Своеобразием стиля отмечено творчество крупнейших зарубежных хореографов современности – Дж. Баланчина, М. Бежара, а в советском искусстве – К. Я. Голейзовского, Л. В. Якобсона, Ю. Н. Григоровича и др. [2, с. 49].

Реальная действительность, пропущенная через художественную призму, преобразуется в творчестве балетмейстера и становится самобытным авторским стилем. Так, в авторском стиле балетмейстера Бориса Эйфмана сочетаются ведущие тенденции русского балетного искусства: стремление к выразительному танцу, характерное для М. И. Петипа, и акцентирование изобразительного начала, воплотившееся в постановках М. М. Фокина.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Таким образом, вобрав в себя лучшие традиции предшественников, Б. Эйфман пришел к созданию собственного творческого стиля [4, с. 53].

Автор целого ряда публикаций по изучению русского народного танца Г. Ф. Богданов предлагает при сценической интерпретации традиционных бытовых танцев принимать во внимание два основных положения: «Первое – переход в другой жанр сценического искусства. Второе: подобное воспроизведение – это не естественное состояние фольклорного жанра, а его приспособление к новым условиям» [1, с. 26].

Стиль – это характерные черты и свойства (особенности) выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого. Стиль танца – один из самых важных моментов и должен быть в различных танцах разным. Говоря о стиле в хореографическом искусстве, нельзя обойти такое понятие, как стилизация танца [2].

Стилизация – использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм и приёмов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определённых эстетических целей [2].

Источником стилизации может быть стиль и манера отдельного автора или исполнителя, творческого направления и школы, арсенал характерных форм исторического стиля, народной культуры. Явления стилизации в истории искусства обусловлены взаимосвязью между прошлым и настоящим, между различными национальными культурами. Стилизация даёт возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости художественного образа. Стилизация может способствовать усилению выразительности в произведениях искусства.

Несомненно, одним из проявлений стилизации в хореографическом искусстве является **характерный танец**. Вобрав в себя образное начало, суть характера, «народный мотив», характерный танец не представляет собой точного подобия народной пляски, не копирует фольклорный танец. Он поэтично и художественно правдиво выражает народный дух, укрупняя и углубляя черты народного характера, заложенные в первоисточнике. Вместе с тем, характерный танец определяет не только образность, выразительность и эмоциональность танца народного, но и вмещает в себя сплав различных видов сценического танца.

«О значении стилизации народного танца говорил великий Ж.-Ж. Новерр в XVIII веке. Балетмейстер имел в виду не только перспективы обогащения балета лишним видом танца. Он выдвигал принцип переосмысления хореографии в качестве средства, способного внести свежую струю в застывшее каноническое искусство. Поэтому он призывал продолжать пополнение танца народными элементами (Ю. Слонимский. Путь характерного танца)» [5, с. 8].

Ж.-Ж. Новерр гениально предвидел дальнейшее формирование сценического танца за счёт обогащения его элементами, заимствованными из реальной действительности [5, с. 9].

Стилизация наблюдается уже в XIX веке в эпоху Сен-Леона в русском балете. Это было сочетание стилизованной классики с некоторыми этнографическими движениями и штрихами [5, с. 19].

Движения характерного танца стилизовались в принципах танца классического. В основе своей, происходя от того или иного народного танца, они смягчались, округлялись, обретали большую плавность.

Проявлением принципа стилизации является обогащение классического танца элементами народного. В этом случае элементы народного танца вплетаются в качестве деталей в рисунок классического танца. Такое проникновение коренится в глубоком внутреннем родстве этих двух танцевальных систем. Народный танец в свое время сыграл

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

большую роль в формировании классического танца. Классический танец, обогащаясь в процессе своего развития языком народного танца, привносил в него некоторые свои особенности.

Фольклор – это коллективность творческого процесса, традиционность, нефиксированные формы передачи произведений от поколения к поколению, вариативность. Он возник, как предискусство и тесно связан с бытом и обычаями народа. Сама жизнь утвердила решение, когда фольклор становится не только этнографической ценностью, а живым языком в создании новых сценических форм. Стилизация является одной из таких форм работы с фольклорным произведением [4, с. 57].

Для создания стилизованного танцевального номера берется фольклорно-этнографический материал. Переработав фольклорно-этнографический материал, его образцы, получают стилизованную современную сценическую обработку. Цель в том, чтобы прочувствовать и перенести на сценическую площадку не традиционный образ героя, который существует в фольклоре, а посредством ассоциаций – в целом героя, передать глубинное ощущение о том, какой это был герой или человек, т. е. воссоздать абстрактный, бессознательный образ.

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

Необходимость современной творческой интерпретации фольклорного материала, а не только изучение и сохранение традиций; внедрение инновационных методов, приближающих к пониманию народной культуры; знание законов стилизации народного танца, придания ему современного звучания; поиск новых форм соединения народного и современного искусства – все эти вопросы делают проблему обращения хореографов к фольклорному материалу актуальной и намечают перспективы дальнейшей работы в данном направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов, Г. Ф. Русский народный танец в жизни и на сцене // «Традиционная культура», научный альманах; государственный республиканский центр русского фольклора. Москва : – 2007. – № 4. – С. 22–29. – Текст : непосредственный.
2. Балет : Энциклопедия / В. В. Ванслов. – Москва : Сов. энцикл., 1981. . – Текст: непосредственный.
3. Бурнаев, А. Г. Танцевальная культура в контексте духовности мордвы : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.04 / Бурнаев Александр Гаврилович. – Саранск, 1998. – Текст: непосредственный.
4. Бухвостова, Л. Мастерство хореографа / С. Щекочихина. – Орел : ОГИК, 2004. – 57 с. – Текст : непосредственный.
5. Лопухов, А. Основы характерного танца / А. Ширяев, А. Бочаров. – Л. ; М. : Искусство, 1939. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Паучок Дарья Николаевна, студентка 1 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – **Решетняк Ольга Родионовна**, заслуженный деятель искусств ЛНР, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА**

УДК 793.3

*В.С. Тютюнник
г. Луганск, РФ*

**СОМАТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ГАГА КАК НОВЫЙ СПОСОБ ПОЛУЧЕНИЯ
ВОПЛОЩЁННОГО ЗНАНИЯ**

Со второй половины XX в. телесные практики, широко известные как «соматика» становятся ведущими тренировочными направлениями в совершенствовании тела танцовщика. С 1970-х гг. университеты западной культуры внедряют соматическое движение в учебные программы, считая, что подобные нетрадиционные двигательные способности обеспечивают развитие неограниченной индивидуальной творческой свободы. Танцевальные программы предлагают структурированные уроки движения, в которых разрабатывается сенсорное осознание анатомических отношений, например, такие курсы, как «кинестетическая анатомия» Ирэн Дауд и Основы Бартеннеффа. XX век также характеризуется более размытыми границами в танцевальном образовании под влиянием контактной и других форм импровизации, техники релиза Скиннера и других форм «релизной» работы, обозначаемых соматическими формами.

Истоки западного соматического образования восходят к философскому сдвигу против картезианского дуализма. Соматическое движение поддерживается влиянием экзистенциализма и феноменологии, которые делают упор на воплощенные способы познания, получаемые из живого физического опыта. Французский философ, представитель феноменологии Морис Мерло-Понти утверждал: «Это знание в руках, которое появляется только при приложении телесного усилия и не может быть сформулировано отдельно от этого усилия» [4, с. 166]. Учёный полагал, что тело является основным местом познания и бытия и его невозможно отделить от мира и сети их отношений.

В европейском гимнастическом движении конца XIX в. пионеры соматики, такие как Франсуа Дельсарт, Эмиль Жак-Далькроз и Бесс Менсендик, стремятся заменить господствующую идеологию строгости в физическом воспитании более «естественным» подходом, основанном на телесных сигналах, возникающих при дыхании, прикосновении и движении. Тем временем такие хореографы, как Айседора Дункан, Рудольф фон Лабан и Маргарет Дублер представляют новые выразительные парадигмы движения в противовес традиционным европейским представлениям.

Первое поколение исследователей соматики, в которое входят Фредерик Матиас Александер, Моше Фельденкрайз, Мейбл Элсуорт Тодд, Ида Рольф и другие, мотивировались собственными травмами. Они представили методы движения, предназначенные для восстановления и предотвращения травм, а также способы повышения физической осведомлённости. В течение XX в. создавались собственные школы исследователей с кодифицированными практиками. В 1970 г. американский философ и практик метода Фельденкрайза Томас Ханна для коллективного описания данных экспериментальных практик ввёл термин «соматика», что от греческого «soma» означает «тело в его целостности». Соматика рассматривается как область, исследующая тело посредством внутреннего физического восприятия и опыта. Соматические методы обучения

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

помогают осознать внутренние ощущения во время танца, сосредотачивают внимание на энергии и процессах, а не на физических формах, которые они производят.

К XXI в. соматические практики нашли применение в большинстве учебных танцевальных учреждений на Западе и за его пределами. Одной из таких практик является новая форма обучения современному танцу Гага, разработанная израильским танцовщиком и художественным руководителем (1990–2018) танцевальной труппы «Бат-шева» Охадом Нахарин. Сам создатель акцентирует внимание на том, что Гага – это практика, которая сопротивляется кодификации и подчеркивает соматический опыт практикующего, она представляет собой язык движения, а не технику.

Гага является инновационной педагогикой, которая обеспечивает рациональную интеграцию теории и практики в единое целое. Её можно рассматривать как новую методологию, сочетающую практику и рефлекссию. Однако, в то время как практика стремится к результатам, исследования в Гаге отдают предпочтение процессу как связующему звену для безграничного обучения и роста, постулируя, что ценность вопроса связана с процессом поиска, а не с ответом.

Соматический метод Гаги построен на импровизации. Естественным путем в нём сформировалось свое представление об эстетичности движений, тем не менее, они преобразуются сквозь призму индивидуальных ощущений и восприятий тела, практикующего [1, с. 46]. Словесные наставления, которые используются для сопровождения танцоров через импровизацию, предназначены для того, чтобы помочь участнику инициировать и выразить движения различными частями тела, которые обычно игнорируются. Несмотря на телесные усилия, соматика Гаги сосредотачивается на удовольствии. Нахарин убеждён, что работа мышц должна быть привязана к удовольствию для сохранения здоровья тела.

В соответствии с настойчивым требованием Гаги двигаться через ощущения и воображения, зеркала в репетиционных залах не приветствуются. Нахарин придерживается мнения, что зеркала имеют разрушительный эффект, стесняя танцовщика и вгоняя его в рамки определенных форм и стандартов, что является пагубным для душевного состояния артиста. Традиционные танцевальные практики используют зеркала, чтобы контролировать исполнение движений и видеть тело в пространстве. Этот рефлексивный метод предполагает наличие тела, как двухмерного объекта, снижая восприятие пространства вокруг танцовщика. Исследуя телесные способности без зеркал, исполнители целятся на внутреннюю фокусировку, что развивает способность ощущать свое тело и тело других исполнителей в пространстве, например, чтобы избежать столкновения.

Практикуя Гагу, участники погружаются в состояние парения – floating, обнаруживая свое тело в непрерывном движении. Это ощущение достигается посредством работы с образами погружения в толщу воды. Данный принцип движения является базовым. В самом начале класса инструктор предлагает участникам погрузиться в состояние floating, в котором необходимо оставаться до конца занятия. Внутри пространства не может быть наблюдателей. Инструктор занимает место в центре класса и также вовлекается в процесс. По мере того, как класс прогрессирует, наставник накладывает новые задачи, что способствует постоянному повышению осведомленности и сложности изучения движений.

Одной из особенностей Гаги является отношение к работе суставов. Костный аппарат осознанно делится на множественное количество составных частей. На классах участники исследуют разнонаправленные движения в одной и той же конечности. Например, предплечье может закручиваться вовнутрь, в то время как плечо раскрываться наружу. Такая практика позволяет воспринимать разные части тела отдельно, открывая новые возможности

для танца. Подвижность и мобильность суставов в Гаге достигается посредством использования образа дуг, по которым движутся части тела.

Позвоночник в Гаге характеризуется как образ подвижной змеи. Такой образ предоставляет возможность ощутить животность человеческого тела, оставить выработанные движения и почувствовать мобильность и удлинение оси тела. В этой практике внимание распределяется по всему телу. В отличие от балета, в котором тело представляет симметричную форму, Гага воспринимает тело несимметричным. Таким образом, практика стремится к естественности и возврату к природной телесности.

Существует два вида тряски, которые применяют на занятиях Гагой, *shake* (англ. – тряска) и *quake* (англ. – дрожать, трястись). *Shake* предусматривает самостоятельное растягивание своего тела, в то время как *quake* считается процессом, который происходит с телом под воздействием некой внешней силы. Такие способы движения дают возможность освободить загруженные мышцы, кости и суставы. Практикуя тряски, участники направляют энергетические потоки из центров на периферию, связывая тело воедино. Тряски могут быть мелкими, словно дрожь, или более амплитудными объёмными движениями. В них может использоваться голос, чтобы прочувствовать вибрацию. Нахарин считает, что голос также является телесным процессом и отказываться от его энергии неверно для танцовщика.

Главным энергетическим центром тела человека является область внизу живота – «лене», которой Гага уделяет особое внимание. При широкой 2-й и 4-й позициях, глубоких выпадах и максимально завернутых бедер возникает особая подвижность тазобедренных суставов. Такой подход выстраивает другую связь тела с полом. Тело танцовщика ощущает заземление, что позволяет быстро менять уровни и активнее перемещаться в пространстве.

Одной из прорабатываемых зон в Гаге являются «луны». Это точки, расположенные на ладонях и ступнях танцовщика между пястными костями и проксимальными фалангами, по пять на каждой руке и ноге. Луны имеют форму полукругов. На классах Гаги инструкторы предлагают начинать движения с этих точек, пробовать их изолировать друг от друга, прочувствовать каждую отдельно. Предложенные задачи являются сложными в выполнении, однако в результате стопы и кисти становятся более подвижны и пластически многообразны.

Кроме прочего, в телесном словаре Гаги существуют такие понятия как «Биба» – оттягивание тела от сидищных костей, что предназначается для ощущения большей свободы в нижней части позвоночника. «Таши» – движения, в которых танцовщики представляют свои ступни приклеенными к полу, изолируя движения лодыжек и пяточных костей.

Практический метод Гаги, исходя из вышеизложенных сведений, основывается на образах, которые способствуют созданию различных характеров и ощущений в теле исполнителя. В Гага классе движения принимают форму структурированной импровизации с образами и репликами движения, с последующим перенесением данных образов в танец. Например, известны такие образы как «крошечные муравьи, ползающие по всему телу», «ледяная вода, стекающая с конечностей», «нить спагетти в кастрюле с кипящей водой». Нередко в Гаге используется образ «достать кости из плоти», в котором практикующие движения максимально удлиняются, становятся объёмными. Один из инструкторов Гаги Бобби Смит просит участников «включить свет за глазами». Танцоры отмечают, что эта задача помогает им лучше осознавать момент и «связывать бессознательные и подсознательные движения» [5, с. 8]. Используя образы в движении, практика Гаги привносит осознанность и эмоцию в пластику, тем самым улучшая её качество.

Некоторые классы Гаги заканчиваются исполнением, называемым «игрой на барабанах». Игра предполагает многократные быстрые удары ладонями по своему телу

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

для пробуждения различных частей тела. Скорость, сила, интенсивность ударов постепенно увеличиваются. После себя, участник переходит к телу соседа. Поскольку игра происходит в конце урока, барабанщики, как правило, горячие, утомленные и вспотевшие. Таким образом, игра на барабанах продвигает идею «любить себя вспотевшего» и соединять усилия с удовольствием, даже когда это касается не вашего тела.

Еще один имиджевый метод движения, продвигаемый Гагой, заключается в одновременном движении, с двумя разными идеями. Например, идти со скоростью и намерением, в то время как верхняя часть тела должна оставаться парящей и лёгкой. Такой приём способствует развитию не только координации, но и кинестетической осознанности, которая позволяет быстро переключаться из одного состояния в другое. Танцоры Нахарина могут переходить от малоподвижности к взрывным, динамичным и амплитудным движениям и так же быстро стихать.

Участники Гаги развивают глубокое чувство сосредоточенного внимания, чтобы направить свободный поток движений, стимулируя и пробуждая различные части тела, в то время как подсказки проникают в мозг на бессознательном уровне. Ключевым компонентом Гаги является то, что эти пробуждения имеют намерение и контроль. Гага – это не медиативная практика, в которой танцовщики отключают мыслительные процессы. Участники развивают концентрированную внимательность без единой точки фокусировки, направляя внимание на ощущение и контроль энергетических потоков.

Тело в Гаге одновременно является источником знаний и предметом его исследования. Новый язык движения утверждает, что тело содержит знания, которые можно понять только с помощью соматических ощущений. Нахарин настаивает на том, что Гага не обучает новому, а открывает то, что уже есть, помогает выйти за пределы, открыть доступ к воплощённому знанию. Такая позиция разделяет фундаментальные взгляды феноменологии, в которой нашим основополагающим знанием о существовании является телесное сознание. Тело выступает процессом обозначения какого-либо существующего предмета или явления, и все ощущения возникают в качестве продолжения взаимодействий между телом и окружающей действительностью.

В свою очередь, исследователи теории воплощённого познания, сторонники телесного рационализма Джордж Лакофф и Марк Онсон заявляют, что разум живёт внутри телесного опыта, демонстрируя, что тело человека и его взаимодействие с окружающей средой являются основным источником метафор в человеческом языке.

Язык движения Гага стал определяющим для танцевальной эстетики компании Бат-Шева. Охад Нахарин создал телесное качество, благодаря которому формируется оригинальная среда спектакля. «Танец Батшевы отличает подробность самых мелких движений, передача тончайших телесных оттенков, экстремальная амплитуда движений, потрясающая скорость передвижения из одной точки в другую, удивительная синхронность. Тела танцовщиков удивительно мягкие, но одновременно сильные и быстрые» [1, с. 41].

Среди хореографических работ, поставленных израильским балетмейстером особое место занимает постановка «Echad mi Yodea?» (Кто знает?). Данный текст был поставлен автором в 1990 году как часть спектакля «Куг». Произведение получило своё название от еврейского традиционного песнопения, которое исполняется на Пасху. Используя кумулятивный характер праздничной песни, Охад Нахарин добавляет по одному движению на каждый новый куплет.

Габи Алдор – танцевальный критик, специализирующийся на израильских танцах, описывает балет так: «Движения Нахарина грубые, им не хватает балетной элегантности, но они изобретают новый вид виртуозности. Взрывные и быстрые, танцоры Нахарина двигаются

так, как будто их тела обладают внутренней силой, но также управляются внешними силами, готовыми разорвать тело на части» [2].

Исполненный множество раз, как в Израиле, так и во всём мире, балет приобрел статус традиции. Поставленный на песнопении, его визуальные образы открыты для разнообразных интерпретаций, вызывающие в равной мере энтузиазм и споры. «Echad mi Yodea?» имеет немало истолкований – сбрасывание кожи, неизбежная связь с прошлым, обретение красоты в хаосе, единственное в группе, и дихотомия между истощением и силой.

Опыт, получаемый в Гаге, сосредоточен на переживании ощущений, на преодолении физических ограничений и оспаривании их, а также на овладении или обнаружении бесчисленных перформативных качеств. Эта практика отдаёт предпочтение субъективным философским и физическим переживаниям, которые можно направить в перформативную деятельность без обесценивания виртуозности и техники или исключения натренированных тел [5]. Гага даёт возможность открытию новых форм пережитого, уже прочувствованного опыта и понимания. Данная практика целенаправленно была разработана для разогрева, а также для исследования качества исполнения и новых идей движения. Способы движения Гаги предназначены для облегчения движения тела, цель Гаги заключается в поддержке, информировании и вдохновении исполнительских качеств и доступности в теле. Гага улучшает инстинктивное движение и соединяет сознательное с бессознательным движением, позволяя испытать свободу и удовольствие простым способом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тимошенко О. Е. Язык движения Гага: практическое применение в балетном театре / О. Е. Тимошенко // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. – №2. – С. 40 – 59
2. Aldor G. The Borders of Contemporary Israeli Dance [Электронный ресурс]: Invisible Unless in Final Pain / G. Aldor // Dance Research Journal, 2003. – №35. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/1478480?seq=1>
3. Martha, E. Brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance / E. Martha // Journal of Dance and Somatic Practices, 2009. – № 1. – С. 5 – 27
4. Merleau-Ponty, M. Phenomenology of Perception / M. Merleau-Ponty. – Taylor and Francis e-Library, 2005. – 544 p.
5. Sanger A. Gaga as embodied research / A. Sanger // Research in dance education. – London, 2019. – С. 5 – 18
6. Williamson, A. Dance, Somatics and Spiritualities / A. Williamson, G. Batson, S. Whatley, R. Weber. – The University of Chicago Press, 2015. – 526 c.

Сведения об авторе

Тютюнник Владислава Сергеевна, преподаватель кафедры хореографического искусства, аспирант кафедры культурологии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – **Патерыкина Валентина Васильевна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

**ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Хореографическое искусство – один из древнейших видов искусства, который на протяжении веков эволюционировал и совершенствовался. Хореография имеет свои особенные черты, что отличает её от других видов искусств. Художественная истина в танце принимает конкретно-чувственный вид, который определяется его выразительными средствами. Уникальность хореографии заключается в том, что она передает мысли, эмоции и переживания человека через движения, мимику, музыкальное сопровождение и оформление сценического пространства танца.

Балетмейстер – создатель хореографического произведения, способный воплощать события, героев, поступки и чувства танцевальными образами. Балетмейстеру необходимо владеть основами режиссуры, читать художественную и специализированную литературу, слушать музыку различных стилей, иметь хорошую зрительную и слуховую память, а также образное и ассоциативное мышление. [2, с. 112]

Как же создается хореографическое произведение? Анализируя работы В. Ю. Никитина, И. В. Смирнова, В. Н. Карпенко, В. И. Панферова, Р. В. Захарова можно сделать вывод, что создание хореографического произведения требует значительных творческих усилий, знаний, навыков и опыта. Хореограф, работая над произведением, формирует его концепцию, в которую входит поиск идеи, темы и сюжета. Балеты и хореографические произведения можно разделить на сюжетные и бессюжетные, каждый из них имеет свои уникальные элементы. Бессюжетные балеты фокусируются на выражении эмоций и идей через движения, исследуя музыку, формы, ритм. В то время как сюжетные постановки основаны на определенной истории или литературном произведении. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение различных сторон жизни и культуры. Особенно значимым и сложным взаимодействием является адаптация литературных произведений.

Сочетание литературы и хореографии – это классический пример синтеза искусств. Важную роль в изучении синтеза искусств в балетном театре играют спектакли, в которых особое внимание обращено взаимодействию литературы и хореографии.

Почему хореографы обращались и обращаются к литературным источникам при создании своих постановок? Произведения предоставляют готовую драматургическую структуру, разработанную драматургом. Этот подход позволяет воплотить на сцене богатство образов, сюжетов и эмоциональный мир, заложенный в литературном источнике. Хореографы часто обращаются к классической литературе, мифам, легендам и фольклору, подбирая идеи для своих постановок. [4, с. 250]

В XX веке балетный театр принял жанр литературного балета, после чего на сцене стали появляться хореографические интерпретации классических литературных произведений У. Шекспира, А. Пушкина, Л. Толстого, А. Чехова и т.д. Изучение идей и сюжетов классической литературы в балетных спектаклях 30-х годов, которое было начато с «Бахчисарайского фонтана», помогло советским балетмейстерам решить задачи, которые были необходимы для создания балетов на актуальные темы. Это закрепило реалистическое направление в балете. [5, с. 26–27]

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Балет на музыку Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» стал вершиной творчества Р. Захарова. Основанный на одноименной поэме А. С. Пушкина, балет органично вписывает повествование поэмы в танец. Обречённая любовь – центральная тема балета, раскрывающаяся в сложной хореографии. Балетмейстер использовал классические балетные техники в сочетании с элементами характерного и народного танца. По словам Соллертинского, танец в «Бахчисарайском фонтане» Захарова был «...всегда «в образе»: танцует не артист такой-то, а герой разворачивающегося драматического повествования».

В «Ромео и Джульетте» Лавровского хореография становится языком, через который раскрываются страсти, конфликты и трагедия любви двух молодых людей. Танец передает не только сюжетные линии, но и внутренние переживания героев, их мечты и страдания. Каждый жест, каждое движение наполнены смыслом, что позволяет зрителю глубже понять мотивы и эмоции персонажей.

Балетмейстер писал: «В своей постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» на сцене Большого театра СССР я стремился передать не только общий смысл трагедии, но и поэтическое богатство, мощную и нежную патетику Шекспира, воссоздать на балетной сцене живых, реальных людей, с их многообразной и сложной гаммой чувств, переживаний, взаимоотношений...».

В ходе работы над созданием драматургии балетного спектакля хореограф применял прием контраста, который позволял ему чередовать лирические и трагические сцены. Кроме того, он включал пантомимные эпизоды после танцев, что в конечном итоге способствовало формированию единой драматургической структуры спектакля.

Вышеупомянутые балеты являются не только хореографическими адаптациями произведений Шекспира и Пушкина. Они также считаются передачей через язык балета всей сущности литературных оригиналов: идеи и моральные аспекты, образная конструкция и внутренний мир персонажей. Эта концепция была отмечена многими рецензентами как в России, так и за её пределами. [3, с. 73]

Одним из балетмейстеров, которые объединяют хореографию с литературой, является Юрий Григорович. В своих произведениях, таких как «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Иван Грозный» и «Ангара», он переосмысливает литературные источники, принимая во внимание особенности балетного театра. Это дает ему возможность задействовать знакомые зрителям сюжеты и персонажи, что делает балет более доступным и понятным для публики. В этих спектаклях основным выразительным средством становится танец, который несёт основную зрительную нагрузку. Григорович черпает идеи, характеристики персонажей и ключевые конфликты из оригинальных литературных произведений, принимая во внимание жанрово-стилистические детали, которые также зависят от музыки. Балетмейстер не просто заимствует сказания, но и придаёт им своё уникальное осмысление. [1, с. 70]

Среди хореографических постановок Жюль Перро – знаменитого французского балетмейстера, который долгое время трудился в России. Его работы во многом вдохновлены литературными произведениями, такими как «Фауст» по В. Гёте, «Корсар» по Д. Байрону, «Эсмеральда» по В. Гюго. Балетмейстер также заимствовал сюжеты для своих балетов из литературных произведений, в которых герои изображены реалистично. Стремясь к жизненной правде, Перро создавал правдоподобные образы на сцене, уделял особое внимание массовым сценам и избегал линейных и симметричных композиций.

Балетный танцор Жан Доберваль подчеркнул важность взаимодействия между балетом и литературой. Его творческий путь пришёлся на время, когда творили множество выдающихся авторов, таких как В. Гёте и Ф. Шиллер, что оказало влияние на его

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

художественные искания. С. Вигано, как и Ж. Доберваль, придерживался мнения о тесной связи между литературными произведениями и хореографией. Это можно заметить по его многим балетам, таким как «Три апельсина, или Принц Фортунио» (по К. Гоцци), «Отелло, или Венецианский мавр» (по В. Шекспиру), «Мирра» (по В. Альфиери) и других.

Тенденция создавать балетные спектакли на основе литературных произведений сохраняет свою актуальность и в XXI веке, но при этом появляются новые вариации взаимосвязи этих искусств.

В балете Бориса Эйфмана «Идиот», поставленном по одноактному произведению Ф. М. Достоевского, сочетаются два самостоятельно существующих художественных мира: литературный и хореографический. Балетмейстеру удалось передать все действие романа в одноактном спектакле. А в балете «Карамазовы» Эйфман отходит от прямой интерпретации сюжета, предлагая зрителю глубокий символический подтекст романа через танцевальные знаки. Христианская символика играет значительную роль в спектакле, находя отражение в сценической декорации: металлические конструкции, крест, светлая цветовая гамма костюмов.

Балетная интерпретация романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» отличается смелостью творческого подхода. Минималистичная сценография, практически отсутствие декораций, сочетается с глубокой символикой, выраженной через действия трёх героев на сцене. Вместо традиционного сюжетного развития спектакль строится на символах, где главным лейтмотивом становится образ паровоза. Игрушечный паровоз, с которым играет сын Анны Карениной, в финале балета становится символом гибели героини, напоминая о беспощадности судьбы и неотвратимости конца. Эйфман не просто переносит сюжет на сцену, а создает глубокие символические интерпретации классических произведений, используя танцевальные знаки, минималистичные декорации и яркие метафоры.

В 2001 году в Большом театре прошла премьера одноактного балета «Пиковая дама», который был поставлен по известной повести А. С. Пушкина, балетмейстер Ролан Пети. Балетмейстер переосмыслил произведение. Для музыкального сопровождения Ролан Пети выбрал музыку Шестой симфонии П. И. Чайковского. Либретто было написано самим балетмейстером. Пети внес изменения в последовательность частей симфонии, при этом сохранив каждую ноту партитуры.

Спустя восемь лет, в 2019 году, «Пиковая дама» была представлена на сцене Санкт-Петербургского государственного академического театра балета имени Леонида Якобсона. Балет был поставлен хореографом Иньяки Урлезага. В его интерпретации балет был трёхактный, из музыкального наследия одноименной оперы Чайковского. Эта адаптация пушкинской повести, хоть и не поражает новаторством и оригинальностью, но отличается стремлением к классическому и традиционному восприятию русской классики: «Урлезага прочёл повесть как верный адепт драмбалета и системы Станиславского – с подкупающей непосредственностью».

В России современный танец успешно адаптируется к самым необычным пространствам и находит общий язык с новой литературой.

Эпатажно и вызывающе проявил себя пермский хореограф Евгений Панфилов, выходя на сцену нагишом, одевая танцовщиков в женские юбки и создавая шокирующие интерпретации традиционных литературных сюжетов.

Таким образом, художественная целостность, которая свойственна хореографическим произведениям, основана на синтезе искусств. Литература, с богатством образов, служит источником идей и основы для балетмейстеров. Переплетаясь в танцевальных интерпретациях, хореографическое искусство и литература создают произведения искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов, В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. Ванслов. – изд. 2-е, доп. – Москва : Искусство, 1971. – 302 с. – Текст : непосредственный.
2. 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. – Текст : непосредственный.
3. Карпенко, В. Н. Хореографическое искусство и балетмейстер : учеб. пособ. / Ж. Багана. – Москва : Инфра-М, 2019. – 192 с. – Текст : непосредственный.
4. Панферов, В. И. Искусство хореографа : учеб. пособие / В. И. Панферов. – Челябинск : ЧГИК, 2017. – 320 с. – Текст : непосредственный.
5. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособие / И. В. Смирнов. – Москва : Просвещение, 1986. – 192 с. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

***Жук Анна Александровна**, студентка 4 курса кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)*

*научный руководитель – **Тютюнник Владислава Сергеевна**, преподаватель кафедры хореографического искусства, федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)*

УДК 793

***Д.В. Болдырева**
г. Луганск, РФ*

РАЗВИТИЕ БЕССЮЖЕТНОГО ТАНЦА В ПОСТАНОВКАХ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА

Танец представляет собой многогранное явление, играющее важную роль в культуре человеческого общества. Он помогает самовыражаться в обществе, взаимодействовать с окружающим миром через эмоциональную выразительность и красоту движений. Благодаря танцу есть возможность в мировых масштабах поднимать актуальные проблемы современности. Инструментом является само тело человека – это возможность воплощения внутреннего состояния, и внешней окружающей среды. Как говорил советский и российский философ-антрополог Валерий Подорога: «Между субъектом, переживающим присутствие в собственном теле, и его физическим телом размещается смерть» [1, с. 157].

Сейчас всё более популярным и актуальным направлением в искусстве становится феномен бессюжетности в хореографическом произведении. Бессюжетные композиции позволяют балетмейстерам экспериментировать с формой и содержанием, выражать свои идеи и эмоции через движение и музыку. Это не исключает отсутствие содержательности, так как произведение наполняется эмоциональной выразительностью, пластикой человеческого тела, характером и манерой исполнения. Образ в бессюжетном танце раскрывается с помощью разнообразия рисунков, а музыка формирует эмоционально-содержательную танцевальную драматургию. Это позволяет зрителям глубже понять мотивы действий персонажей и сопереживать им. Поэтому затрагиваемая тема является очень важной для постановщика, способствующей овладеть зрительской аудиторией и углублению эмоционального воздействия.

Бессюжетный танец, свободный от строгих сюжетных линий и ограничений, позволяет хореографам и танцорам выражать свои эмоции и идеи через движения, что делает

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

его уникальным и актуальным. Для любого танца, сюжетного или бессюжетного, обязательно соблюдение основных законов построения хореографического произведения. Особенно там, где есть тема и важно выразить состояние человека. В бессюжетных танцах нет конфликта, но главной основой произведения является хореографический образ, воплощаемый через рисунки танца и движения. Рисунок танца зависит от множества факторов: идеи, музыки, возможной национальной стилистики танца.

В театральном искусстве эпохи Возрождения стали формироваться новые виды театрально-танцевального искусства. Одним из основных таких проявлений стала Итальянская интермедия – комедийная пьеса, исполняемая между действиями драматического спектакля или оперы. Она служила в качестве отображения момента разделения актов, а также развлечения зрителя. Существовала Французская интермедия, но она представляла собой исключительно балетные номера. Также в Италии зарождается мадригальный балет, который возникает в связи с развитием в музыке формы мадригала. Мадригал – музыкально-поэтическое произведение любовного или шуточного содержания, исполнялось 2-3 голосами. Впоследствии, зрелищность постепенно отходила на второй план и появлялось драматическое действие, от чего появился пастораль – группа жанров, тематически направленная на изображение природной жизни. Она была актуальна в 17–18 вв. в Италии и Франции.

В эпоху Возрождения и барокко балет не имел чёткого сюжета, но входил в синтетические сюжетные представления. Значительную роль в возникновении первых бессюжетных балетов сыграли симфонические танцевальные картины 19 века: «Сцена теней» в балете Мариуса Петипа на музыку Людвиг Минкуса «Баядерка» и сцена нереид в балете Мариуса Петипа и Ивана Всеволожского «Спящая красавица».

Такие балетмейстеры, как М. М. Фокин, А. А. Горский, Ф. В. Лопухов, Дж. Баланчин, Л. В. Якобсон, С. М. Лифарь активно работали в направлении бессюжетных балетов и дали возможность танцовщикам ощутить многообразие форм собственного тела.

Бессюжетные балеты возникли в русском театре на пути сближения хореографии с музыкой. Балетмейстеры использовали выразительность тела, движений, эмоциональный вклад исполнителей для полноценного образа на сцене. Эксперименты с темпом, рисунками танца, линиями и возможностью взаимодействия как исполнителей, так и зрителей позволяло открывать новые возможности бессюжетного танца. С каждым новым великим произведением можно увидеть, как балетмейстер использовал бессюжетность для погружения зрителя в нужную атмосферу.

Отцом бессюжетного балета считается Джордж Баланчин – один из самых важных и известных балетмейстеров XX века. В начале карьеры ему удалось учиться у Льва Ивановича Иванова и в Парижской балетной школе Сергея Дягилева. Абстрактный балет Джорджа Баланчина – его разработанный стиль, который отличается отсутствием сюжета в балете, уделяя особое внимание движениям и формам танца. Частое сотрудничество с такими композиторами, как Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский, Эрик Сати и Морис Равель, помогало всё лучше выражать эмоции исполнителей через движения и музыку. Множество студентов и хореографов тех времен мечтали обучиться у Джорджа, который не однократно вдохновлял их.

Сам абстрактный балет как стиль появился после множества исследований Баланчина о связи танца с искусством и окружающим миром. Создание свободного от традиций балета требовало много сил и представления, как балет оставить танцевальным, но не показывать развития каких-либо событий. В каждом балете читались характерные черты танца Джорджа Баланчина, такие как строгость линий, чистота движений, абстрагированность от реалий,

множество акцентов на музыкальность. Очень значимыми были оригинальные композиционные решения, сочетания сложных ритмов и нестандартные партнерские дуэты. В своих балетах допускал использование других техник танца, как модерн, джаз или акробатику. Эмоциональную составляющую танца обогащало использование множества стилей музыки. В оформлении своих балетов Баланчин придерживался минимализма и не вносил никаких декораций или костюмов, которые могли бы отвлечь внимание от самого танца. Всё внимание должно быть на движениях, эмоциях и взаимодействии исполнителей. [3, с. 43].

Баланчин считал, что абстрактный балет должен быть, прежде всего, искусством движения и формы, способным передать эстетическое восприятие зрителей без вмешательства сюжетных элементов. Его работы, такие как «Симфония в 3 движениях» и «Агон» стали классикой абстрактного балета и оказали значительное влияние на развитие современного танца. Одним из самых великих балетов является произведение «Драгоценности», состоящий из 3х частей: изумруды, рубины и бриллианты.

Все части на музыку невероятно разных композиторов отличаются настолько, что их нередко дают как отдельные балеты, и в то же время они так объединены общим замыслом, что истинное впечатление получают только в целостном варианте. Постановка партий для этого балета была особенно важной и завораживающей. Каждая часть должна была иметь свои особенности, но не вырываться из контекста общей слаженности.

«Изумруды» исполняют две ведущие пары, трое солистов и кордебалет из десяти девушек. Первым идет *pas de deux* под мягкий, мелодичный аккомпанемент струнных, в сопровождении танца восьми девушек. Следующей является вариация для балерины под легкую напевную музыку. Вскоре наблюдается танец второй солистки, *pas de trois* и, под приглушенную музыку струнных, ещё одно спокойное *pas de deux*. В финале появляются все танцовщики. Первая часть наводит на мысли о Франции, веселой, галантной, нарядной, благоухающей духами и вином.

«Рубины», вторая часть, которая сильно контрастирует с предыдущей. Она поставлена весело, артистично, с некоторой нотой иронии. Баланчин здесь словно вступает в диалог и веселое соперничество со Стравинским: собственно, эта пикировка хореографии с музыкой и есть внутренний сюжет «Рубинов». В этой части читался образ Америки, с её джазовой манерой, жизнелюбием и энергичностью.

«Бриллианты» же ассоциируются с русской частью произведения. Это балет для ведущей пары, группы солистов и большого кордебалета. Первая часть – танец двенадцати девушек и двух солистов, вторая – *pas de deux* ведущих танцовщиков, третья – ансамбль с вариациями двух ведущих танцовщиков, финал – полонез для всех тридцати четырех участников. Отражается царственный образ петербургского академического балета, образ вершины – и одновременно полный восхищения и поклонения его портрет, созданный тем, кто давно уже стал великим американцем.

При создании «Драгоценности» рекламировались как первый в мире полновечерний бессюжетный балет. Думается, что справедливее называть его мультисюжетным, ибо Баланчин говорил, что совместное появление на сцене мужчины и женщины уже готовый сюжет.

Джордж Баланчин оказал значительное влияние на современный балет. Он повлиял на классический танец, придав пластике больше музыкальной образности и драматургии движений. Благодаря возможностям пластики тела танцора, он разработал технику «партерного» танца, которая сегодня широко применяется в *contemporary dance*. Баланчин использовал музыку разных стилей и эпох, от классической до современной

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

джазовой, чтобы подчеркнуть эмоциональную составляющую танца. Абстрактный балет Джорджа Баланчина останется важным элементом балетного искусства и будет продолжать вдохновлять современных хореографов и танцоров. Он позволяет танцорам выразить себя через танец, создавая образы и эмоции, которые могут быть поняты и оценены всеми.

Современный бессюжетный танец основан на выражении чувств, идей и абстрактных концепций через движение. Не требует наличия сюжета или повествования. В наше время существует множество тенденций развития бессюжетного танца. Одной из них является разнообразие техник и стиля, к которым относят и использование абстрактных движений, нестандартные рисунки танца и позы, работа с пространством и темпом. Влияние технологий несомненно в любой сфере деятельности, балетмейстеры всё чаще внедряют в свои постановки цифровые элементы. Хореографы используют бессюжетный танец как средство выражения своих взглядов на мир, поднимая актуальные темы, такие как равенство, экология, миграция и т.д. Активное использование импровизации играет все более значимую роль. Танцоры всё чаще используют спонтанные движения и реакции для создания органичных и уникальных моментов в своих постановках. Интересным ответвлением является интерактивное исполнение, когда зритель вовлекается в саму постановку и становится частью представления. Эти тенденции отражают разнообразие и инновационность современного бессюжетного танца, который продолжает развиваться и привлекать внимание публики по всему миру.

В современной хореографии постановщик может выражать свои мысли на реляционном и образном уровне, передавать настроение, характер и видение будущей работы. Таким образом, современный бессюжетный танец не только продолжает развиваться как искусство, но и играет важную роль в формировании современной хореографической культуры, которая в свою очередь влияет на социальную среду, стимулируя инновации, размышления и взаимодействие между людьми

ЛИТЕРАТУРА

1. Баланчин, Д., Мэйсон Ф. 101 рассказ о большом балете / Пер. с англ. У. Салонной. — Москва : КРОН — ПРЕСС, 2000. — 494с. — Текст : непосредственный.
2. Балет: Энциклопедия / Под ред. Ю. Н. Григоровича. — Москва : Совет. энциклопедия, 1981. — 623 с. — Текст : непосредственный.
3. Исследования молодых ученых : материалы LXXIX Междунар. науч. конф. (г. Казань, апрель 2024 г.) / [под ред. И. Г. Ахметова и др.]. — Казань : Молодой ученый, 2024. — 66 с. — Текст : непосредственный.
4. Карп, П. М. О балете / П. М. Карп. — Москва : Искусство, 1967. — 227 с. — Текст : непосредственный.
5. Подорога, В. А. Феноменология тела Введение в философскую антропологию: материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / В. А. Подорога. — Москва : Ad Marginem, 1995. — 344 с. — Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Болдырева Дарья Валерьевна, студентка 4 курса кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)
научный руководитель — **Тютюнник Владислава Сергеевна**, преподаватель кафедры хореографического искусства, федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

РОЛЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В СОЗДАНИИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО НОМЕРА

В настоящее время хореография разработала комплекс выразительных средств и приёмов, сложившийся в уникальный художественный язык. Она установила особую связь с музыкой, что в совокупности позволяет создавать хореографические образы. Специфика этих образов заключается в их условно обобщенном характере, который раскрывает внутренние состояния и духовный мир человека.

В своей научной статье, опубликованной в журнале «Вестник науки и творчества» (2016) В. Н. Карпенко, А. В. Скоморохова и И. А. Карпенко исследуют выразительные средства, используемые в хореографии: композиционное строение, жест, мимику, декорации, бутафорию, реквизит и световое оформление. Все перечисленные элементы взаимодействуют друг с другом, создавая единую композицию, которая воздействует на зрителя как на эмоциональном, так и на эстетическом уровнях.

Хореография, как синтетическое искусство, требует глубокого анализа и осмысления используемых выразительных средств для достижения высокого уровня исполнительского мастерства и создания впечатляющих художественных образов. Недостаток методической литературы и научных исследований в этой области делает данное исследование особенно важным для молодых хореографов и педагогов, стремящихся к профессиональному росту и творческому совершенствованию.

Человеческое телодвижение представляет собой сложную систему, объединяющую четыре потока информации: телосложенческий, контактный, кинетический и психологический. Эта целостность позволяет создавать насыщенные и многослойные хореографические произведения. Каждое движение несет в себе определенную информацию о физическом состоянии танцора, его взаимодействии с окружающей средой, динамике и внутреннем эмоциональном мире.

Системное моделирование движения в хореографии позволяет раскрыть сходства и различия в танцевальных, пантомимных, цирковых и актерских формах. Это моделирование охватывает не только технические аспекты, такие как амплитуда, прыжки, вращения, координация и ритмика, но и историю их развития, показывая, как различные элементы эволюционировали и влияли на выразительность танца.

Выразительные средства играют ключевую роль в создании танцевального номера. Они помогают не только передать содержание и эмоциональное состояние, но и создать уникальный художественный образ, оставляющий неизгладимое впечатление на зрителя.

Психофизическая индивидуальность танцора, его школа и техническое мастерство значительно влияют на создаваемый танцевальный текст и его невербальное содержание. Индивидуальность исполнителя может как соответствовать содержанию танцевального текста, так и вступать с ним в активный конфликт, что придает номеру особую выразительность и глубину.

Танец стремится направить форму и содержательность музыкального звука на свою выразительность телодвижений, используя темпы, ритмические узоры и интонации, присущие обоим видам искусства. Если представить выразительность музыкального звука в танце как систему, то её основным элементом должна быть кинетика танцевальных движений, будь то свободно-пластические, бытовые, народные, классические или джазовые.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

В современном танцевальном искусстве прослеживается тенденция к абстракции и экспериментированию с выразительными средствами. Танцевальные постановки становятся все более смелыми и инновационными в интеграции музыкальных и визуальных элементов, что открывает новые горизонты для творчества и самовыражения.

Тем не менее, важно помнить, что выразительные средства должны гармонично вписываться в концепцию и замысел танцевального номера, а не использоваться лишь для создания зрелищного эффекта. Именно глубокое понимание и мастерское владение этими средствами позволяют танцорам и хореографам создавать произведения, способные тронуть души зрителей и оставить незабываемый след в их памяти.

Анализ значимости костюма в хореографической постановке предполагает рассмотрение его эволюции от простых, бытовых форм к сложным, профессиональным решениям. Такая трансформация демонстрирует стремление максимально выделить кинетику тела танцовщика посредством использования облегчающих материалов, таких как трико, купальник или комбинезон.

Сценическое пространство является неотъемлемым элементом танцевальной постановки, тесно взаимодействующим с её художественным замыслом. Конструкция сцены, её фактура, цветовая гамма и освещение влияют на восприятие танца, создавая уникальную атмосферу и дополняя выразительность музыкально-хореографической композиции.

Сценическое оформление может быть реалистичным, абстрактным или символическим, гармонируя с тематикой произведения или контрастируя с ним. Освещение играет особую роль, динамично реагируя на развитие танцевального сюжета и подчёркивая эмоциональную глубину танца. В абстрактных постановках музыка и движения тесно переплетаются с костюмом и сценическим оформлением, формируя единую концептуальную структуру.

Современный профессиональный танец тяготеет к абстракции, подчёркивая выразительность сложных и тонких движений, а не декоративные элементы. К основным характеристикам сценического костюма относятся форма, фактура ткани, цветовая гамма и освещение. Проект костюма должен органично вписываться в лексику и образность танца, гармонизировать с настроением и музыкальным сопровождением. Костюм играет решающую роль в формировании сценического образа, акцентируя движения и передавая эмоциональную составляющую номера.

Таким образом, выразительные средства играют не просто важную, но и фундаментальную роль в формировании танцевального произведения. Они выступают в качестве своеобразного языка, посредством которого танцоры и хореографы коммуницируют свои идеи, эмоции и вдохновение, донося их до зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов, Г. Ф., Кириллов А.П. Композиция и постановка танца / Г. Ф. Богданов, А. П. Кириллов. – СПб. : Планета музыки, 2007. – 216 с. – Текст : непосредственный.
2. Горшкова, Е. В. От жеста к танцу: Методика и конспекты занятий по развитию у детей 5-7 лет творчества в танце: Пособие для музыкальных руководителей детских садов. – Москва : Издательство «Гном и Д», 2002. 120 с. – Текст : непосредственный.
3. Заикин, Н. Мастерство хореографа / Н. Заикин. – Орел : Издательство «Орловский Государственный институт искусств и культуры», 2007. – 248 с. – Текст : непосредственный.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

4. Гаврилова, М. В., Гаврилов Ю. А. Специфика воплощения выразительных средств при ансамблевом взаимодействии балалайки и фортепиано (на примере исполнения танго L'evasion A. Пьяццоллы) // Вестник науки и образования. – 2018. – №15-1 (51). – С. 92–99. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Валуйская Алина Юрьевна, студентка 4 курса кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)
научный руководитель – **Тютюнник Владислава Сергеевна**, преподаватель кафедры хореографического искусства, федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793

**В.В. Козюлина,
М.В. Алешиникова**
г. Луганск, РФ

ДРАМАТУРГИЯ БАЛЕТА «ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ» В ПОСТАНОВКЕ Ю. Н. ГРИГОРОВИЧА

Драматургия является основой, без которой ни одно художественное произведение, в том числе хореографическое, не сможет восприниматься зрителем в полной мере. Кроме того, драматургия, выстраивая структуру танца, придаёт ему глубину, смысл, эмоциональность, и делает его более чем просто красивым зрелищем. Драма в переводе с греческого обозначает действие [4]. Это говорит о том, что танец это не просто техническое исполнение движений, а действие, имеющее смысловую нагрузку и определенный посыл. Каждый балетмейстер с помощью своей постановки хочет рассказать о чём-то зрителю. И все они прибегают к законам драматургии.

Драматургия в хореографии – это то, как история, эмоции и идеи передаются через движение. Она похожа на драматургию в театральном искусстве, но вместо слов и диалогов, хореограф использует тело, пространство и время, чтобы рассказать свою историю.

Использование законов драматургии в хореографической постановке необходимо по многим причинам. Они придают постановке единую идею, тему или историю, делая её не просто набором танцевальных движений, а полноценным художественным произведением с глубоким смыслом. Драматургия создает эмоциональную связь между зрителями и танцорами, позволяя им лучше понять и прочувствовать историю, которую рассказывает танец. Хореографическое произведение структурируется, логически и последовательно развиваясь. С её помощью определяется начало, кульминация и завершение, а также связывает отдельные фрагменты танца в единое целое. Это помогает танцорам не просто двигаться, но и играть роли, передавая чувства и эмоции. Все это помогает создать живых и интересных персонажей. Это определяет их характер, мотивы, отношения друг с другом, их эмоциональную эволюцию во время танца.

Рассматриваемая тема затрагивает каждую постановку, ведь драматургия даёт возможность явно просматривать наличие конфликта. Драматургия является одним из основных инструментов передачи мыслей и эмоций. Балет «Легенда о любви» Ю. Н. Григоровича, в основу которого легло либретто турецкого поэта и драматурга Назыма Хикмета, был создан в 1960 году. Своё либретто он создал на основе собственной драмы

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

«Ферхад и Ширин». Композитором данной постановки стал Ариф Меликов – азербайджанский композитор, оставивший огромное культурное наследие в виде шести балетов, оперы, музыки для кинофильмов, камерных и вокальных сочинений и многого другого. Премьера состоялась 23 марта 1961 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

«Написав балет, я тут же сел в самолет, прилетел в Ленинград в Мариинский театр и показал музыку. Меня сразу же приняли и заключили со мной договор. И вот так в 1961 году появилась премьера «Легенды о любви». Это была феерическая премьера» – Ариф Меликов [3].

Рассматривая балет «Легенда о любви», можно ясно наблюдать события, которые разворачиваются вокруг главных героев. Если углубиться в разбор данного балета, можно понять, что это не просто танец, а многогранная история любви. В данном балете активно раскрывается тема заботы, стремления ради достижения цели и борьба с самим собой.

В экспозиции, задавая тон балету, появляются люди в традиционной восточной одежде. Их движения можно описать как «полные трагизма». Нам показывают Мехмене Бану – правительницу восточного государства, её тяжело больную сестру Ширин, а также перед нами предстаёт Визирь – высший помощник при дворе Мехмене Бану. Костюмы выполнены в тёмных холодных тонах. Музыка, наполненная трагизмом, сопровождает действия. Зрителю был показан яркий диалог между правительницей и ее помощником. Их движения были широкими и амплитудными передавая всю эмоциональность диалога. Ширин, облаченная в светлую одежду, находится в своих покоях без движения.

В завязке нам показывают некоего незнакомца, который является чародеем из неизвестной страны. Его костюм выполнен из ткани светлых тонов, одежда полностью закрывает его. Атмосферу волшебства вокруг него создают танцовщицы, их движения исполняются по кругу, тем самым создавая ощущение, будто сейчас произойдёт что-то необъяснимое. Чародей, начиная свое колдовство взамен на исцеление Ширин, забирает красоту правительницы. После её согласия сестра Мехмене встаёт с постели и видит, что за её здоровье сестра поплатилась своей красотой. Музыка используется размеренная, она заставляет зрителя находиться в напряжении. Каждое движение, выполняемое танцорами, хорошо отображает суть происходящего.

Развитие действия начинается с того, что зрители представляют свиту царицы восточной страны, а также был представлен Ферхад – художник ответственный за роспись замка, построенного специально для Ширин. Дуэтная партия Ферхада и Ширин говорит нам о том, что между ними очень быстро начала появляться взаимосвязь. Их танец полон нежности и чувственности. Ширин уходит, и художник быстро понимает, что быть с принцессой ему не суждено. Мехмене так же охвачена чувствами к Ферхаду, но она понимает, что ради спасения сестры она была вынуждена утратить свою красоту, она не сможет получить любовь художника. В данной части музыка становится более нагнетающей и тревожной. Движения царицы наполнены трагизмом и отчаянием.

Пока царица находится в отчаянии, Ферхад пробирается в покои Ширин и они бегут из дворца. Узнав об этом, Мехмене приказывает поймать их. Беглецы были быстро пойманы. Музыка нарастает с каждой минутой. Сцена освещена красными лучами, что дает еще больше возможности погрузиться в атмосферу истории.

В кульминации нам показан конфликт двух сестёр, где одна любит и любима, а другой никогда не почувствовать этого. Царица ставит перед Ферхадом невыполнимую задачу: он сможет быть с Ширин только если пробьёт железную гору и добудет воду. В своих мечтах Мехмене все так же прекрасна как была раньше и любима художником. Её мечтания

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

прерывает сестра и просит о прощении её любимого. Мэхмене Бану, видя, как сильны чувства Ширин, принимает своё решение, и они покидают дворец.

В развязке зрителю показана самоотверженность Ферхада. По прибытию царицы и её сестры они видят, как художник самоотверженно старается. Не смотря на решение Мехмене отпустить его, он все равно остаётся.

В концовке все склоняются перед подвигом, совершённым Ферхадом ради любви и ради народа.

Разобрав детально построение драматургии данного балета, можно увидеть, насколько чётко и понятно выстроены события. Ю. Н. Григорович, будучи мастером своего дела, создал балет, в котором зритель мог наблюдать за картиной с наслаждением.

ЛИТЕРАТУРА

1. 140 балетных либретто / сост. К. И. Антонова. – Челябинск : Урал Л. Т. Д., 2001. – 712 с. – Текст : непосредственный.
2. 100 балетных либретто / сост. Л. А. Энтелис. – М. : Музыка, 1966. – 335 с. – Текст : непосредственный.
3. Айтен Бахшиева-Ибрагимова. Поэзия, любовь и музыка // «Айна» – «Зеркало» : газета. – Баку, 2011. – № 9 июля. Архивировано 12 сентября 2011 года. – Текст : непосредственный.
4. Бухвостова, Л. В. Балетмейстер и коллектив: учебное пособие/ Л. В. Бухаостова. – Орел, 2007. – 249 с. – Текст : непосредственный.
5. Русский балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Большая российская энциклопедия, 1997. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Козюлина Валерия Витальевна, студентка 4 курса кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)
научный руководитель – **Тютюнник Владислава Сергеевна**, преподаватель кафедры хореографического искусства, федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793

Е.О. Гуляева,
г. Луганск, РФ

РАЗВИТИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ СРЕДСТВАМИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Искусство танца – это синкретический вид искусства, который базируется на условных, образно-выразительных движениях. Сплав музыки, её средств выразительности (характер, интонации, динамика, метро-ритм) и пластики человеческого тела рождает музыкально и ритмически организованное образное движение. Пластически выразительные движения отображают те мысли и образы, которые заложены в музыке – в её форме, композиции, и в интонациях.

Отсюда возникает необходимость воспитания музыкальной культуры будущих хореографов, способных своей пластикой создавать «зримые образы», не только «танцевать под музыку», а именно танцевать выразительно, убедительно и образно. На занятиях классическим танцем студенты-хореографы с первых дней обучения постигают все нюансы

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

музыкальной речи, фразировку, жанровую принадлежность и стилистику музыкальных произведений, которые сопровождают все учебные задания у станка и на середине зала.

К проблеме воспитания пластической выразительности исполнителей в своих трудах обращались такие выдающиеся педагоги классического танца, как А. Я. Ваганова, П. А. Пестов, Н. И. Тарасов, Л. Ю. Цветкова и др. В их работах высказываются мысли, указывающие на то, что музыкальное сопровождение занятий классическим танцем не только определяет характер движений, а и диктует исполнителям степень эмоционального накала. Отсюда: главная задача танцовщиков – соединение технических исполнительских приёмов с эмоциональным, духовным наполнением хореографического материала.

В процессе создания художественного образа исполнители проявляют свою творческую фантазию, свою индивидуальность. Вместе с тем, хореографическое искусство – это коллективное творчество. Студенты, которые, в основном, посещают групповые занятия, выполняют упражнения классического экзерсиса в соответствии с задачами каждого отдельного упражнения, его структуры, характера и метро-ритмической основы. Следовательно, двигаются в одном характере, образе. Здесь большую роль играет общий эмоциональный фон творческих заданий, а также психологический климат в коллективе. Для того, чтобы учебное танцевальное задание по своему характеру и настроению полностью соответствовало характеру музыкального произведения, исполнителям необходимо в процессе создания образа владеть как актёрскими навыками, так и творческой интуицией, определенной степенью эмоциональности. Классический экзерсис, ставший основой всего хореографического воспитания, составлен с соблюдением принципа контраста характера музыкального сопровождения. За мягким, плавным, «тающим» упражнением *battement fondu* следует очень чёткое, резкое по своему характеру, упражнение *battement frappe*; за медленным, контиленным *adagio* исполняется упражнение *grand battement jete* – широкое, размашистое движение и т.д. Этот приём контрастного чередования упражнений направлен, в том числе, и на умение двигаться в зависимости от характера музыкального материала, сопровождающего танцевальные упражнения.

Бесспорно, грамотно подобранное музыкальное сопровождение не только определяет характер движений, а и диктует исполнителям степень эмоционального накала. Главная задача танцовщиков – соединение технических исполнительских приёмов с эмоциональным, духовным наполнением хореографического материала. Перед студентами возникает задача эмоционального наполнения танцевального материала, его художественное пластическое решение. А это, в свою очередь, зависит от индивидуальных психических качеств личностей студентов, от их степени восприятия и творческих способностей. Гармоничное развитие студентов как в хореографическом, музыкальном, так и в психологическом отношении зависит от такого учебного процесса, где педагог обращает внимание не только на техническую сторону обучения (обретение специальных двигательных навыков), а и на эмоциональную выразительность исполняемого материала.

Н. И. Тарасов писал: «Умение слушать музыку в целом, ее ритм, тему, интонации формируются и воспитываются постепенно и последовательно, учитывая этапы обучения, объём знаний учеников, характер движения... Если ученик сознаёт, что техника движения, которую он отрабатывает, является средством выражения его чувств и мыслей, значит, преподаватель ведёт с ним учебную работу в реалистическом направлении. Никакая, даже самая высокая техника танца, если она мёртвая, механистична, не может служить искусству, воспевающему жизнь и творчество танцевать художественно, то есть пластически осмысленно, музыкально, с пониманием и чувством учебно-технических и исполнительских задач» [2, с. 10–11].

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Отметим, что на выразительность танца влияют такие психические процессы личности как восприятие, ассоциативно-образное и творческое мышление, так как в процессе создания художественного образа исполнители проявляют свою творческую фантазию, свою индивидуальность.

Л. Ю. Цветкова в учебнике «Классический танец и методика его преподавания» пишет: «Творческое мышление – умение нестандартно решать проблему, привносить в этот процесс частицы своей индивидуальности. В процессе овладения дисциплиной творческое мышление должно развиваться в нескольких направлениях: как исполнительских качеств, так и когда студент в заданном тексте по-своему интерпретирует содержание упражнения, выражает собственное эмоциональное состояние» [3, с. 24–25].

Из науки психологии нам известно, что восприятие – это отображение предметов или явлений, при их непосредственном влиянии на органы чувств. Восприятие связано с обработкой информации, влияющей на процессы создания конкретных образов и на которые в дальнейшем оперируют внимание, память, мышление, эмоции.

Ещё одним важным психическим процессом личности, влияющим на творческую свободу, на артистизм и эмоциональность, является ассоциативно-образное мышление, побуждающее к поиску индивидуальных, порой нестандартных решений эмоциональных проявлений в конкретной ситуации.

Известный педагог классического танца, воспитавший целую плеяду выдающихся артистов балета, включая Н. М. Цискаридзе – Петр Антонович Пестов выделяет понятие «художественное начало движения». Он подчеркивает: «Опыт обучения классическому танцу позволяет ученикам от схематичного и механического исполнения движений вплотную подойти к самому сложному и тонкому понятию классического танца – художественному началу движения» [1, с. 9].

Итак, целостным можно называть танец, который, помимо доведенности до максимальной гармонии в техническом плане в сочетании с эмоциональной пластической выразительностью, способен сделать танцевальные образы «зримыми» и «живыми». На занятиях классическим танцем помимо приобретения у студентов-хореографов профессиональных технических навыков, большое значение отводится воспитанию пластической выразительности, которая заключается в эмоциональном наполнении танца, художественном начале исполняемого материала, в способности создания художественного образа и музыкальности исполнителей. В задачу педагога входит эффективное использование всех имеющихся у воспитанников творческих задатков, их дальнейшее развитие и формирование в нужном русле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пестов, П. А. Уроки классического танца. I курс: Учебно-методическое пособие. / П. А. Пестов. – Москва : «Вся Россия», издательский дом, 1999. – 428 с., илл. ISBN 5-93668-001-0, тираж 5000 экз. – Текст : непосредственный.
2. Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 3-е из. / Н. И. Тарасов Санкт Петербург : Лань, 2005. – 496 с. – Текст : непосредственный.
3. Цветкова, Л. Ю. Методика преподавания классического танца. Учебник. – 2-е изд. / Л. Ю. Цветкова. – Киев : Альтерпресс, 2007. 324 с. : илл. – ISBN 966-542-264-2. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Гуляева Елена Олеговна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования

*«Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского»
(г. Луганск, Российская Федерация)*

УДК 791.31 : 792.8

*Д.А. Кожемяко
г. Минск, Беларусь*

ТАНЕЦ В ПРОСТРАНСТВЕ «НОВЫХ МЕДИА»: ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИИ НА СТЫКЕ ТРАДИЦИИ И ТЕХНОЛОГИЙ

В современном мире с изменением качества технологий, средства массовой коммуникации вступают в новую эру медиа. Искусство всё более становится интерактивным, активно замещая примеры презентации и репрезентации действием. Однако это действие совершается уже не только автором (режиссером, балетмейстером, исполнителем), но и зрителем, влияющим таким образом на происходящее в художественном пространстве. Это приводит к тому, что область арт-практики, называемая *new media art*, стремительно развивается. Практически любую технологию создания, редактирования и распространения аудиовизуальной информации можно использовать в качестве инструмента для творчества, что убедительно показывает история медиа-арта. Сегодня сами технологии стали гораздо доступней, а программное обеспечение привычным и широко распространённым. Это позволяет все большему количеству художников попробовать себя в *new media art* или искусстве новых медиа.

New media art – широкий термин, который охватывает формы искусства, создающиеся с помощью новых технологий, включая цифровое искусство, компьютерную графику, компьютерную анимацию, виртуальное искусство, сетевое искусство, интерактивное искусство, компьютерную робототехнику и даже биотехнологии. Художник, для реализации своего замысла, может свободно использовать любые технологические решения или изобретать новые. С появлением новых форм и технологий список жанров и направлений искусства новых медиа увеличивается, поэтому само определение подвергается постоянному изменению. Так, «в век цифровых технологий, «новые медиа» (англ. *New Media*) – уже не медиа в традиционном понимании. «Новые медиа» – это программные продукты с возможностью «обратной связи», с алгоритмами взаимодействия с пользователями, с трансформируемыми структурами и интерфейсами. «Новые медиа» – уже не столько средства передачи информации, сколько индивидуальные («подстраивающиеся» под интересы пользователя) программируемые актанты, совместно с пользователями участвующие в процессах генерации и циркуляции информации» [1, с. 61].

Хореографическое искусство наравне с другими вовлечено в коммуникацию с технологиями, поэтому в контексте требований нового времени его можно дифференцировать по следующим основным категориям: мультимедийный танец, *то-сар-танец* и кинотанец, которые демонстрируют сильное танцевальное напряжение и художественную «вирусность» для зрителя.

Мультимедийный танец является наиболее распространенной формой презентации современного танцевального искусства. Хореографы используют компьютерные программы для управления звуковыми и световыми эффектами оформления танцевального продукта, используя светодиодные видео на больших экранах и голографическую технологию для

создания реалистичной атмосферы окружающего пространства. Это не только улучшает аудиовизуальное восприятие произведения, но также позволяет сэкономить человеческие и материальные ресурсы. Иначе говоря, мультимедийный танец – это то, что позволяет реальным движениям исполнителя стать зрелищным событием, то, что обрамляет хореографию и задает ей смыслы.

Примером мультимедийного танца является постановка «Cube». Она была создана японским медиа художником и программистом Дайто Манабе вместе с танцевальной компанией «Elevenplay» под руководством хореографа Микико Мизуно. На сцене находятся пять исполнителей, рядом с каждым расположен светящийся куб. Танцовщики исполняют достаточно простые хореографические комбинации, в это же время грани кубов светятся разными цветами [3]. Любопытно, что в процессе развития действия светиться начинают не только кубы – видеопроекция распространяется и на танцовщиков, которые сливаются с кубами в одно целое, становясь визуально «электронными» версиями себя. Происходит стирание граней между реальностью и виртуальной копией персонажей.

Elevenplay известна по всему миру как компания, использующая в своей работе медиа технологии и специализирующаяся на них. Работы Elevenplay не просто пример того, как технологии влияют на традиционное искусство, а импульс к постановке новых вопросов в философии танца – насколько цифровизация меняет функционал хореографии, отвечает эстетическим запросам времени, какой медиаспецифичностью теперь наделяется, и т.д.

Разновидностью мультимедийного танца становятся постановки с видеопроекцией. При этом первые примеры видеопроекций в хореографических работах появились задолго до периода New Media. Американский хореограф Триша Браун ещё в 1971 году представила проект *Walking on the Wall* («Прогулка по стене») [5]. Действие начинается с того, что мужчина, прикрепленный тросами к стене параллельно земле, начинает идти по отвесной стене. К нему присоединяются другие исполнители. Видеопроекции, которые использовались в этой постановке, создавали эффект смещенной физики, изменяли восприятие зрителей, дезориентируя их.

В 2008 году постановку обновили под названием «*Man Waling Down the Side of a Building*» [4]. Действие в новой версии происходит на улице, высота стены гораздо выше, но единственный исполнитель просто спускается по стене вниз, не совершая никаких других действий. Можно ли происходящее считать хореографией, как представлено в титрах? По мнению автора статьи – нет. Это разновидность перформанса, в который превратилась первая версия композиции 50-летней давности. Вместе с тем, это пример размытости границ искусства и активных интеграционных процессов, которые внедряются в традиционные формы, меняя их под задачи художников и запросы зрителей настоящего времени.

Еще одной версией мультимедийного танца становится телевизионный танец, то есть созданный в телевизионной студии или на сцене концертного зала, переоборудованного под задачи телевидения, для обеспечения сопровождения музыкальных ТВ-шоу или являющийся содержанием телевизионных танцевальных проектов. Создаваемая в таких условиях хореография обрамлена яркой визуальной составляющей – световым сопровождением, визуальными мультимедиа проекциями, футажами и т.д. Однако в условиях сцены такой визуал, чаще всего, не просматривается, так как зритель не улавливает рассеивающийся по всей сцене свет и не всегда способен сконцентрироваться и на антуражной картинке, и на хореографии. В свою очередь собранные с помощью телекамеры в один кадр выразительные средства номера для телезрителей становится ярким зрелищным праздником.

Мо-сар-танец представляет собой синтез изображения, которое по заданному сценарию транслируется в виде проекции в середину или на задник сцены и хореографии

реальных героев. Визуальный ряд проекции сопровождает танцовщика, углубляет его хореографию, повышает роль интерактивных элементов. Таким образом, выразительные средства, приёмы изобразительного искусства появляются в медиапространстве не столько в помощь танцору, сколько для глубины визуальных эффектов для зрительской аудитории.

Примером масштабного проекта с использованием видеомэппинга стало шоу «Сны Спящей красавицы» (Sleeping Beauty Dreams) [2], мировая премьера которого состоялась в декабре 2018 года в США (в России – в 2019 году на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге). Главную роль в проекте сыграла балерина, солистка Мариинского театра Диана Вишнева.

В описании к спектаклю, опубликованному в открытом доступе в сети интернет, сказано, что это синтез цифрового искусства, современного танца и передовых технологий, с помощью которых можно исследовать мечты, страхи, соблазны и судьбоносные решения [2]. Представление, которое создали хореограф Эдвард Клюг, дизайнер Тобиас Греммер, художник по костюмам Барт Хесс и художник по свету Лорен Форт – пример произведения, созданного с помощью технологии Motion Capture, отсюда и название категории такого рода произведений.

Motion Capture – «захват движения» или mo-cap – название технологии, которая записывает движение людей или объектов. Движение фиксируется технологически, а данные передаются в компьютерную программу, чтобы обеспечить фотореализм в виртуальной среде. В последние годы Mo-cap становится все более популярным, как метод наделяния компьютерных 3D-персонажей естественными и часто тонкими движениями/манерами актеров-людей. Сеансы захвата движения включают в себя движения актеров много раз в секунду. При этом записываются только движения, а не их реальный визуальный вид. Затем данные анимации сопоставляются с 3D-моделью, которая позволяет выполнять захваченные действия. Технология motion capture уже активно используется в произведениях кинематографа, однако, еще никогда не была воспроизведена не только в сценическом пространстве в целом, но и в отношении хореографического искусства в частности. Таким образом, «Сны Спящей красавицы» – новаторская постановка, объединяющая балет, электронную музыку и современные визуальные и цифровые технологии.

Отдельной категорией становится жанр кинотанца, который представляет собой не фиксацию (документализацию) хореографического произведения, а полноценный художественный кинорассказ, представленный языком танца. Режиссёр в таком фильме не может работать один, как недостаточно только работы хореографа, оба специалиста находятся в тесном соавторстве, чтобы в итоговом продукте показать танец таким, каким его невозможно увидеть в сценическом или даже телевизионном пространстве.

Понятия «танец в кино» и «кинотанец» – не тождественны друг другу. Если в первом случае хореография выступает в роли основного или дополнительного выразительного средства игрового или документального фильма, то в кинотанце она – инструмент, с помощью которого ведётся повествование. Хореография в произведении жанра кинотанца становится средством коммуникации автора со зрителем.

Таким образом, особенностями жанра являются:

- плотное сотрудничество режиссера и балетмейстера-постановщика;
- «короткий метр», т.е. невысокая продолжительность фильма;
- отсутствие сценического варианта хореографии фильма;
- невозможность существования фильма без танца (как танца без фильма).

Ведущим искусством в этой категории всё же остается кино, то есть при создании кинотанца используются, прежде всего, инструменты кинематографа. Экранное искусство и

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

его законы здесь важнее хореографии, которая при этом является ведущим инструментом для реализации и презентации идеи всего произведения. Поэтому изначально задача хореографа сводится к подготовке материала, который коррелировался бы с выразительными средствами кино в создании видеоматериала для получения желаемого эффекта в достижении сверхзадачи, а не продукта для привлечения внимания или развлечения зрителя. Примерами кинотанца являются короткометражка «To run, or not to run» (реж. Б. Батулл, 2015), «SHE/HER» (хореограф С. Моизио, 2017), «Сторона без возврата» (фильм студентов Иркутского филиала ВГИК, 2021) и др.

Таким образом, появление и рождение новых форм хореографического искусства показывает, что простые шоу танцоров или дизайн фонового сценического видео не могут на сегодняшний день удовлетворить высоким эстетическим стандартам аудитории, технологические новации неизбежно приводят к изменению качества искусства и появлению новых художественных категорий. При этом предугадать какая форма хореографического искусства станет следующей в эпоху new art (new media art) практически невозможно, так как появление всего нового опирается на предыдущий опыт, но в контексте «нового искусства» такой опыт не релевантен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деникин, А. А. «О некоторых особенностях новых медиа» / А. А. Деникин. – В книге Васенина, Е. В. Медиа в эпоху дабл-пост / Е. В. Васенина. – «Издательские решения», ГИИ Государственный институт искусствознания [электронный ресурс]. – URL: https://sias.ru/upload/iblock/ec8/media_v_yepohu_dabl_post.a4.pdf (01.11.2024). – 81 с. – С.61-66. - ISBN 978-5-44-937521-6.
2. Диана Вишнева. Шоу «Сны Спящей красавицы» [электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=02oZXZAKwcs>. – Дата доступа : 10.11.2024.
3. ELEVENPLAY x Rhizomatiks "cube" (2013). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zBm3mJiJzh8> (01.11.2024).
4. Trisha Brown's Man Walking Down the Side of a Building (2008) [электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MpGsEOR9db0>. – Дата доступа : 10.11.2024.
5. Trisha Brown's Walking on the Wall at the Barbican (1971) [электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TWkkAU1RSLU>. – Дата доступа : 10.11.2024

Сведения об авторе

Кожемяко Дарья Александровна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (г. Минск, Республика Беларусь)

УДК 793.3; 796.012.1

*И.А. Степаник
г. Санкт-Петербург, РФ
О.С. Васильев
г. Москва, РФ*

ИННОВАЦИОННЫЙ КИНЕЗИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ФОРМИРОВАНИЮ БАЛЕТНЫХ ДАННЫХ

Многие специалисты отмечают неуклонное падение уровня здоровья и профессиональных качеств у будущих артистов балета – абитуриентов профессиональных хореографических учебных заведений [2; 3; 5]. Эта проблема особенно актуально в связи с

МАТЕРИАЛЫ VII ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

тем, что «в последние десятилетия XX и в начале XXI века балетные театры выдвигают новые повышенные требования к выпускникам хореографических учебных заведений», которые «построены на <...> максимально развитых физических профессиональных (функциональных) данных танцовщиков» [3, с. 3]. При этом объективных показателей уровня здоровья до сих пор не выработано, поскольку здоровье до сих пор оценивается как отсутствие болезней. Для будущего артиста балета «отсутствие болезней» не даёт гарантии успешного освоения методики классического танца в силу наличия определённых, «нормальных», с медицинской точки зрения, особенностей строения и функциональных возможностей опорно-двигательного аппарата (ОДА), которые могут, в том числе, приводить к развитию профессионального травматизма [6; 8; 9].

Наличие профессиональных балетных качеств предполагает особый уровень здоровья, способов оценки которого еще не выработано. На приёмных испытаниях в профессиональные хореографические учебные заведения оценивается наличие специальных балетных качеств на момент поступления, что мало говорит о дальнейших потенциальных возможностях адаптации организма юного танцовщика к профессиональным нагрузкам и способности к освоению всё усложняющейся техники классического танца. Добавим, что в силу доминирующих профессиональных требований (наличие выворотности, шага, подъёма, определённых внешних данных) в хореографические учебные заведения преимущественно отбираются дети с диспластическим типом конституции [7], который, сам по себе, вне зависимости от профессиональных учебных нагрузок, требует специального медико-биологического сопровождения.

Другими словами, юные артисты балета нуждаются в постоянных восстановительных мероприятиях – физической реабилитации, которые бы шли параллельно с программой обучения классическому танцу [6; 8; 9]. То же можно отметить и про подготовительные отделения профессиональных хореографических заведений, на которых помимо подготовки к вступительным испытаниям следует вводить восстанавливающие упражнения, нацеленные на совершенствование физических качеств. Подобные восстановительные подходы хорошо разработаны в эстетических видах спорта, но они требуют существенной адаптации сообразно задачам классического тренажа, и неприемлемы напрямую в силу разницы в направленности спорта и искусства.

Одним из решений проблемы медико-биологического сопровождения в хореографии является кинезиологический подход, который фактически означает просеивание огромного арсенала средств и методов двигательной реабилитации сквозь призму анатомо-физиологического анализа с целью выработки специализированных, а в ряде случаев персонифицированных мероприятий коррекции и восстановления юного артиста балета.

Примерами такого кинезиологического подхода может быть медико-биологический анализ средств и методов партерной гимнастики с целью улучшения, а зачастую и формирования балетных данных [1]. Формально, партерная гимнастика входит в программу подготовительных отделений и, частично, в программу младших балетных классов. Однако применение кинезиологического анализа к партерной гимнастике позволяет сформировать эффективные корригирующие комплексы.

Под партерной гимнастикой понимают физические упражнения, выполняемый в положениях лёжа, сидя, стоя на четвереньках, стоя на коленях.

Особенности функционирования опорно-двигательного аппарата человека в положении лёжа применительно к задачам классического танца были реализованы в партерной гимнастике (*exercice par terre*) известного танцовщика, педагога-хореографа Бориса Князева (1900–1975). В упражнениях в партере лёжа на спине, на животе, на боку

исключается осевая нагрузка на позвоночный столб и нижние конечности. При этом позвоночник может принимать положения, максимально близкие к распрямлённому и даже с гиперкоррекцией (например, с минимальным поясничным лордозом). В положении лёжа также исключается нагрузка на мышцы, поддерживающие тело в вертикальном положении. А это большинство мышц, стабилизирующих позвоночник [1; 2; 3]. Подобный эффект можно наблюдать в состоянии невесомости или в бассейне.

В положении сидя (седы) сохраняется осевая нагрузка на позвоночный столб, но исключается на тазобедренные суставы и нижние конечности. Наибольший интерес представляют положения на четвереньках. В таких положениях вектор силы тяжести располагается не вдоль позвоночника, а поперек, заставляя мышечный корсет позвоночника работать в ином режиме. В положении на четвереньках нагрузка на тазобедренные суставы уменьшается и происходит в иной проекции. Расслабленный позвоночный столб принимает лордозированное положение, наиболее способствующее его сухожильно-связочной мобильности.

Корригирующая гимнастика на четвереньках, известная как «метод ползания» («Kriechmethode»), была разработана в Германии в начале XX века. Концепцию метода разработал немецкий ортопед Бернхард Клапп (Bernhard Klapp), и в дальнейшем развил его сын, ортопед Рудольф Клапп (R. Klapp, 1873–1949). Он использовал это положение при консервативном лечении сколиозов. Упражнения Клаппа сочетают в себе дозированное изометрическое мышечное напряжение с последующей фазой расслабления (мобилизацией). При этом существенно, что повышение гибкости направлено не столько на сухожильно-мышечный корсет (как это происходит во многих спортивно-гимнастических упражнениях), сколько на связочный аппарат позвоночника. В силу чего мобильность позвоночника повышается, поэтому в качестве корригирующих упражнений при нарушении осанки метод Клаппа остается наиболее эффективным, в том числе при формировании балетной осанки [1].

Кроме метода Клаппа, для нужд хореографии авторами предлагается использовать ряд разработок практической кинезиологии с элементами йоги для коррекции типичных нарушений опорно-двигательного аппарата будущих артистов балета, встречающихся практически у всех учеников [6; 7; 8]. Эти техники разработаны специально для педагогов-хореографов и позволяют достаточно просто и в короткие сроки устранить дисбаланс мышц и таким образом скорректировать нарушения опорно-двигательного аппарата, такие как синдром крыловидных лопаток, нарушения сводов стопы, нарушения осанки и т.п. Для каждой из проблем опорно-двигательного аппарата разработан алгоритм коррекции. Так, например, для коррекции синдрома крыловидных лопаток (СКЛ) подробно разобрана биомеханика движений руки при исполнении 2-й и 3-й позиций рук в норме и при СКЛ, а также причины дисбаланса мышц и принципы работы с мышцами, используемые в практической кинезиологии. Дан алгоритм коррекции крыловидных лопаток с помощью упражнений. Приведён комплекс упражнений для учащихся младших классов хореографических учебных заведений [9].

Описанные выше методы коррекции опорно-двигательного аппарата опробованы в группах учащихся хореографических учебных заведений и девушек, занимающихся художественной гимнастикой. Проведенные исследования показали положительные результаты, поэтому могут быть рекомендованы к использованию в хореографических учебных заведениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев, О. С. Партерная гимнастика Рудольфа Клаппа в хореографической школе / О. С. Васильев, В. А. Парахин, А. В. Орлова. – Текст : непосредственный // Материалы Всероссийской научно-

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

практической конференции «Здоровье в балете». – СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2024. – С. 5–18.

2. Силкин, П. А. К проблеме профессионального отбора и профессиональной подготовки обучающихся специальности «хореографическое искусство», квалификация «артист балета» / П. А. Силкин. – Текст : непосредственный // Вестник ТГУ. – 2008. – выпуск 5 (61). – С. 324–327.

3. Силкин, П. А. Педагогические приёмы развития профессиональных (функциональных) данных обучающихся искусству танца : методическое пособие / П. А. Силкин. – СПб. : Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2011. – 48 с. – Текст : непосредственный.

4. Степаник, И. А. «Синдром крыловидных лопаток: алгоритм коррекции и комплекс упражнений для юных артистов балета» / И. А. Степаник, В. В. Омельницкая. – Текст : непосредственный // Курортная медицина. – 2023. – №2. – С. 97–105.

5. Степаник, И. А. Актуальные проблемы медико-биологического сопровождения хореографии / И. А. Степаник. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 5 (40). – С. 127–135.

6. Степаник, И. А. Анатомическое обоснование алгоритма коррекции синдрома крыловидных лопаток / И. А. Степаник – Текст : непосредственный // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Здоровье в балете». – СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2022. – С. 128–141.

7. Степаник, И. А. Диспластический варусно-торсионный синдром у юных танцовщиков / И. А. Степаник. – Текст : непосредственный // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Здоровье в балете». – СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2022. – С. 114–127.

8. Степаник, И. А. Постановка корпуса будущего артиста балета методами кинезиологии. / И. А. Степаник. – Текст : непосредственный // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Здоровье в балете». – СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2024. – С. 93–106.

9. Щепкина, Е. А. Проблемы опорно-двигательного аппарата у обучающихся классическому танцу, связанные с индивидуальными особенностями (15 лет наблюдений обучающихся АРБ имени А.Я. Вагановой) / Е. А. Щепкина, И. А. Степаник. – Текст : непосредственный // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Здоровье в балете». – СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2024. – С. 93–106.

Сведения об авторе

Степаник Ирина Анатольевна, заведующая лабораторией медико-биологического сопровождения хореографии, кандидат медицинских наук, доцент, доцент кафедры ФИТИ ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Васильев Олег Станиславович, ведущий консультант лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой», доктор мед. наук, профессор кафедры физической и реабилитационной медицины с курсом клинической психологии и педагогики ФГБУ ДПО «Центральная государственная медицинская академия» Управления делами Президента Российской Федерации (г. Москва, Российская Федерация)

УДК 793.31(476)

**В.А. Катаникова,
И.А. Сорокина
г. Луганск, РФ**

МНОГООБРАЗИЕ НАРОДНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Искусство переплетено с жизнью тысячами нитей. «В музыке звучит душа народа», «живопись – яркое отражение эпохи», «музыка, созвучная времени» – именно так мы описываем различные жанры искусства. В этом же ключе можно рассмотреть и танец. Он включает в себя движения и позы человеческого тела, ритмичность и динамику, композицию

и рисунок, которые передают информацию о реальной действительности, человеческом характере, отношениях между людьми, их чувствах, мыслях и эстетических взглядах.

Культура Беларуси богата и разнообразна, особенно это касается народного танцевального искусства, которое сформировалось под влиянием исторических событий, этнических особенностей и танцевальных традиций соседних народов. Народные танцы являются важным элементом белорусской культурной идентичности и передают выразительность народным обычаям и праздникам.

По мнению С. В. Гутковской, «многообразие функций – неотъемлемая черта хореографии и наших дней. Ярким примером тому – общественный танец на молодежных вечерах и дискотеках. Это – и средство удовлетворения художественных потребностей людей, и средство их эстетической деятельности, и в то же время способ проведения досуга, психологической разрядки» [5, с. 14].

Народные танцы Беларуси имеют корни, которые уходят в далёкое прошлое. Они развивались в условиях аграрного общества и в значительной степени отражали образ жизни, трудовые процессы и праздники местного населения. Сводные хороводы и танцы, привязанные к определённым сезонам и праздникам, способствовали сплочению общины и передаче культурного наследия.

В монографии «Белорусский народный танец» Ю. М. Чурко даёт классификацию народного танца: «Всё белорусское народное хореографическое искусство мы делим на три жанра: хороводы, пляски и танцы, внутри жанров существуют группы и виды. В хороводах – хороводные песни, игровые хороводы и хороводные пляски. В танцах – традиционные белорусские народные танцы, кадрили, польки, городские бытовые и балльные танцы» [5, с. 173].

Существует множество стилей и видов народных танцев в Беларуси. Среди них можно выделить:

1. Хороводы – коллективные танцы, исполняемые кругом, часто сопровождающиеся песнями. Они были неотъемлемой частью ритуалов и обрядов.
2. Парные танцы – танцы, исполняемые танцующими в парах. Они часто включают в себя элементы фольклорных сюжетов и отображают чувства и эмоции героев.
3. Сольные танцы – индивидуальные представления, показывающие мастерство танцора. Такие танцы проявляют индивидуальность и разнообразие движений.

Тематика белорусских народных танцев варьируется от быта и труда до мифологии и природы. Стили танцев зачастую включают элементы, отражающие традиционные символы, такие как земля, урожай и сила природы. Одежда и музыка играют важную роль в создании атмосферы праздника и символизируют единство народа. Не биологические инстинкты, не стремление к свободной игровой деятельности, не вера в магическую силу обрядов, как считали сторонники различных концепций происхождения искусства, а общественное производство, трудовая практика сформировали эстетический взгляд на мир, зародили потребность в художественном творчестве.

С. В. Гутковская утверждает, что «такая тесная связь искусства с трудом чётко зафиксирована в самых древних образцах вокального жанра – многочисленных трудовых песнях. Явственно прослеживается она и в самых первых хореографических формах – танцах и хороводах, где изображаются рабочие процессы. В Беларуси это «Таукачыкі», «Мельнік», «Лянок», «Кросны», «Канापелька», «Кавалі», «Малаточкі», «Цапы» и др.» [5, с. 14].

И. В. Коновальчик отмечает, что «народно-сценический танец как жанр хореографического искусства появился в XX веке, и как любой жанр искусства прошёл определенный период развития. История становления и развития белорусского народно-

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

сценического танца связана с именем выдающегося деятеля белорусского искусства Игната Буйницкого и творчеством его театрального коллектива. Выступления труппы И. Буйницкого пробудили интерес к белорусскому танцевальному творчеству и положили начало развитию белорусского народно-сценического танца как жанра хореографического искусства. За короткий промежуток времени белорусский народно-сценический танец из простой копии фольклорного образца, перенесенного на сцену, стал одной из главных составных частей национальной культуры» [1, с. 7].

В белорусской традиции маршами названы разные по жанрам (в том числе танцевальные) произведения. Некоторые материалы подтверждают, что название определённого рода музыкальных приветствий маршами встречается и в других местностях.

И. Д. Назина перечисляет танцы, исполняемые на белорусских свадьбах, среди которых как «старинные» (Лявониха, Гусачок, Круглый, крутуха), так и «новые» (фокстрот, танго, шейк), «свои» (Ленок, Толкачи, Терница) и заимствованные у русских (Барыня, Нареченька, «Во саду ли», Корочобка), украинцев (гопак, Гречанки, «Ой, за гаєм-гаєм»), поляков (краковяк, оберек, мазурка) и других западноевропейских народов (полька, кадрили, лансье, вальс), порой авторские (Славянка, полонез Огинского) [2, с. 269].

В белорусской традиции происходит совмещение, наложение вокального и инструментального начала. На это неоднократно указывает в своей книге А. В. Ромодин: «Инструментальная культура словно наслаивается на песенную, становясь внутренне от неё неотделимой». А. В. Ромодин пишет: «Объединяющей чертой для всех плясовых форм (в любых этнографических зонах) становится обязательное, совместное с инструментальным наигрышем пение припевок. И жанровые доминанты разных ареалов, и другие формы включают в себя непременно синкретическое сочетание пляски, инструментального наигрыша и пения припевок» [3, с. 30].

Современные танцевальные постановки часто вдохновляются народными танцами и музыкой. Хореографы исследуют фольклорные темы, такие как обряды, семейные праздники и мифологию, и воплощают их в новых работах. Это позволяет сохранить аутентичные элементы в сочетании с современными стилями.

Современные исполнители и хореографы экспериментируют с народными движениями, вводя новые техники и формы. Используя такие стили, как современный танец, hip-hop или контемпорари, они создают уникальные синтезы, которые сохраняют дух народной культуры, но звучат по-новому.

Современные белорусские танцы часто комбинируют элементы из других народных и современных танцевальных традиций. Это взаимодействие позволяет обогатить культурный ландшафт и привлечь большее количество зрителей. Множество танцевальных коллективов и образовательных учреждений в Беларуси занимаются сохранением и популяризацией народного танца. Проводятся мастер-классы, фестивали и конкурсы, где современные исполнители могут не только обучаться традиционным техникам, но и адаптировать их к современным выступлениям. Современные технологии, такие как видеоарт и мультимедиа, также находят место в постановках, где сохраняются народные традиции. Такое сочетание позволяет рассказать историю на новом уровне и привлечь внимание широкой аудитории. Современный белорусский танец активно взаимодействует с народными традициями, создавая уникальные произведения искусства, которые уважают наследие, но при этом смотрят в будущее. Это важный процесс, который позволяет сохранить культурную идентичность и сделать её актуальной для новых поколений. В условиях глобализации и быстрого влияния современных технологий, важность сохранения народных традиций, включая танцевальное искусство, становится все более актуальной. Множество ансамблей и

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

студий танцев работают над тем, чтобы сохранить исконные традиции, адаптируя их к современным условиям и создавая новые формы исполнения.

Многообразие народного танцевального искусства Республики Беларусь является отражением богатой культурной истории страны. Оно не только сохраняет память о прошлом, но и обогащает современную культуру, становясь связующим звеном поколений. Важно продолжать развивать и поддерживать эти традиции, чтобы передать их следующим поколениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коновальчик, И. В. Белорусский народно-сценический танец: состояние и перспективы: специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ирина Викторовна Коновальчик. – Минск, 2021. – 27 с. – Библиогр.: с. 27. – Место защиты: Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Текст : непосредственный.
2. Назина, И. Д. О роли и функциях инструментализма в свадебной обрядности белорусов / И. Д. Назина // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. Материалы Международной методической конференции. – М. : Проспект, 2008. – С. 265–272. – Текст : непосредственный.
3. Ромодин, А. В. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. – СПб. : РИИИ, 2009. – 208 с. – Текст: непосредственный.
4. Хаздан, Е. Музыка и музыканты в еврейской и белорусской свадьбе / Е. Хаздан // Культура славян и культура евреев: диалог, сходства, различия. – 2012. – № 5. – С. 339–356. – Текст : непосредственный.
5. Чурко, Ю. М. Белорусский народный танец: Историко-теоретический очерк / [предисл. Н. Эльяша]; Институт искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР. Белорусская государственная консерватория имени А. В. Луначарского. – Минск : Наука и техника, 1972. – 194 с.

Сведения об авторе

Катаникова Валерия Александровна, студентка 4 курса кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)
научный руководитель – **Тютюнник Владислава Сергеевна**, преподаватель кафедры хореографического искусства, федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.32

И.А. Бойченко
г. Луганск, РФ

СОВРЕМЕННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ ОСВОБОЖДЕНИЯ, КАК ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ОСОЗНАНИЯ И ВЫРАЖЕНИЯ НАКОПЛЕННЫХ ЭМОЦИЙ

Современное хореографическое искусство является лидером в области экспериментирования и самовыражения. В условиях глобализации и стремительного развития технологий, танец становится не только формой искусства, но и важным инструментом для терапии эмоциональной закрепленности. Одной из ключевых тенденций является внедрение новых практик, ориентированных на комплексное взаимодействие тела и души. Состояние закрепленности во многом ограничивает не только эмоции, но и социальное взаимодействие. Эмоциональная подавленность приводит к внутренним зажимам, которые проявляются не только в мимике, речи, но и в движениях.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

В мире танца эмоциональное раскрепощение является одной из самых значительных проблем, с которыми сталкиваются исполнители. Это состояние, когда внутренние блоки и страхи мешают свободному самовыражению, может корениться в различных факторах – от неуверенности в собственных силах до глубоких личных травм. Танец, будучи искусством, которое требует полной отдачи и искренности, требует от исполнителя способности показать свои эмоции без страха осуждения.

Передача эмоций, это глубокий процесс, который связывает исполнителя с его внутренним миром и окружающей реальностью. Это искусство интерпретации, где воображение служит мостом между воспоминаниями и физическими выражениями. Каждое движение – это отражение чувств, мыслей и переживаний, которые формируют индивидуальный стиль танцора. Разрыв между ощущениями и телодвижениями может привести к механическому исполнению, нивелируя всю красоту и выразительность танца. Важно понимать, что эмоциональная подача требует не только техники, но и состояния духа, внутренней гармонии. Танец, как искусство, требует не только физической грации, но и глубокой эмоциональной связи. Неспособность проявить свои настоящие чувства может вызывать чувство неполноценности, что, в свою очередь, отражается на выступлениях и общей атмосфере в группе.

В современном хореографическом искусстве есть множество техник и практик, которые помогают не только укрепить уверенность в себе и раскрыть свой потенциал, но также могут помочь обогатить творческий процесс, позволяя выразить свою индивидуальность:

1. «Создание комфортной атмосферы». Важно, чтобы в классе царила дружелюбная и поддерживающая обстановка. Это позволяет исполнителям чувствовать себя свободно и уверенно, не боясь осуждения или критики. Поддержка педагогов и сверстников помогает развить уверенность в собственных силах. Установление доверительных отношений внутри танцевального коллектива и принятие себя могут стать ключевыми факторами на пути к свободе выражения.

2. «Обсуждение эмоций». Важно создавать пространство, где исполнители могут делиться своими чувствами и переживаниями. Это открывает возможность для обсуждения различных эмоций, которые они испытывают во время танца, и укрепляет взаимопонимание в группе.

3. «Современные танцевальные техники освобождения». Основываются на естественных движениях и положениях тела и опираются на принципы уменьшения напряжения, используя дыхание и инерцию для облегчения движения. С помощью техник релиз развивается понимание собственного тела, что даёт большое разнообразие для развития хореографической лексики танцовщика. В процесс изучения техник включены анатомические аспекты, такие как: костная структура, мышечная, дыхательная и нервная системы. В этом контексте важным аспектом является осознание своих физических и эмоциональных границ. Техники освобождения учат танцоров не только доверять своим инстинктам, но и воспринимать своё тело как живой инструмент, способный к бесконечному самовыражению.

Метод Фельденкрайза (Feldenkrais method) – основанный на принципах нейропластичности, для улучшения осознанности движения и расширения двигательных возможностей.

Соматикс (Somatic Education) – направление в работе с телом, созданное в 1970-х годах Томасом Ханной, в основе которого лежит концепция осознанности и интеграции тела

и разума. Сейчас это направление включает в себя целый комплекс дисциплин, разработанных многими авторами.

Техника освобождения Джоан Скиннер (Skinner Releasing Technique) – использует естественные положения тела и неструктурированное, импровизационное движение на основе образов, голоса, языка и музыки в качестве творческих стимулов.

Body Mind Centering (BMC) – этот подход, разработанный Бонни Бейнбридж Коэн, фокусируется на изучении движения через анатомию и физиологию. Он помогает развить более глубокое понимание связи между различными системами тела и психическими процессами.

Йога – большинство техник современного танца, так или иначе используют адаптированные принципы йоги. Йога – метод работы с собственным телом, дыханием, мышлением и сознанием, позволяющий танцовщику в процессе танца управлять своими эмоциями, достигать физического и психологического равновесия, постоянно изучать самого себя и изменения в процессе обучения.

Техника «Пять ритмов» – разработанная Габриэлой Рот, предлагает путешествие через пять основных ритмов движения (плавный, стаккато, хаос, лирический, спокойствие), что помогает исследовать различные аспекты личности и эмоциональные состояния.

Аутентичное движение. Танцевально-двигательная терапия (ТДТ) – находит применение в широком спектре областей (психическое здоровье, нейродегенеративные заболевания, реабилитация и др.)

Ecstatic Dance – сочетающее в себе элементы древних практик и современных подходов к движению и самовыражению. Ecstatic Dance основывается на нескольких ключевых философских принципах, которые делают эту практику уникальной и мощной: свобода самовыражения, неосуждение и принятие, присутствие в моменте, связь с внутренним «я», коллективное единство.

4. «Импровизация». Включение элементов импровизации позволяет исполнителям экспериментировать с движениями и эмоциями. Это не только развивает креативность, но и помогает избавиться от страха перед выступлениями, так как исполнители учатся получать удовольствие от процесса, а не заикливаться на результате.

Контактная импровизация – техника, в которой сохранение партнерами физического контакта даёт возможность для исследования и работы с телом и со всеми аспектами движения.

Танцевальная импровизация – техники, позволяющие исполнителям выйти за рамки привычных паттернов движения, изучая возможности своего тела и создавая новые движения. Например, технологии импровизации, Уильяма Форсайта (Геометрия танца) интерактивный курс «William Forsythe: Improvisation Technologies»

Современные танцевальные техники освобождения основываются на освобождении тела от ограничений и предвзятых форм движения. Эти практики акцентируют внимание, на импровизации, самовыражении и глубинном понимании своего тела.

Танец не только освобождает от внутренних блоков, но и создаёт пространство для осознания и выражения накопленных эмоций. И каждая из этих техник и практик помогает исполнителям погрузиться в процесс, где первичное движение становится средством коммуникации с самим собой и окружающими. Эти техники не только развивают физические навыки, но и помогают танцорам обрести уверенность и ощущение свободы, освобождают от психологических барьеров, позволяя артистам выразить себя на новом уровне.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Таким образом, современное хореографическое искусство не только отражает культурные изменения, но и становится важным социальным явлением, способным решать проблемы эмоционального острого состояния и способствовать в личностном развитии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гришон, А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация / А. Гришон. — Москва : Издательство «Альманах», 2012. 150 с. — Текст : непосредственный.
2. Гренлюнд Э. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика / Э. Гренлюнд, Н. Ю. Оганесян. — СПб. : Издательство «Речь», 2014. — 219 с. — Текст : непосредственный.
3. Дружинин, В. Н. Психология общих способностей. 3-е изд. / В. Н. Дружинин. — СПб. : Питер, 2008. — 368 с.
4. Дружинин, В. Н. Экспериментальная психология: Учеб. пособие для вузов. 2 изд. доп. / В. Н. Дружинин. — СПб. : Питер, 2001. — 320 с. — Текст : непосредственный.
5. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце / В. Ю. Никитин. — Москва : Издательство «ГИТИС», 2011. — 472 с. — Текст : непосредственный.
6. Сандомирский, М. Е. Психосоматика и телесная психотерапия: Практическое руководство / М. Е. Сандомирский. — Текст : непосредственный.
7. Шкурко, Т. А. Танцевально-экспрессивный тренинг / Т. А. Шкурко. — СПб : Издательство «Речь», 2003. — 192 с. — Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Бойченко Инна Анатольевна, преподаватель колледжа федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.3

*О. В. Чернова
г. Луганск, РФ*

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ ТВОРЧЕСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ ЛИЧНОСТИ У СТУДЕНТОВ ХОРЕОГРАФОВ

В эпоху бесконечных потоков информации и стремительных технологических изменений, творчество становится не просто ценным ресурсом, но и необходимым условием для развития личности и профессионализма. Это процесс, который включает в себя оригинальность мысли, гибкость в подходах и способность к инновациям. Творчество может проявляться в различных формах, таких как искусство, наука, технологии и повседневная жизнь. В контексте балета, творчество позволяет хореографам и танцорам создавать уникальные танцевальные произведения, которые воплощают эмоции и идеи через движение и выразительность.

Чтобы понять природу творческих способностей, важно рассмотреть ключевые термины: «способности» и «творчество». Согласно С. Л. Рубинштейну, «способности – дар к чему-нибудь, к какой-то деятельности. Наличие у человека определённой способности означает пригодность его к определённой деятельности» [5, с. 703].

Творчество – процесс мышления и действия, который приводит к созданию уникальных и оригинальных творений, открытию новых фактов, характеристик и законов, а также разработке методик для исследования и изменения физического мира и сферы духовности.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Большинство учёных считают творчество синонимом креативности. Творчество воспринимается как процесс, который ведёт к появлению чего-то оригинального, в то время как креативность считается внутренним потенциалом или ресурсом, присущим каждому человеку. Слово креативность с латинского переводится как «создание, творение», сам термин ввёл в оборот Д. Симпсон в 1922 году, определяя его как способность индивида отходить от стандартных моделей мышления. Например, Г. В. Иванченко с Д. А. Леонтьевым считали, что креативность – это «творческий потенциал личности, как способность находить нестандартные решения проблем, создавать новые идеи, концепции, произведения искусства» [3, с. 612].

Также творчество тесно связано с воображением, поскольку именно воображение позволяет нам создавать образы и концепции, которые ещё не существуют в реальности. Это способность видеть за пределами существующего и исследовать новые возможности, что является основой для инноваций и оригинальных творений. Воображение дает толчок креативному процессу, позволяя мысли течь свободно и формировать уникальные идеи.

Творчество играет ключевую роль в образовательном процессе студентов и в профессиональной жизни педагога. В документе № 613Н, выпущенном Министерством труда России 8 сентября 2015 года, который касается стандартов профессии «Педагог дополнительного образования для детей и взрослых», ключевая задача профессиональной деятельности заключается в «создании педагогических условий для формирования и развития творческих способностей, удовлетворения потребностей в интеллектуальном, нравственном и физическом совершенствовании» [8, с. 1].

Современное хореографическое образование ставит перед собой цель подготовить высококвалифицированных специалистов, которые обладают способностью к непрерывному самосовершенствованию и инновационной работе. Особое значение в образовательном процессе приобретает развитие профессионально-творческих умений студентов-хореографов. Для студентов-хореографов очень важно развивать свои творческие способности, чтобы стать успешными профессионалами в этой области.

Отметим, творчество в хореографии является бесконечным процессом самооткрытия и самовыражения, который требует от хореографа не только технических навыков, но и глубокого понимания человеческой природы и культуры. «Хореограф – это профессия творческая, которая складывается из таких качеств, как образное мышление, широта кругозора, знание методики специальных дисциплин, способность к поиску новых современных художественных средств и форм» [6, с. 166]. А. Лапаури считал, что «само по себе образование, каким бы фундаментальным оно ни было, не может открыть тайны преподавателя, балетмейстера, исполнителя. Нужно совершенствовать эти навыки постоянно, не останавливаясь на достигнутом» [1, с. 169].

Важность творческого подхода в хореографии особенно заметна в процессе обучения. Педагоги-хореографы должны не только передавать знания, но и вдохновлять студентов на поиск собственного творческого голоса. Существует множество форм и методов развития этих способностей студентов-хореографов, и каждый преподаватель может выбрать наиболее подходящие для своих студентов.

Особо отметим тот факт, что одним из основных методов развития творческих способностей является работа над импровизацией. Импровизация позволяет студентам экспериментировать с движениями, идеями и эмоциями, что способствует развитию их творческого мышления. «Импровизация в танцевальной практике выступает как методологическая основа, способная связать внутреннее состояние танцора с движением, как

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

внешнее выражение мысли и внутреннего мироощущения» [7]. Благодаря этому методу в танце открываются двери для спонтанного и творческого самовыражения.

Другим важным методом является работа с композицией. Студентам в рамках учебной дисциплины «Искусство балетмейстера» предлагается создать танцевальные номера, используя различные элементы дизайна, света и музыки. В рамках этого метода студенты развивают свою креативность и умение создавать цельные и органичные произведения.

Также не менее важна работа с коллективом. Хореографический коллектив – это группа людей, объединенных общей целью создания и исполнения танцевальных произведений. Совместное творчество способствует обмену идеями, вдохновению и развитию умения работать в команде. Кроме того, студенты могут обучаться друг у друга, разделять опыт и совершенствоваться вместе.

Важной формой развития творческих способностей является участие в конкурсах и фестивалях. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка Т. Ф. Ефремовой понятие «конкурс» определяет как «соревнование с целью выявить из числа представленных наиболее достойных участников или наилучшие работы» [2, с. 1013]. В толковом словаре под редакцией С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой фестиваль определяется как «широкая общественная праздничная встреча, сопровождающаяся просмотром достижений каких-либо видов искусства (музыкальный, театральный, кинематографический фестиваль, т.е. фестиваль искусств)» [4, с. 781]. Эти мероприятия предоставляют уникальную платформу для обмена опытом и идеями, а также для демонстрации своих достижений широкой аудитории.

Также существует множество других аспектов, способствующих развитию творчества в области хореографии. Создание собственных танцевальных композиций развивает у студентов чувство композиции, пространства и ритма, а также способность передавать идеи и эмоции через движение. Понимание исторического и теоретического контекста танца обогащает творческий процесс и вдохновляет на создание новаторских работ. Участие в мастер-классах с приглашенными экспертами расширяет профессиональный кругозор студентов и предоставляет им доступ к новым знаниям и методам. Критический анализ танцевальных произведений помогает студентам развивать аналитические способности и глубже понимать хореографическое искусство. Использование современных технологий в хореографии открывает новые возможности для творчества и представления танцевальных работ. Участие в социальных проектах способствует развитию таких качеств, как эмпатия и социальная ответственность, что является важным аспектом творческой деятельности. Постоянное самообразование и стремление к саморазвитию поддерживают творческий потенциал и способствуют профессиональному росту.

В конечном итоге, творческие способности в хореографии – это не только средство для создания новых танцевальных произведений, но и путь к личностному росту и культурному обогащению общества. Через танец хореографы могут общаться на глубоком уровне, вызывая эмоциональный отклик и создавая значимые художественные работы, которые отражают и обогащают человеческий опыт.

Творческие способности могут помочь хореографам освоить новые движения и танцевальные комбинации, добавить выразительность и эмоциональную глубину к своему выступлению. Танцор должен чувствовать музыку, видеть световые и цветовые образы, чтобы правильно интерпретировать роль и передать атмосферу произведения.

Для того чтобы развить творческие способности нужно постоянно экспериментировать, искать нестандартные решения, работать над собой и стремиться к

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

совершенству. Также важно использовать воображение и фантазию, чтобы придать уникальность своему танцу и отличаться от других исполнителей.

Итак, развитие творческих способностей у студентов-хореографов требует комплексного подхода, включающего практические занятия, теоретические исследования и активное творческое взаимодействие. Такой подход способствует формированию глубокого понимания хореографического искусства и развитию уникального творческого голоса каждого студента.

Использование разнообразных форм и методов развития творческих способностей позволяет студентам-хореографам не только углубить свои технические навыки, но и расширить творческий взгляд, формируя уникальный хореографический язык и подход к танцу. Это комплексное обучение является ключом к успеху в мире хореографии и танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – Москва: Просвещение, 1977. – 200 с. – Текст : непосредственный.
2. Ефремова, Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толковообразовательный [Текст] : в 2 т. / Т. Ф. Ефремова. – Москва : Рус. яз., 2000. – 1209 с. – ISBN 5-200-02800-0. – Текст : непосредственный.
3. Иванченко, Г. В. Большая Российская энциклопедия / Г. В. Иванченко, Д. А. Леонтьев. – в 30 т. Т. 15: Конго – Крещение / отв. ред. С. Л. Кравец. – Москва : Педагогика, 2010. – 612 с. – ISBN 5-85270-320-6. – Текст : непосредственный.
4. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Москва : Атберг 98, 2010. – 944 с. – Текст : непосредственный.
5. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – Санкт-Петербург : Питер, 2019. – 720 с. – ISBN: 978-5-4461-1063-6. – Текст : непосредственный.
6. Фатхудинова, К. Г. Формирование профессиональных – творческих компетенций у студентов - хореографов в рамках проекта «Творческие люди» / К. Г. Фатхудинова // Вестник МГУКИ, 2021. – № 4(104). – С. 165 – 172. – Текст : непосредственный.
7. Шульц, В. Ш. Импровизация как методическая основа современного танца / В. Ш. Шульц // Аспирант. Приложение к журналу Вестник Забайкальского государственного университета. – 2020. – Т. 14. – №1. – С. 120–124. – Текст : непосредственный.
8. Шурухт, С. М. Подростковый возраст: развитие креативности, самосознания, эмоций, коммуникации и ответственности / С. М. Шурухт. – Санкт-Петербург : Речь, 2006. – 112 с. – ISBN 5-9268-0447-7. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Чернова Ольга Валерьевна, студентка 1 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – **Гуляева Елена Олеговна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА**

Современное хореографическое искусство переживает бурное развитие, под влиянием как социальных изменений, так и технологических инноваций. Хореография, как и другие формы искусства, адаптируется к новым реалиям и предлагает зрителю новые формы выражения, которые часто нарушают традиционные границы.

На сегодняшний день в нашей стране происходит подъём современного танца. Он живет и развивается на ряду с другими видами хореографии. Сейчас существуют множество трупп, школ, театров современного танца, которые отличаются разнообразными стилями танца, ведь современная хореография – это прежде всего авторская хореография. Она выражает и стремится показать все устремления сложного противоречивого внутреннего мира человека, помогает понять себя, запутавшихся в лабиринте собственных действий и помыслов.

Современный стиль хореографии – это тот стиль танца, которому присущи пластика, акробатика, музыкальность. Одна из задач современной хореографии – донести до зрителя настроение, показать танцевальные движения, актёрское мастерство и посыл музыки и идеи постановщика для создания интересного и эффектного шоу.

Каждой эпохе присуща своя музыкальная культура. Исходя из этого, каждый танец можно назвать современным, но современным в своё время. В наше время современный танец пользуется наибольшим успехом, являясь подходящим танцевальным подкреплением для новых современных музыкальных композиций.

В настоящее время новейшими танцевальными направлениями интересуются люди разного социального положения и разной возрастной категории. Но несмотря на несомненный интерес к данному направлению, знаний о современных танцах недостаточно, а методика их преподавания не совершенна. Многие преподаватели и хореографы работают над профессиональным изучением современных танцев, постоянно экспериментируя и практикуясь в создании интересных разработок. Западные танцевальные школы уже давно диктуют моду в мире современного танца. В России же, современные направления используют, как зрелищное шоу.

В наше время, среди любителей современных танцевальных направлений встречается все больше детей и подростков, что говорит о необходимости изучать данное явление и создавать обучающие программы в этой области.

Сейчас в нашей стране происходит подъем современного танца, он живёт и активно развивается наряду с другими видами хореографического искусства. Существуют различные школы, труппы, театры современного танца, которые отличаются своеобразным стилем танца. Ведь современная хореография – это, прежде всего, авторская хореография. Она стремится выразить все устремления сложного противоречивого внутреннего мира человека, помогает понять самих себя, запутавшихся в сложном лабиринте собственных действий и помыслов.

Танец является неотъемлемой частью пластической культуры человека. Воспитание танцевально-пластической культуры начинается с познания и развития опорно-двигательного аппарата танцовщика. Чтобы пройти через сознательное управление своим телом к бессознательному использованию танцевальных движений, необходимо научиться

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

выполнять простейшие танцевальные упражнения и движения. В основе танцевальной школы лежит не тренирующий, а обучающий и воспитывающий факторы.

Сейчас предоставлено много возможностей для обучения современному танцу. Во многих крупных городах России, а также за границей проходят различные семинары, где можно овладеть любыми техниками танцев модерн, джаз и другими стилями. Но существуют и свои минусы, так как в нашей стране существует очень мало школ современного танца, где танцовщик мог с детства систематически обучаться различным техникам и получить полное образование в этой сфере, также очень мало литературы по современной хореографии на русском языке.

Проблема обучения современному танцу состоит ещё в том, что здесь нет единого стиля. Сколько школ столько и стилей, техник, своих особенностей. Поэтому приобретая танцевальный опыт в одной профессиональной труппе или школе, можно владеть прекрасной техникой, но не выдержать манеру и особенность другого.

Так что начинающий балетмейстер или педагог данного направления, владеющий базой современного танца, может создать свой индивидуальный стиль.

Влияние времени – это закон, который никому ещё не удавалось обойти ни в политике, ни в науке, ни тем более в искусстве. Более ста лет в США, затем в Западной Европе и других странах развивается современный танец различных стилей, манер и направлений. Это развитие коснулось и нашей страны. Появляется все больше детских и профессиональных коллективов этого направления, главной целью которых является не только приобщение людей к этому виду хореографии, но и развитие их творческих способностей, индивидуальности, которая скрыта в них. Благодаря этому у каждого танцевального коллектива есть свой стиль, манера исполнения.

В процессе обучения на обучающихся оказывает значительное воздействие формирование нравственных, волевых и психологических качеств, которые становятся постоянными чертами личности.

Танцевальная культура представляет собой неограниченные возможности для эстетического воспитания личности. Она воспитывает умение воспринимать и понимать прекрасное в движении человеческого тела, в совершенстве его линий и форм, развитии физических, нравственных и волевых качеств.

Современный танец только получил своё развитие в нашей стране и это даёт большую возможность молодому поколению балетмейстеров и танцовщиков повышать уровень исполнительской культуры, раскрывает новые пути, решения танцевальной композиции, даёт толчок к дальнейшим исследованиям и совершенствованию в области современной хореографии.

Можно сказать, что один из самых сложных и многогранных видов искусства – это хореография. Обучение ей может занять у человека всю жизнь и требует от него гармоничного соединения эстетико-художественных и спортивных навыков.

Современная хореография сложна тем, что она ежедневно продолжает своё развитие, и танцорам приходится постоянно следить за обновляющимися тенденциями и создавать что-то новое. Но в этом есть и свои плюсы в виде свободы от складывавшихся годами канонов. Поэтому если человеку нравится вносить свои идеи и новшества в танец, то современная хореография как нельзя лучше подойдёт для его самовыражения.

Рассмотрим несколько ключевых тенденций, которые определяют его развитие в последние годы.

Современные хореографы активно используют новые технологии, что становится одной из самых заметных тенденций в развитии хореографического искусства. Видео-арт,

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

проекции, интерактивные инсталляции, а также использование дополненной и виртуальной реальности – все эти элементы становятся неотъемлемой частью постановок. Например, танцевальные выступления могут быть дополнены визуальными эффектами, которые синхронизированы с движениями танцоров, создавая уникальные и погружающие в атмосферу сцены. В некоторых случаях хореография и цифровые технологии переплетаются настолько тесно, что зритель не всегда может отличить, где заканчивается реальное и начинается виртуальное.

Современная хореография все чаще выходит за рамки традиционных танцевальных стилей. Хореографы активно экспериментируют, объединяя элементы различных культурных и танцевальных традиций, от балета до уличных танцев. Трансформация классического балета, внедрение элементов народных и этнических танцев, а также влияние хип-хопа и современных уличных движений создают уникальные гибридные формы. Важно отметить, что этот процесс способствует не только расширению танцевальной палитры, но и способствует культурному обмену между различными народами и традициями.

Современная хореография часто служит инструментом для выражения мнений и обсуждения важных социальных и политических вопросов. Многие хореографы используют танец как способ обратить внимание на проблемы, такие как гендерное равенство, миграция, климатические изменения или расовая дискриминация. Тело, как главный инструмент хореографа, становится мощным носителем смыслов и эмоций, что позволяет создавать глубокие и многослойные постановки, которые провоцируют размышления и обсуждения в обществе.

Ещё одной важной тенденцией является инклюзивность в хореографии. В последние годы наблюдается рост числа проектов, которые включают в себя танцоров с различными физическими и ментальными особенностями. Это даёт возможность людям с ограниченными возможностями или особыми потребностями не только участвовать в творческом процессе, но и демонстрировать свои способности на сцене. Такие постановки зачастую обладают особой эмоциональной силой, демонстрируя зрителю важность инклюзивного подхода в искусстве.

Импровизация становится важной составляющей современных хореографических постановок. Многие хореографы предпочитают работать не только по заранее подготовленной программе, но и интегрировать элементы спонтанности, что позволяет танцорам раскрывать свои творческие возможности и взаимодействовать с публикой. Этот подход также часто встречается в тех проектах, где зрители становятся активными участниками – например, они могут влиять на развитие хореографической композиции, что делает каждое представление уникальным.

В последние годы наблюдается интерес к возвращению к органической, искренней телесности. Хореографы стремятся освободить тело от жёстких форм и технических ограничений, фокусируясь на ощущениях, эмоциях и внутреннем состоянии танцора. В этом контексте важно не столько мастерство исполнения движений, сколько способность передать эмоциональное состояние и мысли через тело. Эта тенденция создаёт более интимную, личную атмосферу, что способствует лучшему соединению с аудиторией.

Глобализация культурных процессов приводит к более тесному взаимодействию танцевальных традиций и стилей со всего мира. Все больше хореографов ищут вдохновение в различных уголках планеты, что приводит к синтезу восточных и западных танцевальных практик, а также к более универсальному языку танца, который понятен людям вне зависимости от культурных или языковых барьеров. Современное хореографическое искусство находится в состоянии постоянной эволюции. Открытость для новых технологий,

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

культурных форм и социальных инициатив, а также поиски новых способов взаимодействия с аудиторией формируют его будущее. Важно отметить, что в условиях глобальных перемен и технологических достижений танец сохраняет свою уникальность как форма искусства, которая может быть одновременно личной и коллективной, традиционной и инновационной, и, что немаловажно, доступной для широкой аудитории.

Возможности хореографического искусства в системе современного образования используются не в полной мере, так как значительной переработки содержания учебных предметов не происходит: в них по-прежнему излагаются основы наук, а формирование общекультурных, социально-трудовых, коммуникативных навыков, опыта самопознания, осмысления своего места в мире, выбор ценностных, смысловых установок для своих действий считаются второстепенным либо вообще не принимается во внимание. А в искусстве хореографии как раз и заложен определённый набор предпочитаемых ценностей, при этом иерархия ценностей у каждой личности формируется своя. Именно хореографическое искусство через репертуар успешнее всего реализует развитие толерантности, способности к сотрудничеству, ответственности; формирует умение принимать решения и осуществлять их; позволяет учащемуся реально оценивать собственные ресурсы, осознанно выбирать сферу применения имеющихся способностей.

Взросший интерес к танцевальному искусству обусловлен расширением границ хореографического образования, который определён профессиональными направлениями подготовки в области классической, народно-сценической, эстрадной и др. хореографии. С большим потоком информации, связанной с современными направлениями танцевальных субкультур, таких как хип-хоп, хаус, брейкданс и другие направления, хореографическое образование расширило свои границы и внедрило указанные направления в профессиональный стандарт. Данная тенденция иллюстрирует межкультурный дискурс развития танцевального искусства в современном мире.

Однако нельзя не упомянуть, что в середине 30-х годов прошлого века произошло важное событие, которое оказало влияние на развитие системы профессионального хореографического образования. В 1934 году была опубликована работа выдающегося педагога А. Я. Вагановой «Основы классического танца». На основе анализа исполнительского искусства предшествующих поколений, и, опираясь на собственный многолетний педагогический опыт работы, профессор А. Я. Ваганова разработала методику обучения классическому танцу, послужившую фундаментом отечественной системы хореографического образования. Работа А. Я. Вагановой оказала основополагающее влияние на все последующие процессы обучения танцевальному искусству. В эти годы был сделан также первый шаг на пути систематизации накопленного опыта в области теории обучения народному танцу. В 1939 году была опубликована работа А. В. Лопухова, А. В. Ширяева, А. И. Бочарова «Основы характерного танца». Другим значительным событием, которое определило качественно новый уровень педагогической и постановочной работы в области танцевального искусства, стала организация педагогических и балетмейстерских отделений в Ленинградском (в конце 20-х – начале 30-х гг.) и Московском (в 30-е гг.) хореографических техникумах.

Тем не менее, учебный процесс во второй половине 30-х годов вошёл в критический период. В эти годы в стране начались репрессии, коснувшиеся и видных театральных деятелей. В драматических театрах прекратились экспериментальные поиски в области синтеза искусств, а в балетных и театральных школах началось сокращение учебных часов обучения по дисциплинам. Возникшие проблемы ещё больше усугубились вследствие

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

начавшейся в 1941 году Великой отечественной войны, сказавшись на физических возможностях и здоровье.

Обучение танцу нами рассматривается как доминирующее коммуникативное звено в межкультурных связях, заключающееся в методах и формах передачи информации, а именно, невербальным способом. Танец уходит своими корнями в далёкое прошлое, несёт историческую информацию и поэтому является одним из основных звеньев, не только отдельно взятого региона, но и мировой художественной культуры.

Движение, как основа танца, исполняющееся в чётко заданном ритме, выступает основным инструментом общения, т. е. языком, используя невербальный метод передачи информации в межкультурных связях. Это позволило хореографическому искусству занять свою социальную нишу в межкультурной коммуникации в силу универсальности передачи информации.

Первое проявление того, от чего мы, как правило, ведём генезис «современного танца» – это танец-модерн. Танец-модерн, по общему мнению, возник как противоположность балетному искусству: если в балете существовали жёсткие каноны и не менее жёсткая иерархия, то модерн оказался основан на философии индивидуальностей, отвергавших эти каноны. Изначально танец-модерн получил развитие, прежде всего, в Соединённых 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 актёров и музыкантов, чем для танцоров, но в мире танца она прижилась и послужила манифестом свободы для поиска все новых и новых форм танца. Первая волна зарождения модерна характеризовалась «свободным» танцем Айседоры Дункан. Её танец был построен на философской почве Востока и античной Греции. Этому танцу был присущ психологизм в раскрытии художественного образа.

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. В Германии хореографы пытались создать новый тип танца на основе синтеза искусства, науки и философии. Соединив принципы драматического театрального искусства с теоретическими основами танца, они сформировали концептуально новое направление в хореографии – «экспрессионистский танец». Этот стиль отражал в себе внутренний конфликт человека, поиск сути познания истины, призыв к естественности, самопознанию, самовыражению, единству с миром, порождая острые эмоциональные состояния. Это направление ярко прослеживается на примере творчества Рудольфа фон Лабана, Мэри Вигман, Курта Йосса, Пина Бауша. Они позитивно воздействовали на своё окружение и вырастили целую плеяду талантливых учеников, которые впоследствии создали школы танца и труппы по всему миру.

В России сложилась иная ситуация. Термин «модерн» изначально не употреблялся, а были распространены такие определения, как «современный», «ритмопластический», «свободный» танец. Да и успешно развиваться в России танец-модерн начал лишь в 1920-е годы, но был запрещён по идеологическим мотивам. После этого надолго «воцарился» академический балет. Особенностью развития современного танца в России, в силу определённых политических условий, является отсутствие исторического опыта как в воспитании танцоров и хореографов, так и в восприятии зрителей. Россия только пытается влиться в этот процесс. Как уже отмечалось выше, танец-модерн зародился в Соединённых

Штатах Америки. Его появление было спровоцировано желанием танцовщиков отойти как от традиционных догм классического танца, так и от беспечности эстрадного экспериментирования. Танец-модерн, который является провозвестником contemporary, отличается интересом к внутреннему миру человека, к эмоциональному содержанию и качеству пластики движущегося тела, его взаимоотношению с пространством, временем и партнёром. Это не развлекательный и усаждающий взор процесс, это инструмент для формирования индивидуального хореографического языка. 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 четырёх 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. И вот, снова и снова мы обращаемся к такому ключевому понятию как «свобода», применительно к особенностям стилей современной хореографии. Но при этом мы все же понимаем, что абсолютная, абстрактная свобода невозможна. Чем же ограничивается свобода в хореографии? Гармонией и связной лексикой танца – его смыслом. Нам могут возразить: все это признаки классики. Мы же на это ответим: говоря о «лексике» танца, рискнём ввести в оборот и понятие связующей «лексику» ткани – «синтаксис» танца. В этом смысле «современный танец» – это «новояз» танца, «лексический» и «синтаксический». При этом гармония может быть не явной, и тем более не поверхностной, а глубинной, противоречивой, философской, заставляющей подумать и искать ответы, иногда сложно, иногда мучительно, но всегда будучи увлечённым творчеством танцора в качестве благодарного зрителя или в качестве участника танцевального действия.

В этом смысле свой вид танцевальной пластики тела характерен, например, для контактной импровизации – направления, созданного в 1970-е годы Стивом Пэкстоном и Нэнси Старк Смит. Как и свободный танец, контактная импровизация основана именно на философской руссоистской идее о том, что у тела есть свой интеллект, или «мудрость». В повседневной жизни «мудрость тела» задавлена грузом условностей и привычек, но проявляется, как только тело освобождается от невидимых оков того, что навязывается «классическими» ограничениями и другими предубеждениями. В контактной импровизации телу даётся парадоксальная свобода – ему разрешается быть не более чем физической массой, обладающей чисто физическими характеристиками: весом, тяжестью, инерцией. Как и дунканисты, контактники ценят спонтанность и творчество самих танцовщиков, а режиссуру и хореографию считают «худшим врагом танца». Поэтому их занятия часто превращаются в неформальную сессию, которая, как в джазе, называется джем-сейшен, где все импровизируют и учатся друг у друга. Важными терминами в данном случае являются такие понятия, как «отдать» и «принять вес», «дать поддержку», указывая на то, что тело все-таки не вполне сводится к физической массе, и что такие психологические качества, как доверие, играют в контактной импровизации большую роль. Как и в классе Дункан, на джем-сейшене контактников нет зеркал – внимание танцующего должно концентрироваться не на внешней форме, а на внутренних ощущениях. Еще один вид «танцевального тела» – «тело джазовое», привезла в Европу афроамериканка Жозефина Бейкер. В джазовом танце центр тяжести смещён вниз или не имеет определённости. Тело как будто теряет свою целостность – разные его части совершают движения независимо друг от друга. Для джазовой музыки свойственны энергия и темп, для «джазового тела» – динамика, подвижность.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Возвращаясь к джазовым импровизациям, как к неисчерпаемому источнику идей, стоит подчеркнуть, что и сам джаз-танец возник как соединение музыкальных культур разных народов и национальных традиций. Истоки джаза связаны с блюзом, со смешением африканских ритмов и европейской гармонии. Джазовый танец, пройдя путь от бытового и фольклорного танца через сценический, театральный, постепенно становился особым видом танцевального искусства и, в итоге, захватил и всю Европу. Основные направления джаз танца: бродвейский джаз, афро-джаз, хот-джаз, лирикал-джаз. Вообще же стилей джаз-танца насчитывается более десятка. Давать им определения – дело неблагодарное. На просторах интернета каждый может не только получить описание каждого из этих стилей, но и главное – увидеть практические пластические воплощения в исполнении их лучших представителей. Одним из самых популярных направлений, которое невозможно не упомянуть в этой связи, также является Нip-Нор. Это целая субкультура, зародившаяся в Нью-Йорке и включавшая в себя изначально четыре элемента – диджеинг, граффити, мсиинг, бибоинг.

Современный Нip-Нор танец можно охарактеризовать как эклектику большого количества стилей танцев, существовавших и развивавшихся в США с 1920-х годов по настоящее время: Locking, Popping, Breaking, Waacking, Dance-hall, а также большое количество социальных танцев. Кстати, о «социальных танцах» – ещё одном ярком примере того, что включает в себя «современный танец» в его самом широком понимании. «Уличный танец» в первом приближении является формой общения и досуга в условиях современной социальной среды, когда нет возможности или желания искать танцпол, а можно начать ритмично двигаться и испытывать от этого чувство свободы и счастья в окружении тех, кому это желание также не чуждо. «Уличному танцу» даже больше, чем всем остальным, присуща импровизация и свобода. Разнообразие просто необъятно.

Часто можно услышать: «А на нашей улице это танцуют по-другому!» Дело в том, что подобные танцы исполняли совсем не профессионалы. Они по-своему интерпретировали практически каждое движение для выражения личной индивидуальности. Так появились многие уличные стили современных танцев, список которых довольно обширен. Это хип-хоп, брейк-данс, поппинг, локинг и многие другие. По мере того, как развивалось это направление, стали проводиться соревнования, когда два танцора бесконечно импровизировали в движениях, пользуясь абсолютной свободой от любых стилевых ограничений.

Сейчас подобные battles стали масштабными и очень популярными. Программа обычно включает как уже поставленные и отрепетированные композиции, так и быструю импровизацию движений командами. При этом кто-то гордится тем, что он танцует в стиле признанных местных корифеев, а кто-то предпочитает только самые новые и современные виды танцевальных направлений.

Подводя рациональный итог вышесказанному, расширение лексического материала танцевального творчества даёт почву режиссёрам-хореографам для создания новых форм исполнительских театральных проектов, более открытых для широкой публики. Ярким примером синтеза хореографического, театрального искусства и мультимедийных технологий можно считать такие популярные телевизионные проекты, как «Танцуй!» на Первом канале ТВ, «Большие и маленькие» на телеканале Культура, «Танцы на ТНТ» и др. Данная практикоориентированность исполнительских проектов влечёт за собой изменения и в профессиональном образовательном процессе в подготовке хореографов, актуализирует внедрение межкультурных форм дополнительного образования, среди которых фестивали занимают одно из лидирующих мест.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Традиционно фестивали представляют собой показ достижений исполнительских школ, конкурсные состязания танцовщиков, продвижение традиций мастеров сцены и т.д. Однако в современных условиях целеполагание фестивалей как форм дополнительного образования и повышения квалификации, направлено на формирование экспертного сообщества педагогов, включения мастер-классов и презентаций творческих методов преподавания, анализа видеоматериалов, в том числе дискуссии на тему цифрового и дистантного обучения. К сожалению, столкнувшись с новой формой дистанционного обучения, встал вопрос о сохранении классического хореографического образования в традиционных формах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисова, А. Д. Основные стили современной хореографии / А. Д. Денисова. – Текст : электронный // Молодой ученый. – 2020. – № 3 (293). – С. 303–306. – URL: <https://moluch.ru/archive/293/66513>
2. Захаров, Р. В. Беседы о танце / Р. В. Захаров. – Москва, 1965. – 51 с. – Текст : непосредственный.
3. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Москва : Искусство, 1963. – 120 с. – Текст : непосредственный.
4. Зайфферт, Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа : Учебное пособие / Д. Зайфферт; пер. с нем. В. Штакенберга. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2012. – 128 с. – Текст : непосредственный.
5. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Ленинград : Искусство, 1972. – 70 с. – Текст : непосредственный.
6. Нестеров, В. Н. Формирование хореографического мышления на современном этапе / В. Н. Нестеров. – Текст : непосредственный // Искусство и образование. – 2009. – № 3. – С. 106–110.
7. Сокови́кова, Н. В. Введение в психологию балета / Н. В. Сокови́кова. – Новосибирск : Сова, 2006. – 294 с. – Текст : непосредственный.
8. Соколов, А. В. Общая теория социальной коммуникации: учебное пособие / А. В. Соколов. – Санкт-Петербург : Издательство Михайлова В. А., 2002. – 461 с. – Текст : непосредственный.
9. Samovar, L. Intercultural Communication: a Reader / L. Samovar, R. Porter. – Belmont : Wadsworth, 1994. – Текст : непосредственный.
10. Уральская, В. И. Выразительные средства современного хореографического искусства / В. И. Уральская // Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе. – Москва : ГИТИС, 1980. – 110 с. – Текст : непосредственный.
11. Юрьева, М. Н. Интенсификация личностно-профессионального становления студента-хореографа / М.Н. Юрьева. – Текст : непосредственный // Искусство и образование. – 2008. – № 4. – С. 121–128.

Сведения об авторе

Глыга Ирина Дмитриевна, студентка 4 курса государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения Донецкой Народной Республики «Донецкий колледж культуры и искусств (г. Донецк, Российская Федерация)
научный руководитель – Журавлева Наталья Павловна, преподаватель высшей квалификационной категории хореографического искусства (г. Донецк, Российская Федерация)

**ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ ХИП-ХОП ТАНЦА
НА ТЕРРИТОРИИ РОССИИ**

Зарождение андеграундного движения – хип-хоп культуры относят к 70-м годам XX века. Свое начало культура берет в Бронксе – южном районе Нью-Йорка. Хип-хоп стал формой самовыражения городской афроамериканской молодежи, которая включает в себя эмсиинг, диджеинг, граффити и танец. Расцвет жанра начался с первой хип-хоп вечеринки, организованной диджеем Кул Херком и его сестрой Синди Кэмбелл. Данная культура распространилась как в городских, так и в пригородных сообществах по всей территории Соединенных Штатов, а впоследствии и по всему миру. Все составляющие элементы культуры были адаптированы и развиты по мере того, как формы искусства распространялись на новые континенты и синтезировались с местными стилями. Андеграундное движение продолжало расширяться по всему миру, в том числе и на территории России.

На территории России хип-хоп танец начал появляться в 80-х годах XX века, когда упал железный занавес, и в нашу страну проникла американская культура. Брейкинг обрел популярность с появлением первых зарубежных фильмов на отечественных экранах «Брейкданс» (1984), «Брейкданс 2» (1984) и «Бит Стрит» (1984). Исполнители копировали движения и трюки, демонстрируемые в данных фильмах. Брейкданс было принято разделять на «верхний» и «нижний».

Одной из ключевых фигур в становлении отечественного брейкданса является Алексей Козлов – известный саксофонист и джазмен. Он создал танцевальный коллектив «Брейк-арсенал», который делал театрализованные постановки на основе танцевального направления брейкданс для его музыкальной группы «Арсенал». Приглашённым тренером для команды был Павел Брюна – бывший танцор Театра пантомимы Гердюза Мацкявичуса. «Вообще программа эта была уникальной, я думаю, что аналогов не было и за рубежом. При всей популярности и массовости брейка в то время я не встречал коллективов, где музыканты двигались бы в этом стиле, одновременно играя «живьем». Нам тогда понадобилось много времени для того, чтобы скоординировать совершенно разные по темпу и масштабу движения» – пишет в своей книге Алексей Козлов [2, с. 197].

Существующие власти обвиняли музыканта в пропаганде фашизма, и запрещали на концертах использовать театрализованные представления на основе брейкданса, а в 1985 году с началом «Перестройки» ансамбль продолжил свою творческую деятельность.

Валентин Гнеушев – цирковой режиссёр, первый кто организовал курсы по брейкдансу во дворце культуры «Правда» г. Москва. «Школа «Правда», названная в честь дворца культуры, в котором располагалась, стала одной из самых развитых: её ученики в будущем представляли Россию на всесоюзных чемпионатах и показывали брейк-данс в кино» [4]. Из этой школы вышли первые танцоры: Александр Нуждин, Денис Дубровин, Гоша Артемов, Александр Рубин и др.

В связи с популяризацией брейкданса начали образовываться танцевальные коллективы, где можно было обучиться данному танцевальному направлению. В Доме культуры имени Парижской Коммуны в 1985 году Андрей Скаржинский открыл танцевальную студию «Зеркало». Здесь было образовано легендарное трио «Меркурий», в состав которого вошли Олег Смолин, Сергей Козлов и Игорь Захаров. Они первые, кто

танцевал под магнитофон на Арбате в стиле «робот». Публику завораживали странные футуристические движения танцоров: они двигались как роботы, делали волны и лунные дорожки. Некоторые пытались за ними повторять и искали возможность научиться танцевать так же. Таким образом, в России развивался «верхний брейкданс», представленный такими стилями как паппинг, локинг, робот, кинг-тат, анимейшн, вейвинг, глайдинг и др. Многие танцоры Арбата выменивали у иностранцев аксессуары, джинсы, футболки, кроссовки, которые использовали для выступлений.

Танцоры коллектива «Меркурий» приняли участие в съемке фильма Карена Шахназарова «Курьер» (1986). Также они появились в фильме «С роботами не шутят» (1987), в мюзикле «Гремучая дюжина» (1988), где по сюжету танцоры брейк-данса соревнуются с танцорами чечетки.

Начиная с 1986 года, на экраны выходят видеоклипы, в которых демонстрировали брейкданс. К их числу относятся группы «Браво», «Машина Времени», «Кино», исполнители Алла Пугачева, Александр Градский, Владимир Пресняков и др. Ольга Крупник пишет: «Фильмы и клипы популяризировали брейкинг и сделали его частью массовой культуры: аудитория, интересующаяся брейк-дансом, стремительно увеличилась. Такой ажиотаж не мог остаться незамеченным, и брейкинг получил государственную поддержку. Министерство по делам молодежи увидело в уличном танце один из способов оздоровления нации» [4].

При поддержке комсомольских организаций стали появляться фестивали и конкурсы по брейкингу. «Modern Tants» – первый всесоюзный фестиваль, проходивший в Винни (Эстония) в 1986 году. В этом же году в Палагне (Литва) прошел фестиваль «Paryga 86». Череда фестивалей проходила в странах Прибалтики, Белоруссии, России в 1987 году, куда съезжались лучшие отечественные танцоры брейкданса. Фестивали длились по несколько дней, соревнования транслировали по телевидению. Соревнования брейкеров проходили преимущественно в формате баттлов, где танцоры поочередно в кругу демонстрировали мастерство импровизации.

К 1988 году в СССР начали формироваться большое количество неформальных групп: рокеры, панки, хиппи и др. Это стало началом падения брейкинга. «К 1989 году интерес к брейкдансу в СССР начал резко падать и почти угас, а значит и первая волна закончилась» [1, с. 19]. Но самые увлеченные би-бои продолжали выступать на Арбате и углубляться в историю стиля. Они начали понимать брейк-данс как часть хип-хоп культуры, включающей в себя не только танец, и открыли для себя рэп.

1989 год можно назвать годом рэпа, так как в это время формируются культовые рэп-группы: DMJ (коллектив «Меркурий»), «Черное и белое» (команда брейкдансеров «Стоп»), «Bad Balance» (брейк-данс коллектив «Белые перчатки»).

С распадом СССР в стране начали появляться новые течения и стили в музыке, в танцах. Уличные танцы включали в себя не только брейкинг, но и локинг, паппинг. Вместе с этим культуру популяризировали новые имена, которые становились примерами для подражания.

В 90-х представители хип-хоп культуры искали возможность выехать в Америку и многим это удавалось. С новой информацией о брейкдансе вернулись в Россию Bad Balance, Jam Style и Da Boogie Crew.

Благодаря ребятам из Da Boogie Crew на радио вышла передача «Фристайл», где в эфирное время фристайлеры читали рэп под музыку приглашенных диджеев. Также в ежемесячном глянцево-м журнале «Птюч» начали вести рубрику, посвященную брейкдансу, в которой ребята из Da Boogie Crew рассказали, как появился брейк в России.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

В апреле 1997 года в Москве Da Boogie Crew организовали фестиваль «Экстрим-97», где прошел чемпионат по брейкдансу. Впервые в Россию в качестве гостей фестиваля приехала немецкая брейкданс группа «Flying Steps». После этого мероприятия танцоров брейкданса приглашали выступать для продвижения торговых марок различных компаний, также на съёмки и репортажи по телевидению.

Стоит отметить неоценимый вклад московской команды V.People, которые организовывали джемы в доме культуры «Компрессор». 24 декабря 2000 года провели первый масштабный фестиваль по брейкдансу «Open», где приняли участие команды из разных городов России среди которых Кенинг Сити Брейкерз – представители Калининграда, Свой выбор – Москва, Jazzy Flax – Смоленск, Original Breakers Circle – Тольятти и др.

Крупник О.А. утверждает: «Начиная с 2000-х годов уличный танец в России становится частью массовой культуры. Распространение интернета позволяет узнавать и передавать оригинальную информацию об уличных стилях» [3].

Таким образом, начиная с фильмов и небольшого количества уличных команд, хип-хоп танец в России не остановился, а развивается и в настоящее время, обрастая новыми направлениями. Сейчас появляется все больше и больше хип-хоп команд и индивидуальных исполнителей, которые развивают этот стиль, тем самым актуализируя его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубинин, Л. Г. Особенности преподавания брейкинга: учебно-методическое пособие / Л. Г. Дубинин. – Текст : электронный. – Саратов: Ай Пи Эр Медиа, 2018. – 181 с. – URL : <https://www.iprbookshop.ru/75030.html> (дата обращения: 28.09.2024)
2. Козлов, А. Козел на саксе / А. Козлов. – Москва : Вагриус, 1998. – 443 с. – ISBN 5-7027-0765-6. – Текст : непосредственный.
3. Крупник, О. А. Институционализация уличного танца в России: противоречие или необходимость / О.А. Крупник. – Текст: электронный // Коммуникации. Медиа. Дизайн. – 2021. – №6(4). – С. 102-118. URL: <file:///C:/Users/user/Downloads/13764-%23%23default.genres.article%23%23-35216-1-10-20220121.pdf> (дата обращения 28.09.2024)
4. Крупник, О. Краткая история советского брейк-данса / Ольга Крупник. – Текст : электронный // Arzamas.Academy. – 2022. – 8 июля – URL: https://arzamas.academy/mag/1095-ussr_dance (дата обращения: 14.10.2024)

Сведения об авторе

Федотова Екатерина Николаевна, преподаватель кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 82.02

Т.Л. Душина
г. Луганск, РФ

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА НА УРОКЕ ХОРЕОГРАФИИ

Искусство хореографии – синтетическое по своей природе, неразрывно связано с музыкой. Поэтому, на любом этапе хореографической практики, участие в ней музыкантов, будь то композитор, дирижер или пианист, обязательно. Цель статьи – затронуть особенности творчества концертмейстеров в хореографическом классе. Это весьма обширная и

разнообразная область исполнительства, связанная как с учебным, так и со сценическими формами хореографического искусства.

Танец неразрывно связан с музыкой, поэтому роль концертмейстера на уроке классического танца имеет особое значение. Цель этой работы – показать особенности работы концертмейстера-пианиста на уроке классического танца, его роль в достижении результата в учебном процессе. Концертмейстер в классе хореографии – это первый помощник педагога-хореографа, который знает основные задачи работы в классе классического танца и может предложить музыкальный материал соответствующий определённым движениям урока классического танца и создать определённый настрой и хорошую атмосферу в классе. Концертмейстер хореографии должен знать всё, что касается того или иного музыкального произведения в отношении темпа, характера исполнения музыки, помогает преподавателю находить правильные решения, вытекающие из характера музыки. Кроме того, концертмейстер должен владеть исполнительскими навыками (чтение с листа, подбор по слуху, импровизация) [7, с. 15]. Поэтому без знания музыки, без учёта тесной взаимосвязи музыки и танца нельзя достигнуть осмысленности исполнения. Точно также, как и владеть исполнительскими навыками, концертмейстер должен знать и понимать построение урока, его структуру, знать последовательность экзерсиса у станка и на середине зала, понимать характер и темп того или иного движения.

Л. И. Ярмолович даёт такое определение музыкальному оформлению урока классического танца: «Под музыкальным оформлением урока надо понимать музыкальную композицию, облечённую в законченную форму, построенную по характеру, по фразировке, ритмическому рисунку, динамике в полном соответствии с танцевальным движением, и как бы сливающимся с ним в одно целое» [7, с. 34].

Работа концертмейстера в ансамбле со студентами – необходимая задача исполнения музыкального материала. Своим исполнением пианист помогает лучше проникнуть в структуру того или иного движения. Держать в поле зрения весь класс – ещё одна из задач. У каждого студента свой темп, высота прыжка, устойчивость и разные физические данные изначально.

Вся балетная лексика обозначается на французском языке, поэтому необходимо владеть этой терминологией, что может помочь понимать педагога-хореографа и верно подбирать музыкальное сопровождение и также понять характер и темп исполнения музыки.

Работа пианиста в классе хореографии – это область музыкального творчества, которая требует длительного и кропотливого обучения, совершенствования специальных знаний и исполнительского опыта. Концертмейстер в классе хореографии – это особенный, уникальный и ни с чем не сравнимый комплекс навыков, умений и представлений, основанных на глубоких знаниях музыкально-хореографической природы предмета.

Но неподдельная заинтересованность концертмейстера, его желание с максимальным результатом выполнить поставленные перед ним задачи, умение видеть класс, дышать вместе с ним, помогать эмоционально в сложных движениях [4, с. 18], это тот фундамент, на котором держится искусство хореографии.

Классический танец является профилирующей дисциплиной и ему принадлежит ведущая роль в процессе обучения хореографическому искусству. Неотъемлемой частью всего учебного процесса является музыкальное сопровождение уроков. В своей практике концертмейстеры встречаются с определёнными проблемами музыкального сопровождения уроков классического танца, испытывают затруднения в поисках и использовании нотного материала. Для правильного использования музыкального аккомпанемента на уроке концертмейстеру необходимо точно представлять схемы комбинаций, заданные педагогом-

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

хореографом. Концертмейстеру необходимо иметь знания о построении урока в целом, последовательности движений в экзерсисе у станка и на середине. Следует изучить все особенности подготовительных, метроритмические и темповые закономерности танцевальных движений, а также хореографическую терминологию на французском языке.

Концертмейстер в хореографическом классе выполняет многогранную и важную роль, которая выходит далеко за рамки простого музыкального сопровождения. Это специалист, чья работа поддерживает структуру урока, ритмическую организацию движений и общее развитие танцоров. В этой части статьи более детально рассмотрим три основные обязанности концертмейстера – сопровождение движений, взаимодействие с педагогом и поддержка обучающихся.

Сопровождение движений является одной из ключевых обязанностей концертмейстера в хореографическом классе. Он должен тонко чувствовать темп, ритм и характер движений, чтобы адаптировать свою игру к требованиям каждого упражнения. В классическом танце, например, для упражнений на полу и у станка, таких как плие, батман и прыжки, требуется четкая ритмическая организация. Концертмейстер подбирает такие темпы и акценты, которые помогут ученикам лучше усваивать технику и характер движений.

Темп и ритм, как инструменты обучения, задаваемые концертмейстером, могут значительно повлиять на восприятие танцорами движений и их осознанность. В медленном темпе, например, учащиеся могут более детально прорабатывать каждую фазу движения, в то время как быстрый темп стимулирует скорость и четкость исполнения. Концертмейстер умело регулирует ритм и акценты в зависимости от целей преподавателя и уровня подготовки учеников [5, с. 39].

Концертмейстер также должен разбираться в стилях и жанрах музыки, чтобы подобрать сопровождение, соответствующее стилю танца. Для балета используются классические произведения, в то время как для современных танцев нередко применяются джазовые или импровизационные композиции. Это помогает танцорам развивать гибкость и адаптивность в восприятии музыкального ритма, что способствует их общей технике и выразительности [9, с. 45].

Музыкальные акценты, используемые концертмейстером, играют большую роль в построении движений. Например, в прыжках необходимо подчеркнуть акцент на взлете, чтобы танцоры могли синхронизировать движения с динамикой музыки. Правильная работа с акцентами позволяет ученикам лучше осознавать моменты максимального напряжения и расслабления, что особенно важно в обучении балетным техникам, требующим плавности и легкости [3, с. 29].

Успешная работа концертмейстера невозможна без тесного взаимодействия с преподавателем. Концертмейстер должен понимать методику и педагогические цели преподавателя, чтобы поддерживать их через музыкальное сопровождение.

Концертмейстер должен быть в курсе задач, которые ставит перед учениками педагог на каждом этапе урока. Например, если цель упражнения — развитие гибкости, концертмейстер подбирает более медленный, растянутый темп. В случае, когда акцент на технике и скорости, музыка должна быть более энергичной и быстрой. Концертмейстер и педагог действуют в связке, чтобы создать наилучшие условия для обучения.

В процессе урока педагог может корректировать музыкальные требования в зависимости от успехов учеников. Например, если учащиеся испытывают трудности с определенным движением, педагог может попросить концертмейстера замедлить темп или изменить акценты. Такая гибкость требует от концертмейстера не только музыкальных навыков, но и умения воспринимать и реагировать на требования педагога [7, с. 39].

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Музыка играет важную роль в создании нужной атмосферы на уроке, будь то серьёзная работа над техникой или более расслабленные импровизационные занятия. Концертмейстер совместно с педагогом создает музыкальный фон, который способствует концентрации, вдохновляет и поддерживает ученика, что особенно важно на начальных этапах обучения [8, с. 58].

Поддержка учеников является не менее важной задачей концертмейстера. Живое музыкальное сопровождение не только помогает ученикам усваивать танцевальные движения, но и развивает в них музыкальность и чувство ритма.

Живое сопровождение в танцевальном обучении играет значительную роль, так как оно обеспечивает динамичную, отзывчивую музыкальную среду, которая не может быть достигнута с использованием записанной музыки. В традициях классического балета музыка и танец воспринимаются как взаимосвязанные формы самовыражения, и концертмейстер выполняет важную роль в обеспечении этой связи, работая совместно с педагогом, чтобы создать среду, способствующую обучению и художественному росту. В данной работе рассматриваются многообразные аспекты деятельности концертмейстера – его обязанности, необходимые навыки и проблемы, с которыми он сталкивается в условиях хореографического класса. В последующих разделах будет детально рассмотрено, как концертмейстер взаимодействует с учащимися и преподавателем, и каким образом его деятельность влияет на процесс обучения танцу.

Концертмейстер, работающий в хореографическом классе, выполняет множество функций, от музыкального сопровождения до контроля темпа и создания ритмической структуры, которая поддерживает урок и способствует развитию танцоров. Основные обязанности концертмейстера – сопровождение движений. Концертмейстер должен учитывать темп и ритм движений, чтобы адаптировать свою игру к требованиям каждого упражнения. Например, для уроков классического танца используются различные музыкальные темпы и акценты для упражнений, таких как плие, батман или прыжки [5, с. 41].

Важно, чтобы концертмейстер понимал методику преподавателя, чтобы поддерживать его задачи и цели на уроке. Совместная работа с педагогом помогает создать более организованный и целенаправленный урок, способствующий лучшему усвоению материала учениками [3, с. 41].

Живое сопровождение позволяет ученикам лучше чувствовать ритм и музыкальность, что является важной частью обучения танцу. Музыка помогает танцорам понимать временные и пространственные аспекты движения, а также развивать чувство выразительности [6, с. 40–41]. Таким образом, работа концертмейстера требует гибкости, высокого уровня музыкальной подготовки и способности к импровизации для быстрой адаптации к различным педагогическим ситуациям. Концертмейстер должен обладать определёнными навыками и качествами – читать ноты, импровизировать и подстраивать темп и динамику под движения танцоров. Важна способность быстро менять ритмические и динамические акценты в зависимости от потребностей хореографического материала [7, с. 18]. Адаптивность, разные стили танца, требуют от концертмейстера гибкости в музыкальном сопровождении. Например, уроки классического балета требуют строгости и чёткости в темпе, тогда как современные танцы допускают более свободный стиль [2, с. 21].

Концертмейстер должен хорошо разбираться в специфике танцевальных движений и упражнений, чтобы эффективно поддерживать танцоров. Это знание позволяет ему создавать музыку, которая лучше соответствует динамике и стилю хореографии [9, с. 41].

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Важно умение взаимодействовать с педагогом и учениками, понимая и учитывая их потребности, а также гибко реагируя на их пожелания и коррективы в процессе урока [8, с. 28]. Эти качества помогают концертмейстеру успешно адаптироваться к различным ситуациям и требованиям, возникающим в ходе хореографических занятий.

В хореографическом классе могут использоваться разные типы музыкального сопровождения, в зависимости от стиля танца и педагогических целей. Для классического танца чаще всего используется классическая музыка, которая поддерживает строгую форму и темп движений. «Экзерсис» у станка и на середине зала, а также «Аллегро», создают необходимую структуру для изучения техник балета [5, с. 48].

В современных танцевальных направлениях, таких как контемпорари или джаз, предпочтение может отдаваться более свободным музыкальным формам. Это позволяет танцорам выражать себя в соответствии с более гибкими и экспрессивными стилями [4, с. 40].

Концертмейстеры часто импровизируют, чтобы подстроиться под динамику урока и поддержать его темп. Импровизация особенно важна в современных стилях танца, где преподаватели могут экспериментировать с ритмом и темпом [6, с. 45].

Роль концертмейстера в хореографическом классе состоит не только в сопровождении занятий, но и в непосредственном вкладе в учебный процесс, так как его игра способствует развитию ритмического восприятия и музыкальности у учеников, поддерживает педагогические цели урока и подготавливает танцоров к сценическим выступлениям. Концертмейстер помогает ученикам глубже погружаться в искусство танца, прививая им чувство времени, эмоциональную выразительность и навыки взаимодействия с живой музыкой.

Музыка и танец являются неразрывными компонентами, а концертмейстер играет ключевую роль в развитии у танцоров чувства ритма и музыкальности, которые являются основой их искусства. Концертмейстер помогает ученикам ощущать время и ритм не только как структуру для движений, но и как средство выражения эмоций и характера танца. Ритм – это основа любого танцевального искусства. Концертмейстер посредством музыки прививает ученикам чувство ритма, которое позволяет им синхронизировать движения с музыкальным аккомпанементом. Например, в упражнениях на развитие техники прыжков музыка может быть более ритмичной и акцентированной, чтобы подчеркнуть момент отталкивания и приземления. Это помогает танцорам лучше осознавать момент времени в пространстве и развивать навыки точной ритмической координации [6, с. 39].

Музыкальность – это способность танцора чувствовать музыку и выражать её через движения. Концертмейстер, с помощью игры на фортепиано, подсказывает танцорам нюансы музыкального сопровождения, акценты и интонации, которые они могут выразить в своих движениях. Например, медленная музыка с плавными переходами и мягкими акцентами побуждает танцоров к мягким, текучим движениям, а ритмичная и динамичная музыка стимулирует к резким и четким движениям. Таким образом, живой аккомпанемент помогает учащимся осваивать выразительные возможности танца и развивает их творческое восприятие музыки [9, с. 46].

Концертмейстер способствует формированию у учеников способности чувствовать музыку как часть движения. Это качество особенно важно при работе над ансамблевыми номерами, где синхронность движений и музыкального ритма критически важны. Ученики, развивая чувство музыкальности, учатся синхронизироваться с музыкой, что помогает им быть более уверенными на сцене и улучшает качество исполнения танца в целом [4, с. 42].

Музыка, исполняемая концертмейстером, играет важную роль в достижении образовательных целей урока и способствует формированию у учеников необходимых навыков. В сотрудничестве с преподавателем концертмейстер может подбирать музыкальное сопровождение, которое соответствует специфике и задачам каждого этапа урока.

Преподаватель может ставить перед учениками различные задачи – отработку техники, развитие координации, гибкости, чувства времени. Музыка, исполняемая концертмейстером, должна соответствовать этим задачам, помогая ученикам лучше усваивать материал. Например, на начальных этапах обучения, когда ученики осваивают базовые движения, музыка может быть медленной и ритмичной, что помогает ученикам концентрироваться на точности и качестве выполнения движений. В более сложных упражнениях концертмейстер может использовать более быстрые и ритмичные мелодии, стимулируя танцоров к активной работе над координацией и скоростью [5, с. 34].

Музыка, подаваемая концертмейстером, помогает ученикам концентрироваться на деталях исполнения, что особенно важно в таких техниках, как классический танец. Музыкальные акценты, подчеркивающие моменты напряжения или расслабления, помогают танцорам уделять больше внимания качеству исполнения движений. Например, акцентирование определенного музыкального такта может подсказывать танцорам момент максимального усилия в движении, что помогает точнее выполнять элементы и развивать чувство ритмического восприятия [3, с. 18].

Концертмейстер может изменять темп и динамику музыки в зависимости от уровня подготовки учеников и целей преподавателя. Например, для младших классов, где ученики только начинают осваивать основные движения, музыка может быть простой и ритмичной, чтобы учащиеся могли сфокусироваться на структуре движения. Для более опытных танцоров концертмейстер может использовать более сложные и вариативные мелодии, способствуя развитию их музыкальности и навыков импровизации [1, с. 32].

Концертмейстер играет важную роль в подготовке учеников к сценическим выступлениям, обеспечивая репетиции с живым музыкальным сопровождением. Это создает условия, приближенные к тем, которые танцоры испытают на сцене, где часто используются живые оркестры или исполнители.

Репетиции с концертмейстером позволяют ученикам привыкнуть к живому сопровождению, учиться адаптироваться к изменяющимся акцентам и динамике в реальном времени. Это особенно важно, так как на сцене танцоры должны уметь синхронизировать свои движения с музыкой, которая может немного варьироваться в темпе и выразительности в зависимости от интерпретации исполнителей. Такой опыт развивает у учеников уверенность и способность быстро реагировать на изменения в музыкальном сопровождении [1, с. 11].

Репетиции с живым музыкальным сопровождением помогают танцорам развивать навыки сценической выразительности. Концертмейстер помогает ученикам почувствовать характер музыки, что способствует более глубокому эмоциональному погружению в роль и передаче её публике. Музыкальные акценты, исполняемые концертмейстером, подсказывают танцорам моменты, когда они должны усилить свои эмоции или акцентировать движения, что делает их исполнение более выразительным и запоминающимся для зрителя [5, с. 44].

Работая с концертмейстером, ученики привыкают к тому, что живая музыка может потребовать от них импровизации и быстрой адаптации. Иногда концертмейстер может импровизировать или вносить небольшие изменения в аккомпанемент, что стимулирует танцоров к гибкости и умению быстро перестраиваться. Это особенно полезно для

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

подготовки к профессиональной сцене, где танцоры должны уметь работать в любых условиях и реагировать на изменения в музыкальном сопровождении [9, с. 32].

Концертмейстер в хореографическом классе выполняет не только технические и методические задачи, связанные с музыкальным сопровождением и педагогическими целями урока, но также оказывает влияние на эмоциональное и психологическое состояние учеников. В танцевальном обучении, где нагрузка на тело и сознание является значительной, музыкальное сопровождение может выступать важным фактором в создании комфортной и вдохновляющей атмосферы, поддержке эмоционального состояния и улучшении общего психологического климата на занятии.

Музыка, исполняемая концертмейстером, задаёт эмоциональный тон урока и создаёт атмосферу, которая помогает ученикам чувствовать себя более уверенно и комфортно. С помощью выбора определённых музыкальных тем и стилей концертмейстер может варьировать эмоциональный фон в зависимости от задач урока и настроения учеников.

Во время сложных и интенсивных упражнений музыка может быть более лёгкой, ритмичной и поддерживающей, чтобы ученики чувствовали поддержку и мотивацию. Например, во время разминки концертмейстер может использовать живую, бодрую музыку, которая создаёт положительный настрой и помогает ученикам чувствовать себя более энергичными и готовыми к уроку. Это особенно важно для начинающих танцоров, которым бывает сложно адаптироваться к высокому уровню физической нагрузки и требованиям хореографического обучения [6, с. 17].

В ситуациях, когда урок посвящён отработке сценических номеров, концертмейстер подбирает более драматичное или экспрессивное музыкальное сопровождение, чтобы помочь танцорам лучше погрузиться в образ и эмоциональное содержание танца. Музыка, наполненная глубиной и эмоциональностью, способствует раскрытию у учеников способности выразить свои эмоции через движения и помогает лучше понять сюжет и содержание танцевального произведения [4, с. 22].

Концертмейстер помогает регулировать эмоциональное напряжение, которое может возникнуть в ходе занятий, особенно в условиях интенсивной подготовки к выступлениям. Спокойная и плавная музыка в момент, когда танцоры устали или испытывают стресс, может способствовать расслаблению и восстановлению эмоционального равновесия. Это создаёт благоприятный климат в классе, помогает снизить уровень стресса и способствует концентрации на уроке [7, с. 39].

Музыка может играть важную роль в поддержании мотивации и уверенности учеников. Концертмейстер, исполняющий музыкальное сопровождение, может усиливать ощущение успеха и прогресса, помогая ученикам справляться с трудностями и преодолевать сомнения в своих способностях.

Концертмейстер может использовать динамичные музыкальные акценты и ритмы, которые помогают танцорам ощущать свои достижения и успехи в освоении техники. Например, когда ученики успешно выполняют сложное движение или комбинацию, музыка может становиться более энергичной и торжественной, создавая эффект завершенности и удовлетворения от выполненной задачи. Это помогает учащимся чувствовать себя более уверенно и мотивирует их продолжать обучение [8, с. 59].

Концертмейстер также играет роль поддерживающей фигуры в моменты, когда ученики сталкиваются с трудностями или совершают ошибки. Спокойная, ритмичная музыка помогает ученикам не терять самообладание и фокус, даже если они испытывают разочарование или сомнение в своих силах. Благодаря стабильному и поддерживающему

аккомпанементу концертмейстера, ученики чувствуют, что у них есть возможность исправить ошибки и продолжать работать над собой [2, с. 14].

Живое музыкальное сопровождение в процессе занятий развивает у учеников чувство внутренней устойчивости и уверенности. Танцоры учатся адаптироваться к музыке, интерпретировать её ритмы и акценты, что помогает им не только в техническом аспекте, но и в эмоциональном. Уверенность в своих движениях и способность быстро синхронизироваться с музыкой создают у учеников чувство контроля и силы, что положительно сказывается на их мотивации и преданности процессу обучения [5, с. 31].

Музыкальное сопровождение концертмейстера помогает развивать у танцоров психологическую гибкость и способность адаптироваться к изменениям. Это особенно важно для профессионального роста танцоров, так как сценические выступления требуют высокой степени эмоциональной устойчивости и способности контролировать свои эмоции в условиях стресса.

Работа с концертмейстером приучает танцоров к работе с живой музыкой, что является важной составляющей профессиональной подготовки. На сцене танцоры могут столкнуться с неожиданными изменениями в музыке, которые могут вызвать эмоциональное напряжение. Репетиции с концертмейстером способствуют развитию у учеников способности быстро адаптироваться к таким ситуациям, что повышает их эмоциональную устойчивость и снижает уровень стресса на сцене [1, с. 29].

В процессе работы с концертмейстером ученики развивают навыки эмоциональной гибкости, так как им приходится быстро реагировать на изменение ритма, темпа и акцентов. Это помогает танцорам улучшить способность к импровизации, что особенно полезно в современных танцевальных направлениях, где от исполнителя требуется больше свободы и экспрессии в движениях. Эмоциональная гибкость помогает ученикам легче справляться с трудностями и адаптироваться к новым условиям на занятиях и во время выступлений [3, с. 38].

Концертмейстер, благодаря стабильному аккомпанементу, помогает ученикам оставаться спокойными и собранными в процессе работы над ошибками и улучшением техники. Постоянное музыкальное сопровождение создает фоновую стабильность, которая позволяет ученикам сосредотачиваться на самосовершенствовании, не переживая излишнего стресса от критики или самоанализа. Это способствует формированию у танцоров уверенности в своих способностях и стремления к дальнейшему развитию [9, с. 33].

Концертмейстер оказывает неоценимую помощь в создании эмоционально комфортной и психологически устойчивой среды для учеников. Музыка помогает поддерживать позитивное эмоциональное состояние, повышает уверенность и мотивацию, а также развивает психологическую гибкость танцоров. Эти аспекты играют важную роль в процессе обучения танцу и способствуют формированию профессиональных качеств, необходимых для успешного выступления на сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безуглая, Г. А. Концертмейстер балета – музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. – Учеб. пособие / Г. А. Безуглая. – СПб. – Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. – Текст : непосредственный.
2. Ванслов, В. В. О музыке и музыкантах / В. В. Ванслов. – Москва : Знание, 2006. Крючков, Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. А. Крючков. – Л. : Музгиз, 1961. – Текст : непосредственный.
3. Музыкальные жанры / Общ. ред. Т. В. Поповой. – М. – Музыка, 1968. – Текст : непосредственный.
4. Ревская, Н. Е. Классический танец – Музыка на уроке. Экзерсис. Методика музыкального оформления урока классического танца / Н. Е. Ревская. – СПб. : Композитор, 2005. – Текст : непосредственный.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

5. Савельева, М. В. Обучение учащихся пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу в хореографии / М. В. Савельева // Метод. зап. по вопр. муз. образования. – Вып. 3. – Москва : Музыка, 1991. – С. 39–49. – Текст : непосредственный.
6. Старчеус, М. С. Слух музыканта / М. С. Старчеус. – М. – Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. – Текст – непосредственный. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений. : Учеб. пособие / В. Н. Холопова. – 3е изд., стер. – СПб. – Музыка, 2006. – Текст : непосредственный.
7. Ярмолович, Л. И. Классический танец. – Метод. пособие / Л. И. Ярмолович. – Л. – Музыка, 1986. – Текст : непосредственный.
8. Ярмолович, Л. И. Классический танец. Под ред. В. М. Богданова-Березовского. – 2е изд. – Л. – Музыка, 1968. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Душина Татьяна Леонидовна, концертмейстер кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793

*Т.Г. Подкаменецкая
г. Луганск, РФ*

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ К РАЗДЕЛУ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА «ALLEGRO»

Важную роль в процессе обучения классическим танцем занимает музыкальное сопровождение. Профессиональный уровень подготовки концертмейстера должен быть достаточно высоким.

Совместная работа педагога-хореографа с концертмейстером, создающим музыкальное оформление на уроке классического танца, способствует развитию музыкальности учащихся, усвоению ими связи музыки и танца, согласованности движения.

Цель статьи: найти наиболее подходящий аккомпанемент к прыжкам и вращениям.

Урок классического танца делится на три раздела. Это экзерсис у станка и на середине зала, *adagio*, *allegro*.

Концертмейстер должен творчески подойти к своей работе, подобрать такой музыкальный материал, который бы дал возможность танцорам реализовать себя в исполнении прыжков, «найти музыкальное выражение отдельных движений и танцевальных комбинаций», сказано Галиной Александровной Безуглой [1, с. 5].

Концертмейстер должен обладать техническими данными, хорошо знать названия всех прыжков, чтобы свободно ориентироваться на уроке классической хореографии. «Хорошее исполнение музыки, яркость, эмоциональность её подачи помогут учащимся продемонстрировать свои достижения и успехи», – подчеркивает Безуглая [1, с. 7].

Прыжковая часть вводится в самом конце урока, когда разогреты все мышцы тела. «Вся предыдущая работа, до введения *allegro*, является подготовительной для танца и только здесь мы начинаем учиться танцевать», – говорит Агриппина Яковлевна Ваганова [2, с. 9].

Прыжки в классическом танце по своему характеру и исполнению делятся на малые, средние и большие, изучаются постепенно. К малым относятся *pas soutee*, *pas eshappe*, *pas ensemble*, *changement des pied* и другие. Средние прыжки – *sisson ouverte*, *sisson sample*, *pas ferme*. Они исполняются с двух ног. В качестве аккомпанемента к таким прыжкам подойдут

легкие грациозные польки в двухдольном размере. Изначально прыжки изучаются в медленном темпе. Каждый прыжок начинается и заканчивается в *plie*. В музыкальном сопровождении сочетаются разные темпы: плавный соответствует *plie*, отчетливый отрывистый – для прыжка. Большие прыжки отличаются тем, что на их исполнение затрачивается больше времени. Это – *grand esemble*, *grand jete*. Музыка к широким прыжкам должна быть энергичной, утверждающей.

В качестве аккомпанемента Г. А. Безуглая предлагает использовать концертмейстерам яркие фрагменты из балетов – «танцевальные польки, вальсы, вариации». Эмоциональное восприятие музыкального материала побуждает учащихся осмысленно исполнять те или иные упражнения.

Прыжки также разделяются на затактовые, то есть исполняются со слабой доли. Концертмейстеру необходимо подобрать такие мелодии, чтобы приземление приходилось на сильную долю, при этом слегка акцентируя затакт. Существуют прыжки, музыкальное сопровождение которых начинается с сильной доли. Таким прыжкам предшествует подход, который соответствует слабым долям, в музыкальном сопровождении можно ввести восходящие гаммообразные пассажи.

В старших классах учащиеся изучают прыжковые комбинации, которые представляют собой смену слабых и сильных долей. Концертмейстер, изучив специфику, ритмический рисунок каждого прыжка, должен грамотно распределить аккомпанемент, расставив акценты. При подборе музыкального сопровождения необходимо обратить внимание на фразировку, динамические оттенки. Концертмейстер должен знать такие понятия как баллон – фиксация разных поз классического танца в воздухе и элевация. Со слов педагога Николая Ивановича Тарасова элевация «позволяет танцовщику прыгать эластично, легко, высоко и определить точность высоты взлета и продвижения своего тела в заданном направлении, темпе и ритме» [5, с. 19]. При этом у каждого танцора своя высота и сила прыжка. О значении музыкального ритма Н. И. Тарасов сказал: «Музыкальный ритм должен восприниматься учащимися не как простой механический счет долей времени, а как выразительный компонент танца» [5, с. 21].

Аккомпанируя, музыкант для создания эффекта полета подбирает синкопированные мелодии и гаммообразные пассажи.

«Работая над *allegro*, очень важно проработать все связующие движения, так как качество подхода к прыжку помогает правильно выполнить прыжок», – поясняет балетный педагог, народная артистка СССР – Головкина Софья Николаевна [3, с. 21].

В балетных спектаклях артисты выполняют все виды прыжков, так как они являются одними из главных средств выразительности для раскрытия образов.

Работа концертмейстера на уроках классического танца очень важна. Он является полноправным участником творческого процесса. Опытный концертмейстер, зная специфику исполнения танцевальных движений, не должен все время смотреть в нотный текст.

Репертуар музыканта необходимо все время пополнять и разучивать, чтобы занятия были разнообразными, не скучными. Ведь музыкальное сопровождение вдохновляет танцоров на достижение ими хороших результатов.

К разделу *allegro* в классическом танце также относятся вращения. Подобрать аккомпанемент к ним достаточно сложно. Толчок вверх или отталкивание от пола приходится на сильную долю. Вращения являются одним из важных средств танцевальной выразительности. Существует несколько видов вращений. Это различные туры (повороты): *tour chaine* – быстрые повороты, исполняемые по диагонали или по кругу, *tour en l'air* – воздушные повороты, *fouette* – вращения на месте.

Аккомпанемент к вращениям требует от концертмейстера подбора мелодий в

размеренном ритме, с четко выраженной динамикой. Такой музыкальный материал следует искать в балетах. Например: коды и вариации из балетов А. Минкуса «Дон Кихот», «Баядерка», А. Адана «Корсар», «Жизель» и отрывки из балетов других композиторов.

Танцовщики, применяя в танцевальных композициях быстрые вращения, показывают свои технические способности, медленные повороты помогают раскрыть лирические образы. В балетах балерины, исполняющие четко тридцать два *fouette*, танцовщики, показывающие высокий уровень воздушных вращений, всегда привлекают внимание зрителей и заслуживают бурных аплодисментов.

Подводя итоги, можно сделать выводы: музыкальное сопровождение к разделу *allegro* в классическом танце должно соответствовать характеру движений, выбор мелодии требует от концертмейстера определенной ритмической пульсации для достижения синхронности исполнения. В музыкальном аккомпанементе необходимо отобразить эффект полета, «зависания» в воздухе. В общем, концертмейстер должен творчески относиться к своей работе, быть помощником педагогу-хореографу в достижении цели: прививать учащимся чувство любви к искусству, к трудолюбию, воспитать высокообразованного человека.

В помощь концертмейстерам при подборе музыкального сопровождения к урокам классического танца существуют различные хрестоматии, учебные пособия, в которых уже подобран музыкальный материал ко всем упражнениям экзерсиса, а также к прыжкам и вращениям.

Например, учебное пособие Хазановой Светланы «Концертмейстер на уроках хореографии» [6, с. 21]. В этот сборник вошли музыкальные произведения, рекомендуемые концертмейстерам для сопровождения урокам классической хореографии. Адекватное музыкальное сопровождение можно варьировать, изменять темп, ритм по усмотрению педагога-хореографа. Хороший музыкальный материал подобран в сборнике Лидии Рудневой «Музыкальное сопровождение к уроку классического танца». Данное пособие заинтересует начинающих концертмейстеров и «позволит им со временем свободно ориентироваться в любом музыкальном материале сопровождения занятий» [4, с. 21].

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. – Текст : непосредственный.
2. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – СПб : «Лань», 2003. – 192 с. – Текст : непосредственный.
3. Головкина, С. Н. Уроки классического танца в старших классах / С. Н. Головкина. – Москва : издательство «Искусство», 1989. – 149 с. – Текст : непосредственный.
4. Руднева, Л. С. Музыкальное сопровождение к уроку классического танца / Л. С. Руднева. – Издательство «Планета музыки», 2024. – 72 с. – Текст : непосредственный.
5. Тарасов, Н. И. «Классический танец. Школа мужского исполнительства» / Н. И. Тарасов. – Москва : «Искусство», 1971. – 488 с. – Текст : непосредственный.
6. Хазанова, С. Л. Концертмейстер на уроках хореографии / С. Л. Хазанова. – СПб : «Композитор», 2010. – 40 с. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Подкаменецкая Татьяна Григорьевна, концертмейстер кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ КОНСТАНТЫ БАЛЬНОГО ТАНЦА КАК СИНТЕЗА СПОРТА И ИСКУССТВА

Синтезированные формы танца сегодня прочно входят в обиход танцевальной терминологии, не вытесняя при этом традиционные направления, но создавая уникальные виды их соединений. Споры о каждой из составляющих и их соотношении существуют и развиваются. О «спортивности» бального танца спорят больше потому, что именно этот вид хореографии наиболее богат в способах коммуникации, то есть социальности, но, в то же время, наполнен соревновательной составляющей. Исследователи приходят к тому, что бальный танец необходимо понимать в синтезе спорта, искусства и приятного досуга, что не искоренит его сути. Однако бытует и противоположное мнение, согласно которому спортивный бальный танец необходимо выделить отдельно, поскольку он является «работой» и требует полной отдачи. Именно поэтому актуальным становится вопрос о рассмотрении проблемы смыслообразующих констант бального танца как синтеза спорта и искусства.

Как отмечает в своем исследовании Р. Е. Воронин: «спортивный бальный танец – активно развивающийся вид танцевального искусства, который в своём генезисе и развитии, с одной стороны, представляет хореографическое искусство, а с другой – результат своеобразного синтеза искусства и спорта» [2, с. 3]. И это действительно вызывает интерес исследователей современности, поскольку данные направления проникают друг в друга настолько, что спортивная составляющая искусства замещает само искусство, и наоборот – эстетика, пластика и культурная составляющая хореографии нивелирует спортивную строгость, требовательность и холодную расчетливость. Исследованию тенденций развития бальных танцев и анализу литературы по вопросам подготовки спортсменов-танцоров посвящены труды И. Е. Ереско (2005), С. В. Шанкиной (2011), Е. В. Ереминой-Солениковой (2022) и других.

Целью данного исследования выступает попытка определения фундаментальных смыслообразующих констант бального танца как спорта и искусства, а также определения их синтеза как отдельного направления.

Начнем с того, что дансолого-семантическое осмысление знаковых систем бального танца уходит корнями в далекое прошлое, когда о танце говорили как о способе общения, о возможности самопредставления и акте демонстрации социального статуса. Активное развитие бального танца в XX веке, необходимость его стандартизации и систематизации, привели к возникновению первых соревнований, на которых каждый желающий без любой регистрации мог продемонстрировать свое исполнительское мастерство. Так, в 1936 году в г. Бад Нойхейме (Германия) с успехом прошел Первый международный чемпионат мира среди любителей [1, с. 323]. В статье А. Бредихина читаем: «в 20-х годах XX в. некоторые европейские государства стали проводить неформальные конференции. Это были первые шаги в возникновении и развитии танцевального спорта» [1, с. 322–325]. Затем в 1924 году в Англии появляется Имперское общество учителей танца (Imperial Society of Teachers of Dancing – ISTD), стандартизирующее известные на то время танцы (медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот, квикстеп), и специальный комитет ISTD по бальным танцам, в состав которого входят лучшие исполнители бальных танцев тех лет. Это приводит к тому, что соревнования получают широкое распространение и в 1935 году, в г. Прага

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

создается первое танцевальное объединение – Международная федерация танцоров любителей.

В 1930–1950-е годы количество бальных танцев в конкурсных программах постепенно увеличивается до десяти за счет латиноамериканских танцев, что в конечном итоге приводит к формированию современной программы: европейской и латиноамериканской. Первые правила международного стандарта бальных танцев и система техники их исполнения были сформулированы в Англии, по сей день являющейся лидером конкурсного бального танца.

Дансологическое пространство любительского направления в России в свою очередь развивалось иным путем. По указу Петра I об Ассамблеях (1718 г.), начали устраиваться торжественные приемы и вечера, обязательным элементом которых был танец, что побудило в первую очередь дворян ответственно подходить к подготовке к таким приёмам. Действующие артисты балета и именитые корифеи были привлечены для обучения простейшим «па», которые очень быстро были интерпретированы простым народом и переделаны на свой, «легкий и непринужденный» манер. Аккуратность исполнительского стиля, жесткость и полетность – вот те главные качества, которым необходимо было обучиться при исполнении бального танца. Следуя зарубежным тенденциям, и в России вскоре появились чемпионаты и турниры, которые приблизили бальный танец к спорту.

Стоит отметить, что бальный танец в синтезе со спортом имеет ряд особенностей, в отличие от танца как вида хореографического искусства – здесь существует множество разнообразных регламентированных фигур, связок, линий, движений и поддержек, которые могут быть использованы при составлении конкурсной программы. Кроме того, существуют определённые требования к технике исполнения спортсменов, их внешнему виду и эмоциональной составляющей как пары, так и каждого партнёра в отдельности. Для создания равноценной конкуренции на танцевальной площадке, введена система классов, отражающая уровень подготовки спортсменов, и разработана система возрастных категорий, соответствующая возрастным особенностям исполнителей. Таким образом, существует определённая градация танцоров и танцев, фигур и движений, допускающихся и запрещающихся к исполнению. Соответственно, чем выше класс, тем больше танцев и движений исполняется на соревнованиях.

В связи с множеством противоречий также возникает вопрос о включении бального танца в программу Олимпийских игр. Ответ находят исследователи интернет-портала godance.tv – «Вы когда-нибудь видели, чтобы скульпторы устраивали соревнования между собой? Вот поэтому и соревнования танцоров невозможны». Аргумент подкупает своей красотой, однако заставляет задуматься. Скульптура – это область искусства, эстетики. В эстетике нельзя соревноваться, так как это вопрос вкуса. Можно сказать, «это мне нравится больше или меньше», но такое мнение абсолютно субъективно. Оказывается, невозможным определить, кто пришел первым. И именно по этой причине спортивный бальный танец не включен в программу Олимпийских игр. А в точной формулировке: «в связи с отсутствием чётких критериев судейства» [4]. Правда, и у фигурного катания, и у художественной гимнастики, которые существуют, очевидно, где-то в близкой сфере, такие критерии есть. Поэтому не факт, что разработать объективную систему оценивания в бальных танцах невозможно.

Еще одну точку зрения по поводу синтеза танца и спорта высказывает Е. Белоруков: «...если говорить об искусстве, то, когда выставляются в галерее картины, это тоже есть некое соревнование между людьми в конкретном виде творчества. Мне кажется, бесполезно притягивать наш жанр к спортивным соревнованиям, иначе это будут не те

бальные танцы. Просто люди будут выполнять определенные движения под музыку и за это получать баллы. Как правило, спорт более высокого уровня, не может не радовать» [3, с. 6].

Таким образом, бальный танец сегодня – это активно развивающийся вид танцевального искусства, в своём генезисе, несомненно, претерпевший ряд трансформаций. Представляя собой хореографическое искусство с одной стороны, а с другой, являясь профессиональным спортивным направлением, он не просто пользуется огромной популярностью в мире, но выступает объектом поиска новых путей совершенствования исполнительского мастерства и технической подготовки спортсменов, наряду с совершенствованием пока ещё фундаментальных смыслообразующих констант хореографического искусства – музыкальности, ритмичности, выразительности и художественной наполненности исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бредихин, А. Ю. Вехи истории спортивных бальных танцев и тенденции развития танцевальных программ / А. Ю. Бредихин. – Текст : непосредственный // Научный потенциал: работы молодых ученых. – Москва, 2012. – №3. – С. 322–325.
2. Воронин, Р. Е. Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства : спортивный бальный танец, вторая половина XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / Воронин Роман Евгеньевич. – Санкт-Петербург, 2007. – 25 с. – Текст : непосредственный.
3. Профессионал INTERNATIONAL // Журнал, 2016. – № 79. – С. 6–18. – Танцы – это спорт? – Текст электронный // Журнал GoDance, 2018. – URL: <https://godance.tv/articles/tancy-eto-sport> (Дата обращения 17.10.2024).

Сведения об авторе

Аксенов Сергей Александрович, студент 1 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)
научный руководитель – Филиппоненко Ольга Викторовна, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.322

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

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФАКТУРА ТАНЦА ПОСТМОДЕРН НА ПРИМЕРЕ ТРУППЫ «БАЛЕТ МОСКВА»

В настоящее время современный танец проецирует радикальное переосмысление материала коммуникации со зрителем. Сегментируются его виды, художественные смыслы, модификация воплощения. Так как происходит расширение границ сознания человека, современный танец создаёт образ интеллекта современного художника. Новейшая задача этого танца отыскать как можно больше содержания в простых темах. Исследуется контекст социальных и художественных форм танца.

Постмодернизм в хореографическом искусстве представляет собой значимое направление, которое возникло как отклик на строгие каноны модернизма, стремясь размыть границы и предоставить художникам свободу творчества. На фоне социальных изменений и

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

культурного обмена, постмодернистский танец становится не только формой искусства, но и площадкой для экспериментов и взаимодействия с аудиторией.

Явление постмодернизма как философское, литературное, художественное направление, которое взаимодействует с идеей отказа от единой версии истины и признании множественности индивидуальных интерпретаций одного и того же явления, включает в себя преемственность культур, приоритет процесса над результатом.

Постмодернизм в хореографическом искусстве активно формирует современную художественную среду, обеспечивая более глубокое понимание искусства через личные впечатления зрителей. Именно в этом контексте изучение трансформации танца через постмодернистскую призму позволяет осознать значимость процесса адаптации и поиска уникальной формы, который приносит новые идеи и расширяет границы традиционного искусства. Важным аспектом исследования современного танца является изучение роли известных хореографов и профессиональных трупп. В формировании нового подхода, который интегрирует танец с визуальными и музыкальными элементами, создавая интермедийные представления, играет ключевую роль творчество российской труппы – «Балет Москва».

Труппа «Балет Москва» по своему подходу отражает уникальное сочетание западных постмодернистских практик и русских традиций, становясь ярким примером культурного синтеза в современном искусстве. Учитывая значимость рассматриваемой темы, исследование подчеркивает важность взаимодействия искусства с техническими и культурными изменениями, что открывает новые горизонты для переосмысления художественных традиций.

Труппа «Балет Москва» была основана в 1989 году и с тех пор стала важной частью российской танцевальной культуры. Её целью стало слияние классических и современных танцевальных языков, что идеально соответствует постмодернистскому подходу. Здесь танец становится многослойным искусством, где различные элементы переплетаются, создавая уникальный художественный взгляд.

«Театр «Балет Москва» – это новый хореографический язык. Сегодня он считается авангардом, но через 20 лет уже станет классикой. Эти спектакли знакомят зрителя с непривычным для российской сцены современным танцем. Что это такое, куда движется и зачем оно нам нужно? На эти вопросы обычно отвечают режиссеры, хореографы и художественные руководители театров, а сами исполнители остаются в стороне от дискуссии» [1].

В основе художественной труппы лежит постоянное обновление, поиск новых имен, потребность в эстетическом соединении классики и новаторства. В новой репертуарной стратегии «Балет Москва» сохраняет внимание к традиционным жанрам танцтеатра, авангардные поиски в области визуальных театральных технологий, хореографическую актуальность и исполнительскую выразительность. Танцтеатр имеет свою особую теорию и технику театрального танца. Он становится новым театрально-хореографическим жанром, в котором хореограф опирается на субъективные впечатления действительности. Понятие «танцтеатр» вмещает комплексную систему мышления и чувства, в которой абсорбируются лидирующие идеи и методы постмодернизма, – с его безмерной иронией, самоиронией, деконструкцией и нарушением всяких границ. Танцтеатр – это искусство, которое требует тщательной проработки сценария и хореографии. Этот процесс включает в себя разработку концепции, выбор музыки, создание костюмов и декораций, а также постоянные репетиции, чтобы достичь совершенства в каждом движении. Это позволяет создать уникальное и неповторимое представление. В спектаклях самой известной представительницы

направления, Пины Бауш, до сих пор можно «расслышать» отдаленные свидетельства событий, рядом с которыми выходили ее спектакли. Танцтеатр сочетал движение и обращение к внешнему миру.

Важным вектором работы театра стала поддержка нового поколения авторов современного танца. Хореографы творческой труппы «Балет Москва» широко используют экспериментальные техники, дабы привнести новые идеи и образы в свои постановки. В этом контексте важно отметить, что постмодернистские элементы не просто добавляются к классическому балету, а трансформируют его, создавая новые формы и концепции. Например, в репертуаре труппы можно встретить работы, в которых переплетаются элементы классического и современного танца, создавая собственный уникальный пластический язык. Лексика труппы характеризуется разнообразием стилей и техник. Рассматриваются элементы импровизации, использование нестандартных пространств и условностей, а также взаимодействие с другими искусствами.

Важнейшую роль в становлении таких трупп как «Балета Москва» сыграла поддержка со стороны советской власти, которая видела в современном танце средство образования и формирования новой культурной среды. «Современный танец поддерживался советской властью как доступный и демократичный инструмент воспитания нового гражданина» [2, с. 23].

«Каждый танцовщик – индивидуальность, и в современном танце это очень важно. Нет ограничений, нет рамок, нет условностей».

«Вообще танцовщики-классики к современному танцу относятся снисходительно – говорят, что исполнять его намного проще. Хотя на самом деле это глубокое заблуждение. Современный танец – очень сложная система, это множество танцевальных техник. А главное – эмоций», – говорит Ольга Тимошенко, участница труппы.

Одной из ключевых особенностей постановок «Балет Москва» является исследование взаимозависимости движения и звука, что позволяет создать так называемые интермедийные представления.

В репертуаре «Балет Москва» самые разные пластические спектакли, их хореография разнится. «Никаких пачек, крайне редко можно увидеть артистов в пуантах, никакой предсказуемой узнаваемой хореографии и практически никакой классики» [4].

О постановке «Танцпол» сам балетмейстер – Вербрюгген говорит: «Я ставлю о том, до какого экстрима может дойти танец, об энергии движения, о её силе и разрушительности. О том, как из предельной усталости возникает новое ощущение мира. Я пытаюсь найти прекрасное в ужасном, безобразном. Ну и наоборот». Это довольно эмоциональная, динамичная, интригующая постановка. В процессе работы с труппой театра «Балет Москва» бельгийский хореограф отметил, что такое редко встречается, когда в составе коллектива и «классики» и «современники», и такой расклад, по его мнению, важно сохранять.

Спектакль «ТАНЦ NUVO» представляет собой хореографические одноактные поэмы. Над ними работали молодые хореографы – Кейхель («Моно»), Кононова («Этот великолепный век»), Щеклеина («Озеро»). Все три поэмы работают на контрасте и в то же время гармоничны и логично дополняют друг друга.

Кейхель отсылает скорее к направлению, в котором хореография сливается с высокими технологиями, где тело становится не самостоятельным элементом, а «одним из винтиков высокоточного механизма». Эффектность и динамику постановке придают свет и звук – они образуют единый организм, точно отлаженный и завораживающий. С первых минут и до финала важную роль несёт ансамбль, который рассыпается по сцене. Однако в

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

целом «Моно» выглядит как аудиовизуальный эксперимент с необязательной пластической составляющей, что, безусловно, несправедливо и к автору, и к артистам.

Постановка Ирины Кононовой «Этот великолепный век» – довольно контрастная постановка. Вся танцевальная часть – это история главного героя. Постановщик использует старомодные пластические приемы. Персонажей, кроме главного, нельзя отличить друг от друга, преобладает чрезмерная и условная сценография – над планшетом нависают разбухший диван, гигантская люстра, верблюжьи ноги.

Анна Щеклеина, замыкающая вечер со своим «Озером», также проявилась в доминирующей визуальности. Однако в её случае главным стала не разросшаяся художественная часть, а метод другого хореографа. Эффектная пластика прекрасно смотрится со сложными костюмами. Яркие движения подчеркивают фактуру фантазийных вещей и превращают танцовщиков в диковинных мифологических существ. Наконец, под финал возникает мотив ритуала – и мысль, что израильская школа с её повторами, вниманием к заземлению, состояниям тела близка к нему, может считаться изобретением Щеклеиной.

Современный танец, в целом, характеризуется своей полифункциональностью и пластичностью. Дабы создать уникальные постановки, труппа «Балет Москва» использует в своём творчестве различные материалы и элементы, одним из которых является экспрессия. Хореографы стремятся выразить свои эмоции, настроение, идеи, а также идеалы с помощью движений, мимики и жестов. Особое внимание уделяется индивидуальности и уникальности выражения исполнителей. Танцовщики используют свои тела и движения для передачи сложных эмоциональных состояний: радость, грусть, тревога либо же страх.

Хореографы труппы «Балет Москва» занимаются изучением тела и его социальных значений, где тело является темой танца, а не его инструментом. Тела танцовщиков расслаблены, однако всегда готовы начать любое действие. Исполнителям чужда собранность и напряжение мышц. Происходит исследование тела, его функций и способностей. Тело воспринимается как инструмент, который обладает собственной музыкой, способный существовать и в абсолютной тишине. Тело танцора лишено целостности, но обретает её в танце. Поэтому танец – это не сообщение или способ доказать что-то зрителю, а способ восполнить телесную нехватку. Танцор выходит на сцену, чтобы встретиться со своим телом. Таким образом, танец становится не просто комбинацией движений, но и выразительным языком, который позволяет артистам передать своё эмоциональное состояние зрителям.

В хореографии труппы «Балет Москва» используются различные уровни пространства, чтобы показать отношения между людьми или объектами, а также исследовать их связи друг с другом. Исполнители могут использовать пространство, чтобы исследовать вопросы времени и движения, что может помочь им понять, как они связаны с реальностью и существованием.

Вклад труппы «Балет Москва» в развитие российского постмодернистского танца значителен, благодаря их стремлению адаптировать западные практики к российским культурным условиям, что привело к синтезу традиционных и современных элементов, способствуя созданию интермедийных форм искусства и установлению глубоких связей с культурным и социальным контекстом. Творчество «Балета Москва» является ярким примером интеграции различных художественных элементов, что позволяет расширить границы традиционного современного танца и создать многогранные постановки, где центральную роль играет взаимосвязь звука, света, пространства и движения человеческого тела. Данный подход подтверждает динамичное развитие коллектива, который отражает

текущие культурные и социальные изменения, а также способствует формированию новых культурных тенденций в российском искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артисты театра «Балет Москва»: «Лебеди и принцессы в пачках – это не про нас». – URL: <https://www.m24.ru/articles/kultura/02062017/142403> (дата обращения: 25.10.2024). – Текст : электронный.
2. Граф, И. Г. Кураторские практики и стратегии в искусстве сайт-специфик танцевального перформанса : Выпускная квалификационная работа. – СПб., 2023. URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm> (дата обращения: 29.10.2024). – Текст : электронный.
3. Курюмова Н. Современный танец: модели телесности. Петербургский театральный журнал. 2014. № 3 (77) URL: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti> (дата обращения: 25.10.2024). – Текст : электронный.
4. Свет чужого окна URL: <https://dianavishneva.com/svetchuzhogoookna> (дата обращения: 06.11.2024). – Текст : электронный.
5. «ТАНЦ NUVU» / Балет Москва / Новая Опера / 24.02.23 URL: https://dzen.ru/a/Y_yOwjKLRTmFljuH (дата обращения: 29.10.2024). – Текст : электронный.

Сведения об авторе

Решетняк Ольга Родионовна, заслуженный деятель искусств ЛНР, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

Роткова Полина Александровна, студентка 2 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793.3

*В.А. Соболев,
Е.В. Панова
г. Тюмень, РФ*

ВЗАИМОСВЯЗЬ СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИК И ХОРЕОГРАФИИ

Современные арт-практики – это новый язык искусства. В начале XX века художники работали не только над изменением стилистики живописи или скульптуры, но изобретали новые направления искусства. Эпоха авангарда дала начало инновационным на тот момент коллажу, ассамбляжу, реди-мейду. Все эти изменения позволили искусству не быть только достоянием музея, но стать полем эксперимента художника, средством коммуникации с современными ему зрителями.

Художники второй половины XX – начала XXI века формируют новые языки и практики искусства. Среди них есть актуальные, например, перформанс и акция; менее актуальные, например, боди-арт; и совсем забытые, вроде хеппинга или энвайронмента. Не всегда возможно отличить перформанс от акции и хеппинг от энвайронмента: похожие формы деятельности в разное время именуются по-разному.

В 1960-е годы арт-сообщество стремится вывести искусство из поля арт-бизнеса, сделать его действенным инструментом социального влияния, превратить из музейного объекта в актуальную «прямую речь» художника. Эти намерения воплощаются в развитии перформанса, хэппенинга, художественной акции – арт-практик, в которых художник физически сам становится частью художественного высказывания, часто вступая в прямую

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

коммуникацию со зрителями. В это время начались творческие эксперименты, хореографы искали индивидуальность, отрицая возможности сцены.

Пространством для воплощения танцевальных образов становились самые необычные места: улица, парк, площадь и т.д. В искусстве вторую волну популярности обретает авангард. Так появились совершенно новые формы танцевального действия, такие как инсталляция, хэппенинг, энвайронмент, перформанс. Для всех вышеупомянутых форм современного искусства объединительной чертой является их процессуальность. Важным становится само событие, совершаемые действия, а не конкретный результат.

Новые формы искусства меняют представление о культуре как тексте, культура предстаёт глобальным перформансом. Особое значение в процессуальных видах искусства отдаётся жесту, как форме, которую обретает идея. Часто основным средством выражения является человеческое тело, как своеобразное тело-феномен, с его особым существованием и преимущественно в своей материальности, вообще перестает быть знаком для представления драматического персонажа и воспринимается, прежде всего, в своём феноменальном значении. Это конкретное индивидуальное тело исполнителя характеризуется всеми его материальными, физическими свойствами. Такими мы видим исполнителей в спектаклях П. Бауш, С. Вальц.

Рассмотрим примеры взаимодействия хореографии с арт-практиками.

Элементы перформанса и хэппенинга применял в своих спектаклях М. Берже, создавая свой «тотальный театр танца». Алогичность действия, элементы абсурдистского шоу, синтез танца, слова, пения, музыки, театрального представления, импровизационность некоторых моментов – все эти черты перформанса присутствуют в его постановках.

М. Каннингем, в свою очередь, внедрял в танец повседневные движения, жесты и, проводя прямые параллели с ready-mades, утверждал практику репрезентации «готовых» (взятых из жизненной реальности) объектов в качестве претендентов на статус произведения искусства.

В перформансах изменилось отношение к выбору места постановки: для перформансов намеренно избирались места, ранее не приспособленные для представления музыки и хореографии. Функцию «сценических» площадок могли выполнять художественные галереи (первые постановки М. Монк были осуществлены в галерее С. Гугенхайма), городские улицы и площади (на них проходили многочисленные перформансы Т. Браун, Л. Чайлдс), заброшенные помещения (в пространстве заброшенной школы поставлены серии перформансов А. Т. Кеерсмакер), виртуальные пространства (работы М. Каннингема, Н. Корсино погружали зрителя в компьютерный мир).

Внимание авторов было сосредоточено на экспериментировании со всевозможными способами представления тела перформера (Т. Браун, А. Халприн). По принципу заданной импровизации ставит некоторые свои балеты и У. Форсайт.

Эти идеи и эксперименты были использованы не только хореографами, работавшими в области современного танца, но и теми, кто в своих постановках основывался на языке классического танца. Сегодня такие композиционные приемы в балетных постановках, как обособленные друг от друга танцевальные партии исполнителей, танцующих на сцене одновременно; отсутствие приоритета фронтального ракурса, лицом к зрителю; более полное использование сценического пространства, в том числе нецентральных участков сцены; независимые друг от друга музыкальный и пластический ряды и т.д. можно встретить в спектаклях таких балетмейстеров как У. Форсайт, Дж. Ноймайер, И. Киллиан, Н. Дуато и др.

Сегодня современный танец существует как одна из разновидностей театрального перформанса. И, пожалуй, именно в нём, в большей степени, сохранилась так называемая «аутентичность»: неподдельность, подлинность эмоциональных и чувственных переживаний.

Таким образом, современный танец, использующий в своей практике голос и текст, пробуждающий в танцовщике перформера и даже соавтора-хореографа, и ставящий во главу угла вопрос присутствия, всё больше сближается с перформансом.

На кафедре спортивного и современного танцев Тюменского государственного института культуры, при освоении хореографических дисциплин, студенты выполняют задания, связанные с современными арт-практиками. Например, в рамках дисциплины «Мастерство хореографа» студенты выполняют задания на постановку хореографической композиции по различным инсталляциям. Результатом взаимодействия хореографии и новых форм современного искусства становятся различные перформансы, выставки, творческие проекты.

В 2020 году участники учебного ансамбля современного танца «Академия» кафедры ССТ ТГИК в музейном комплексе им. И. Я. Словцова г. Тюмени реализовали показ студенческих танцевальных этюдов «Цикл. 24 прелюдии Скрябина». Танцовщики взаимодействовали среди музейных экспонатов, постепенно включая их в музыкально-пластическое действие.

В 2021 году в рамках выставки современного искусства «Все свои. Синхронизация» был представлен совместный проект музейного комплекса им. И. Я. Словцова и учебного ансамбля современного танца «Академия» кафедры ССТ ТГИК – перформанс «Человек – среда обитания». С помощью современных арт-практик авторы решили порассуждать о важных процессах коммуникации, интеграции и объединения в нашем быстро меняющемся мире. Этот проект вобрал в себя несколько форм арт-практик, таких как перформанс, танцевальный перформанс, контактная импровизация и боди-арт. Всё выставочное пространство было разделено на 17 секций, в каждой из которой происходило действие. Исполнители распределялись по всей площадке выставочного зала и были прикреплены к определённым инсталляциям. Каждая инсталляция несла в себе собственную концепцию. В контексте идеи были придуманы определённые задачи для работы в каждой секции. На протяжении всего перформанса исполнители вели зрителя за собой и тем самым служили для гостей гидами на выставке. Посетители были в роли как зрителя, так и участника перформанса.

Сегодня мы видим спектакли open air или site-specific – в помещениях старинных особняков и замков, на улицах и во дворах города, в музейных и выставочных комплексах, библиотеках и других неожиданных пространствах. XX век открыл новую форму искусства действия как «театр среды». В постановочном смысле он был отказом от просцениума и от любого фронтального типа мизансценирования. Он трансформировал театральное пространство в пространство перформанса [1, с. 37].

Хореографические спектакли учебного ансамбля современного танца «Академия», такие как «Легенда о Вавилоне», «Погружение» были реализованы за пределами общепринятого сценического пространства.

Спектакль «Погружение» показали в помещении крытого скейт-парка SibSub. Танцовщики вынуждены соблюдать законы субкультуры экстрима и работать с причудливыми геометрическими фигурами пространства скейт-парка: фанбоксы, квотеры и дизастры. Все это изменяет танец, нарушает привычные пространственные границы между зрителем и актерами. Это очередной underground – эксперимент в лаборатории современного танца.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

В 2021 году в спектакле «Сны Эдит Пиаф» активно использовался проектор, который служил ключевым решением для изображения документальных отрывков из биографии главной героини. Изображение отображалось на белых полотнах по периметру сценической площадки.

В 2023 году при создании хореографического спектакля «Чучело» были использованы такие приемы сценического пространства, как изменение климата сцены, а именно, полностью убран задник, и декорации подвешены на голую стену. Также использовались возвышения в виде подиумов, которые создавали определенную атмосферу спектакля и разделяли пространство сцены на две части, две истории.

Процесс взаимосвязи современных арт-практик и хореографии позволяет реализовать новые идеи, раскрывает смыслы современного искусства и дает новые возможности для творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон, А. «Театр среды» Рихарда Шехнера: 50 лет спустя / А. Аронсон. – Текст : непосредственный // Театр. – Москва, 2019. – № 39. – С. 36–47.

Сведения об авторе

Соболь Вероника Александровна, профессор Тюменского государственного института культуры (г. Тюмень, Российская Федерация)

Панова Елена Вячеславовна, доцент Тюменского государственного института культуры (г. Тюмень, Российская Федерация)

УДК 792.8

А.Ю. Зварыч
г. Луганск, РФ

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ОДНА ИЗ ФОРМ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Импровизация в хореографии – это не просто техника, а важный аспект творческого процесса, который способствует развитию танцевального искусства. Танец, как и всякое искусство, прежде чем принять форму, с которой мы встречаемся сегодня, прошёл огромный путь развития, и чтобы понять и прочувствовать его, несомненно, нужно изучать процесс зарождения танца с глубокой древности, его роль и значение в истории народов. Одним из древнейших видов хореографического искусства является экстатическая массовая пляска. Под словом «пляс» подразумевалась импровизационная хореография с ее чувственно-эмоциональным характером. Танец строился на импровизационных движениях, используя музыкальный материал, либо определённые возгласы. Каждая новая эпоха накладывала отпечаток на танец: зарождались новые виды фольклорного танца, обогащалась и видоизменялась его лексика. Формирование и непосредственно совершенствование системы пластического языка танца осуществлялось посредством импровизации.

В последние десятилетия она приобрела особую значимость в контексте современной хореографии, открывая новые горизонты для танцоров и хореографов, что обуславливает актуальность данной работы. Наблюдается значительный рост интереса к танцевальной импровизации как к самостоятельному виду искусства. Это связано с изменениями в восприятии танца, где акцент смещается от строгих хореографических форм к свободному

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

самовыражению. Импровизация позволяет танцорам исследовать свои эмоции и идеи, что делает каждое выступление уникальным и аутентичным. Исследование этого явления помогает понять, как импровизация влияет на творчество и артистизм исполнителей, а также на восприятие танца зрителями.

Целью данной работы является анализ влияния импровизации на развитие современной хореографии, её основные функции и влияние на артистов.

Задачи данной работы:

- изучить, как импровизация способствует самовыражению танцоров и их эмоциональному взаимодействию с аудиторией;
- проанализировать влияние импровизации на креативность хореографов и танцоров, а также на создание оригинальных постановок;
- рассмотреть роль групповой импровизации в формировании командного духа и сотрудничества среди танцоров;
- исследовать, как импровизация обогащает танцевальный язык и способствует интеграции различных стилей и техник;
- оценить значение импровизации в образовательном процессе для развития навыков спонтанности и адаптивности у молодых танцоров.

В настоящее время, с уверенностью можно утверждать, развитие искусства немислимо без импровизации. На это обращают внимание многие исследователи художественного творчества: подчеркивается значение импровизации в ораторском искусстве, в творческом писательском процессе, исследуются вопросы импровизации в театре, музыкальном искусстве. К сожалению, проблема импровизации на сегодняшний день не получила достаточной научной разработки, особенно конкретные аспекты, связанные с различными видами искусства, в частности, хореографии. Несомненно, педагоги и хореографы современных направлений хореографического искусства в своей деятельности используют основы импровизации, контактную импровизацию, но народная хореография далеко не всегда вспоминает о своей природе развития пластического языка, может именно в этом причина редкого исполнения сольной пляски и далеко не всегда перепляс вызывает бурю эмоций, так как утратил он свою импровизационную природу. Импровизация – это некое незапланированное действие, фантазия на заданную тему, непосредственный процесс творчества без всякой подготовки. В переводе с латинского языка импровизация – неожиданный, внезапный. В современной культуре в определении танца существуют две противоречивые тенденции: с одной стороны танец ассоциирует с правильным исполнением движений и заученным хореографическим текстом, с другой – ассоциация с раскрепощением и «полётом». Это противоречие связано с всё ещё существующим противопоставлением двух различных тенденций внутри танца: импровизации и хореографии. Существует достаточно распространённое заблуждение: в отличие от хореографии, импровизация – это отсутствие школы и техники. На самом деле школа есть, но другая: техника релаксации и осознания тела, чувствование внутренних сигналов, импульсов движения, чувствование партнёра, пространства, времени как элементов, рождающих композицию хореографического произведения. Это, скорее, техника раскрытия потенциальных возможностей танцовщиков, что необходимо современному хореографу в создании новой танцевальной «лексики» и в работе над образом.

Проанализировав роль импровизации в развитии хореографического искусства, можно сделать ряд выводов по следующим аспектам:

1. Импровизация позволяет танцорам выражать свои эмоции и мысли в реальном времени. Это дает возможность каждому артисту привнести в танец свою индивидуальность,

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

что особенно важно в эпоху, когда зрители ищут подлинность и искренность в искусстве. Танцовщики, используя импровизацию, могут исследовать свои физические границы и эмоции, создавая уникальные и неповторимые произведения.

2. Импровизация способствует развитию креативности не только у танцоров, но и у хореографов. Она позволяет экспериментировать с движениями, формами и пространством. Хореографы, работающие в современном танце, часто используют импровизацию как инструмент для создания новых хореографических идей. Это может привести к неожиданным решениям и оригинальным концепциям, которые становятся основой для новых постановок.

3. Современная хореография все чаще включает в себя элементы групповой импровизации, что способствует взаимодействию между танцорами. Это создает атмосферу сотрудничества и взаимопонимания, где каждый участник может вносить свой вклад в общее произведение. Такой подход не только обогащает хореографию, но и формирует командный дух, который важен для успешной работы коллектива.

4. Импровизация расширяет танцевальный язык, позволяя танцовщикам интегрировать различные стили и техники. Это особенно актуально в современном танце, где смешение жанров становится нормой. Танцоры могут черпать вдохновение из других искусств, таких как театр, музыка и визуальное искусство, что обогащает их хореографическую палитру.

5. Импровизация также играет важную роль в образовательном процессе. Многие танцевальные школы и студии внедряют импровизационные практики в свои программы, что помогает ученикам развивать навыки спонтанности и адаптивности. Это особенно важно для молодых танцоров, которые учатся не только технике, но и умению реагировать на изменения в музыке и пространстве.

В заключение отметим, что импровизация занимает значительное место в современной хореографии, способствуя развитию артистов и обогащая танцевальное искусство. Она не только позволяет танцорам выражать себя, но и открывает новые возможности для творчества и взаимодействия. В условиях быстро меняющегося мира импровизация становится важным инструментом, который помогает хореографам и танцорам оставаться актуальными и находить новые пути самовыражения. Таким образом, импровизация продолжает играть ключевую роль в эволюции современного танца, открывая новые горизонты для будущих поколений артистов.

Сведения об авторе

Зварыч Анастасия Юрьевна, студентка 1 курса магистратуры кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

научный руководитель – Негода Людмила Леонидовна, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

**ЭТАПЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В
ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СИСТЕМЫ НЕПРЕРЫВНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

Образовательный процесс в области хореографического искусства начинается чаще всего с детского возраста и должен быть непрерывным, поскольку связан не только с освоением сугубо практических навыков различных жанров хореографического искусства, но и раскрытием творческих способностей; развитием психофизиологических и физических возможностей личности, необходимых для самореализации в выбранной профессии.

Функционирование учреждений образования, культуры и искусства, в том числе учреждений дополнительного образования, предполагает наличие достаточного количества высококвалифицированных специалистов в области хореографического искусства, способных обучать и воспитывать подрастающее поколение в новых социально-экономических условиях.

Проблема преемственности этапов профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства является одной из острейших в современной концепции непрерывного образования.

Концептуальные проблемы:

1. Отражение в концепции системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства новой философии образования.
2. Система непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства в свете современной стратегии образовательной, экономической, социальной политики.
3. Система непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства как выражение новой культуросентрической образовательной парадигмы.
4. Причины, условия, факторы, воздействующие на систему непрерывной подготовки специалистов в области хореографического искусства.
5. Отражение в стратегии системы непрерывной профессиональной подготовки в области хореографического искусства глобальных тенденций российского образования.
6. Система непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства как развёртывание идеи развития (в психо-, социо- и образовательном контекстах).
7. Система непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства как фактор реализации личностно-ориентированного и деятельностного подходов.
8. Пути развития современных технологий и методов обучения с помощью технических средств в системе непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

Теоретические проблемы:

1. Система непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства – новый социально-педагогический феномен развития личности.
2. Создание целостной теории системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

3. Преемственность системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в историческом и структурном аспектах.

4. Инвариантное и вариативное в системе непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

5. Результат эффективности системы непрерывной профессиональной подготовки в области хореографического искусства.

6. Управление учебно-воспитательным процессом в системе непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

7. Управление образовательными заведениями системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

Разрешение этого вопроса требует опыта практической работы в данном направлении, а также поиска и апробирования разных путей для решения данной проблемы. Одним из вариантов решения этой проблемы и является предлагаемая нами теоретико-прогностическая модель системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

Суммируя указанные характеристики, можно выделить те целевые ориентации, которые задают современные потребности непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства:

- усиление ориентации на потребность реальной практики, на тот конкретный социальный заказ, который складывается в современном российском обществе;

- усложнение структуры, дифференцированности в системе непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства, как с точки зрения возрастания многообразия учебных заведений, так и в смысле многоуровневости системы непрерывного образования и значительного расширения спектра специальностей и специализаций внутри нее;

- развитие демократических оснований системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства, предполагающих значительную вариативность в решении вузами вопросов организации образовательного процесса, в разработке методологических и теоретических основ, и регулятивных документов для образовательной практики;

- ориентацию на определённое укрепление гуманистических направлений образовательного процесса, реализующихся, в том числе, посредством ориентирования на личностно-деятельностный подход в процессе непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства (в последующем – вероятно, как и во многих других странах, в предоставлении возможности учащимся выбирать определённые блоки обучения в соответствии со своими индивидуальными способностями, потребностями и возможностями);

- усиление влияния международных ориентаций и подходов на процесс модернизации профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства в системе непрерывного образования, стремление максимально полно использовать позитивный опыт, накопленный за рубежом в системе профессиональной подготовки и переподготовки специалистов в области хореографического искусства;

- расширение спектра экономических механизмов, обеспечивающих образовательную практику, сочетание различных форм финансирования в процессе непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства: бюджетного, хозрасчетного, спонсорского и др.;

- социально-функциональное, определяющее регулирование связей

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

институциональных структур, связанных с профессиональной подготовкой специалистов в области хореографического искусства в системе непрерывного образования, с социальными группами;

- общесоциальное, связанное с решением проблем общей социализации и аккультурации соответствующих групп населения, занимающихся танцами.

Вариативность системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства, которая позволяет оперативно реагировать на запросы заказчика, учитывать адресность подготовки специалистов в области хореографического искусства, достигается за счет гибкого сочетания дисциплин федеральной составляющей с дисциплинами национально-регионального (вузовского) компонента, курсов по выбору и дисциплин специализаций. Следование принципу преемственности при формировании содержания педагогического процесса позволяет реализовать одно из необходимых условий обеспечения непрерывности педагогического образования.

В связи с концепцией модернизации российского образования, необходимо реализовать концепцию системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства, предусмотрев в ней:

- координацию деятельности всех уровней образования для создания профессионально-образовательной среды, включающей многообразие типов и видов образовательных учреждений и систем стимулов, способствующих, начиная, с детского возраста, эмоционально-ценностному, физическому, личностному, познавательному и эстетическому развитию граждан, направленному на формирование современного мышления у молодого поколения и мотивации к повышению хореографической и физической культур, обретению знаний, умений и навыков выбранной профессии, а в дальнейшем повышению профессионального уровня;

- преемственность непрерывной подготовки, интеграцию дошкольных и школьных образовательных учреждений культуры и спорта, повышение качества получаемых знаний, прежде всего по важнейшим составляющим стандарта образования наступившего века;

- кардинальное улучшение профессиональной ориентации учащихся на этапе допрофессиональной подготовки, на основе создания системы индивидуального психолого-педагогического сопровождения;

- распространение опыта Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина по интеграции образования и науки, непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства для научных учреждений СО РАН в других вузах культуры и искусства;

- поддержку развития социальной инфраструктуры вузов, активно работающих на образовательном рынке и конкурентоспособных с точки зрения высококачественной подготовки специалистов в области хореографического искусства;

- формирование и развитие системы послевузовского профессионального образования, координируемой муниципалитетом и предусматривающей создание на базе высшей школы и научных организаций города образовательных структур;

- совершенствование системы переподготовки специалистов в связи с высокой конкуренцией;

- организацию подготовки на базе Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина преподавателей системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства;

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

- взаимосвязь, единство теоретико-методологических и практических аспектов непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

Непрерывная профессиональная подготовка специалистов в области хореографического искусства – процесс и результат непрерывного формирования совокупности когнитивных, личностных качеств, специальных знаний, умений и навыков, позволяющих специалисту ориентироваться в профессиональной деятельности, адекватно воспринимать и использовать информацию, а также вырабатывать профессионально значимую деятельность на основе применения средств хореографического искусства и современных педагогических технологий образования. Образовательные ступени непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства представляют следующую последовательность:

Ступень I – достижения элементарной и функциональной грамотности в области хореографического искусства, когда на доступном, минимально необходимом уровне формируются первоначальные знания, умения и навыки, мировоззренческие и поведенческие качества личности, необходимые для последующего образования.

Ступень II – достижения общего (базового) уровня, на котором человек приобретает необходимые и достаточные знания в области хореографического искусства и танцевального спорта, овладевая наиболее общими понятиями и способами деятельности, направленными на преобразование тех или иных профессиональных качеств.

Ступень III – профессиональной компетентности в области хореографического искусства, связанной с формированием на базе общего (базового) уровня таких профессионально значимых качеств, которые позволяют реализовать себя в конкретных видах профессиональной деятельности педагога-тренера-хореографа. Данный уровень может быть реализован поэтапно: *элементарной, функциональной, системной профессиональной компетентности*.

Ступень IV – формирования профессиональной культуры специалиста в области хореографического искусства, когда человек не только осознаёт материальные и духовные ценности предшествующих поколений, но и способен оценивать свой личный вклад в культуuroобразующий процесс.

Ступень V – формирования индивидуального менталитета личности в области хореографического искусства (устойчивых оснований мировосприятия; способности самореализации в современном обществе и дополнения культуuroобразующего процесса).

Каждая ступень образовательного процесса профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства отличается уникальным содержанием, методами и формами организации учебно-воспитательного процесса. При этом каждый уровень представляет собой целостную и завершённую компоненту образования, между которыми сохраняются горизонтальные и вертикальные связи.

Цель системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства является частной целью по отношению к цели образования в целом и направлена на формирование как условий его обеспечения, так и специалистов, соответствующих Российскому обществу, с учётом происходящих в нём изменений в связи с его развитием.

Для достижения сформулированной цели необходимо реализовать ряд подцелей системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства:

- необходимость повышения качества педагогического процесса, удовлетворяющего
-

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

современным требованиям личности, общества, государства к системе профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства, заставляет искать пути оптимальных решений организации учебно-воспитательного процесса для повышения творческой активности обучаемых;

- увеличение доступности различных форм профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства и свободы выбора методики, стиля, средств обучения; расширение границ образовательного пространства и образовательных программ учебных заведений;

- необходимость организации опережающего формирования научной, учебной, профессиональной значимости, направленной на непрерывную профессиональную подготовку специалистов в области хореографического искусства;

- обеспечение преемственности профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства на всех этапах системы непрерывного образования;

- создание инфраструктуры обеспечения образовательного процесса системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства (методическое, технологическое, инструментальное обеспечение и подготовка педагогических кадров).

Для достижения перечисленных целей, как мы полагаем, необходимо решить следующие задачи:

1. Разработать методологические и теоретические основы системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

2. Разработать и обосновать теоретико-прогностическую модель системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

3. Обосновать содержание образовательного процесса в подсистемах системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.

4. Рассмотреть образовательные технологии на этапе профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусств системы непрерывного образования.

5. Обосновать критерии и показатели оценки эффективности системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства и уровня готовности к профессиональной деятельности в области хореографического искусства и танцевального спорта.

Разрабатывая проект, необходимо, помимо общей инвариантной составляющей, учитывать особенности непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства и условия реализации конкретной педагогической модели на практике. В процессе разработки стратегии функционирования и развития системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства (рис. 1), нами были определены ее целевые ориентиры, а также основные этапы достижения намеченных целей.

На основе этого были выделены этапы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства, а также конкретизирована возрастная компонента модели непрерывной подготовки специалистов в области хореографического искусства на базе институциональной инфраструктуры (рис. 2).

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

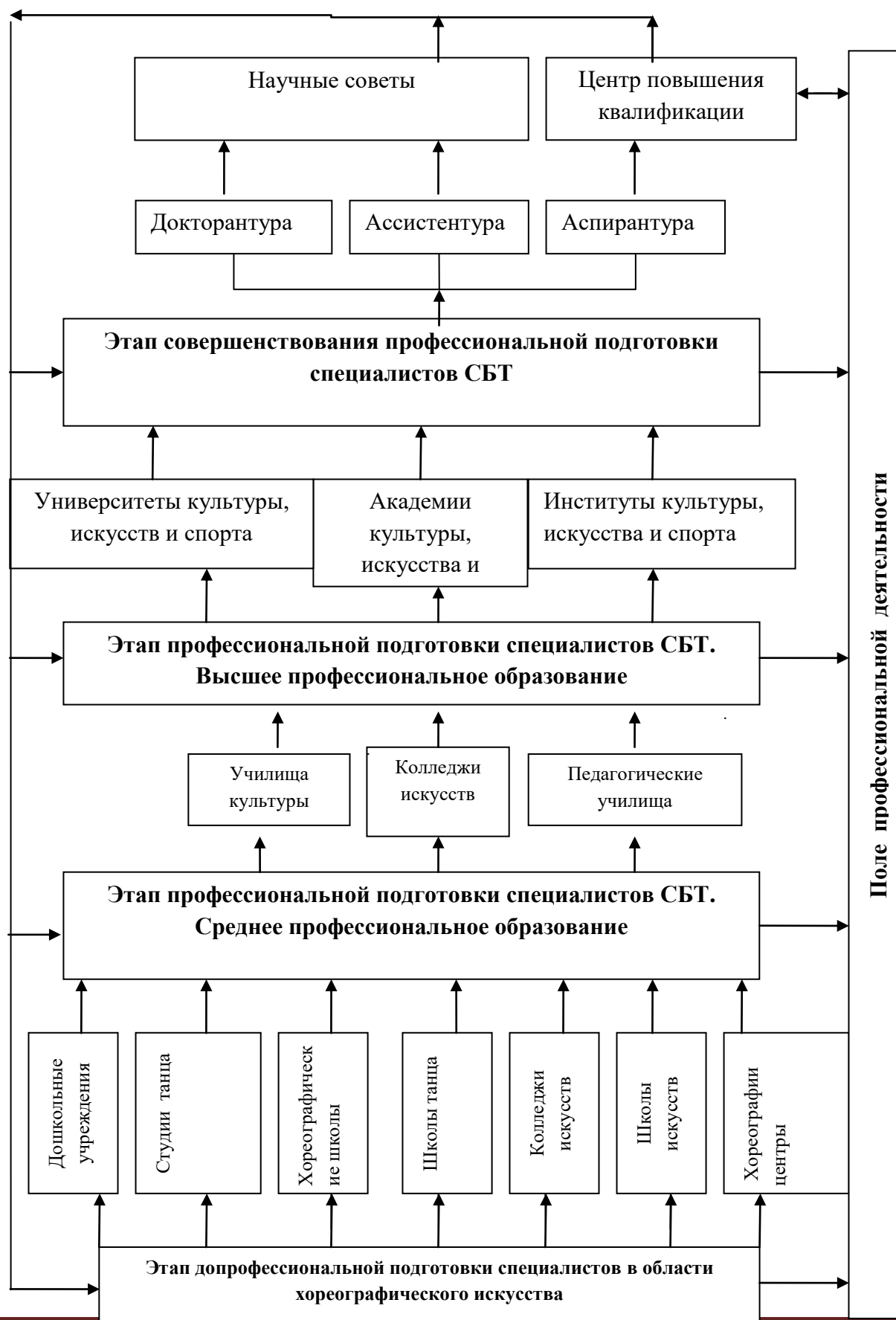


Рис. 1. *Институциональная инфраструктура системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства*

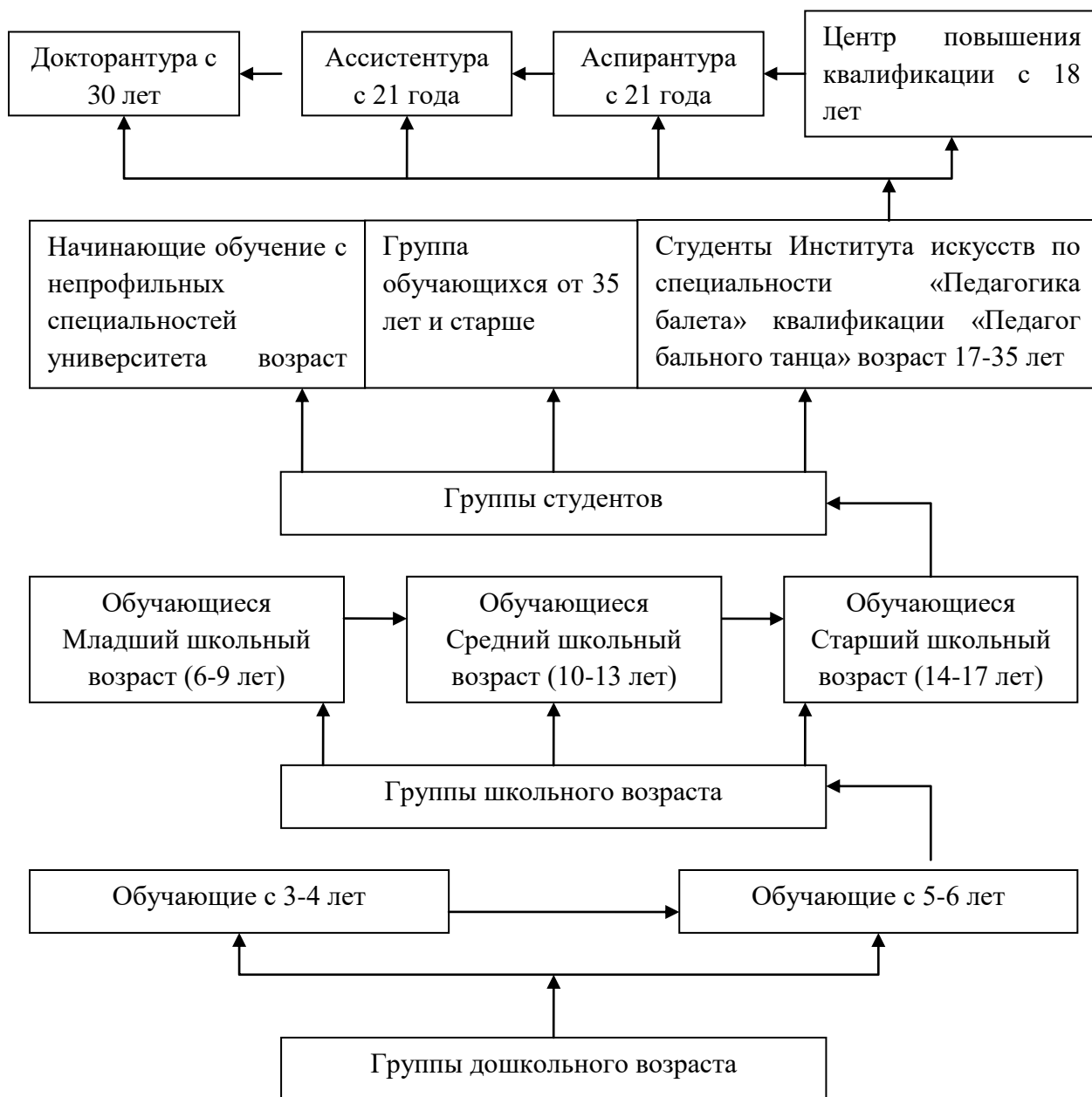


Рис. 2. *Возрастная компонента модели непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства на базе институциональной инфраструктуры*

Таким образом, каждый из этапов подготовки приобретает в структурном и содержательном отношении черты предшествующего, что наиболее ярко проявляется в области освоения знаний, умений, навыков, способов практической деятельности и профессиональных ценностных ориентаций. При этом эффективность формирования знаний

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

обуславливается максимальной реализацией познавательной активности обучаемого, ориентированной на осмысление инновационных процессов в природе и в человеческом обществе.

Способы практической деятельности рассматриваются нами как совокупность средств, методов и форм организации образовательной и художественно-творческой деятельности. Ценностные ориентации, определяющие вектор содержания учебного процесса, классифицированы нами на три группы: социально-ориентированные (удовлетворяющие потребности общества в специалистах), предметно-ориентированные (удовлетворяющие потребности специалистов в предметном развитии хореографического искусства) и личностно-ориентированные (удовлетворяющие потребности человека в развитии индивидуальных особенностей и самореализации).

На *этапе реализации педагогической модели на практике* должны быть созданы организационно-педагогические условия:

1. Теоретико-методологическое обеспечение – теоретические источники и научная литература.
2. Учебно-методическое обеспечение – наличие учебных планов и программ, учебных пособий и методической литературы.
3. Материально-техническое обеспечение – возможности материально-технической базы.
4. Информационное обеспечение – создание электронных баз данных, обучающих программ, электронных учебных пособий и др.
5. Организационное обеспечение – создание организационных структур управления и соответствующих им иерархических функциональных связей, обеспечивающих качество обучения на разных этапах непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства.
6. Координационное обеспечение – координация и согласование работы с другими учреждениями, организация обмена опытом, проведение семинаров и конференций, осуществление совместных проектов.
7. Кадровое обеспечение – кадровая политика и организация, повышение квалификации и переподготовка персонала, занятого в области хореографического искусства, с учётом современных образовательных технологий.
8. Финансовое обеспечение – определение источников финансирования и распределение финансов в образовательных целях профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства системы непрерывного образования.

По нашему мнению, элементами успешного функционирования модели системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства на практике являются:

- изучение потребностей личности в профессиональной деятельности в условиях современного общества;
 - исследование противоречий между необходимым уровнем педагогической системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства и реально существующими системами;
 - исследование возможности оптимизации процесса профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства системы непрерывного образования;
 - изучение тенденций развития общества и коррекция функционирования педагогических систем;
 - разработка конкретных учебных инновационных программ с использованием
-

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

современных технологий обучения в системе непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства;

- внедрение инновационных программ, основанных на сочетании различных средств, форм и методов обучения с учётом использования современных технологий;
- взаимоотношения между всеми участниками педагогической системы как по вертикали, так и по горизонтали;
- координация функционирования системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства и согласованность работы входящих в неё подсистем между собой и с другими учреждениями;
- адаптационный элемент, связанный с мотивационным компонентом потребностей обучаемых (мотивы, установки, интересы) и стимулированием их к постоянному совершенствованию на всех этапах профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства системы непрерывного образования.

Таким образом, выделенные нами этапы системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства на научных началах возможно если, предметом научно-исследовательского поиска являются способы разрешения противоречий в их взаимодействии на всех этапах обучения. Необходима постоянная корректировка педагогического процесса системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства и обеспечение преемственности между подсистемами, согласно изменениям и результативности происходящим в структурных элементах данной модели.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чванова, М. С. Инновационная концепция непрерывной подготовки специалистов спортивных бальных танцев / М. С. Чванова, С. В. Шанкина // Вестник Тамб. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – Вып. 1 (57). – 0,75 п.л. (авт. – 0,35 п.л.).
2. Чванова, М. С. Эффективность системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев / М. С. Чванова, С. В. Шанкина // Вестник Тамб. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. – Тамбов, 2011. – Вып. 2 (94). – 0,6 п.л. (авт. – 0,3 п.л.).
3. Шанкина, С. В. Целостность системы непрерывной подготовки специалистов спортивных бальных танцев / С. В. Шанкина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – Москва, 2009. – № 2. – 0,9 п.л.
4. Шанкина, С. В. Формирование профессионально-образовательной среды в системе непрерывной подготовки специалистов спортивных бальных танцев / С. В. Шанкина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – Москва, 2009. – № 3. – 0,9 п.л.
5. Шанкина, С. В. Моделирование системы непрерывной подготовки специалистов спортивных бальных танцев / С. В. Шанкина // Вестник Тамб. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – Вып. 7 (63). – 1,25 п.л.
6. Шанкина, С. В. Образовательные технологии на этапе профессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев / С. В. Шанкина // Вестник Тамб. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – Вып. 8 (64). – 1,1 п.л.
7. Шанкина, С. В. Концепция системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев / С.В. Шанкина // Культура физическая и здоровье: научно-методический журнал. – Воронеж, 2011. – № 1 (31). – 0,3 п.л.
8. Шанкина, С. В. Дифференциация обучения в системе непрерывной профессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев / С. В. Шанкина // Социально-экономические явления и процессы. – Тамбов, 2011. – Вып. 1. – 0,9 п.л.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Сведения об авторе

Шанкина Светлана Викторовна, доктор педагогических наук, профессор кафедры сценических искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Д. Державина (г. Тамбов, Российская Федерация);

Шанкин Юрий Викторович, профессор, доцент кафедры сценических искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Д. Державина (г. Тамбов, Российская Федерация)

УДК 793

*О.В. Филиппоненко
О.Б. Фаренникова
г. Луганск, РФ*

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В УСЛОВИЯХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

На этапе интеграции Луганской Народной Республики в культурное пространство России для творческих и образовательных учреждений крайне важно не только найти свою нишу в общероссийском поле, но и установить прочные связи между профессиональным исполнительским искусством и системой специального образования. Важность мероприятий, практической целью которых является разработка общей концепции хореографического образовательного пространства, неоспорима. В связи с этим, рассмотрим проблему развития хореографического искусства и образования в условиях образовательного пространства Луганской Народной Республики на примере опыта творческой деятельности ансамбля танца «Рондо» Луганской академической филармонии.

Целью исследования выступает разработка ряда предложений, сформулированных в качестве конкретной концепции единого хореографического образовательного пространства через призму решения вопроса сохранения культурного наследия ЛНР, как нового субъекта Российской Федерации.

Основными задачами являются: выявление острых проблем сохранения и развития профессионального исполнительского искусства ЛНР; обозначение точек соприкосновения и взаимообогащения исполнительского и образовательного звена хореографического сообщества ЛНР; выявление критериев профессиональной продуктивности, результативности и эффективности исполнительской деятельности в условиях образовательного и культурного пространства Республики.

Разработка выбранного проблемного поля обозначена достаточно ограниченным количеством научных работ, среди которых труды М. Н. Юрьевой (2010), Т. А. Филиановской (2020), А. В. Палилей (2021), а также немногие численные сборники научно-практических статей.

Отметим, что основные сферы профессиональной хореографии – это педагогика и исполнительское искусство. В республике профессиональное исполнительское искусство представлено в штатном расписании двух бюджетных учреждения культуры и искусств. Балетные группы имеют Луганский академический музыкально-драматический театр им. М. Голубовича и Луганская академическая филармония – ансамбль песни и танца «Раздолье» и ансамбль танца «Рондо». Формирование и развитие данных профессиональных групп имеет свои особенности. Заметим, что форма профессиональной балетной группы, в

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

которой главенствующую позицию занимает танец, то есть «ансамбль танца», в исследуемом регионе появилась немногим более 10 лет назад. Это стало возможным, благодаря наличию выпускников кафедры хореографии ЛГАКИ имени М. Матусовского.

Система профессионального образования Российской Федерации отлажена и работает стабильно, пополняя молодыми кадрами творческие коллективы страны. Выпускники хореографических колледжей классических отделений становятся артистами балета соответствующих театров, выпускники народных отделений пополняют артистический персонал Государственных ансамблей танца. Многие именитые коллективы имеют свои студии. Отметим, что кадровый состав театров и ансамблей пополняется и за счёт приглашения артистов балета для просмотра в онлайн режиме, что значительно повышает шанс отбора высококлассных танцовщиков; прибавим участников фестивалей и конкурсов, которым поступают предложения трудоустройства и хорошую профессиональную карьеру.

В идеале, в репетиционном процессе профессиональных хореографических коллективов вопросы техники исполнения лексического материала не поднимаются. Эти навыки уже должны быть сформированы и доведены до совершенства, то есть воспитание тела и координации артиста балета происходит в учебном заведении. И каким будет профессиональный уровень творческого коллектива, во многом, зависит от качественной подготовки кадров во время обучения их в специальных образовательных учреждениях.

Профессиональное хореографическое искусство Луганщины требует от педагогов и руководителей организации такой отлаженной системы. В ЛНР остро встаёт вопрос квалифицированных кадров в учреждениях культуры и искусств. В современных реалиях республики руководство культурных учреждений, имеющих профессиональные балетные труппы, лишено возможности объявить набор и пригласить на работу выпускников соответствующих учебных заведений и артистов балета других регионов, поэтому серьёзная ответственность за уровень профессиональной хореографии ЛНР лежит не только на руководителях балетных групп, но и на педагогах кафедры хореографического искусства ЛГАКИ имени М. Матусовского. Именно поэтому кадровая поддержка ВУЗа крайне важна как для воспитания молодых специалистов, осознающих свою личностную идентичность и исполнительскую региональную аутентичности, так и для популяризации хореографической школы Луганщины в культурном пространстве России.

Невзирая на сложности работы малым составом, ансамбль танца «Рондо» пытается заявить о себе в культурном пространстве России. Благодаря гастрольным турам по Российской Федерации и участию артистов в престижных хореографических конкурсах, появляется возможность творческого сотрудничества и обмена опытом с ведущими профессиональными ансамблями и деятелями искусств, которые, видя концертные программы ансамбля и отдельные хореографические номера артистов, единодушно во мнении, что хореографическое искусство луганчан отличается особый артистизм, оригинальные постановки, осознанность в каждом движении, достойная техника и культура исполнительского мастерства.

Опыт работы с малочисленным составом профессионального хореографического коллектива позволяет сделать вывод, что создание сольных концертных программ поднимает на качественно новый исполнительский уровень каждого артиста. В разработке программных хореографических постановок руководитель и балетмейстер ансамбля используют природные данные артиста его типаж для создания ярких хореографических образов. Каждый артист ансамбля танца «Рондо» имеет опыт подготовки сольного выхода, который требует особого внимания в чистоте исполнения не только технической стороны партии, но и точного попадания в настроение и характер героя. Подобная ответственность поднимает

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

рядового исполнителя на более высокую ступень в профессии и, как следствие, выводит весь коллектив на качественно новый уровень.

Значимой проблемой на пути развития профессионального хореографического искусства ЛНР выступает ограниченность гастрольных туров артистов, что, на наш взгляд, связано, в первую очередь, с малочисленностью ансамбля. Решение этой задачи сталкивается с острой проблемой кадрового голода в профессиональных балетных группах, а также дефицита абитуриентов кафедры хореографического искусства. Причины дефицита абитуриентов мы видим в устаревшем, на данный момент, мнении руководителей самодеятельных коллективов о том, что лучшим их воспитанникам не найти достойного хореографического образования и трудоустройства в Луганске. Попытки решения кадрового вопроса Луганской академической филармонии связаны с трудоустройством успевающих студентов-хореографов в качестве стажеров уже в период обучения. Отметим, что в настоящее время артисты балета имеют право на пенсию по выслуге лет после 20 лет трудового стажа, так как профессиональная деятельность этих артистов связана с постоянными тяжелыми физическими и психофизиологическими нагрузками, сопровождающимися профессиональными заболеваниями. В связи с этим фактором, последние 2 курса хореографического училища вносят в трудовой стаж. Этим фактом объясняется необходимость быстрее трудоустройства способных к артистической деятельности студентов. Одним из вариантов решения данной проблемы может стать форма обучения в виде «свободного посещения», когда индивидуальное расписание студента адаптируется к рабочему времени профессионального коллектива. Кроме того, как пишет Т. А. Филановская: «Зерно творческой личности шлифуется в профильном, специализированном пространстве музыкальной, драматической или танцевальной труппы» [1, с. 264]. Соглашаясь с ней, продолжим, что только в профессиональной сценической среде появляется возможность раскрыть весь потенциал артиста.

Утверждение о том, что развитие профессионального исполнительского искусства неминуемо оставляет положительный эффект в образовании верно, так как в мировой практике исторически сложилось, что преподавательский состав профессиональных образовательных учреждений, во многом, состоит из бывших, а иногда и из действующих артистов балета. Положительной тенденцией развития современного хореографического искусства Луганщины является пополнение педагогического состава кафедры хореографического искусства ЛГАКИ действующими артистами балета Луганской академической филармонии. При поддержке опытных педагогов-наставников молодое поколение педагогов должно стараться сохранять, развивать и совершенствовать учебный процесс для выхода на новые рубежи хореографического искусства Луганщины.

Для достижения более высокого уровня общего хореографического пространства считаем необходимым использовать исторически сложившуюся традицию посещения студентами концертов, где представлено хореографическое искусство. Эти мероприятия помогут воспитать в студентах уважение к своей профессии, сформировать эстетический вкус, а навык замечать все компоненты хореографического произведения поможет молодым хореографам создавать свои танцевальные композиции более осознанно. Отметим, что ценным является просмотр именно живого исполнения.

Таким образом, можем сказать, что обозначенные выше ключевые проблемы профессионального исполнительского искусства и пути их решения в развитии современного хореографического образования могут стать стимулом для более качественного, осознанного и новационного развития единого хореографического пространства Луганской Народной Республики.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРА

1. Филановская, Т. А. Хореографическое образование в России первой половины XIX в.: специализированная образовательная модель / Т. А. Филановская // Из истории образования, 2011. – № 3. – С. 253–267. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Фаренникова Оксана Борисовна, заслуженный деятель искусств ЛНР, художественный руководитель Ансамбля танца «Рондо» Луганской академической филармонии (г. Луганск, Российская Федерация)

Филипоненко Ольга Викторовна, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Российская Федерация)

УДК 793

В. А. Яричевская,
г. Луганск

ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА ВАРНАВЫ В СОВРЕМЕННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Сегодня актуальность профессии «балетмейстер» играет ключевую роль в развитии и поддержании уровня хореографического искусства. Как писал доктор искусствоведения, советский артист балета Р. В. Захаров «балетмейстер – профессия творческая»[3, 12], не требующая четко очерченных путей. Тем не менее, для создания хореографических произведений необходимо наличие абстрактного мышления, способность к сотрудничеству и взаимодействию в коллективе, умение ориентироваться в смежных видах искусства. «Профессия хореограф непростая, но интересная с точки зрения того, что тебе нужно много впитывать, и выдавать это в определенной форме»[1] – говорит российский хореограф В. В. Варнава. Одной из задач деятельности балетмейстера является воспитание личности художественными образами, как зрителя, так и исполнителя; содействие их эстетическому, нравственному и физическому развитию. По нашему мнению, сущностью профессии является выработка стратегий, концепций, организация пространства, как физического, так и метафизического. Проблематику профессии балетмейстера изучали такие деятели как Л. В. Бухвостова, Р. В. Захаров, И. В. Смирнов, А. В. Мелехов и др.

В настоящий момент развития хореографической культуры существуют молодые балетмейстеры, которые благодаря таланту и творческим усилиям создают хореографическую историю России. Одним из таких балетмейстеров является российский хореограф и танцовщик В. В. Варнава. Как сказала журналистка М. Махрина: «В танцевальном искусстве он как «глоток свежего воздуха»»[6]. Любовь к искусству проявилась с детства. В пятилетнем возрасте Варнава занимался в музыкальной школе, где научился игре на скрипке. Тогда же начал посещение танцевальных курсов. По окончании девятого класса уехал в Ханты-Мансийск, где поступил в Центр искусств для одаренных детей Севера, выбрав направление народных танцев и хореографии. В 2000 г. поступает в Ханты-Мансийский филиал Московского государственного университета культуры и искусств. Спустя 7 лет окончил ВУЗ.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Первым местом работы танцора стал Музыкальный театр республики Карелия. Тогда же принял участие в спектакле «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, исполняя партию Меркуцио, за что получил «Золотую маску». Затем артиста удостоили премии «Арлекин» за исполнение Фрица и Буффона в балете «Щелкунчик».

Первой балетмейстерской работой стал спектакль «Пульчинела», от которой, по словам деятеля, он плакал от чувства неудовлетворенности. Так как сравнивал свою постановку с постановкой шведского хореографа М. Форсберга «Весна Священная», которая проходила в Музыкальном театре и, в которой участвовал, видя процесс изнутри. Позже, для обретения новых знаний отправился во Францию, к А. Прельжокажу, желая попасть в его балет «Белоснежка». Но после неудачи обосновался в Санкт-Петербурге, где принял решение ставить спектакли.

И его первой работой стала миниатюра «Начало» (2012 г.). Однако популярнее оказался спектакль «Пассажир», который вызвал хвалебные отзывы: «треш высшей пробы»[4] – так оценили его журналисты в газете Коммерсантъ. Этот спектакль стал обладателем второй «Золотой маски», завоевав титул в номинации «Лучшая мужская роль». Главным стилем хореографического произведения стал классический танец, но наряду с ним балетмейстером были использованы свобода подвижности лица и тела. Хореография дуэта составила единое целое: inferнальный тип то подражает пластике движениям героя, то входит в его тело. В интерпретации Варнавы этот, по мнению писательницы Т.Кузнецовой, «внутренний враг принял облик вертлявого беса в розовой рубашечке и с самурайским пучком, мимика которого омерзительна и разнообразна»[4].

За данной работой последовал балет «Окно в середину зимы», с использованием музыкальной композиции группы Sigur Ros, создавшей окраску и настроение хореографического произведения. Это история об отношениях мужчины и женщины. История, в которой Варнава ушел от конкретики, дав зрителям возможность осмыслить спектакль. Одной из важных составляющих балета стал состав артистов, исходя из которых, был создан балет. Так, солист Мариинского театра М. Зюзин, – человек с прекрасным чувством позы, талантом копирования состояния. В. Брилёва – артистка балета Мариинского и Большого театров, работая с дыханием, стала сокровищем природной мягкости. А у З. Ялинич – балерины Мариинского театра, которая не боится ни классического, ни современного танца превосходное чувство веса.

С 2014 г. балетмейстер начинает экспериментировать, смешивая жанры. Так появилась миниатюра «Сохраняйте спокойствие». Идея в том, что у каждого есть своя версия происходящего и об одном и том же событии, люди рассказывают по-разному. А также спектакль «Записки сумасшедшего». Балетный критик О. Федорченко считает, что этот проект стал лидером отечественного танцевального сезона, так как творческая манера создателя импровизационна. Спектакль не переполнен кабриолями и фуэте, а основан на пластической игре смыслов.[7] Рассказ Лу Синя – основа, в которой герой переживает за свою жизнь, боится быть съеденным. Варнава претворяет в жизнь эти мысли, выдвигая на первый план эмоциональное состояние человека, которое выстраивает пластическую картину. Здесь представлено «людоедство», которое в наше время проявилось в форме психологического «съедения» любимых, близких, детей, когда мнение толпы – приговор.

Следующий спектакль – «Мечтатели» (2017 г.) с музыкальным сопровождением французской группы Daft Punk. Здесь слагается в единое целое музыкальное решение, сценическое оформление, костюмы и тема. Спектакль состоит из 3 частей, что олицетворяют прошлое, настоящее и будущее.

В то же время представил балет «Петрушка» И. Стравинского. Хореограф обозначил жанр балета как «чертову клоунаду»[7]. Действие он перенес в подсознание Петрушки – цирковое закулисье. Толпа гуляющих стала служителями цирка, а клоунская пантомима – стилем спектакля. Главными стали сцены второстепенных персонажей, происходящие по воле фокусника. Помимо Петрушки есть силач, который становится конкурентом в борьбе за мечту – балерину. И главное то, что Петрушка умирает и рождается на глазах у зала.

В 2018г. хореограф продолжил шокировать публику, презентуя спектакль «Ткани», в который включил песни американской рок-группы Red Hot Chili Peppers. Почему «Ткани»? Потому что, по мнению балетмейстера человек, состоит из нитей, создающих ткань, это нити прошлого, настоящего, нити того, что закладывается и приобретается, сплетаясь с сегодняшним. Поставил хореографию в спектакле «Алиса в Стране Чудес».

Тяжелым оказался 2020 г. Из-за пандемии количество выступлений сократилось. Однако работа не прекратилась. Он начал отдавать все силы для осуществления постановок спектаклей для Русского инженерного театра «АХЕ», создав «Валы и оси» и «Бедный, бедный Гамлет». Параллельно принимал участие в проектах других хореографов. Одной из самых известных считается «Реквием» Б. Я. Эйфмана.

Важно понимать, что Владимир Варнава – не академический танцовщик, несмотря на список «классических» спектаклей его деятельности. Его танцы – искусство, выстроенное на стыке жанров с использованием направлений и стилей. Это переплетение современного танца с классическим, с импульсами, падениями, что сложно отнести к какой-либо школе. Творческий почерк деятеля характеризуется поиском трактовок музыки и сюжетов, привнося свое видение в произведения классиков и современников («Петрушка», «Золушка», в которой Владимир увидел историю А. Дункан).

Деятель считает, что необходимо танцевать телом и душой. И поэтому, являясь педагогом, создает для труппы Мариинского театра разогрев, который способствует чувству взаимосвязи частей тела, как единого целого. Так, артистка З. Ялинич говорила: «Мы изучаем физику тела, баланс и разогреваем части тела, чтобы почувствовать, как взаимосвязаны наши конечности между собой, как они связаны с мозгом»[8].

Важным компонентом в сфере балетмейстерской деятельности является поиск вдохновения. «Я будто бы нахожусь в белой комнате и ищу из нее выход. Иногда буксую, не сплю, мучаюсь, а потом заветная дверь находится»[1]. Это и есть вдохновение. Большая роль отводится и отношениям с артистами. Для подтверждения данной мысли автор приводит в пример фразу балетмейстера: «Хореограф – существо социальное»[2]. Ведь одной из важных составляющих оригинальной и удачной хореографической постановки является умение коммуникации с людьми. Если раньше балетмейстер главное место отдавал результату, то сейчас приоритетом для него стал внутренний процесс. И те человеческие связи, в которых много живого, души, импровизации. «Главный в театре – артист, он же художник. И моя задача стать с ним единым целым, ведь это мой текст, те вопросы тела, которые меня интересуют»[2].

Помимо поиска внутреннего состояния и навыков хореографического исполнительства балетмейстер опирается и на теоретические знания, сформировав знания о сочетании импрессионизма с логикой и математикой, так как, по его мнению, танец – это совмещение фантазии и математики. Важнейший урок Варнава вынес из мемуаров М.Фокина: спектакль можно начинать с чего угодно – с идеи, сюжета или музыки. Главное – не переставать пробовать. Придумать начало номера – несложно, а развивать идею, те обстоятельства, которые ты задумал – признак мастерства. И примером такого мастерства

является балет-реквием «Каменный берег», посвящённый погибшим во Второй мировой войне.

Вдохновением для произведения послужил мемориал «Туфли» на набережной Дуная в Будапеште. Это 60 пар мужской, женской и детской обуви – ботинки, туфли, башмачки, являющиеся копиями моделей 1940-х годов. Во время еврейских расстрелов жертв сковывали в цепь, ставили над рекой и стреляли в первого; падая, один увлекал в воду остальных, при этом люди снимали обувь, ведь товар был ходовым. Это история людей через историю двоих: поначалу А. Бочарова и М. Нафиков порхают вокруг друг друга, не ожидая трагедии, нависшей над ними. Юношеская прямолинейность и порывистость, влюбленность выражаются жестами. Поддержки сменяются партерными движениями, прикосновениями партнеров, а современная ткань классической. Но неосведомленности героев приходит конец. Девушка надевает тяжелые, как надвигающая реальность, ботинки. Танец пары повторяется, но в изломанной форме. Повествуя о том, что дальше, испуганным страхом – жить невозможно. С грохотом выстрела падают ботинки, отсекая героиню от мира живых. По ту сторону бытия призраки ушедших увлекают ее в танец, а в финале герои оставляют на авансцене пары ботинок и растворяются в темноте, будто бы заклиная: «Помните нас, помните!».

В «Каменном берегу» все компоненты пришли в органичное взаимодействие. Хорошо работает свет (И. Фомин). Простые, без военного подтекста костюмы (О.Шайшмелашвили). Аскетичная сценография: низко опущен софит, обувь развешена гирляндами по штанкетам.

Описывая деятельность Варнавы можно сказать, что это человек, ищущий свой язык – способность общаться с людьми на собственном диалекте. Этот поиск лежит в области хореографического текста, в форме, композиции действия. Опираясь на изложенные мысли балетмейстера можно определить его позицию, которая основывается на мысли о том, что в танце, перформансе, неоклассике, модерне или постмодерне тело человека не должно врать. Движение – исследование, которое не должно иметь формулы, ведь тогда когда ты ее находишь, все перестает быть живым. И выбирая между фиксированным и сиюминутным, хореограф выбирает сиюминутное, живое.

Таким образом, можно сделать вывод, что человеку, выбравшему профессию балетмейстера, важно создавать художественный продукт, который тронет как исполнителей, так и душу зрителя. Для этого необходимо владеть теоретическими и практическими знаниями, развиваясь и, пробуя что-то новое. Таким и является В. В. Варнава, для которого важно обретать многосторонний опыт, пропуская через себя и свое тело жанры: драму, классический танец, контемпорари, авангард, физический театр. Сейчас, по словам балетмейстера, на первом месте стоит внутренний мир, который с каждым днем, должен становиться шире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вдохновение – поиск выхода из белой комнаты // Сноб : сайт. – URL: <https://snob.ru/interview/vladimir-varnava-intervju/> (дата обращения: 26.10.2024).
 2. Владимир Варнава про особенности профессии хореографа /Автор и интервьюер – Николай Данн, со-автор – Марк Кукушкин; ПРОПАЗВИТИЕ : [видеотека знаний профессионалов в сфере обучения людей, успешных бизнесменов, лидеров общественного мнения] – 1 файл (0 мин 12 сек; 2 мин 25 сек). – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=K-T5sQ84I48> (дата обращения: 26.10.2024). – Эфир от 30 августа 2019 . – Изображение: электронное.
 3. Захаров, Р.В. Записки балетмейстера / Р. Захаров. – Москва : «Искусство», 1976. 351 с., 33 л. ил.; 20 см. – Текст : непосредственный (дата обращения: 10.10.2024).
 4. Кузнецова, Т. Треш высшей пробы / Т. Кузнецова // Коммерсантъ. – 2014. – 1 апреля – № 54. – С. 11. – Текст: электронный (дата обращения 10.10.2024).
 5. Мариинский театр : официальный сайт. – URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/petrouchka_varnava/ – (дата обращения: 26.10.2024).
-

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

6. Рэп-звезда от танца. Хореограф Владимир Варнава – о контемпорари, серфинге и «Балете» // SRSLY : сайт. – URL: <https://srsly.ru/article/show/22312/> (дата обращения: 26.10.2024).
7. Федорченко, О. «Записки сумасшедшего» на широкую ногу / О. Федорченко // Коммерсантъ. – 2015. – 20 февраля – № 65. – С. 12. (дата обращения 10.10.2024).
8. Хореограф Владимир Варнава/ «Культурная Эволюция». Телеканал «Санкт-Петербург» – 1 файл (2 мин 55 сек). – URL: https://youtu.be/Zm0E2aCSiEo?si=c_psjW7BudIXIUMq (дата обращения: 26.10.2024). – Эфир от 2 февраля 2022 . – Изображение: электронное.

Сведения об авторе

Яричевская Влада Андреевна, студентка 4 курса кафедры хореографического искусства Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

Научное издание

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ
(29-30 ноября 2024 года)**

**Сборник материалов VII Всероссийской
научно-практической конференции**

Ответственные за выпуск:

Литературный редактор – И. В. Скоков, О. Н. Данькова
Технический редактор – Е. О. Харьковская

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

Издательство
Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования
«Луганская государственная академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»
Луганская Народная Республика, г.о. Луганск, г. Луганск, пл. Красная, д. 7, 291001.
Тел.: +7(857) 259-02-65