



Челябинский государственный  
институт культуры



МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
ФОРУМ

**«СОВРЕМЕННЫЕ ГРАНИ  
ТАНЦЕВАЛЬНЫХ  
КУЛЬТУР  
В ЕВРАЗИЙСКОМ  
ПРОСТРАНСТВЕ»**

Международная  
научно-творческая конференция  
«Актуальные проблемы  
современного хореографического  
искусства и образования:  
отечественные традиции и  
международная практика»  
11.04.2025





Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Челябинский государственный институт культуры»

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
СОВРЕМЕННОГО  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И  
ОБРАЗОВАНИЯ:  
ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ  
И МЕЖДУНАРОДНАЯ ПРАКТИКА**

материалы  
международной научно-творческой конференции  
в рамках III Международного форума  
«Современные грани взаимодействия  
танцевальных культур  
в евразийском пространстве»

Челябинск, 11 апреля 2025 г.

Челябинск  
Челябинский государственный институт культуры  
2025

УДК 793.3  
ББК 85.32  
А43

А43

**Актуальные проблемы современного хореографического искусства и образования: отечественные традиции и международная практика** : материалы междунар. науч.-творч. конф. в рамках III Междунар. форума «Современные грани взаимодействия танцевальных культур в евразийском пространстве» (Челябинск, 14 апреля 2023 г.) / науч. ред., сост. Н. Ю. Кособуцкая, К. А. Новиков ; Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : Челяб. гос. ин-т культуры, 2025. — 222 с.

ISBN 978-5-94839-895-2

Сборник включает материалы работы международной конференции, проведенной хореографическим факультетом Челябинского государственного института культуры. Участниками конференции, занимающимися проблемами хореографического искусства и образования в педагогических, культурологических, искусствоведческих, хореографических аспектах, представлены результаты исследовательской деятельности, которые могут найти отражение в педагогической практике, творческих проектах, образовательных траекториях.

УДК 793.3  
ББК 85.32

ISBN 978-5-94839-895-2

© Челябинский государственный  
институт культуры, 2025

## Программный комитет конференции

**Евдокимов Вадим Михайлович**, заместитель губернатора Челябинской области;

**Синецкий Сергей Борисович**, доктор культурологии, профессор кафедры философии и культурологии, ректор Челябинского государственного института культуры;

**Наиля Мамед-Заде Фаик кызы**, и. о. ректора, проректор по учебной работе Бакинской академии хореографии, Заслуженный артист Азербайджанской республики;

**Султанова Рушана Рамиловна**, первый проректор по духовно-просветительской работе и работе с молодежью Государственной академии хореографии Узбекистана, Народная артистка Узбекистана;

**Джафаров Эльдар Намидович**, профессиональный танцор, хореограф-постановщик, заслуженный мастер спорта международного класса, шестикратный Чемпион мира;

**Пуртова Тамара Валентиновна**, кандидат искусствоведения, профессор, директор Государственного российского дома народного творчества им. В. Д. Поленова;

**Кальгина Анна Александровна**, кандидат педагогических наук, заведующая отделом хореографического искусства Государственного российского дома народного творчества им. В. Д. Поленова;

**Рахматов Ойбек Ташпулатович**, директор дворца культуры «Фархад» (Навои, Республика Узбекистан);

**Палей Ольга Ильинична**, директор Фонда развития народного танца Натальи Карташовой и Татьяны Реус;

**Громова Оксана Михайловна**, директор Челябинского государственного центра народного творчества.

## Оргкомитет конференции

**Штолер Андрей Владимирович**, проректор по научно-исследовательской и инновационной работе ЧГИК, кандидат педагогических наук, доцент;

**Новиков Константин Александрович**, декан хореографического факультета ЧГИК, профессор;

**Кособуцкая Наталья Юрьевна**, кандидат культурологии, профессор кафедры педагогики хореографии ЧГИК, доцент;

**Баннова Ирина Юрьевна**, заместитель декана по воспитательной работе, доцент кафедры искусство балетмейстера ЧГИК;

**Бутузова Вероника Борисовна**, кандидат биологических наук, заведующая кафедрой физической культуры ЧГИК;

**Панферов Виктор Иванович**, профессор, Заслуженный артист Российской Федерации, заведующий кафедрой искусство балетмейстера;

**Дубских Татьяна Максимовна**, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой педагогики хореографии.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Очередной раз наш Южно-Уральский регион осуществил проведение грандиозного события, которое объединило множество специалистов коллег, друзей, партнеров представителей научно-исследовательского и художественно-творческого сообществ, категорий предпрофессионального и профессионального исполнительства, педагогического мастерства и наставничества в области различных форм, жанров и направлений хореографического искусства.

Организация и проведение III Международного Форума «Современные грани взаимодействия танцевальных культур в Евразийском пространстве» является уже традиционной практикой для столицы Южного Урала. Челябинский государственный институт культуры выполняет ответственную и важную миссию интеграции научно-исследовательского, спортивного, интеллектуально-творческого формата в общественное, культурное, образовательное пространство.

Знаменательный год, провозглашенный Президентом Российской Федерации В. В. Путиным Годом защитника Отечества, инициирует всех участников Форума обратиться к объективному созиданию и сотрудничеству, интеллектуальной и эстетической коммуникации на наших презентационных и просветительских площадках!

Из многих уголков России, территорий стран ближнего зарубежья съехались представители различных культур и конфессий, никого не оставляет равнодушным судьба собственной страны, тема мира и созидания в пространстве межнационального взаимопонимания и сотрудничества.

Культура — паритетное явление, уравнивающее любые споры и конфликты, категориальные символы которого — извечные смыслы веры, любви, надежды на то, что будет завтра и каким это завтра будет.

11 апреля 2025 года состоялась Международная научно-творческая конференция «Актуальные проблемы современного хореографического искусства и образования: отечественные традиции и международная практика». Участники конференции подняли вопросы хореографического образования и профессионализации танцевальной культуры в образовании, обсудили проблемы художе-

ственного и эстетического воспитания в объектах социальной позиции, гражданской ответственности и национальной толерантности, формирования патриотического сознания на примере исторических событий как наследной проекции для будущих поколений. Идеи, размышления, гипотетические представления участники направили в формат дискуссионного диалога, сформировали смысловой информационный модуль общения в позитивный коммуникативный процесс, делегируя в дальнейшем на предмет рекомендаций к действию.

По результатам работы конференции сформирован и опубликован сборник статей. Статус и география публикаторов имеет достаточный разброс (магистранты, преподаватели и профессора, кандидаты наук, директора, Чемпионы мира международного класса и Народные артисты России из Москвы, Навои, Ташкента (Узбекистан), Баку (Азербайджан), Петропавловска (Казахстан), Екатеринбург, Челябинска и Челябинской области). Актуальность тем направлений, связанных с темой войны, инициировала авторов к изложению собственной позиции, перспективной исследовательской мысли по вопросам социально-культурной и патриотической действительности.

Организационная группа Международной научно-творческой конференции: ректор ЧГИК, доктор культурологии, профессор С. Б. Синецкий; проректор по научно-исследовательской и инновационной работе ЧГИК, кандидат педагогических наук, доцент А. В. Штолер; декан хореографического факультета ЧГИК, профессор К. А. Новиков; кандидат культурологии, профессор кафедры педагогики хореографии ЧГИК, доцент Н. Ю. Кособуцкая — благодарят всех участников, желают продуктивной работы, реализации поставленных задач, перспективного воплощения их в жизнь.



**Пуртова Тамара Валентиновна**  
Директор Государственного русского дома народного творчества им. В. Д. Polenova, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ  
E-mail: tamarapurtova@yandex.ru

## **Роль и задачи национальных профессиональных творческих коллективов в сохранении и популяризации культурного наследия народов России**

В статье говорится об истории становления и развития профессиональных коллективов. Большое внимание уделяется вопросам взаимосвязи профессионального искусства и любительского творчества. Автор рассматривает современные способы сохранения и развития народного танца в условиях сцены.

**Ключевые слова:** хореография, народный танец, профессиональные коллективы, стилизация народного танца, этнокультурное достояние, народное творчество

### **Purtova Tamara Valentinovna**

Director of the V. D. Polenov State Russian House of Folk Art, Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of the Russian Federation  
E-mail tamarapurtova@yandex.ru

## **The role and tasks of national professional creative teams in preserving and popularizing the cultural heritage of the peoples of Russia**

The article talks about the history of the formation and development of professional teams. Much attention is paid to the relationship between professional art and amateur creativity. The author examines modern ways of preserving and developing folk dance in the context of the stage.

**Keywords:** choreography, folk dance, professional groups, stylization of folk dance, ethnocultural heritage, folk art

Профессиональное сценическое искусство, основанное на образцах народной культуры — народные ансамбли и хоры, театры народного танца, национальные коллективы, пропагандирующие уникальные традиции своих регионов, являются национальным достоянием художественной культуры современной России.

История знает, что эти сценические формы стали складываться еще в начале прошлого века, а одним из первых примеров можно назвать создание крестьянского хора М. Е. Пятницким в 1911 году. В 2026 году 100-летие будет отмечать Северный русский народный хор, созданный уже в советское время, когда образование профессиональных народных сценических коллективов значительно активизировалось на волне движения по пропаганде искусства национальностей, объявленного приоритетной задачей государственной культурной политики.

В 30-е годы благодаря усилиям народных певцов и танцоров прежде всего на любительской сцене с помощью профессионалов были возрождены образцы фольклора, началось сценическое развитие народной хореографии, были созданы новый жанр народного танца — красноармейская пляска и новая разновидность сценического существования народной хореографии — ансамбли народного танца, ансамбли песни и пляски, перешедшие на профессиональную сцену и получившие впоследствии широкое распространение в нашей стране и за рубежом. Декады искусства союзных и автономных республик в Москве, открытие Всесоюзного театра народного творчества и проведение Всесоюзного фестиваля народного танца в 1936 году вызвали небывалый интерес к уникальным богатствам национальных традиций. Основным девизом профессиональных хореографов стал тогда призыв «учиться у народных танцоров»<sup>1</sup>. По архивным данным еще в 1932 году появился первый государственный ансамбль в Бурятии, в 1934 — в Кабардино-Балкарии, в 1935 — этнографический ансамбль песни и пляски в Дагестане, в 1936 — в Удмуртии и Карелии<sup>2</sup>. С 10 февраля 1937 года началась биография самого известного коллектива — Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством артиста и балетмейстера ГАБТ СССР, главного балетмейстера

---

<sup>1</sup> Ровинский О. Седьмой Советской. Первый слет рапсодов // Советское искусство. 1932. № 13. С. 2.

<sup>2</sup> Пуртова Т. В. Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы). М. : ГРДНТ, 2006. 168 с.

Театра Народного Творчества, одного из инициаторов и организаторов Всесоюзного фестиваля народного танца 1936 г., и кста-ти, руководителя хореографического коллектива Центрального Дома художественной самодеятельности московских профсоюзов И. А. Моисеева. В 1937 году были созданы — народный ансамбль волжской песни и пляски в Ярославле. в 1938 — государственный ансамбль песни и пляски кубанских казаков в Краснодаре, песни и пляски рыбаков Заполярья в Мурманске, ансамбль песни и пляски в Азербайджане, Армении, Северной Осетии, в 1939 — в Узбекистане, Мордовии, Чечено-Ингушетии, процесс развивался и далее. В областях России эту же роль выполняли создаваемые народные хоры с их танцевальными группами. Самая известная из них — танцевальная группа хора имени М. Е. Пятницкого, созданная в 1938 г. под руководством Т. А. Устиновой соперничала своими достижениями с лучшими из ансамблей народного танца. В 1948 году возникла знаменитая «Березка», а в начале 60-х годов еще одна форма уже сценической стилизации народного материала — красноярский ансамбль танца Сибири под руководством М. С. Годенко. Его деятельность не столько по стилизации, но скорее по эстрадизации народного танца подверглась серьезным нападкам со стороны коллег — профессиональных балетмейстеров, но вместе с тем, породила в последующие годы волну подражаний, особенно на любительских сценах Сибири. Созданные М. С. Годенко произведения, использующие фольклорный материал только как отправную точку, насыщенные контрастной сменой ритмов, стремительными темпами, требовали мастерской режиссуры, блестящей виртуозности и высокого актерского мастерства исполнителей. Без этих особенностей копирование данного творческого метода другими чаще всего напоминало не лучшие варианты мюзик-холла.

Во второй половине XX века в деятельности некоторых профессиональных ансамблей появилась опасность определенной канонизации однажды найденных и навсегда закрепленных форм. Так, например, концертные программы ансамблей песни и пляски и народных хоров вместо создания единого по замыслу музыкально-хореографического зрелища стали строиться только на хоровом исполнении, оставляя танцевальную группу вспомогательным компонентом. Такие вставные номера, в большинстве случаев не имевшие самостоятельного художественного значения, не давали возможности полноценного показа самобытного материала и способностей исполнителей, тормозили прогрессивное развитие народного искусства на профессиональной сцене. Найденный метод

оставался единственным и становился штампом, копией однажды найденных приемов. Одним из типичных приемов стал полукруг, внутри которого исполнялись абсолютно одинаковые трюки.

Отсутствие творческих поисков приводило и на путь копирования репертуара коллег, заслуживших мировое признание профессиональных ансамблей, когда успешное чужое произведение с некоторыми переделками выдается за оригинальное сочинение. Национальные ансамбли начинают насыщать репертуар танцами народов мира, что может быть оправдано в рамках зарубежных тематических гастролей, но вряд ли целесообразно в деле сохранения и популяризации этнокультурного достояния народов России, образцов традиционной культуры своей национальности.

Большим достижением стало принятие Закона об этнокультурном достоянии народов Российской Федерации<sup>1</sup>, который определил среди прочих дефиниций и роль профессиональных сценических коллективов как хранителей этнокультурного достояния. А грантовая поддержка Министерства культуры Российской Федерации и возрождение гастрольной практики через программы ФГБУК «Росконцерт» стали новыми беспрецедентными мерами и предоставили уникальные возможности профессиональным коллективам народного искусства. Эти меры поддержки требуют сегодня и новых творческих достижений от профессиональных сценических народных коллективов, поиска новых возможностей сценической интерпретации фольклора, новых путей в его обработке и стилизации, в области новых выразительных средств, сюжетов и тем, лексики и рисунков. Эти поиски должны опираться на сохранение самобытного колорита национальных традиций, его уникальных особенностей, представляющих истинную ценность. При этом следует учитывать и изменившегося зрителя, несколько поколений которого, особенно в областях Центральной России, Урала и Сибири в постсоветский период, выросло без знания основ культурных традиций своей национальности. Поэтому заинтересовать такого зрителя сегодня намного сложнее, чем прежде.

Самые удачные и грамотные варианты использования народного танца на профессиональной сцене в новом веке дает нам творчество Государственного академического русского народного хора имени М. Е. Пятницкого, а точнее его художественного руководителя, народной артистки России А. А. Пермязовой. Здесь мы видим и органичное участие танцевальной группы в исполнении хоровых произведений, и танцующих артистов хора, и значительное коли-

<sup>1</sup> URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405406217/?ysclid=m7oh1tt2dh499707336>.

чество отдельных танцевальных номеров, как новых, поставленных в традициях коллектива, так и ожившее и вполне современно смотрящееся «классическое наследие» — постановки Т. А. Устиновой. Особо следует отметить новый художественный принцип создания вокально-танцевальных композиций как красочного, умело срежиссированного действия, где невозможно отличить танцоров от вокалистов, где живет новой жизнью исконная традиция русского народного творчества — объединение песни, игры и пляски в синкретичном показе. «Для нас каждая песня — драматургия, пьеса, с текстом и подтекстами, выстроенными ролями и смыслами, в которых раскрываются разные грани русского характера», — считает Александра Андреевна<sup>1</sup>. Постановщик рискнула привлечь к исполнению танцевальных композиций не только артистов хора, но даже оркестра, которые в композиции «Мужские страдания» неизменно вызывают шквал аплодисментов зрителя. На эти находки обратили внимание и другие профессиональные народные хоры в регионах России, с успехом использующие найденные А. А. Пермяковой принципы в своей постановочной работе.

Возвращаясь к постановочной практике профессиональных ансамблей народного танца, следует отметить, что из всех существующих вариантов сценической жизни традиционной культуры — аутентика, обработка, стилизация, эстрадизация, соединение этнических и современных течений в танце и музыке (современное этно), наиболее востребованными и используемыми в репертуаре профессиональных ансамблей народного танца и народных хоров являются обработка и стилизация.

В этой связи одним из основных условий успешной сценической жизни фольклора на профессиональной сцене видится грамотная режиссура и драматургия вокальных, танцевальных или вокально-танцевальных композиций с использованием сюжетных мотивов и элементов обрядовой, праздничной, календарной и игровой традиционной культуры. Постановки в этом случае опираются на новые фольклорные источники, как это делают уже отдельные национальные коллективы (Адыгея, Тыва, Удмуртия и другие). В данном случае необязателен даже поиск материалов фольклорных экспедиций, а вполне возможно использование репертуара аутентичных и этнографических любительских фольклорных ансамблей, лучшие из которых сегодня демонстрируют интересные, ранее не встречавшиеся на сцене образцы традиционной культуры, таких как Всероссийский конкурс традиционного народного танца

---

<sup>1</sup>Пермякова А. Наша главная задача — разбудить генетическую память // Культура. 2025. 27 февр. С. 17.

«Перепляс», Всероссийский конкурс «Молодо, зелено, погулять велено» и др.

Немалое значение имеет используемый принцип синкретичности композиций. Он может стать одним из слагаемых успеха при создании нового репертуара, ибо в народном творчестве хороводные и игровые песни всегда сопровождались действием, танцами. Объединение песни, игры и пляски является устойчивой традицией для множества народов и национальностей, дает и возможность сюжетности, и возможность демонстрации разносторонности талантов артистов.

Не следует забывать о композиционной разнообразии при постановке номеров, при этом соблюдая логику развития рисунка. Немаловажное значение имеют для успеха концертного представления имеет «живое» музыкальное сопровождение — наличие оркестровой группы, и активное использование новых возможностей сценографии, включая современные аудиовизуальные средства и сценические эффекты. Но одним из самых весомых слагаемых успеха для профессионального коллектива является виртуозная сценическая техника артистов-исполнителей, блестящее, подчас кажущееся недостижимым мастерство, в сочетании с актерскими способностями к передаче импровизационной природы народного исполнительства.

Для выполнения этих задач безусловно необходимым становится ориентация композиторов на создание новых музыкальных произведений — обработок фольклорного материала или авторских композиций, совершенствование системы подготовки профессиональных кадров, вплоть до введения на уровне магистратуры специальности «Художественный руководитель профессионального народного коллектива», а также продолжение работы имеющихся или создание новых ссузов — школ-студий, спутников профессиональных ансамблей для подготовки артистических кадров.

Выполняя роль хранителей традиций, профессиональные коллективы народного искусства должны позаботиться и о фиксации имеющегося в репертуаре ансамблей, народных хоров образцов, ставших нематериальным этнокультурным достоянием сценической народной культуры своего региона. Немалую пользу принесло бы проведение наряду со Всероссийским конкурсом исполнителей народного танца, проводимым Росконцертом под эгидой Министерства культуры Российской Федерации, конкурсами памяти выдающихся танцовщиков и хореографов, как, например, известный, завоевавший мировое признание Международный конкурс на приз Махмуда Эсамбаева, также фестивалей и конкурсов профессиональных сценических народных коллективов, включая конкурсы постановщиков. Популяризация достижений профессиональных

коллективов народного искусства невозможна без ориентации федеральных СМИ на отражение в программах их творческого наследия.

Такой комплекс творческих задач и организационных мер сможет в будущем значительно активизировать работу национальных профессиональных творческих коллективов по сохранению и популяризации культурного наследия народов России, эффективного средства духовно-нравственного воспитания человека.

### **Список литературы**

1. Пермякова, А. Наша главная задача — разбудить генетическую память / А. Пермякова // Культура. — 2025. — 27 февр. — С. 17.

2. Пуртова, Т. В. Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы) / Т. В. Пуртова. — Москва : ГРДНТ, 2006. — 168 с.

3. Ровинский, О. Седьмой Советской. Первый слет рапсодов / О. Ровинский // Советское искусство. — 1932. — № 13. — С. 2.

4. О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации : Федеральный закон от 20 октября 2022 г. № 402-ФЗ. — URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405406217/?ysclid=m7oh1tt2dh499707336>.

## **I. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ФОРМИРОВАНИИ ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ**



**Кочетков Александр Артемович**

Магистрант хореографического факультета (направление подготовки 51.04.02 Народная художественная культура, профиль «Теория и практика педагогической деятельности и руководства хореографическим коллективом»), Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: baba.piraa@gmail.com

**Научный руководитель** — Предеина Т. Б., профессор, кандидат искусствоведения, Челябинский государственный институт культуры

### **Актуальность русского народного костюма как смысловой акцент в хореографическом произведении**

В статье автор рассматривает русский народный костюм как характерную особенность мирового балетного искусства. Ценность национального костюма определяется его историко-культурным влиянием на укрепление патриотизма и национальной идентичности. Роль народного костюма рассматривается на примере легендарных балетов «Весна священная», «Петрушка», «Анюта».

**Ключевые слова:** танец, хореографическое искусство, балет, фольклор, русский народный костюм

## **Kochetkov Aleksandr Artemovich**

Master's Degree Student at Choreography Department (training program 51.04.02 Folk Expressive Culture Area of expertise Practice and Procedure of Teaching and Management of the Dance Troup), Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

E-mail: baba.pipaa@gmail.com

**Scientific supervisor** — Predeina T. B., Candidate of History, Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

## **Relevance of the Russian folk costume as a semantic emphasis at a choreographic production**

The article addresses the Russian folk costume as a characteristic feature of the world ballet Art. The significance of a national costume is determined by its historical and cultural influence, i.e., strengthening pride for the nation and national distinctness. Examples of folk costume contribution are legendary ballets such as «The Rite of Spring», «Petrushka», «Anyuta».

**Keywords:** dance, choreographic art, ballet, folklore, Russian folk costume

Эпоха глобализации и прогрессирующей цифровизации неразрывно связана с противоборствующей ей парадигмой: стремлением народа сохранить свою национально-культурную идентичность, прославить память предков и родного края в традиционных образах, исторически сложившихся на той или иной территории.

Для любой нации и этноса характерны особенности мировосприятия, что неизменно находит отображение как в мировом искусстве, так и в деталях, из которых состоит любое художественное произведение.

Интерес к хореографическому искусству во многом усиливается благодаря постепенно возрастающему стремлению народа обратиться к архаичной давности, к ее мудрости и неисчерпаемому источнику образов, из которых рождается уникальность любого народа. Исследователь фольклора Н. Кособуцкая отмечает, что «фольклор позволяет идентифицировать время, события, поступки, поведение, представленные народом в быту, труде, творчестве» [3, с. 189].

В данном аспекте танец служит не только формой самовыражения человека, проводником его чувств и эмоций, являя собой симбиоз сложнейших, зачастую труднообъяснимых и спонтанных импульсов [1, с. 36]. Танец — это парадигма прошлого, настоящего

и будущего, дающая душе воплощение через движения тела, существующая со множеством историко-культурных фрагментов в одном эстетическом, обрамленном многосложной творческой идеей художественном пространстве.

Обращаясь к хореографии, а в особенности к балетному искусству, мы наблюдаем не только богатство танцевальной композиции, но и многовекторное сценическое оформление, являющее собой самостоятельный исследовательский опыт, от которого во многом зависит успех хореографического произведения.

Отдельное внимание обращает на себя сценический костюм, благодаря которому можно не только раскрыть форму и содержание танца, но и донести до зрителя всю палитру художественного восприятия, усилить эмоциональное впечатление от постановки, потревожить забытые, интуитивно знакомые народные образы, которые близки и понятны абсолютному большинству современных зрителей.

Будучи хранителем исторической памяти, фольклор и его эстетическая составляющая всегда являли собой пример живописных художественных приемов, которые не просто используются в хореографическом искусстве, но и стали его наиболее узнаваемой, неотъемлемой частью. «Обращаясь к фольклорному танцу, в первую очередь мы отмечаем уникальные выразительные элементы (композиции, формы, манеры, стиль и др.). Ему же присущи характерные самобытные черты, такие как коллективность, народность, этничность, вариативность и др. Их неповторимое сочетание образует единые национальные элементы хореографии, а также воплощают уникальную пластику, свойственную тем или иным народам» [5, с. 162].

Художественная ценность русского народного костюма обусловлена не только его визуальной эффектностью. Он содержит уникальные элементы народной самоидентификации, что позволяет углубить смысловое наполнение танца. С помощью элементов костюма можно акцентировать внимание как на эстетическом, так и на эмоционально-психологическом содержании постановки.

Рассматривая русский народный костюм как смысловой акцент в хореографическом произведении, нельзя не отметить метафоричность русских народных образов, колоритные природные мотивы и разномасштабные сказочные композиции с уникальной повторностью, техникой вышивки, цветовой насыщенностью [2, с. 62]. Данная особенность стала основным лейтмотивом «Русских сезонов» русско-театрального и художественного деятеля С. Дягилева.

Богатство народных костюмов особенно ярко представлено в балете хореографа В. Нижинского «Весна священная» русского

композитора И. Стравинского. В этой постановке нашло свое отражение все многообразие народного фольклора, его мистический символизм и неповторимая, архаично-сакральная сила циркуляции красоты и инертности жизни с ее последующим увяданием.

Выражая столь важное духовно-мистическое переживание, художник Н. Рерих преобразил русский народный костюм в один из секретов балета «Весна священная», раскрывающий зрителю языческие представления древних славян о связи человека с природой, о наполненности бытия через поклонение древней силе, способной пробуждать стихию, преобразующую жизнь в смерть, а смерть в жизнь.

Балет «Весна священная» богат как на традиционные элементы русского народного костюма, такие как косоворотки, рубахи и кокошники, так и на эффектную цветовую палитру, характерную для русских фольклорных мотивов с их аутентичным убранством и расписным великолепием.

Помимо пестрящегося колорита, который поражает орнаментикой, набором элементов и спецификой их иерархии, спектакль «Весна священная» изобилует совершенной органичностью синтеза народного танца и классической хореографии, что в сочетании с выверенным сценическим оформлением рождает подлинный апофеоз русского балетного искусства.

Костюм в данной постановке — это не просто дань художественным образам, получившим свое начало из стародавних сакральных представлений о всей сложности и неопределенности бытия, его религиозной составляющей и месте каждого человека в этом бушующем потоке смыслов. Русский народный костюм олицетворяет собой сразу несколько парадигм, в которой помимо простой утилитарности тесно переплетаются древность, духовность и особый культурный слог, характерный для русского народа и легко узнаваемый всеми поколениями зрителей.

Будучи подлинным кладом сценического оформления хореографических постановок, «Русские сезоны» С. Дягилева демонстрируют еще немало примеров утонченных и детально выверенных подходов к русскому народному костюму. Балет «Петрушка» И. Стравинского хореографа М. Фокина также являет собой уникальный симбиоз фольклорной метафоричности с бытовой утилитарностью традиционных народных убранств.

Благодаря сценическому оформлению художника А. Бенуа, русский народный костюм сделал спектакль не просто разнообразным и динамичным, он обогатил его обилием персонажей, их узнаваемой колоритностью в совокупности с редчайшими элементами

русского народного быта: блестящий самовар, перекидные качели, анималистичные костюмы и многое другое.

На примере данной постановки мы видим, как оживают сказочные персонажи, как традиционные пляски на Масленицу пробуждают жизнь в соломенных куклах, что также обращает зрителя к трагическому символизму исконно славянских верований о неразрывной связи жизни человека с бесконечными циклами природы.

Многообразие мотивов, которые выгодно оттеняет изобилие традиционных народных костюмов и убранств, в сочетании с музыкой Стравинского дают зрителю еще больше простора для воображения, осознания как общей, так и своей личной национально-культурной особенности, что практически невозможно скопировать, но можно почувствовать, дотронувшись до чутких художественных образов, в которые помещены узнаваемые фольклорные персонажи: Петрушка, шарманщик, ухарь-купец, ряженые и др.

Элементы русского народного костюма добавляют в спектакль долю импровизированного хаоса, а также узнаваемое своеобразие древнерусского гуляния наряду с пульсирующим драматизмом, что по сути является прообразом русской души — чуткой, немного наивной и беспокойно-мятежной.

Говоря об актуальности русского народного костюма в балетных постановках, важно упомянуть балет «Анюта» хореографа В. Васильева на музыку советского и российского композитора В. Гаврилина. Данный спектакль богат сложностью характерных образов, который отражают скрытый повседневный трагизм в совокупности с духовной тонкостью, что также проявляется в сценическом оформлении балета.

Оформление спектакля «Анюта» художника-постановщика Б. В. Маневича — старорусские домики, купола провинциальных церквей, гармонично дополняют колоритные чеховские образы, виртуозно подчеркнутые элегантными зелеными мундирами и распашными платьями. Балет «Анюта» представляет зрителю традиционный дворянский быт, в котором благодаря эпизодичному сценическому оформлению узнаются характерные историко-культурные роли, раскрывающие разнообразные стороны человеческой души и национального исторического прошлого России.

Художественная ценность балета «Анюта» заключается в органичном симбиозе хореографии в сочетании со сценической трактовкой образов, что в очередной раз подчеркивает умение классического балета превращать историко-культурную ценность народа в подлинное искусство, интуитивно доступное и неповторимое, прочно закодированное в русской национальной памяти.

Исходя из этого, можно отметить, что имея столь разнообразный и многовековой пласт пути эволюции, русский народный костюм уже давно стал подлинной ценностью балетного искусства, отражая на сцене не просто мировосприятие, а историческую судьбу целого народа, подверженную быстротечности эпох, их изменчивости и непреходящим вызовам разных времен [4, с. 111]. Помня про ценность русского народного костюма, зритель обращается к истокам традиционных верований, каждое из которых воспевае культ жизни, но главное — триумф гармонии и силы духа, что также является опорной точкой развития классического русского балета.

На примере балетных постановок мы видим, что национальный костюм трансформировался, отражая развитие людей разных регионов и сословий, смену их духовно-нравственных ориентиров, религиозных верований, простых и повседневных парадигм и жизненных идеалов. Его уникальная способность к адаптации обращает зрителя к важности преемственности поколений и усвоению исторического опыта, являя данный элемент истории как своеобразный культурный артефакт, способный противостоять угрозам разрушения национально-культурной идентичности.

### Список литературы

1. Вдовенко, Н. Н. Народно-сценический танец: учебное пособие для вузов искусств и культуры / Н. Н. Вдовенко. — Челябинск : ЧГАКИ, 1999. — 73 с.
2. Заикин, Н. И. Русский народный танец / Н. И. Заикин, Н. А. Заикина. — Ч. I. — Орел, 2016. — 95 с.
3. Кособуцкая, Н. Ю. Традиционный фольклор как вариативный аспект художественного наследия / Н. Ю. Кособуцкая // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI в. : материалы междунар. науч.-творч. форума. 31 окт. — 3 нояб. 2017 г. / Челяб. гос. ин-т культуры ; сост. Е. В. Швачко. — Челябинск : ЧГИК, 2017. — С. 189–192.
4. Левинсон, А. Я. Мастера балета. Старый и новый балет / А. Я. Левинсон. — Санкт-Петербург : Лань, 2008. — 560 с.
5. Предеина, Т. Б. Значение народного танца в формировании хореографической культуры / Т. Б. Предеина // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI в. : материалы междунар. науч.-творч. форума (научной конф.). 18–19 нояб. 2021 г. / сост. Ю. В. Гушуд, С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2021. — С. 161–164.



### **Предеина Татьяна Борисовна**

Кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры искусства балет-  
мейстера, Челябинский государствен-  
ный институт культуры  
E-mail: predetta@mail.ru

## **Роль хореографического искусства в годы Великой Отечественной войны**

В статье автор рассматривает значение и указывает на огромную роль хореографического искусства в годы Великой Отечественной войны. Автор подчеркивает главную задачу этого периода: сохранение внушительного хореографического опыта и регулярной практики в условиях опасного военного времени. Таким образом, состоялось не только спасение театра, но и передача редких академических знаний.

**Ключевые слова:** военное время, театр, хореография, школа русского балета, спектакли, концерты

### **Predeina Tatiana Borisovna**

Candidate of Art History, Associate Professor, Chelyabinsk State Institute of Cultur

E-mail: predetta@mail.ru

## **The role of choreographic art during the Great Patriotic War**

In the article, the author examines the significance and points out the huge role of choreographic art during the Great Patriotic War. The author emphasizes the main commitment of this period: maintaining an authoritative choreographic background and regular training practice in precarious wartime environment. Therefore, not only the salvation of the theater took place, but also the transfer of rare academic knowledge.

**Keywords:** wartime, theatre, choreography, Russian ballet school, performances, concerts

Начало новой разрушительной войны не оставило мирным гражданам свободы выбора. В связи с нарастающей угрозой были мобилизованы все доступные силы, включая работников ведущих театров страны и других деятелей искусства.

После плановой эвакуации главных промышленных предприятий страны, в надежный тыл были отправлены и ведущие театры страны. В Куйбышев (ныне Самара) был эвакуирован Государственный академический Большой театр Союза ССР. Московское хореографическое училище переместили в волжский городок Васильсурск. Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова и хореографическое училище эвакуировали в город Пермь (на тот момент Молотов).

Вынужденная эвакуация резко нарушила привычное положение вещей, что практически сразу отразилось на деятельности ведущих хореографических учреждений страны. Учебная работа активно продолжалась, но отныне в непривычных и нелегких условиях. Вдали от дома, дети старались хорошо учиться, а педагоги поддерживали их и не теряли веру в то, что смогут отстоять и сохранить величие русского балета.

Из документов доподлинно известно, что в тяжелое для нашей страны время ученики Московского училища всячески поддерживали фронт, «трудилась на колхозных полях, разгружали овощи, заготавливали дрова, собирали лекарственные травы и плоды для госпиталей, собирали хлеб» [4, с. 160]. Но самое важное место в жизни школы занимали концерты и спектакли. «Будущие артисты волею войны, очутившиеся в волжском поселке, должны не только продолжать образование, они должны стать полпредами культуры, нести людям радость в короткие часы отдыха, которые выпадали в те суровые военные годы» [4, с. 140]. Одной из первых постановок к новому 1942 г. стал детский спектакль в хореографии К. Голейзовского «Елка Деда Мороза» на музыку К. Потапова как новогодний подарок училища местным и эвакуированным детям.

В 1941 г. воспитанники Московского училища своими силами организовали около 60 концертов, в 1942 г. — более 50 спектаклей для местного и эвакуированного населения. Безусловно, это указывает на огромную роль хореографического искусства в период военного времени, принимая во внимание и тот факт, что большинство постановок проходили в госпиталях, для раненных и уходящих на фронт солдат, а также для колхозников, школьников и других местных жителей.

О сложном периоде эвакуации неоднократно упоминают в своих дневниках воспитанники школы, с теплотой вспоминают уютный Васильсурск, обогревший эвакуированное училище, давший ему свое лучшее здание и веру в преемственность поколений, которая позволит сберечь культурное наследие нашей многонациональной Родины [2, с. 222].

Позже военные очерки войдут в историю, а эвакуированные ученики В. Бовт, Р. Стручкова, М. Плисецкая, А. Лапаури, Л. Сахарова станут известными артистами и педагогами.

Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова и Ленинградское хореографическое училище находились в эвакуации в Перми с августа 1941 по май 1944 г.

Уже 13 сентября 1941 г. оперой М. Глинки «Иван Сусанин» был открыт эвакуационный сезон. Всего через день премьерой балетной труппы стало «Лебединое озеро» П. Чайковского в редакции А. Вагановой.

Пермский зритель оказался не подготовлен к восприятию балета. Примечательно, что спектакль прошел в полной тишине, балерины задевали друг друга костюмами и даже чуткое дирижирование Е. Дубовского (первого руководителя Смоленского русского народного оркестра) не вызвало у зала совершенно никаких эмоций [1, с. 78]. Однако каждый новый спектакль все больше вдохновлял сдержанную пермскую публику и уже в октябре 1941 г. зрители овациями встречали Г. Уланову.

Площадь пермской сцены составляла одну четвертую часть сценического планшета Кировского театра и поместить масштабные спектакли, казалось, не представлялось возможным. Несмотря на это, репертуар пополнялся, и публике были представлены «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Баядерка», «Жизель», «Эсмеральда», «Пламя Парижа», «Лауренсия». Мужественно артисты работали в любых, даже самых неудобных условиях. При том, что зачастую сокращался состав кордебалета, менялся рисунок и хореографический текст, ощущение масштабности и величественности всегда присутствовало. В спектаклях блистали балетные звезды того времени — Н. Дудинская, Т. Вечеслова, Н. Зубковский, К. Сергеев и др.

Хроники тех лет описывают трагичный день 23 декабря 1942 г. В результате большого пожара в Пермском театре серьезно пострадала большая часть декораций и реквизита. Балетный гардероб был частично сожжен, огонь повредил костюмерные и гримерные помещения, невредимыми остались только зрительный зал и сцена.

Трудно вообразить, что после такого потрясения труппа выйдет на сцену, однако артисты остались непреклонны и вечером после

пожара появились перед публикой в черных от дыма и копоти костюмах в балете А. Хачатуряна «Гаянэ» в постановке Н. Анисимовой. Это была победа, апогей силы и упорства, пример настоящего понимания между артистами и публикой, который во многом предопределил судьбу балета в Молотове — городе героического и самоотверженного труда. Этот душевный отклик стал началом любви пермяков к искусству хореографического театра.

Ленинградское хореографическое училище в эти годы продолжало функционировать. В своем первом отчетном концерте школы, который был показан 6 июля 1942 г., приняли участие тогда еще совсем юные ученики, которые станут знаменитыми на весь мир артистами и балетмейстерами. Это И. Колпакова, Н. Кургапкина, Ю. Григорович, А. Макаров, И. Бельский и др.

По возвращению театра в Ленинград после снятия блокады были подведены итоги пребывания театра им. С. М. Кирова в Молотове: 27 оперных и балетных постановок, свыше 1000 спектаклей, 14 концертов-спектаклей, около 3500 военно-шефских концертов.

Важно отметить, что эвакуация была не только средством спасения. Еще одной задачей этого времени было сохранение внушительного хореографического опыта, который требовал регулярной практики даже в условиях опасного военного времени. Усилием воли состоялось не только спасение театра, но и передача редких академических знаний, которые способствовали открытию своего хореографического училища и появлению уникального творческого стиля, ныне известного как «пермская школа балета».

Эвакуация оставила судьбоносный след в культурной жизни Перми, а вместе с ним и хореографический класс из местных детей, которые остались здесь после возвращения ленинградского театра в родной город [3, с. 7]. Это новое поколение артистов и балетмейстеров, которые фактически «выросли на вулкане военного времени», сохранив свободу танца и веру в свою балетную мечту.

В 1943 г. на базе отделения ленинградского училища был открыт первый хореографический класс. А в 1944 г. после возвращения ленинградцев домой Комитетом по делам искусств было утверждено открытие новой танцевальной студии в стенах Молотовского театра оперы и балета (приказ № 317 от 23.06.1944 г.). В дальнейшем открытие пермского училища уже не вызывало сомнений: 1 сентября 1945 г. студия была реорганизована в Пермское хореографическое училище. Его художественным руководителем была назначена Е. Гейденрейх.

На долгие годы был определен триумфальный путь становления пермской школы балета, которая впоследствии получит не только собственный стиль, но и громкое, мировое признание.

Также следует отметить, что в годы военного противостояния само слово «искусство» приобрело новое значение не только в советском, но и в общемировом сознании. Танец, как и любая художественная деятельность, укреплял боевой дух граждан, формировал благородные цели и ценности по построению безопасного, мирного и свободного от навязанной агрессии будущего.

Изначально, будучи примером свободы и слияния с жизнью, танец в годы нарастающей военной угрозы приобрел мотивационное, истинно освободительное значение. Артисты балета массово получали военные специальности и записывались в ряды Красной Армии, балетные коллективы не останавливали свою работу и выступали на сцене, в госпиталях, в военных и партизанских подразделениях.

В этот период танец был средством моральной поддержки, что особенно заметно на примере народного танца, создания народных ансамблей песни и пляски, которые были неотъемлемой частью каждого военного подразделения. Хореографическое образование, в свою очередь, неминуемо столкнулось с новой, небывалой задачей: сохранить балетное наследие и вырастить новое поколение известных артистов.

Для русского балета завершилась еще одна непростая эпоха, но главное — была сохранена школа русского балета, которая в условиях неминуемой угрозы проделала колоссальную работу по сохранению исторической памяти и эволюции отечественного хореографического образования.

## Список литературы

1. Абызова, Л. И. Военные хроники ленинградского балета / Л. И. Абызова. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. — 204 с.
2. Беляева-Челомбитько, Г. В. О Стручковой Р. С. / Г. В. Беляева-Челомбитько // Война и музыка [1941–1945]. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва : Театралис, 2015. — 257 с.
3. Коробков, С. Н. Путь в большой балет: Семь уроков в Пермском хореографическом училище / С. Н. Коробков. — Пермь : Кн. изд-во, 1989. — 141 с.
4. Московская балетная школа в Васильсурске (1941–1943) / сост., науч. ред. В. А. Тейдер. — Москва : МГАХ, 2010. — 240 с.



### **Талхатова Дано Сатвалдиевна**

Студентка 2 курса факультета «Искусство хореографии» направления «Профессиональное образование, педагог-хореограф», Государственная академия хореографии Узбекистана  
E-mail: dtalkhatova@gmail.com

**Научный руководитель** — Тохтасимов Ш. М., профессор, Государственная академия хореографии Узбекистана

## **Особенности дуэтно-классического танца**

В данной статье рассматриваются особенности дуэтно-классического танца, как важной формы балетного искусства. Анализируются ключевые трудности, такие как освоение техники поддержек, баланс, синхронность движений, а также необходимость развития доверия и взаимодействия между партнерами. Особое внимание уделяется физической подготовке танцовщиков, требующей силы, выносливости и гибкости. Также исследуется роль артистизма и музыкальности в создании гармоничного сценического образа, что делает дуэтный танец неотъемлемой частью классического балетного искусства.

**Ключевые слова:** придворный танец, дуэт, неоклассический балет, поддержки, репертуар, дисциплина, образ, хореография, танец, искусство

### **Talkhatova Dano Satvaldiyeva**

2nd year student, faculty «Art of Choreography» of the direction «teacher-choreographer», State Academy of Choreography of Uzbekistan  
E-mail: dtalkhatova@gmail.com;

**Scientific supervisor** — Tokhtasimov S. M., Professor, State Academy of Choreography of Uzbekistan

## **Features of duet-classical dance**

This article discusses the problems and features of the discipline of duet-classical dance. Key difficulties such as mastering the technique of support, balance, synchronicity of movements, as well as the need to develop trust and interaction between partners are analyzed. Special attention is paid to the physical training of dancers, which requires strength,

endurance and flexibility. The role of artistry and musicality in creating a harmonious stage image is also explored, which makes duet dance an integral part of classical ballet art.

**Keywords:** court dance, duet, neoclassical ballet, support, repertoire, discipline, image, choreography, dance, art

Дуэтно-классический танец является одной из ключевых дисциплин в системе профессионального хореографического образования. Он требует от танцовщиков высокого уровня подготовки, физической силы, гибкости, координации и артистизма. Данная дисциплина формирует умение работать в паре, владеть техниками поддержки, создавать выразительный сценический образ и передавать драматургию танца через взаимодействие с партнером.

Историческое развитие дуэтного классического танца имеет свою хронографию. Дуэтный классический танец прошел длительную эволюцию, начиная с простых взаимодействий в придворных балетах XVII века и заканчивая сложными, виртуозными па-де-де современного балета. Он не только отражает развитие хореографического языка, но и демонстрирует изменения в технике, стилистике и драматургии балета.

Ранние формы дуэтного танца XVII–XVIII века появились как вариативная версия придворных танцев и озаменовались как зарождение балетного дуэта. С этим временем связана эпоха Короля-Солнца (Людовика XIV), где балет был частью придворной культуры. Дуэтные танцы существовали, но были близки к бальным и строились на симметричных движениях.

В итальянских и французских придворных балетах появлялись первые элементы парного танца — круговые движения, обводки рук, легкие поддерживающие жесты.

Развитие дуэта в хореографии XVIII века занимает иные пространства. Балет выходит за рамки придворных развлечений и начинает формироваться как профессиональное искусство. Известное имя XVIII века, Жан Доберваль, создает первый «серьезный» дуэт в балете «Безрассудная любовь» (1789). В нем впервые появились элементы пантомимы, взаимодействие партнеров стало более осмысленным. Другой известный хореограф, Шарль Дидло, развивает легкость движений и добавляет небольшие поддержки, передающие эффект парения в воздухе.

Классическая структура *pas de deux* в XIX веке вносит свои директивы. Эпоха романтического балета в первой половине XIX века ознаменовалась изменением женского танца. Он становится более воздушным, появляются пуанты, а дуэт приобретает легкость и ли-

ричность. В балетах Филиппо Тальони («Сильфида») и Жюля Перро («Жизель») парные танцы подчеркивают контраст между земным и неземным, между реальностью и фантазией. Эпоха романтизма подвела исполнение поддержки к более техничному взаимодействию, они становятся сложнее, партнер больше помогает партнерше «парить» над сценой.

Закрепление классической формы дуэта принадлежит Мариусу Петипа. Во второй половине XIX века Мариус Петипа формирует классический балет и окончательно закрепляет структуру *pas de deux*, которая сохраняется до наших дней.

*Pas de deux* в его хореографии включает четыре части:

1. *Entrée* — торжественный выход пары;
2. *Adagio* — медленная, выразительная часть с поддержками;
3. Вариации — сольные партии партнерши и партнера;
4. *Coda* — эффектное завершение с быстрыми вращениями и прыжками.

Более яркими примерами *pas de deux* из балетов Петипа являются:

- «Лебединое озеро» (па-де-де Одетты и Зигфрида);
- «Спящая красавица» (па-де-де Авроры и Дезире);
- «Дон Кихот» (па-де-де Китри и Базиля).

Развитие дуэтного танца в XX веке продолжается в области неоклассического балета Джорджа Баланчина, Асафа Мессерера.

Джордж Баланчин упрощает структуру классического дуэта, делает движения более свободными и выразительными. Дуэт становится не только демонстрацией техники, но и раскрытием музыкальности и пластики тела. Па-де-де Баланчина часто не имеют четкой драматургии, но строятся на взаимодействии линий и ритма, примерами могут служить такие его работы, как «Аполлон», «Тема с вариациями».

Эмоциональный дуэт XX века отмечаем мы в произведениях Кеннет Макмиллана, Джон Ноймайера. В балетах Макмиллана («Манон», «Ромео и Джульетта») и Ноймайера («Дама с камелиями») дуэт становится выразительным средством драмы. Появляется больше естественных движений, объятия, контакты, падения — всё это делает танец более человеческим.

Современность дуэта проектируется в XXI веке. В современном балете дуэтный танец выходит за рамки классических позиций, приобретает больше контактной импровизации и акробатических элементов. Йиржи Килиан, Уильям Форсайт, Кристал Пайт создают хореографию, где партнеры могут менять роли, а движение подчиняется ритму музыки и эмоциям.

Дуэтно-классический танец прошел долгий путь: от простых парных танцев XVIII века до сложнейших па-де-де в спектаклях Пети-типа, затем — к эмоциональному и свободному взаимодействию XX и XXI века. Тем не менее, его суть остается неизменной — это искусство партнерства, гармонии и виртуозного танцевального диалога.

Значение дуэтно-классического танца в подготовке артистов балета неизгладимо. В системе профессионального образования дуэтный танец занимает особое место, поскольку:

- Развивает чувство партнерства и доверия между танцовщиками.
- Позволяет освоить техники поддержки, вращений, подъемов, что является неотъемлемой частью классического балета.
- Формирует сценическое взаимодействие, что особенно важно для исполнения главных партий в балетных постановках.
- Входит в программу государственных экзаменов, наряду с классическим и народно-сценическим танцем, подтверждая его значимость в подготовке будущих артистов балета.

Мы можем выделить основные технические аспекты дуэтно-классического танца, техника дуэтного танца включает в себя следующие элементы:

- Поддержки — различные виды подъемов партнерши, требующие физической силы и правильного распределения веса.
- Променады — вращения и передвижения в паре, требующие устойчивости и равновесия.
- Фуэте, туры, пируэты в паре — синхронные вращения, в которых партнер обеспечивает партнерше поддержку.
- Сложные акробатические элементы — особенно актуальны в неоклассических и современных постановках.

Важной частью обучения является постепенное усложнение упражнений, начиная с простых комбинаций и заканчивая сложными па, встречающимися в классическом репертуаре.

Несмотря на важность дуэтно-классического танца, освоение дисциплины несет в себе некоторые проблемы и сложности, сопряжено с рядом трудностей:

- Физическая нагрузка. Для партнеров требуется значительная сила, особенно для выполнения поддержек и подъемов.
- Психологический аспект. Работа в паре требует высокого уровня доверия, координации и синхронности движений.
- Риск травматизма. Ошибки при выполнении поддержек могут привести к серьезным травмам.
- Разница в физическом развитии учащихся. На разных этапах обучения студенты могут иметь разный уровень подготовки, что затрудняет парную работу.

Для успешного освоения дисциплины существуют пути совершенствования преподавания дуэтно-классического танца, где необходимы:

- Постепенная подготовка — освоение основ работы в паре перед началом сложных комбинаций.
- Развитие физической силы и координации — регулярные тренировки, направленные на укрепление мышц и повышение выносливости.
- Работа над взаимодействием в паре — специальные упражнения, помогающие развить синхронность движений и доверие между партнерами.
- Использование современных методик — применение видеонализа, изучение лучших мировых практик в преподавании дуэтного танца.

Дуэтно-классический танец — это не только технический навык, но и искусство партнерства. Его освоение требует комплексного подхода, включающего физическую, техническую и психологическую подготовку. Несмотря на сложности, эта дисциплина остается фундаментальной в профессиональном балетном образовании, открывая перед танцовщиками возможности для сценической самореализации и творческого роста.

## Список литературы

1. Серебренников, Н. Н. Поддержка в дуэтном танце : [учеб. для сред. спец. и высш. учеб. заведений искусств и культуры] / Н. Н. Серебренников ; [предисл. Т. М. Вечесловой]. — 3-е изд., испр. и доп. — Ленинград : Искусство : Ленингр. отд-ние, 1985. — 146 с. : ил.
2. Алексидзе, Г. Д. Школа балетмейстера : учеб. пособие / Г. Д. Алексидзе. — Москва : ГИТИС, 2011. — 102, [1] с.
3. Лопухов, Ф. В. Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов ; [вступ. статья Г. Н. Добровольской]. — Москва : Искусство, 1972. — 215 с.
4. Шелемов, А. Н. Проблемы методологической базы дисциплины «Дуэтно-классический танец» / А. Н. Шелемов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — № 1. — С. 120–125.
5. Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. — 3-е изд. — Санкт-Петербург : Лань, 2005. — 496 с.



**Трашкова Елизавета Дмитриевна**  
Студентка 2 курса факультета «Искусство хореографии» направления «Профессиональное образование, педагог-хореограф», Государственная академия хореографии Узбекистана  
E-mail: veta2005sov@gmail.com;  
**Научный руководитель** — Ешимбетова А. И., доцент Государственной академии хореографии Узбекистана

## **Работа концертмейстеров в сфере хореографического искусства**

В статье анализируется деятельность балетмейстера как создателя хореографического произведения. Рассматриваются его роль в постановке спектакля, работа с артистами, развитие сценического образа и хореографической драматургии. Подчеркивается значение выразительности танца, взаимодействия с исполнителями и сохранения традиций балетного искусства. Освещается процесс репетиций, в ходе которого балетмейстер помогает артистам раскрыть художественный замысел постановки.

**Ключевые слова:** балетмейстер, хореография, драматургия, сценический образ, выразительность, репетиция, традиции, танцевальное искусство

### **Trashkova Elizaveta Dmitrievna**

2nd year student, faculty «Art of Choreography» of the direction «teacher-choreographer», State Academy of Choreography of Uzbekistan  
E-mail: veta2005sov@gmail.com;

**Scientific supervisor** — Yeshimbetova A. I., Associate professor of the State Academy of Choreography of Uzbekistan

## **The work of concertmasters in the field of choreographic art**

The article analyzes the activity of the choreographer as the creator of a choreographic work. His role in the production of the play, work with the artists, the development of the stage image and choreographic dramatur-

gy are considered. The importance of expressiveness of dance, interaction with performers and preservation of traditions of ballet art is emphasized. The rehearsal process is highlighted, during which the choreographer helps the artists to reveal the artistic intent of the production.

**Keywords:** choreographer, choreography, drama, stage image, expressiveness, rehearsal, traditions, dance art

Концертмейстер — это не просто аккомпаниатор. Если аккомпаниатор лишь сопровождает исполнение музыки на инструменте, то концертмейстер играет более важную роль. Он помогает в обучении и воспитании учеников, развивает их творческие способности и музыкальный вкус.

Работа концертмейстера в хореографии — это особая специализированная профессия, которая требует не только умения играть, но и глубокого понимания особенностей танца. Однако этому нигде не учат, поэтому музыкантам, попавшим в хореографическую сферу, приходится разбираться во всём самостоятельно. Чтобы хорошо справиться с работой, концертмейстеру важно разбираться в разных стилях танца, понимать, как они устроены, и проявлять интерес к этой сфере. В работе концертмейстера важно одновременно слышать музыку и видеть танец. Этот навык приходит только с практикой. Музыканты, привыкшие аккомпанировать вокалистам или инструменталистам, следят за нотами и партией исполнителя. А вот у концертмейстера в хореографии перед глазами только ноты — движения танцоров нужно научиться улавливать боковым зрением. Начинающему концертмейстеру трудно запомнить всю хореографию, он запоминает лишь основные моменты. Но это очень важно, потому что на уроках и репетициях часто приходится возвращаться к разным местам и повторять по несколько раз, концертмейстеру нужно сразу понять, откуда снова начать играть. Со временем концертмейстеры, работающие с хореографами, развивают тонкое чувство ритма и темпа. Они учатся заранее предугадывать, как музыка будет сочетаться с движениями танцоров. В этом им помогают не только интуиция, но и знания, опыт, совместная работа с хореографом и понимание того, как связаны музыка и хореография.

Концертмейстер в хореографии работает в тесном взаимодействии с танцорами, помогая им прочувствовать музыку и глубже погрузиться в танец. Он не просто играет — он следит за учениками, прислушивается к требованиям педагога и подстраивает темп, акценты и динамику так, чтобы поддерживать движения.

Очень важно учитывать, что у каждого танцора свои физические возможности. Один прыгает высоко и уверенно, другому сложнее

удержать равновесие. Поэтому концертмейстер не просто играет быстрее или медленнее, а тонко подстраивает исполнение, учитывая индивидуальный ритм каждого ученика. Эти изменения почти незаметны, но именно они помогают сделать танец и музыку единым целым. Подбирая музыку для занятий, важно помнить, что классическая балетная музыка — это огромный мир произведений, созданных великими композиторами. Когда студенты танцуют под знаменитые мелодии, которые звучат на сценах лучших театров, это вдохновляет их, помогает прочувствовать музыку глубже и стремиться к совершенству.

Подготовка будущих артистов балета — это сложный процесс, который требует не только обучения технике, но и развития их творческих способностей. За годы учебы в хореографическом училище важно не просто научить студентов танцевать, а помочь им раскрыться как артистам. Развитие личности танцовщика проходит в несколько этапов, и без укрепления ключевых профессиональных качеств невозможно воспитать настоящего мастера. Одним из самых важных таких качеств является музыкальность. Практика показывает, что без нее невозможно достичь гармонии между движением и музыкой, а значит — создать по-настоящему выразительное исполнение.

Педагоги-хореографы стремятся работать с талантливыми и внимательными концертмейстерами, которые не просто сопровождают танец музыкой, а тонко чувствуют его и умеют создавать выразительное музыкальное сопровождение. Однако на практике такие специалисты встречаются редко. Балетные школы и театры испытывают острую нехватку пианистов, обладающих необходимыми профессиональными качествами для работы в балете. Это связано с тем, что лишь немногие учебные заведения готовят музыкантов специально для этой сферы, учитывая ее высокие требования. В результате многие выпускники музыкальных учебных заведений оказываются неготовыми к работе с хореографами, так как их обучение не предполагает углубленного освоения специфики балетного концертмейстерства. Недостаток квалифицированных концертмейстеров напрямую сказывается на музыкальном воспитании будущих артистов балета. Каждый день ученики на занятиях не просто осваивают технику танца, но и учатся слышать, чувствовать и понимать музыку, подстраиваясь под её ритм и настроение. Поэтому музыкальное сопровождение должно быть не только безупречным по качеству, но и вдохновляющим, помогающим раскрыть художественный образ и эмоциональную выразительность танца. «Артист танцует музыку, а не под музыку» Н. И. Тарасов (Николай Иванович

Тарасов (1902–1975) — советский артист балета, солист Большого театра, балетный педагог).

Концертмейстер балета, как и любой аккомпаниатор, должен уметь быстро разучивать произведения и хорошо читать ноты с листа. Эти навыки приобретаются с опытом, но требуют постоянной практики и совершенствования. Регулярные тренировки помогают музыканту сохранять скорость восприятия нового материала. Однако работа концертмейстера в балете имеет свою специфику. В его нотах нет партии танцора, поэтому он должен одновременно следить за движениями исполнителя и адаптировать игру под них. Для этого важно развивать навык бокового зрения и умение мгновенно реагировать на изменения в хореографии. Способность воспринимать музыку и танец как единое целое вырабатывается только в процессе практики.

Кроме того, концертмейстеру необходимо не просто запоминать движения танца, а понимать их ритмическую и пластическую структуру. Это помогает ему интуитивно подстраиваться под темп, динамику и характер исполнения. Такой опыт приобретается во время аккомпанемента на уроках классического танца, где музыкант учится чувствовать взаимодействие музыки и хореографии, создавая гармоничное сопровождение, которое поддерживает и вдохновляет танцовщиков.

Концертмейстер народного танца играет ключевую роль в процессе обучения и постановки номеров, создавая музыкальную основу, которая помогает передать характер, энергетику и стиль танцевального произведения. Его работа требует не только высокого уровня владения инструментом, но и глубокого понимания особенностей народной музыки, ритмики, национального колорита и стилистики каждого танцевального жанра. В отличие от концертмейстера классического балета, который преимущественно исполняет академические произведения, концертмейстер народного танца должен обладать гибкостью в интерпретации различных музыкальных традиций. Он аккомпанирует упражнениям на уроках, репетициям ансамблей, постановке новых номеров и даже может участвовать в концертных выступлениях. В его репертуаре присутствуют произведения в народном стиле, обработки традиционных мелодий, а также оригинальные композиции, созданные специально для танцевальных постановок.

Так же как и концертмейстеры народного танца, концертмейстер узбекского танца играет важную роль в сохранении и передаче самобытной музыкальной культуры, сопровождая занятия, репетиции и постановки. Узбекский танец отличается богатой пластикой,

тонкими нюансами движений, а его ритмическая структура тесно связана с традиционной музыкой. Поэтому концертмейстер должен не только владеть инструментом на высоком уровне, но и понимать особенности узбекского танца, его национальный колорит, ритмику и характерные тембры. Музыка в узбекском танце строится на мелодической выразительности и сложных ритмических рисунках, поэтому концертмейстер должен уметь чувствовать темп, подчеркивать акценты и динамику исполнения. Дойра дарс активно используется на занятиях, где танцовщики отрабатывают ритмическую точность, синхронность движений и музыкальную выразительность. В этом процессе концертмейстер тесно взаимодействует с педагогом-хореографом, подстраивая ритмический рисунок под упражнения и создавая оптимальную музыкальную среду для обучения.

Ж.-Ж. Новерр (Жан-Жорж Новерр (1727–1810), французский артист, крупнейший балетмейстер, реформатор и теоретик хореографического искусства, говорил: «Показав музыканту разные подробности уже написанной мной картины, я просил у него музыки, которая отвечала бы каждой ситуации. Вместо того чтобы пристраивать танцы к уже имеющимся мелодиям, подобно тому, как подтекстовывают стихи к уже известным мотивам, я сочинял, если так можно выразиться, диалоги моего балета и только потом заказывал музыку, создаваемую применительно для каждой фразы и каждой мысли».

Педагог-хореограф должен обладать хотя бы базовыми знаниями в области музыки, чтобы эффективно работать с концертмейстером и создавать гармоничные танцевальные постановки. Понимание музыкального размера, ритма, темпа и структуры произведения помогает ему правильно выстраивать движения, расставлять акценты и передавать настроение через хореографию. Кроме того, знание музыкальных основ позволяет хореографу лучше объяснять свои задумки концертмейстеру, находить с ним общий язык и вносить коррективы в сопровождение, если это необходимо. Когда педагог-хореограф разбирается в музыке, он может грамотно подбирать композиции для постановок, чувствовать музыкальные нюансы и добиваться единства танца и звучания. Когда у педагога-хореографа появляется талантливый концертмейстер, его работа заметно преобразуется: он становится более вдохновлённым, занятия наполняются новой энергией, эмоциями и глубиной. Опытный концертмейстер не просто хорошо играет на инструменте, но и тонко чувствует педагога, понимая его творческую натуру. Чтобы уроки проходили динамично и равномерно, концертмейстер должен быть внимательным, сосредоточенным и полностью включённым в про-

цесс. Его профессия требует особого сочетания музыкальных и хореографических знаний, умения быстро адаптироваться и чувствовать танец, что делает эту работу уникальной и незаменимой.

Нехватка концертмейстеров в хореографии приводит к значительному снижению качества подготовки танцовщиков, так как живое музыкальное сопровождение играет ключевую роль в развитии их ритмичности, музыкальности и выразительности движений. Без концертмейстера педагога-хореографа вынуждены проводить занятия под аудиозаписи, что лишает процесс гибкости, затрудняет импровизацию и ограничивает живое взаимодействие с музыкой. Это снижает выразительность танца и делает обучение менее эффективным.

Кроме того, увеличивается нагрузка на тех концертмейстеров, которые продолжают работать в сфере хореографии. Им приходится выполнять больше обязанностей, адаптироваться к разным коллективам и графикам, что со временем может привести к профессиональному выгоранию. В конечном итоге это негативно сказывается на качестве репетиций и постановок, а также на общем уровне танцевального образования.

Не все педагоги-хореографы обладают достаточными знаниями в области музыки, что затрудняет их общение с концертмейстером. Иногда музыкантам приходится интуитивно угадывать пожелания хореографа, что делает их работу ещё сложнее. Концертмейстер должен не только отлично владеть инструментом, но и уметь импровизировать, подстраиваться под темп урока, мгновенно реагировать на изменения в движении танцовщиков. Это требует большой практики и постоянного самосовершенствования, что отпугивает многих молодых музыкантов. Для привлечения молодых музыкантов в сферу хореографии следуя опыту лучших учебных заведений:

- Введение в музыкальных вузах специализированных курсов по работе с хореографией.
- Популяризация профессии среди студентов музыкальных училищ и консерваторий.
- Улучшение условий труда, чтобы сделать профессию более привлекательной.
- Создание мастер-классов и образовательных программ, которые помогут хореографам и концертмейстерам лучше понимать друг друга.

## Список литературы

1. Безуглая, Г. А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром : учеб.

пособие / Г. А. Безуглая. — Санкт-Петербург : Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. — 220 с.

2. Безуглая Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа : учеб. пособие / Г. А. Безуглая. — Санкт-Петербург : Лань-Планета музыки, 2015. — 272 с.

3. Безуглая, Г. А. К вопросу о методах воспитания ритмического чувства у артиста балета. Статья / Г. А. Безуглая // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург : АРБ им. А. Я. Вагановой, 2013.

4. Новерр, Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр ; пер. А. Гвоздевой ; вст. ст. И. Соллертинский. — Ленинград : Academia, 1927. — 384 с.

5. Тарасов, Н. Классический танец / Н. Тарасов. — Москва, 1971. — 479 с.

## II. НАСЛЕДИЕ КАК ФАКТОР НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДА



**Вьюхова Алена Валерьевна**  
Магистрант 1 курса направления подготовки «Народная художественная культура» хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: wiuhova@mail.ru

### Наследие как фактор национального культурного кода: традиции и инновации в области народного танца и народно-сценической хореографии

В статье исследуется роль хореографического наследия в формировании национального культурного кода на примере деятельности коллектива «Метелица». Анализируется взаимосвязь между сохранением аутентичных танцевальных форм и их творческой трансформацией в условиях современной сценической практики. На основе практического опыта работы с участниками разных возрастных категорий выявляются эффективные подходы к освоению многонационального хореографического наследия России. Особое внимание уделяется педагогическим аспектам формирования уважительного отношения к танцевальным традициям различных этносов. Автор обобщает многолетний опыт руководства коллективом и делает вывод о значимости глубокого изучения народных танцевальных традиций для развития национального самосознания и межкультурного диалога.

**Ключевые слова:** народный танец, культурный код, хореографическое наследие, этническое многообразие, полиэтническая хореография, танцевальный коллектив, межкультурный диалог, фольклорные традиции, сценическая интерпретация, танцевальная педагогика

**Vyukhova Alyona Valerievna**

1st year master's student in the field of Folk Art Culture, Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: wiuhova@mail.ru

## **Heritage as a factor of the national cultural code: traditions and innovations in the field of folk dance and folk stage choreography**

The article explores the role of choreographic heritage in the formation of the national cultural code on the example of the “Metelitsa” dance ensemble activities. The relationship between the preservation of authentic dance forms and their creative transformation in the context of modern stage practice is analyzed. Based on practical experience with participants of different age categories, effective approaches to mastering the multinational choreographic heritage of Russia are identified. Special attention is paid to pedagogical aspects of forming a respectful attitude to the dance traditions of various ethnic groups. The author summarizes the long-term experience of ensemble management and concludes about the importance of deep study of folk dance traditions for the development of national identity and intercultural dialogue.

**Keywords:** folk dance, cultural code, choreographic heritage, ethnic diversity, polyethnic choreography, dance ensemble, intercultural dialogue, folklore traditions, stage interpretation, dance pedagogy

Осмысление феномена национального культурного кода через призму хореографического искусства представляет собой актуальную исследовательскую задачу, значимость которой возрастает в контексте современных тенденций глобализации и унификации культурных практик. Многонациональное пространство Российской Федерации, являющееся уникальной сокровищницей разнообразных фольклорных традиций, включая богатейшее хореографическое наследие, требует пристального внимания специалистов-практиков, осуществляющих непосредственную работу по сохранению, развитию и популяризации народной танцевальной культуры.

Практический опыт руководства хореографическим коллективом «Метелица», функционирующим на базе МАУК Абатского района «ЦКДО «Исток» с 2017 года, позволяет выдвинуть ряд теоретических положений и методических рекомендаций, основанных на многолетнем взаимодействии с представителями различных возрастных групп — от младших школьников до людей старшего поколения. Данный эмпирический материал представляет значительную ценность для осмысления механизмов трансляции культурного кода

через хореографические практики и определения оптимальных педагогических подходов к формированию танцевальной культуры участников самодеятельного коллектива.

Культурный код, рассматриваемый в качестве системы знаков, символов и смыслов, определяющих идентичность нации, находит яркое воплощение в хореографическом искусстве, аккумулирующем в пластической форме исторический опыт, мировоззренческие установки, эстетические идеалы и психоэмоциональные доминанты этноса. Танец, являясь невербальным языком коммуникации, транслирует через систему движений, пространственных решений, ритмических структур и характерологических особенностей глубинные пласты национального самосознания.

Феноменологический анализ хореографического наследия позволяет выявить специфические черты картины мира определенного этноса, отраженные в танцевальных формах, бытовавших и эволюционировавших на протяжении столетий. Семиотический подход к интерпретации танцевальных практик открывает возможности для декодирования системы значений, заложенных в пластических мотивах, характерных для различных народностей, населяющих территорию современной России.

Хореографический коллектив «Метелица», созданный 1 сентября 2017 года на базе Абатского РДК в Тюменской области, реализует комплексную программу, направленную на освоение участниками разновозрастных групп многообразия танцевальных традиций России и мира. Структура коллектива, включающая четыре возрастные категории (младшую группу — 7–10 лет, среднюю группу — 10–15 лет, старшую группу — от 18 лет и группу 55+), позволяет адаптировать методические подходы к возрастным особенностям занимающихся, сохраняя при этом единую концептуальную основу хореографического воспитания.

Программа работы ансамбля, утвержденная директором МАУК Абатского района «ЦКДО «Исток», предусматривает системное и последовательное обучение участников основам классического и народного танца, развитие их технических навыков и выразительных возможностей, формирование эстетического вкуса и танцевальной культуры. Особое внимание в деятельности коллектива уделяется воспитанию у занимающихся уважительного отношения к танцевальным традициям различных этносов, что способствует формированию толерантности и основ культуры межэтнического общения.

Одной из первоначальных задач эстетического воспитания в коллективе «Метелица» является раскрытие красоты и логики танцевальных движений, характерных для различных национальных

традиций. Постепенно участники получают навыки организованных движений, осознают их закономерный характер, координацию и управляют ими, что способствует развитию не только технических умений, но и формированию глубокого понимания специфики пластического языка различных этнических групп.

Методическое обеспечение программы коллектива включает разнообразные подходы и технологии, среди которых: метод комбинированных движений, переходящих в небольшие учебные этюды; метод повторения; метод коллективного творчества; метод объяснения; метод заучивания; метод многократного повторения всевозможных движений; игровые технологии. Данный инструментарий позволяет эффективно решать задачи освоения сложного материала народной хореографии и формировать у участников навыки его сценической интерпретации с сохранением аутентичных особенностей первоисточника.

Репертуар коллектива «Метелица», насчитывающий около тридцати постановок, включает танцы народов мира, сюжетные композиции и номера для театрализованных представлений и тематических программ. Отбор репертуара осуществляется с учетом его общественной значимости, актуальности, тематической направленности, а также исполнительских и постановочных возможностей участников различных возрастных групп.

Формирование репертуарной политики коллектива основывается на принципе сбалансированного сочетания традиционных хореографических форм и их творческого переосмысления в соответствии с эстетическими запросами современного зрителя. Данный подход позволяет, с одной стороны, сохранять аутентичные элементы народного танца как важнейшего компонента культурного наследия, а с другой — адаптировать их к условиям сценического представления, обогащая выразительными средствами современной хореографии.

Практический опыт работы с коллективом «Метелица» демонстрирует продуктивность диалектического подхода к взаимодействию традиционных и инновационных элементов в народно-сценической хореографии. Глубокое изучение первоисточников — аутентичных народных танцев — сочетается с их творческой интерпретацией, учитывающей специфику сценического пространства, технические возможности исполнителей разных возрастных категорий и законы хореографической драматургии.

В процессе постановочной работы особое внимание уделяется сохранению характерологических особенностей танцевальных культур различных этносов: своеобразия пластических решений, темпо-рит-

мических характеристик, композиционных структур, манеры исполнения. Одновременно, учитывая любительский статус коллектива и разновозрастной состав участников, осуществляется адаптация сложных элементов народного танца к техническим возможностям исполнителей, что позволяет создавать художественно целостные произведения, сохраняющие аутентичный колорит и доступные для восприятия широкой зрительской аудитории.

Деятельность коллектива «Метелица» направлена не только на развитие танцевальных навыков участников, но и на формирование их личностной, социальной и семейной культуры. В области формирования личностной культуры акцент делается на развитии способности к духовному совершенствованию, реализации творческого потенциала, воспитании трудолюбия, целеустремленности и настойчивости в достижении результата.

Социальный аспект воспитательной работы в коллективе связан с развитием ценностного отношения к национальной культуре, формированием навыков сотрудничества со сверстниками и представителями старшего поколения, воспитанием доброжелательности к окружающим и толерантности в межнациональном общении. Особое значение приобретает формирование уважительного отношения к культурным традициям различных народов России, осознание ценности культурного многообразия.

В сфере формирования семейной культуры значимым компонентом становится воспитание у участников уважительного отношения к родителям, старшему поколению, что особенно эффективно реализуется благодаря разновозрастному составу коллектива, включающему группу 55+, что создает естественную среду для межпоколенческого диалога и передачи культурного опыта.

Методика отбора детей в коллектив «Метелица» основывается на комплексном подходе к оценке их хореографических данных, музыкальных способностей и физических возможностей. При первичном отборе оцениваются такие параметры, как выворотность ног, подъем стопы, гибкость корпуса, величина шага, прыжок, музыкальный слух, ритмические способности, артистичность и выразительность.

Следует отметить, что данный отбор не преследует цель отсева участников, а направлен на определение их индивидуальных особенностей для разработки оптимальных педагогических стратегий развития хореографических способностей каждого занимающегося. В современных условиях, когда основной задачей любительского коллектива становится не профессиональная подготовка танцовщиков, а эстетическое воспитание и социализация участников, прин-

цип доступности занятий для всех желающих приобретает особую значимость.

Опыт работы хореографического коллектива «Метелица» демонстрирует эффективность комплексного подхода к сохранению и развитию национального культурного кода через освоение многообразия танцевальных традиций народов России и мира. Глубокое изучение и творческое переосмысление хореографического наследия различных этносов способствует формированию у участников коллектива уважительного отношения к культурному многообразию, развитию их эстетического вкуса, технических навыков и выразительных возможностей.

Практическая деятельность по постановке и исполнению танцев различных народностей создает условия для межкультурного диалога, формирования толерантности и культуры межэтнического общения. В контексте современных вызовов глобализации, нивелирующей национальную специфику культурных практик, сохранение и популяризация аутентичных форм народного танца приобретает особую значимость как фактор укрепления национальной идентичности и механизм трансляции культурного кода.

Многолетний опыт руководства коллективом «Метелица» подтверждает тезис о том, что глубокое понимание и трепетное отношение к собственному культурному коду невозможны без изучения, уважения и знания танцевальных традиций различных этнических групп, населяющих нашу многонациональную страну. Только через осознание ценности культурного многообразия, через практическое освоение различных пластических языков и выразительных систем формируется подлинное уважение к национальному хореографическому наследию как неотъемлемому компоненту культурного кода России.

## Список литературы

1. Баранова, О. Г. Русский праздник / О. Г. Баранова, Т. А. Зимина // Праздники и обряды народного земледельческого календаря : иллюстрир. энцикл. — Санкт-Петербург : Искусство — СПб, 2001.
2. Климов, А. А. Основы русского народного танца / А. А. Климов. — Москва : Искусство, 1981.
3. Лопухов, А. В. Основы характерного танца : метод. пособие / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. — Санкт-Петербург : Лань, 2006. — 344 с.

4. Фадеева, С. Л. Теория и методика преподавания классического и историко-бытового танцев : учеб. пособие / С. Л. Фадеева, Т. Н. Неугасова ; под общ. ред. Ю. И. Громова. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. гум. ун-та профсоюзов, 2000. — С. 113.



### **Дунаева Ирина Евгеньевна**

Студентка 3 курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры

**Научный руководитель** — Бриске И. Э., профессор кафедры искусства балетмейстера, Челябинский государственный институт культуры

## **Обобщенный образ партизан в одноименной хореографической картине Игоря Моисеева**

Статья посвящена анализу хореографической картины Игоря Моисеева «Партизаны». На основе исследования творческого метода хореографа, исторического контекста и особенностей воплощения темы партизанской борьбы в советском искусстве предпринята попытка реконструировать содержание и идейный посыл постановки. Особое внимание уделено обобщенному образу партизан, созданному средствами народно-сценического танца.

**Ключевые слова:** хореографическая картина, сюита, музыкальное оформление, лейтмотив, партизаны

### **Dunaeva Irina Evgen'evna**

3rd year student of the Choreographic Art department, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: dunaevai364@gmail.com;

Scientific supervisor — Briske I. E., Professor of the Art of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **Generalized image of the partizans in the choreographic picture of the equipment by Igor Moiseyev**

The article is devoted to the analysis of the choreographic picture by Igor Moiseyev "Partisans". Based on the study of the creative method of the choreographer, the historical context and the features of the embodiment of the theme of partisan struggle in Soviet art, an attempt was made to

reconstruct the content and ideological message of the production. Particular attention is paid to the generalized image of partisans, created by means of folk stage dance.

**Keywords:** choreographic picture, suite, musical design, leitmotif, partisans

Цель статьи — изучить возможность воплощения образа в сценическом искусстве на примере хореографической картины Игоря Александровича Моисеева.

Для начала анализа данного хореографического произведения рассмотрим понятие «хореографическая картина» и в чем ее отличие от других форм произведений танцевального искусства.

Хореографическая картина так же, как и хореографическая сюита, относится к крупным (сложным) формам. Иногда картину называют сюитой, а сюиту — картиной, хотя картина и сюита — совершенно разные формы. Но главным отличием картины от сюиты является сочетание хореографии с актерским мастерством. Для хореографической картины присуще развернутый сюжет или глубокая тема, несколько танцевальных эпизодов. Артисты словно проживают определенную завершённую историю на сцене. При этом хореографическая картина не является частью какого-либо произведения, она существует самостоятельно.

Тематика Великой Отечественной войны весьма обширна. Многие балетмейстеры использовали данную тему в своих работах, так как она является актуальной всегда. Такие работы помогают воспитывать чувство патриотизма и любовь к своей Родине, гордость за своих соотечественников, героев России, подаривших нам жизнь и мирное небо над головой. Эти хореографические постановки отражали мужество и героизм наших солдат, представлявших различные роды войск. Например, во Флотской сюите «День на корабле» показан дух военно-морского флота, в миниатюре «Сильнее смерти» Якобсона отражены подвиг и титаническая стойкость людей, которые пережили ужасы концентрационных лагерей. Также одним из таких направлений является партизанское движение.

Известно, что партизаны — это простые советские люди, которые самостоятельно объединялись в отряды и вели боевые действия в тылу врага. Во время войны на оккупированной территории дни и ночи полыхало пламя небывалого масштаба и характера партизанской борьбы [3]. За долгие годы Великой Отечественной войны образовались самые крупные и известные партизанские отряды: «Молодая гвардия» в Краснодаре, «Спартак» в Кировской области [9].

Одним из таких балетмейстеров, который вдохновился подвигом советских партизан, стал Игорь Александрович Моисеев. Он стремился воспроизвести в своей хореографии элементы быта и культуры партизан, используя народные танцы, музыку и костюмы. Хореографическая картина «Партизаны» полностью передает дух времени, атмосферу войны, страха и надежды, которые испытывали люди в те годы. Данное произведение поставлено Игорем Александровичем Моисеевым в 1950 г. как дань уважения воинам разных национальностей, объединившихся для борьбы с нацистами. Это непревзойденная изобретательность Моисеева в применении форм народного танца по отношению к современной театрализованной постановке. В своей хореографической картине балетмейстер создал собирательный портрет советского партизана — не конкретного человека, а идеальный символ народного сопротивления [2]. Этот образ воспевал мужество, единство и стойкость простых людей, которые встали на защиту своей земли от врага. Используя язык народного танца, он показал народ, который сплотился перед лицом опасности.

Для точного понимания произведения разберем понятие советские партизаны. Советские партизаны — представители народов СССР, боровшиеся против немецкой оккупационной администрации на временно оккупированной территории СССР в период Великой Отечественной войны [11]. В отличие от привычных советских войск, партизанское движение имело свои особенности, которые Моисеев чутко отражает в своей постановке. Партизаны не принадлежат к составу регулярных вооруженных сил и ведут военные действия в тылу врага, сливаясь с местным населением [5].

И действительно, при просмотре произведения мы не видим единой формы одежды. Артисты одеты в костюмы различных национальностей и в униформу разных видов войск: от военно-морского флота до пехоты.

Но не только балетмейстеры обращались к образу партизан, некоторые музыканты и писатели использовали данную тематику в своих произведениях. Например, стихи Кондратия Рылеева можно считать поэтической основой создания хореографической картины И. А. Моисеева:

В лесу дремучем на поляне  
Отряд наездников сидит.  
Окрестность вся в седом тумане;  
Кругом осенний ветр шумит,

На тусклый месяц набегают  
Порой густые облака;  
Надулась черная река,  
И молнии вдали сверкают.

Плащи навешаны шатром  
На пиках, в глубь земли вонзенных;  
Биваки в сумраке ночном  
Вокруг костров воспламененных!

Средь них толпами удальцы:  
Ахтырцы, бутцы и донцы. <...>.

Ждет снова завтра битва вас  
Чрез лес, чрез дол и топкий мох  
Летим к враждебному биваку  
И, налетев как снег врасплох.

«Вкушает враг беспечный сон;  
Но мы не спим, мы надзираем —  
И вдруг на стан со всех сторон,  
Как снег внезапный, налетаем.

В одно мгновенье враг разбит,  
Врасплох застигнут удальцами,  
И вслед за ними страх летит  
С неутомимыми донцами.

Свершив набег, мы в лес густой  
С добычей вражеской уходим  
И там за чашей круговой  
Минуты отдыха проводим.

С зарей бросаем свой ночлег,  
С зарей опять с врагами встреча,  
На них нечаянный набег  
Иль неожиданная сеча».

Так сонмы ратников простых  
Досуг беспечный провождали.

В строках данного стихотворения отражается самобытность и отвага советских партизан [8]. В нем можно найти сходство в образе партизан, созданном И. Моисеевым. Например, оно проявляется в движениях, имитирующих скачку на лошадях. Оба произведения подтверждают то, что в состав партизанских отрядов входили люди разных национальностей, что их жизнь — бесконечная череда встреч лицом к лицу со смертью [6].

Перейдем непосредственно от сравнения к подробному анализу хореографической картины. Рассмотрим, как балетмейстер показывает партизан в своей картине, какие приемы использует для создания этого образа.

Перейдем к более подробному анализу хореографической картины и рассмотрим музыкальное оформление, созданное из произведения С. Гальперина, С. Каца, В. Жмыхова. Композиторы наделили произведение лейтмотивом, который прослушивается во всех частях произведения, меняется лишь характер и темп. В музыке слышны интонации народных песен разных народов. Но самой яркой и узнаваемой становится мотив плясовой казачьей песни на мелодию кавказской лезгинки — «Ойся, ты ойся», которая была написана во время Кавказской войны XIX века. Песня стала своеобразным хоровым казачьим гимном [3]. Можно сказать, что музыкальная композиция имеет закольцованную форму в драматургии, так как история картины начинается с выхода партизан, которые находятся в походе и останавливаются на привал, после боя все заканчивается очередным походом.

Сама композиция представляет собой синтез танцевальных эпизодов, которые в общем отражают жизнь партизан в походе, что является началом и концом произведения [2]. Как уже было выяснено ранее, экспозицией является сцена из партизанской обывденной жизни похода. По сцене движутся друг за другом наездники. Специфическое движение, напоминающее ход скакуна, и длинные бурки рождают образ отряда, спокойно продвигающегося вперед. Кто-то играет на гармошке, кто-то пьет воду из фляги, а кто-то и вовсе хромает из-за полученной в бою травмы. Использование композиционного рисунка «змейка» создает ассоциацию длинного, извилистого пути.

Звучит сигнал, начинается бой и партизаны, сбросив с плеч бурки, оказываются бойцами разных национальностей и разных военных профессий. Здесь русские и белорусы, украинцы и представители народов Кавказа; автоматчики и кавалеристы, разведчики и партизаны; мужчины и женщины — все они едины [10].

Партизаны решительно вступают в бой, и мы видим фрагменты этого боя, стремительно проносящиеся перед нашими глазами.

Каждый в бою демонстрирует свое отточенное мастерство. Кавалеристы-кубанцы лихо владеют шашками, кавказец и русская пехота демонстрируют мастерство стрельбы из автомата и боец в лохматой папахе, стремительно вертящийся на коленях по кругу, у которого неожиданно падает с головы шапка, боец оказывается девушкой — редкое явление среди бойцов партизан. Возможно, Игорь Александрович Моисеев вдохновился подвигом русской партизанки — Зои Космодемьянской. Ее подвиг действительно принес огромный вклад к приближению великой победы. Ведь ее отряд за период существования уничтожил 3500 немецких солдат и офицеров, ликвидировал 36 предателей, взорвал 13 цистерн с горючим, 14 танков [1].

Победа! Звучит сигнал. Партизаны накидывают бурки на плечи, и перед нами отряд, готовый к новым походам и победам.

Костюмы и атрибуты играют немалую роль в создании сценического образа. Бурки, которые изначально были элементами костюма, к началу боя превращаются в оборонительные щиты, за которыми прячутся партизаны. Шашки, автоматы, нагайки дополняют образ и действительно дают понять, что перед нами военные люди. Форма у всех абсолютно разная, и это демонстрирует тот факт, что партизаны являлись самобытным движением и не относились к главному командованию. Во время боя освещение сцены становится красным, что вводит зрителя в эмоциональное напряжение и вызывает чувство сопереживания.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что хореографическая картина «Партизаны» Игоря Моисеева является ярким примером того, как тема партизанской борьбы была воплощена в советском искусстве. Обобщенный образ партизан, созданный Моисеевым, сочетает в себе черты героизма, самоотверженности, патриотизма и народности. Он представлял собой идеализированное, но при этом вдохновляющее представление о советском человеке, борющемся за свободу и независимость своей Родины.

## Список литературы

1. Арзамаскин, Ю. Н. Советские партизаны в контексте Второй мировой войны / Ю. Н. Арзамаскин // Исторический курьер. — 2021. — № 3 (17). — С. 147-153.

2. Бриске, И. Э. Сохранение и развитие мужского народного танца в деятельности государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева / И. Э. Бриске, И. В. Герман // Народный танец XXI века: опыт, традиции, перспективы : Всерос. науч.-практическая конф., Челябинск, 13 апреля 2022 г. / Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2022. — С. 69-74.

3. Васильев, Ф. М. Партизанское движение в годы Великой Отечественной войны / Ф. М. Васильев, Т. Р. Суздалева // Власть истории — История власти. — 2022. — Т. 8, ч. 3. — № 37. — С. 10–17.
4. Василевский, А. Краткая энциклопедия Великой Отечественной войны / А. Василевский // Коммунист. — 1970. — № 8. — С. 112.
5. Партизанское движение в годы Великой Отечественной войны // Вестник Архива Президента Российской Федерации / гл. ред. С. В. Кудряшов. — Москва : Историческая литература, 2015. — 692 с.
6. Всероссийская Книга Памяти: 1941–1945. — 2-е изд., доп. и испр. — Москва : Воениздат, 2005. — 335 с.
7. Отечественная история : учебник. — 2-е изд. — Москва : Воен. ун-т, 2010. — 573 с.
8. Партизанское движение: по опыту Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. : воен.- ист. очерк / под общ. ред. В. А. Золотарева. — Жуковский ; Москва : Кучково поле, 2001. — 461 с.
9. Пономаренко, К. П. Всенародная борьба в тылу немецко-фашистских захватчиков. 1941–1944 / К. П. Пономаренко. — Москва : Наука, 1986. — 438 с.
10. Русский архив: Великая Отечественная. — Т. 20 (9). Партизанское движение в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. — Москва : Терра, 1998. — 668 с.



**Кособуцкая Наталья Юрьевна**

Кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

E-mail: nkosobutskaya@mail.ru

**Хореографическое образование на Урале — истоки, наследие, унификация, тренды**

Преданность традициям, народной танцевальной культуре, просветительская и пропагандистская задача, связанная с популяризацией национального наследия в области хореографии просматривается в образовательном материале творческих коллективов образовательных учреждений г. Челябинска. В аспекте педагогического мастерства и некоторого инновационного подхода актуальна социокультурная позиция педагогов в проекции специального творчества. Они не боятся выходить на экспериментальные уровни, вести исследовательскую и инновационную деятельность, экспликатировать материалы культурного наследия, обоснованно слыть консерваторами в образовании при решении творческих задач.

**Ключевые слова:** хореографическое образование, наследие, истоки, тренды, унификация

**Kosobutskaya Natal'ya Yur'evna**

Candidat of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of Choreography Pedagogy, Chelyabinsk State Institute of Culture  
E-mail: nkosobutskaya@mail.ru

**Choreographic education in the Urals — origins, legacy, unification, trends**

Dedication to traditions, folk dance culture, educational and propaganda tasks related to the popularization of national heritage in the field of choreography can be seen in the educational material of creative teams of educational institutions in Chelyabinsk. In terms of pedagogical skills and some innovative approach, the socio-cultural position of teachers in

the projection of special creativity is relevant. They are not afraid to go to experimental levels, conduct research and innovation activities, explicate cultural heritage materials, and reasonably be considered conservatives in education when solving creative tasks.

**Keywords:** choreographic education, heritage, origins, trends, unification

Возникновение культуры творчества через образовательные каноны имеет некоторую закономерность. Истоковые условия, формирующие артефакты, консервация их в универсальные категории и модернизация с элементами, символизирующими тренды — на сегодня именно так организуется процесс хореографического образования. Динамика времени, смещение аксиологических значений в области танцевальной культуры в сторону обобщения лишает некоторые исторические, этнографические факты достоверности.

Анализируя репертуарный список и сценическую практику хореографических коллективов предпрофессионального звена (школы-искусств: ЦШИ, хореографический коллектив «Большая перемена»; ДШИ № 3, образцовый коллектив театра танца «Выкрутасы»; ДШИ № 11, хореографический ансамбль «Синеглазовские выкрутасы»; ДШИ № 13, хореографический ансамбль «Фантазия») и любительского творчества (коллективы учреждений дополнительного образования: лицей № 77, ансамбль танца «Уральская рябинушка»; гимназия № 76, ансамбль народного танца «Задумка»; СОШ № 32, хореографический коллектив «Анонс»; МЦДТ, ансамбль танца «Ерлаш»; СОШ № 24, ансамбль народного танца «Айгуль»; ЦРТДиЮ «Победа», танцевальный коллектив «Broadway»; «Центр Креатив», детский хореографический коллектив «Витамин Д»; ЦДТ, ансамбль танца «Барабушки»; ДДТ, хореографический ансамбль «Ласточка»; СОШ № 32, ансамбль танца «Самоцветы»; Гимназия № 48, мужской ансамбль танца «Браво, парни!») г. Челябинска, хочется обратить внимание на взгляды наших предшественников в этом вопросе. Инспирировать приоритетность к деликатной позиции преподавателей-современников на момент интеграции наследия в актуальное искусство, сознавая, что его инвариантная форма является предметом просвещения и эстетического образования на сегодня.

Истоки — это начало, первоисточник чего-либо [4]. В первобытную эпоху, когда человек впервые попытался отобразить свои представления об окружающем мире, передавая знания и навыки в моменты общения, он положил начало зарождению образования. Через обеспечение стабильной и устойчивой преемственности в развитии человеческого общества базовая миссия наследия остается ключевой категорией в передаче истоковой информации. По словам исследователя Д. Н. Замятина, «наследие по существу

может пониматься как определенный медиативный ментально-материальный культурный слой, как “кожа” культуры, необходимая ей для органичной жизни, воспроизводства и развития» [1, с. 77]. Профессор, историк и географ Дэвид Лоуэнталь отмечает, что наследие ассоциируется с чем-то консервативным и неизблемым, но в действительности — явление чрезвычайно гибкое и податливое к трансформациям [3, с. 129]: «Оно должно меняться по мере того, как изменяются наши знания и ценности, по мере того, как переписывается история. Подобные изменения неизбежны» [3, с. 14].

В силу этого, зачастую некоторые представители хореографического образования приводят к системе единообразия многие исключительно художественные танцевальные образцы. Принципы технической унификации, направленной в первую очередь на устранение повторности и излишнего многообразия, могут использоваться в процессе сценического производства, но не в ущерб хореографическому произведению.

Многие могут склоняться к мнению, что инновативный формат наследия выступает как «культурная мембрана», «которая обеспечивает безопасность для культуры», может «приводить к рождению принципиально новых образов ментального и материального миров» [1, с. 77].

Плавное и устойчивое изменение объекта (феномена) во времени, устойчивое и свободное от случайных колебаний, выражающее длительную хронологию и проекцию явления или процесса, называется основной тенденцией развития (или трендом).

Трендами мы знаменуем изменение предпочтений в жизни людей, некоторые направления или общие тенденции преимущественного движения и развития чего-либо (явления, мысли, идеи). Когда тенденции обладают вариативностью вокруг устойчивого общего — это хорошо. Но, когда тренд может превратиться в социальную норму, нам необходимо об этом побеспокоиться. Сначала тренды едва уловимы, затем они становятся более явными, начинают менять жизнь общества и вероятность вернуться назад бывает невозможной. Когда внешняя и техническая составляющая тренда меняется — это один момент, когда смысловая, аксиологическая составляющая упраздняется — это ведет к деградации подлинного представления об источнике информации, влияет на сознание личности, ведет к ее усреднению. Гносеологический аспект в хореографическом образовании — приоритетная категория учебного процесса. Он утверждает позиционирование педагогической дидактики, ведет к созиданию, к практическому и мнемоническому творчеству.

Образовательная программа указанных выше коллективов нацелена на освоение народной хореографии. Имитативная природа танца, во многом основанного на мимикрически-подражательных движениях (имитация движений животных, трудовых актов, природных явлений и пр.), сегодня позволяет иносказательно подойти к представлению этнического образа (современные музыкальные ритмы, исполнительский темп, динамика, эффекты театрализации, где они являются ключевыми в драматургии произведения). И все-таки она как лакмус должна представлять своеобразие традиционной культуры [2].

Народно-сценическое танцевальное искусство призвано сохранять и оберегать народное хореографическое наследие — не просто копировать, но и реставрировать, обрабатывать, адаптировать к новым социокультурным условиям его бытия. Особенность народного сценического танца: во-первых, его основу составляет исторически оформившийся национальный фольклорный танец; во-вторых, — сценический танец, базирующийся на соединении традиционных (тип танца, рисунок, костюмы и пр.) и новационных элементов (режиссура, новые технические элементы, аранжировка музыки) [2].

Однако помимо наследия собственно хореографического (и шире — художественного, в том числе и музыкального, песенного) в пространстве народно-сценического танца сохраняется и транслируется также духовное (древние верования и религиозные представления, трудовые обычаи, праздничная культура, представления о социальном укладе, социальных типах, системе ценностей и норм) и материальное (костюмы, аутентичная атрибутика декоративно-прикладного искусства и пр.) наследие, об этом также необходимо помнить [2].

Безусловно, народный танец является живым, а потому подверженным некоторым трансформационным явлениям (переход танца на сцену, усиление авторского начала, обновление композиционной танцевальной базы и др.). Однако эти трансформации должны не разрушать, а скорее обновлять, обогащать народный танец и адаптировать его к изменяющимся реалиям и художественным потребностям и запросам современного общества [2].

Создавая конкурентно-способную среду, увеличивая число коллективов, изучающих и транслирующих народную хореографию, необходимо поддерживать начинающих и недостаточно опытных преподавателей и руководителей, работающих в этом направлении. Объективная необходимость позиционирования традиционной народной хореографии как основоположной базы межпоколенной

идентичности, формирование национального менталитета — это префектура не индивидуального значения, скорее коллективной коммуникационной мобильности.

Преподавателям и руководителям хореографических коллективов необходимо быть предельно внимательными к наследному материалу:

- 1) закладывать предопределение танцевальной формы, опирающееся на соответствие лексики, рисунка, фигуры;
- 2) учитывать сопоставимость танцевального вида (типа), манеры исполнения, стилевых особенностей с обрядовыми, игровыми, забавными, традиционными формами;
- 3) скрупулезно подходить к формулированию регионального, областного совпадения, национальной идентичности, уходя от обобщенного, собирательного образа (рассматривать работу в формате исследования, с использованием аксиологического подхода);
- 4) уместно использовать техническое оформление в раскрытии образа или образности (уходить от «трюкачества»);
- 5) демонстрировать рефлекторную, навыкообразную технику владения реквизитом;
- 6) уходить от неоправданной орнаментальности, повторной невариативной цикличности в развитие композиции;
- 7) знать и использовать в процессе деятельности приемы корректной модернизации народной хореографии: копирование, цитирование, интерпретация, импровизация, авторское решение.

Хореографам, постановщикам, работающим с материалами национальной танцевальной культуры, необходимо:

- 1) вести тематический подбор танцевального произведения, соответственно возрасту и взрослению участников (учитывать психолого-физиологический интеллект);
- 2) соблюдать совпадение названия номера с демонстрацией содержания и основной мысли хореографического произведения;
- 3) формулировать либретто для зрителей;
- 4) предъявлять для исполнителей четкую программу произведения (сценарий истории, аннотацию композиции);
- 5) осуществлять соразмерность хореографического текста со сценарным;
- 6) осуществлять наличие драматургии в основе танцевального произведения (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка);

- 7) соблюдать приоритетность музыкального сопровождения, следовать программе музыкального произведения, заложенной композитором, следить за совпадением хореографических и музыкальных фраз и интервалов;
- 8) учитывать художественность костюмного решения в формировании хореографического образа произведения.

Для полной объективности при наличии образовательных требований необходимо рассматривать и учитывать статус коллектива, условия творчества, должностные позиции и обязанности педагога, руководителя. Если это утвержденный, самостоятельный центр для занятий творчеством на уровне предпрофессиональной подготовки — это одни условия, если это уроки дополнительного образования в общеобразовательной школе — это совершенно иные цели и задачи в осуществлении деятельности.

Таким образом, закладывая интеллектуальный простор знаний, необходимо создать возможность реализации учебно-творческих инициатив учащихся не только на уровне желания, но и в периоды преодоления сопротивления, в моменты формирования интереса к знаниям, инициировать процесс образования до ощущения эстетической потребности хореографического производства как необходимой социокультурной ценности. И наконец, побуждать заинтересованных участников к действию в реализации художественного творчества в качестве предпрофессионального исполнительства, совместно создавая постановочные материалы на уровне хореографического искусства.

Каждая ступень хореографического образования может быть самостоятельной или нацеленной на перспективу целостного воплощения. Все индивидуально! Важно не уходить от истоков, экспликатировать наследие, адаптируя феномены унификации и тренда только как вариативные единицы приема модернизации народной хореографии.

## **Список литературы**

1. Замятин, Д. Н. Образ наследия в культуре. Методологические подходы к изучению понятия наследия / Д. Н. Замятин // Социологические исследования. — 2010. — № 2. — С. 75–82.
2. Кособуцкая, Н. Ю., Актуализация культурного наследия в пространстве народно-сценической хореографии : монография / Н. Ю. Кособуцкая ; Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2020. — 172 с.

3. Лоуэнталь, Д. Прошлое — чужая страна / Д. Лоуэнталь ; пер. с англ. А. В. Говорунова. — Санкт-Петербург : Русский остров : Владимир Даль, 2004. — 618 с.

4. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — Екатеринбург: Урал-Советы, 1994. — 800 с.

5. Предеина, Т. Б. Значение народного танца в формировании хореографической культуры / Т. Б. Предеина // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века: материалы междунар. науч.-творч. форума (научной конф.), 18–19 нояб. 2021 г. / сост. Ю. В. Гушул, С. Б. Синецкий ; Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2021. — С. 161–164.

### III. ИМЕНА И ТРАДИЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА



**Болтнева Анна Сергеевна**

Преподаватель кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

E-mail: [annaboltneva@vk.com](mailto:annaboltneva@vk.com)

#### **Теоретические аспекты деятельности хореографа Ивлевой Любови Дмитриевны**

Статья посвящена научной деятельности профессора, кандидата педагогических наук, заслуженного работника культуры Российской Федерации Л. Д. Ивлевой. Рассматриваются учебные пособия и методические разработки, библиографический аннотированный указатель статей из журнала «Балет», сборник научных трудов «Педагогический опыт и мастерство хореографа» и некоторые научные статьи. Любовь Дмитриевна — это масштабная творческая личность, успешно соединившая в себе качества педагога, хореографа и исследователя.

**Ключевые слова:** Ивлева Л. Д., хореография, танец, автор, педагог, исследование, статья, пособие, хореографический коллектив, классический танец

## **Boltneva Anna Sergeevna**

Lecturer at the Department of Pedagogy of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: annaboltneva@vk.com

### **Theoretical aspects of choreographer Lyubov Dmitrievna Ivleva's activity**

The article is devoted to the scientific activity of professor, candidate of pedagogical sciences, Honored Worker of Culture of the Russian Federation Ivleva L. D. The textbooks and methodological developments, the bibliographic annotated index of articles from the Ballet magazine, the collection of scientific papers "Pedagogical experience and skill of the choreographer" and some scientific articles are considered. Lyubov Dmitrievna is a large-scale creative personality who successfully combines the qualities of a teacher, choreographer and researcher.

**Keywords:** Ivleva L. D. choreography, dance, author, teacher, research, article, manual, choreographic group, classical dance

Любовь Дмитриевна Ивлева является безусловным авторитетом хореографического искусства. С одной стороны, о ней уже написано достаточно статей, а с другой стороны ее теоретические труды мало освещены, это и определяет актуальность темы исследования.

Любовь Дмитриевна — Заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор, кандидат педагогических наук. Её преподавательская деятельность в Челябинском институте культуры началась в 1969 году. Любовь Дмитриевна успешно совмещала художественно-творческую, педагогическую, научную, публикаторскую деятельность. С 2006–2010 гг. возглавляла кафедру педагогики хореографии [2].

Многие годы Л. Д. Ивлева была руководителем самодеятельного хореографического коллектива «Ракурс», который со временем получил известность далеко за пределами Челябинской области. Коллектив являлся дипломантом и лауреатом областных и всероссийских конкурсов. Под грамотным руководством Любови Дмитриевны из самодеятельной творческой группы студентов Челябинского медицинского института возникла сложная структура — полноценный студенческий театр. Результаты этого процесса были изложены в диссертационной работе «Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе», которую она успешно защитила 23 апреля 1985 г. [3]

Любовь Дмитриевна проводила мастер-классы, курсы повышения квалификации, семинары-практикумы. Результаты ее художе-

ственно-творческой деятельности: 15 спектаклей, 40 хореографических номеров, класс-концерты, концертные программы [2].

Л. Д. Ивлева — автор более 100 работ, в числе которых учебные пособия, методические разработки, три учебника, четыре коллективные монографии. К результатам ее научно-творческой деятельности относится участие в многочисленных выступлениях на различных научных конференциях. Помимо этого, Л. Д. Ивлева является автором учебно-методических комплексов по истории преподавания танца, классическому танцу, истории хореографического искусства, а также «Библиографического аннотированного указателя статей из журналов “Советский балет” и “Балет” за 1981–1995 гг. и 1996–2007» [4].

Любовь Дмитриевна первая в своем библиографическом аннотированном указателе проанализировала все публикации журнала «Балет», систематизировала их, кратко изложив содержание каждой статьи [1]. Данный библиографический указатель способствует быстрому ориентированию в материалах по истории и теории хореографического искусства. Статьи подразделены на следующие разделы: теория (исследования, документы, воспоминания); хореографы; звезды мировой сцены; современная хореография; народный танец на сцене; балетные театры; зарубежный балет; сценическое оформление балетов; музыка в балете; медицинские статьи; вопросы педагогики и др. [5]

Кроме того, Л. Д. Ивлева является автором научных статей, докладов и тезисов научных статей. В статье «Формирование культуры студентов в процессе изучения классического танца» говорится о нравственном и эстетическом воспитании студентов — хореографов; истории и современному состоянию креативной педагогики посвящена статья «Креативная педагогика в развитии творческого потенциала личности»; о танцевальной культуре народов Урала можно узнать из статьи «Развитие народной хореографии на основе взаимопроникновения танцевальных культур»; о традициях и новациях в воспитании студентов-хореографов Любовь Дмитриевна рассказывает в статье «Значение знания истории педагогики в хореографии для воспитания специалиста».

В сборнике научных трудов «Педагогический опыт и мастерство хореографа», посвященном 40-летию педагогической деятельности преподавателей хореографического факультета представлены разноплановые публикации Любове Дмитриевны. Статьи, вошедшие в этот сборник, ранее были опубликованы в разных источниках. В главе, посвященной развитию классического танца на Урале, Любовь Дмитриевна интересно рассказывает о этапах развития Челябинского балета, работе театра им. Кирова (в настоящее время

Мариинский театр) в период его эвакуации в Пермь (август 1941–май 1944 гг.), а также об эволюции классического танца и выдающихся личностях, повлиявших на историю развития танца [6].

К числу учебных и учебно-методических пособий, автором которых является Л. Д. Ивлева, относятся: «Джазовый танец», 1996; «Методика обучения хореографии в старшей возрастной группе», 1997; «История преподавания танца», 2000; «Методика педагогического руководства любительским коллективом», 2003; в соавт. с А. В. Куклиным «Анатомо-физиологические основы обучения хореографии», 2006; «История хореографического искусства», 2008; «История экзерсиса классического танца», 2014; «Классический танец : педагогические принципы и методы в обучении», 2016; «Анатомия и биомеханика в хореографии», 2017.

Рассмотрим некоторые из них более подробно.

«Джазовый танец» (1996 г.). Отсутствие на тот момент литературы по джазовому танцу на русском языке обусловило ценность данного пособия, в основу которого положен переведенный с немецкого языка доцентом кафедры иностранных языков ЧГИК Л. Е. Свентицкой материал книги Гельмута Гюнтера «Jazz-dance» («Джазовый танец»). В пособии освещена история возникновения и развития танца, дано описание его движений, представлена техника джаз-танца [7].

Любовь Дмитриевна разработала курс, который послужил основой для написания учебного пособия «История преподавания танца» (2000 г.). Структуру пособия автор выявил опираясь на личный многолетний опыт преподавания дисциплины «История преподавания танца» в Челябинской государственной академии культуры и искусств. Пособие знакомит с историей возникновения и развития профессионального хореографического образования в Европе и России. В первой главе говорится об истоках западноевропейского хореографического образования, о формировании академической школы в XVI в., основоположниками которой являются итальянские мастера Ф. Карозо и Ч. Негри. Рассматривается эволюция профессионального танца в XVII–XIX вв. Освещается деятельность выдающихся педагогов-хореографов Ф. Тальони, К. Блазиса, А. Бурнонвиля. Во второй главе автором пособия анализируется хореографическое образование в России. Первая русская школа танца связана с именем Ш. Дидло, во главе второй школы стоял М. Петипа. Наиболее полно представлена деятельность выдающихся педагогов-реформаторов А. Вагановой и В. Тихомирова, а так -же рассматриваются особенности хореографической педагогики ленинградской (О. Преображенская, В. Костровицкая, В. Пономарев, А. Пушкин) и московской

(Е. Гердт, М. Кожухова, А. Чекрыгин, Н. Тарасов, А. Мессерер) школ танца. В приложениях к пособию есть аннотированный указатель учебной литературы по классическому танцу [8].

«Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом» (2003 г.). Любовь Дмитриевна восполнила пробел в учебной литературе, систематизировано изложив основы теории и практики педагогического руководства хореографическим коллективом. Пособие имеет три раздела. В первом раскрывается специфика любительского хореографического коллектива: цель деятельности руководителя хореографического коллектива, особенности учебно-воспитательной работы, сходство и различие в методике обучения любителей от профессионалов и др. Второй раздел посвящен четырем этапам формирования любительского хореографического коллектива. В третьем разделе освещены проблемы содержания деятельности любительского коллектива и формирования репертуара [9].

«Анатомо-физиологические основы обучения хореографии» (2006 г.). Данное пособие включает в себя сведения об анатомии и физиологии человека, биомеханики хореографических упражнений, основных требований к занимающимся танцем, описание физических упражнений для развития данных и анализ работы мышц ног при исполнении элементов классического экзерсиса. В приложениях в виде таблиц представлены: «Сравнительный анализ общепринятого экзерсиса у станка А. Вагановой и других педагогов» (в числе которых В. Тихомиров, С. Головкина, М. Габович, Е. Гердт, А. Чекрыгин и др.), а также «Сравнительный анализ экзерсиса у станка различных педагогов с точки зрения работы мышц» [10].

«История экзерсиса классического танца» (2014 г.). Автор пособия подчеркивает, что осведомленность педагогов в области истории возникновения и развития техники классического танца может помочь им грамотно выстраивать экзерсис и структуру урока. Существенное влияние на эффективность обучения может оказать применение метода «одного pas», а так же использование одного из основных принципов обучения «от простого к сложному». Работа состоит из трех основных частей: развитие техники классического танца; выразительные средства классического танца; экзерсис классического танца, группы движений (в этой части представлены примеры уроков выдающихся педагогов классического танца: В. Костровицкой, Н. Тарасова, М. Кожуховой, А. Пушкина, С. Головкиной, А. Чекрыгина, Е. Гердт, А. Вагановой. Даны примеры комбинаций маленького и большого *adagio*, комбинаций *allegro*, экзерсиса на пальцах) [11].

«Классический танец : педагогические принципы и методы в обучении» (2016 г.) В первой главе пособия автором рассматриваются общедидактические принципы в процессе обучения классическому танцу : принцип научности; принцип связи теории с практикой; принцип преемственности, последовательности и систематичности; принцип наглядности и др., а так же принципы образовательного процесса по А. Хуторскому. Вторая глава посвящена методам обучения : словесным, практическим и методам наглядности. В третьей главе рассказывается о формах организации учебного процесса в хореографических коллективах [12].

Более 50 лет Любовь Дмитриевна посвящала себя миру искусства хореографии и сейчас она находится на заслуженном отдыхе. Любовь Дмитриевна Ивлева — это педагог, хореограф, наставник, вдохновитель, исследователь, автор многих теоретических и методических работ. Она внесла значительный вклад в развитие хореографического образования и танцевального искусства.

## Список литературы

1. Ивлева Любовь Дмитриевна : библиогр. указ. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств ; отв. за вып. В. Я. Рушанин ; сост. Т. Н. Мокобая, Ю. Б. Разина. — Челябинск, 2014. — 38 с. — (Академия культуры и искусств: ведущие ученые, педагоги, творцы).

2. Челябинская государственная академия культуры и искусств : энциклопедия / сост. В. Я. Рушанин (пред.), Н. В. Овчинников (зам. пред. гл. и сост.), В. И. Бурматов (гл. худ.), Н. О. Александрова, Е. Н. Алешко, И. А. Бачурина и др. — Челябинск, 2012. — С. 218.

3. Барышев, Н. О. Любовь Ивлева: грани жизни — танец / Н. О. Барышев // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века: материалы XXII Междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.), 14 — 15 нояб. 2023 г. / отв. за вып. Е. А. Селютина ; Челяб, гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2023. — С. 173–176.

4. Панферов, В. И. Педагог, хореограф, исследователь / В. И. Панферов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2014. — С. 183–185.

5. Ивлева, Л. Д. Библиографический аннотированный указатель статей из журналов «Советский балет» и «Балет» за 1981–1995 гг. / Л. Д. Ивлева ; Челяб. гос. ин-т искусства и культуры. — Челябинск, 1998. — 162 с.

6. Педагогический опыт и мастерство хореографа : сб. науч. тр. / науч ред. В. Я. Рушанин, В. К. Панферов ; сост. Т. Ф. Берестова ; Челяб, гос. акад культуры и искусств. — Челябинск, 2010. — 503 с.

7. Ивлева, Л. Д. Джазовый танец : учеб. пособие для студентов и преп. ин — тов искусства и культуры, колледжей и училищ культуры / Л. Д. Ивлева; Челябин. гос. ин-т искусства культуры, каф. хореографии. — Челябинск, 1996. — 105 с.

8. Ивлева, Л. Д. История преподавания танца: учеб. пособие / Л. Д. Ивлева; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск, 2000. — 68 с.

9. Ивлева, Л. Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом: учеб. пособие. / Л. Д. Ивлева ; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск, 2009. — 58 с.

10. Ивлева, Л. Д. Анатомо-физиологические основы обучения хореографии : учеб.-метод. пособие / Л. Д. Ивлева, А. В. Ку克林 ; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск, 2006. — 78 с.

11. Ивлева, Л. Д. История экзерсиса классического танца : учеб. пособие по дисциплинам «Методика преподавания танца», «История преподавания танца», «Композиция танца» / Л. Д. Ивлева ; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск, 2014. — 174 с.

12. Ивлева, Л. Д. Классический танец: педагогические принципы и методы в обучении : учеб. пособие по дисциплине «Методика преподавания спец. дисциплин. Классический танец» для студентов, обучающихся по специальности «Народная художественная культура» / Л. Д. Ивлева. — Челябинск : ЧГИК, 2016. — 95 с.



**Дубских Татьяна Максимовна**

Кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: hf2@chgaki.ru



**Недоцуков Антон Константинович**

Преподаватель кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

## **Деятельность В. М. Плотвинова в процессе становления школы бального танца на Урале**

В статье рассматривается деятельность Вячеслава Михайловича Плотвинова — хореографа, доцента, заслуженного работника культуры Российской Федерации. Выпускник кафедры хореографии Челябинского государственного института культуры становится главным специалистом по бальному танцу в Челябинске, создает школу этого вида хореографии на Южном Урале мы связываем с деятельностью В. М. Плотвинова, становится участником организации, подготовки и проведения Чемпионата Европы среди профессионалов по десяти танцам исполнителей бального танца.

Ключевые слова: Плотвинов Вячеслав Михайлович, бальный танец, выпускник Челябинского государственного института культуры, Чемпионат Европы для исполнителей бального танца в Челябинске

### **Tatiana Maksimovna Dubskikh**

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Choreography Pedagogy, Chelyabinsk State Institute of Culture  
E-mail: hf2@chgaki.ru

### **Anton Konstantinovich Nedotsukov**

Lecturer at the Department of Pedagogy of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **V. M. Plotvinov's activity in the formation of a ballroom dance school in the Urals**

The article examines the activities of Vyacheslav Mikhailovich Plotvinov, a choreographer, associate professor, and Honored Worker of Culture of the Russian Federation. A graduate of the Choreography Department of the Chelyabinsk State Institute of Culture becomes the chief specialist in ballroom dancing in Chelyabinsk, creates a school of this type of choreography in the Southern Urals, we associate with the activities of V. M. Plotvinov, becomes a participant in the organization, preparation and holding of the European Championship among professionals in ten dances of ballroom dancers.

**Keywords:** Vyacheslav Mikhailovich Plotvinov, ballroom dance, graduate of the Chelyabinsk State Institute of Culture, European Championship for Ballroom dance performers in Chelyabinsk

Плотвинов Вячеслав Михайлович (1946, Ленинград — 2022, Челябинск) — хореограф, преподаватель, заслуженный работник культуры Российской Федерации. Он один из первых выпускников кафедры хореографии Челябинского государственного института культуры. Окончив институт по специальности «руководитель самодеятельного хореографического коллектива», остался работать на кафедре ассистентом, далее старший преподаватель, доцент, декан театрального факультета [2].

Искусство танца Вячеслав постигал в хореографическом ансамбле при Ленинградском Доме культуры трудовых резервов. Его педагогами были артисты прославленного Мариинского театра оперы и балета, которые создавали условия погружения воспитанника в атмосферу классического танца, передавая секреты танцевального искусства.

Пятидесятые годы — период «оттепели», начинается активное развитие бального танца, который проникает сквозь «железный занавес», через Прибалтийские республики в Ленинград. Челябинск этого времени — столица Южного Урала со сложившейся своео-

бразной евразийской культурой, далекой от «тлетворного» влияния Запада. Большое внимание уделялось народному танцу. Хореографическое искусство мегаполиса было наполнено деятельностью профессиональных заведений. Прежде всего это балетная труппа Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки (ЧГАТОБ), открытого в 1956 г., позже появляется ансамбль танца «Урал» Челябинского концертного объединения и театр современного танца. Значительную роль в культурной жизни города сыграло открытие в 1952 г. культурно-просветительного училища с хореографическим отделением, что стало важным вкладом в подготовку руководителей любительских коллективов танца. Кроме профессионального искусства возникла широкая сеть любительских коллективов различных видов танца. Танцевальная инфраструктура включала самостоятельные хореографические коллективы классических, народных, эстрадных танцев дворцов, домов культуры. Центрами хореографии стали заводские клубы и дома культуры Челябинского тракторного, металлургического заводов, электрометаллургического комбината, Дворец культуры железнодорожников, а также Дворец пионеров и школьников им. Н. К. Крупской. С 70-х годов кадры для этой сферы готовит кафедра хореографии Челябинского государственного института культуры [1]. Но о балетном танце этого периода в Челябинске упоминаний недостаточно. Развитие этого вида хореографии на Южном Урале мы связываем с деятельностью В. М. Плотвинова.

Лидерские позиции советских пар на международных соревнованиях позволили признать балетный танец в СССР и в дальнейшем квалифицировать его как вид спорта. Все это дало толчок для развития интереса у молодежи к современному виду хореографии, появляются любительские коллективы этого направления, в том числе и в доме культуры трудовых резервов. Здесь работает плеяда профессионалов, передающих свое мастерство и воспитывающих первоклассных спортсменов. Юный Вячеслав с увлечением постигает основы модного и перспективного направления, что накладывает отпечаток на всю профессиональную деятельность. Поступив в Ленинградский институт культуры, он не бросает своего увлечения спортивным балетным танцем, параллельно овладевая азами дисциплин по всем видам хореографии — классического, народно-сценического, историко-бытового. В начале 70-х годов город на Неве — негласный лидер в развитии балетного танца — создает серьезную конкуренцию республикам Балтии, через которые шел поток информации, взаимодействие с иностранными танцорами и их наставниками. Учеба в вузе перевернула жизнь молодого человека, а

после встречи с Зухрой, выпускницей кафедры хореографии, получившей распределение в Челябинский государственный институт культуры, он следует за ней, переведясь за супругой в ЧГИК. Будучи студентом 4-го курса, Вячеслав Михайлович становится председателем студенческого профкома и в 1972 году успешно завершает обучение в высшем учебном заведении. Его оставляют на кафедре вести дисциплину «Бальный танец» [3]. В 70-е годы информации об этом виде танца было недостаточно, и приходилось искать и делать переводы с английских первоисточников, создавая программы, рекомендации и другую специальную литературу по теории и методике преподавания современного бального танца. Позже им разрабатывается курс по мастерству хореографа.

В СССР бальный танец начинает развиваться повсеместно. Как превосходный организатор и лидер, В. М. Плотвинов сумел разбудить провинциальный город, дав толчок для становления бальной хореографии в Челябинске. В качестве преподавателя этой дисциплины он широко известен в Челябинске, став активным инициатором создания любительских ансамблей бального танца во дворцах города: ДК «Монолит», ДК Челябинского металлургического комбината; ДПШ им. Н. К. Крупской и др. В 1973 году уже был первый результат. В паре со своей воспитанницей и выпускницей ЧГИК Татьяной Зениной они побеждают в первом Всероссийском конкурсе исполнителей бальных танцев, проходившем в Челябинске. В 1975 году участие во втором Всесоюзном фестивале народного творчества приносит успех и призовое место.

В 80-е годы в учебном курсе бального танца кроме европейской и латиноамериканской программ изучались танцы Советской программы. Среди них: русские — «Сударушка», «Русский лирический», литовский — «Риллио», латышский — «Вару-вару», бурятский — «Туяночка» и еще около 150 стилизованных фольклорных танцев народов, проживавших на территории СССР. Эти программы с успехом реализовывались в Челябинском государственном институте культуры, студенты с удовольствием овладевали всеми тремя школами. Хореография этого времени бурно развивается, образуется ассоциация бальных танцев под руководством ЦК КПСС, резко поднимаются требования к исполнительской деятельности танцоров. Этот период ознаменован созданием в стране профессиональной и любительской организаций, что дало возможность выйти советскому союзу на международный уровень. Клубная танцевальная система, заложенная в 80-х годах, существует и сегодня. А вклад В. М. Плотвинова в становление бальной хореографии не оценим. Отмечается, что профессионалы бальных танцев во всем мире на де-

вяносто процентов выходцы из России, а Челябинск и Челябинская область по праву занимает место в числе лидеров, уступая Москве, Санкт-Петербургу и Нижнему Новгороду. В результате преподавательской деятельности Вячеслава Михайловича, добиваются высоких результатов его ученики: А. Данилов и Ю. Плотвинова, О. Форапонтова и В. Хайсаров, а также С. Волков, Э. Апполонов, С. Волосников, К. Новиков, А. Недоцуков и многие другие, которые представляют школу спортивного бального танца не только в Челябинске, Москве, Санкт-Петербурге, но и далеко за пределами России.

В 1987 г. Плотвинов становится участником организации, подготовки и проведения Чемпионата Европы среди профессионалов по десяти танцам исполнителей бального танца. Еще одно яркое событие для всего региона — турнир «Уральские Узоры». Заветная мечта Вячеслав Михайлович пообщаться с кумирами спортивного танца во главе со Станиславом Поповым, одной из самых известных бальных пар еще с советских времен. Вместе с Людмилой они на показательных выступлениях впервые представили оригинальную композицию бальной хореографии, основанную на произведении Родиона Щедрина. Создав эксклюзивный образ Кармен и Хосе, пара стала украшением всего действия, а номер в исполнении Людмилы и Станислава Поповых вошел в Золотой фонд хореографии XX века. Теперь студенты вуза изучают это как наследие. Вел этот конкурс всеми любимый телеведущий Александр Масляков, который в завершение пригласил Людмилу на Венский вальс, поразив пятитысячную зрительскую аудиторию челябинского Дворца спорта «Юность» виртуозно исполненными правыми и левыми поворотами.

В 90-х годах Вячеслав Михайлович удостоен почетного звания «Заслуженный работник культуры Российской Федерации». Доцента Плотвинова назначают первым деканом вновь организованного художественно-педагогического факультета ЧГИК. В течение более тридцати лет он продолжал преподавать спортивные бальные танцы студентам кафедры хореографии, развивая своих учеников на теоретическом, практическом и методическом уровне, приобщая к общемировым тенденциям развития бального танца. Все выходные он посвящает любимому делу. В качестве судьи международной категории по спортивным бальным танцам активно участвует в городских и областных конкурсах спортивных бальных танцев. Постоянно получает приглашения и выезжает на международные спортивные соревнования в Казахстан. Как хореограф он работает в составе жюри, консультирует, устанавливает контакты, проводит мастер-классы и профессиональную ориентацию среди молодежи.

Бессменный руководитель Челябинского отделения Федерации танцевального спорта России. За многолетнюю и успешную деятельность в 1995 году его награждают дипломом первой степени спорткомитета как лучшего судью в своей отрасли. Среди учеников Вячеслава Михайловича лауреаты международных, всероссийских и республиканских конкурсов исполнителей бального танца, художественных руководителей известных коллективов. В 1994–1998 гг. он председатель Челябинского отделения Российской ассоциации профессиональных исполнителей и учителей бального танца, председатель судейской коллегии Челябинской области федерации спортивных бальных танцев.

### Список литературы

1. Дубских Т. М. Челябинск — центр танцевальной культуры / Т. М. Дубских, И. Ю. Баннова // Динамика повседневной жизни города в спектре измерений (по материалам г. Челябинска) : кол. моногр. / Е. В. Тищенко, С. Б. Синецкий, Ю. Б. Тарасова, А. В. Штолер и др. ; под общ. ред. С. Б. Синецкого, С. С. Соковикова, Н. Н. Штолер ; вступ. ст. С. С. Соковикова ; Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : Челяб. гос. ин-т культуры, 2024. — С. 186–198.

2. Дубских Т. М. Некоторые аспекты развития хореографического образования в Челябинском государственном институте культуры / Т. М. Дубских // Материалы II Международной научно-практической конференции «Режиссура и педагогика хореографического искусства: традиции и инновации», посвященной 30-летию факультета «Хореография» Казахской национальной академии искусства им. Темирбека Жургенова. — Алматы ; Казахстан, 2024. — С. 175–182.

3. Челябинская государственная академия культуры и искусств : энциклопедия / сост. В. Я. Рушанин (пред.), Н. В. Овчинникова (зам. пред., гл. ред. и сост.), В. И. Бурматов (гл. фотохудож.), Н. А. Александрова, Е. Н. Алешко, И. А. Бачурина и др. — Челябинск, 2012. — 800 с.

**Кари-Якубова Елена Анатольевна**

Преподаватель кафедры «Теория и история искусств», Государственная академия хореографии Узбекистана

E-mail: elena.kariyakubova@gmail.com

**Мукаррам Тургунбаева.  
Возрождение ансамбля «Бахор»**

В статье раскрывается процесс формирования творческой личности народной артистки СССР Мукаррам Тургунбаевой. Её танцевальные композиции вошли в золотой фонд узбекской хореографии. Организованный согласно постановлению Президента Узбекистана Ш. М. Мирзиёева Государственный ансамбль танца «Бахор» им. М. Тургунбаевой в 2025 году отмечает своё пятилетие. Имея определённые достижения, молодой коллектив ставит перед собой новые цели и задачи по сохранению наследия Мукаррам Тургунбаевой и развитию современного танцевального искусства.

**Ключевые слова:** народный танец, творчество, музыка, достижения, сценическое искусство, хореографическое наследие

**Kari-Yakubova Elena Anatol'evna**

lecturer at the Department of Theory and History of Arts at the State Academy of Choreography of Uzbekistan

E-mail: elena.kariyakubova@gmail.com

**Mukarram Turgunbaeva.  
Revival of the “Bahor” Ensemble**

The article explores the formation of the creative personality of Mukarram Turgunbaeva, People’s Artist of the USSR. Her dance compositions have become part of the golden heritage of Uzbek choreography. Established by decree of the President of Uzbekistan, Shavkat Mirziyoyev, the State Dance Ensemble “Bahor” named after M. Turgunbaeva will celebrate its fifth anniversary in 2025. Having achieved significant accomplishments, the young ensemble sets new goals and objectives for preserving Mukarram Turgunbaeva’s legacy and developing contemporary dance art.

**Keywords:** folk dance, creativity, music, achievements, performing arts, choreographic heritage

Профессиональное хореографическое искусство Узбекистана неразрывно связано с именем Народной артистки СССР Мукаррам Тургунбаевой. Любимая ученица мастеров искусств Юсупа Кызыка

Шакарджанова, Уста Алима Камилова, Тамары Ханум, заложивших основы узбекского сценического танца, не только продолжила его формирование, но и подняла на высокую художественную высоту. Творчество Мукаррам Тургунбаевой зрители не просто полюбили — её танцы прочно вошли в народ.

Мукаррам Тургунбаева родилась в 1913 году в небольшом селеении под Ферганой. Её мама была талантливой танцовщицей-любительницей и, когда в семье родилась девочка, назвала свою дочку в честь известной в махалле танцовщицы — Мукаррам. Оставшись рано сиротой, Мукаррам переехала в дом дальних родственников, где к девочке относились хорошо, но не одобряли её любовь к музыке и танцам.

В 1927 году Мукаррам поступила в педагогический техникум, где оказалась в кругу сверстниц, которые привели её в танцевальный кружок. Этот кружок захватил мысли и чувства Мукаррам, она с раннего утра торопилась на учёбу, чтобы после нее заниматься любимым делом. Концерты студенток привлекали много зрителей, но не все воспринимали это положительно — многие считали выступление молодых девушек с открытым лицом нарушением традиций и резко осуждали. В семье дяди, у которого жила Мукаррам, к занятию танцами отнеслись с осуждением — девушка выросла и должна была думать о замужестве, но обычно тихая и спокойная Мукаррам не могла противиться стремлению своей души.

Когда в Фергану на гастроли приехала «1-я передвижная этнографическая труппа», в составе которой выступала Тамара Ханум, девушка твёрдо решила уехать в Самарканд, поступать в «артистки». Вскоре, во время выездного выступления самостоятельного коллектива колледжа, где училась Мукаррам, в Самарканде на юную танцовщицу обратил внимание Уста Алим Камилов, известный дойристульчи, наставник Тамары Ханум. После беседы с Мукаррам он предложил ей переехать в свою семью. Дядя с лёгкостью отпустил племянницу — ему не нравились слухи о том, что его родственница выступает на сцене перед большим количеством народа и порочит его доброе имя. В семье Уста Алима и его жены Бегимхон Камиловой Мукаррам-хон нашла кров, заботу и понимание.

В 1929 году Мукаррам Тургунбаева была принята в музыкально-танцевальную студию, открытую при музыкальном театре, где её тепло встретили Тамара Ханум, Уста Алим Камилов и Юсуп Кызык Шакарджанов, ставшие её наставниками, на протяжении всей творческой деятельности поддерживавшими свою ученицу.

Тамара Ханум вспоминала, что именно о такой танцовщице мечтали создатели Этнографического ансамбля — танцовщице, чей

танец пронизан солнцем, небом и палитрой красок родной земли. Вместе с Мукаррам в труппу были приняты ещё несколько девушек, среди которых были настоящие красавицы. Но Тамара Ханум увидела именно в этой застенчивой неяркой девушке ту одухотворённость и наполненность, которая раскрылась в исполнительском, а затем и в балетмейстерском творчестве Мукаррам Тургунбаевой.

Мукаррам Тургунбаева, перенимая знания и опыт Тамары Ханум и Уста Алима Камилова, совершенствовалась и развивала своё мастерство, создавая новые композиции, достойные своих педагогов. Наделённая музыкальным слухом, острым художественным взглядом, она наблюдала за танцами девушек, юношей, детей, пожилых людей и находила те характерные движения, в которых раскрывалась душа народа, его чувства — любовь, радость, ликование, печаль... Её танцы стали неотъемлемой частью национальной культуры, где каждый зритель и исполнитель находит что-то своё, сокровенное. Образы, созданные Мукаррам Тургунбаевой, актуальны и сегодня, они трогают сердца зрителей своей правдивостью, глубоким отражением портрета женщины начала XX века, её состояния, мироощущения, искренности. Поэтому танцы Мукаррам Тургунбаевой вне времени.

Созданный под руководством Мукаррам Тургунбаевой в 1957 году Государственный ансамбль народного танца «Бахор», раскрыл новые грани таланта балетмейстера. Воспитывая своих учениц, Мукаррам-опа училась сама, создавая танцевальные композиции, ставшие основой «золотого фонда» культуры Узбекистана. Народный танец, обработанный рукой мастера, возвращался народу со сцены, обогащённый аутентичной лексикой и рисунком танца, сохраняя его первозданную природу. О каждом танце великого мастера можно писать и говорить отдельно, раскрывая его сущность и художественную ценность. Эти образцы узбекской сценической хореографии достойны подробного изучения и бережного сохранения.

Вектор, заложенный творчеством Мукаррам Тургунбаевой, на долгие годы определил путь развития узбекского народного сценического танца. Используя богатое наследие, оставленное балетмейстером, молодые хореографы в бесконечных вариациях используют и развивают лексику современного узбекского танца, отражая дух и устремления современной молодёжи. В танцевальных композициях Мукаррам Тургунбаевой раскрывается красота цветущей ферганской долины через нежность и грацию девушек с распутившейся веточкой вишни в руках в вальсе «Бахор», зажигательный темперамент и солнечная энергетика Хорезма передаётся в искромётном «Лязги», величие и богатство витиеватых узоров Бухары просма-

тривается в «Вышивальщицах». Танцы «Пилля» «Пахта», «Механизаторы», «Вышивальщицы» рассказывают о радости труда и созидания — раскрывая характер народа, они пронизаны бесконечной любовью к своей Родине. Одна из важнейших задач современного искусства — воспитание в молодом поколении уважение к национальной культуре через народный танец. Развитие и популяризация народного танца способствует формированию чувства достоинства и любви к Родине. «Само время требует всестороннего развития танцевального искусства, имеющего важное значение в повышении уровня духовности и эстетического воспитания нашего народа, широкого приобщения молодого поколения к образцам национального и мирового танцевального искусства» [1]. Творчество Мукаррам Тургунбаевой и сегодня является примером художественного осмысления современности через призму танцевального искусства.

Значимым событием для любителей и ценителей узбекского танца стало постановление Президента Республики Узбекистан «О мерах дальнейшему развитию искусства национального танца», где говорится об организации деятельности Государственного ансамбля танца «Бахор» имени Мукаррам Тургунбаевой [2]. Возрождение легендарного коллектива, бесконечно любимого народом, на протяжении многих лет являвшегося визитной карточкой Узбекистана — важный шаг в развитии танцевального искусства.

Перед молодым коллективом были поставлены задачи по восстановлению уникального репертуара, созданного Мукаррам Тургунбаевой, дальнейшему развитию и широкой пропаганде искусства национального танца в нашей стране и за рубежом.

Процесс формирования ансамбля танца «Бахор» имени Мукаррам Тургунбаевой пришёлся на сложный период пандемии, что затрудняло процесс отбора хореографического и музыкального состава. Большое желание возродить всеми любимый ансамбль и танцевальное наследие Мукаррам Тургунбаевой, помогало находить современные способы для проведения кастинга через онлайн-просмотры и прослушивания.

За пять лет была проделана большая работа по возрождению наследия Мукаррам Тургунбаевой, при поддержке ветеранов ансамбля «Бахор». Огромный труд вложили художественный руководитель ансамбля заслуженная артистка Узбекистана, народная артистка Каракалпакстана Зиёда Мадрахимова и репетитор ансамбля заслуженная артистка Узбекистана Гульнара Низамова. Заслуженным артистом Узбекистана Мухаммеджаном Шакировым набран профессиональный состав музыкантов и восстановлен музыкальный репертуар.

В программу молодого коллектива вошли танцы народных артистов СССР Мукаррам Тургунбаевой, Кундуз Миркаримовой, народных артистов Узбекистана Мамуры Эргашевой, заслуженного артиста Узбекистана Таймураза Текоева, а также постановки заслуженной артистки Узбекистана, народной артистки Каракалпакстана Зиёды Мадрахимовой, народных артистов Узбекистана Вилоят Акиловой, Гавхар Матъякубовой, Одной из главных задач стало обучение молодых танцовщиц исполнительскому стилю и традициям, заложенным Мукаррам Тургунбаевой. Сегодня в репертуаре ансамбля «Вальс Бахор», «Катта уйин», «Рохат», «Вышивальщицы», «Кукла», «Фергана рубои», «Баёт», «Гульрух» представляют зрителям классическое наследие Мукаррам Тургунбаевой. Благодаря профессиональному продюсеру, директору ансамбля Гульноре Мусаевой молодой Государственный ансамбль танца «Бахор» имени Мукаррам Тургунбаевой посетил с гастролями Францию, Турцию, Италию, Россию, Индию, ОАЭ, Азербайджан, Южную Корею, достойно представляя танцевальное искусство Узбекистана. Сохраняя традиции, ансамбль осваивает хореографию стран, в которых побывал на гастролях, и вводит в репертуар постановки приглашённых балетмейстеров.

За пятилетний период молодой ансамбль танца «Бахор» имени Мукаррам Тургунбаевой, а также его солистки завоевали престижные награды: на фестивале в Турции в 2023 году коллектив занял призовое место, Камалходжаева Шукронахон Ахмадилло кизи — второе место на международном конкурсе «Dance» в Латвии; Комилжонова Дилбархон Шукуржон кизи — стипендиат премии имени Ислома Каримова, лауреат премии «Нихол», «Эйтироф» — лучшая танцовщица года, стипендиат премии Президента, Хасанова Ёкутхон Баходиржон кизи — завоевала второе место на международном конкурсе «Орлеу» в Алма-ате, лауреат премий «Эхтиром», «Нихол», награждена медалью «Келажак бунёдкори».

Не останавливаясь на достигнутом, молодой ансамбль уверенно движется вперёд, ставя перед собой новые цели и задачи. Наследие Мукаррам Тургунбаевой хранит ещё много хореографических композиций, которые необходимо восстанавливать, возвращая зрителю утраченные шедевры, а молодым хореографам предоставляя возможность учиться на классике узбекского танца и создавать современную хореографию.

## Список литературы

1. О мерах по дальнейшему развитию искусства национального танца : Постановление Президента Республики Узбекистан

Ш. М. Мирзиёева от 4 февраля 2020 г. № ПП-4584. — URL: <https://lex.uz/docs/4724387>.

2. О мерах дальнейшего развитию искусства национального танца : Постановление Президента Республики Узбекистан. — URL: <https://lex.uz/docs/4724387>.



**Дубынина Ксения Владимировна**  
Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: ksu-file@mail.ru



**Иванова Стефанида Александровна**  
Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: stefaniaivanova228@gmail.com  
**Научный руководитель** — Бриске И. Э., профессор кафедры искусства балетмейстера, Челябинский государственный институт культуры

## **Революционный энтузиазм народа и его стремление к свободе (на основе балета В. Вайнонена «Пламя Парижа»)**

В статье определяются возможности хореографического искусства в раскрытии актуальной во все времена темы борьбы за свободу на примере балета Василия Вайнонена «Пламя Парижа». Исследуется понятие «энтузиазм», его роль во время революционных событий. На основе анализа балета «Пламя Парижа» выявляются особенности превращения ситуаций жизни в произведение искусства, хранящее память и передающее опыт прошлого.

**Ключевые слова:** революция, балет «Пламя Парижа», народ, энтузиазм, свобода

**Dubynina Kseniya Vladimirovna**

3rd year students of the training course «Choreographic art»,  
Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: ksu-file@mail.ru

**Ivanova Stefanida Alexandrovna**

3rd year students of the training course «Choreographic art»,  
Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: stefaniaivanova228@gmail.com

**Scientific supervisor** — Briske I. E., Professor of the Art of Choreography,  
Chelyabinsk State Institute of Culture

**Revolutionary enthusiasm of the people  
and their striving for freedom based  
(on the ballet of V. Vainonen «Flames of Paris»)**

The article defines the possibilities of choreographic art in revealing the topic of the struggle for freedom, which is relevant at all times, using the example of Vasily Vainonen's ballet «Flames of Paris». The concept of «enthusiasm» and its role during revolutionary events are explored. Based on the analysis of the ballet «Flames of Paris», the features of the transformation of life situations into a work of art that preserves memory and conveys the experience of the past are revealed.

**Keywords:** revolution, ballet «Flames of Paris», people, enthusiasm, freedom.

Цель данного исследования заключается в определении способов и приемов хореографического искусства, применяемых для возможности раскрытия актуальной во все времена борьбы народа за свободу на примере балета В. Вайнонена «Пламя Парижа» как произведения, отражающего исторические события и идеологические установки эпохи.

В науке используются различные подходы и методы для изучения и исследования темы, например метод анализа (научных публикаций, учебных изданий, видеоматериалов и пр. источников), а также сопоставления, обобщения мнений различных авторов, что и было применено в данной работе для достижения поставленной цели.

В настоящее время особую актуальность приобретает исследование темы обеспечения национальной и международной безопасности, предотвращения и разрешения конфликтов, а также смягчения их негативных последствий. Сложность и многогранность современных военных конфликтов требуют комплексного и междисциплинарного подхода к исследованиям в данной области.

Исследование военной темы через призму балета позволяет понять, как советское искусство использовало исторические события для продвижения идеологических установок. На конкретном примере балета «Пламя Парижа» можно рассмотреть мотивы энтузиазма и стремления к свободе в контексте революционных событий, которые рождали в душе и поступках народа новые силы и мотивы для улучшения своей жизни.

Одна из самых кровопролитных революций в мире вдохновила Василия Вайнонена в 30-е годы прошлого столетия на создание великолепного балета «Пламя Парижа». Это хореографический спектакль о судьбах людей на фоне революционной борьбы, сколь динамичный, столь и трагический, с невероятным накалом страстей и не менее невероятными танцами. Балет был создан в тот период, когда государство поставило перед творческими людьми, работающими в профессиональном искусстве, задачу создать произведения, где главными персонажами станут реальные, а не сказочные герои.

Анализируя различные источники о культуре России, можно сделать вывод о том, что советский период представляет собой сложное и противоречивое явление в развитии отечественной культуры, где особо выделяются 20–30-е годы XX века. Их специфика состояла в многообразии форм социально-экономического развития (введение нэпа), в динамичности и открытости политической жизни, в небывалом для последующих времен духовном богатстве, но, с другой стороны, формированием тоталитаризма. Отсюда и отсутствие монолитности советской культуры, ее противоречивость, как в отдельных своих проявлениях, так и в целом [1].

В основу культурной политики советского государства в данный период легли важнейшие принципы отношения партии большевиков к художественно-творческой деятельности, сформулированные В. И. Лениным в его труде «Партийная организация и партийная литература» (1905 г.). Основной целью культуры, по мнению Ленина, является не служение «перенасыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее будущность» [2].

Премьера балета «Пламя Парижа» состоялась 7 ноября 1932 года в Ленинградском государственном театре оперы и балета (Мариинский театр). Создателями спектакля стали композитор Б. Асафьев, сценаристы В. Дмитриев и Н. Волков, черпающие вдохновение из хроники Ф. Гра «Марсельцы», балетмейстер В. Вайнонен, режиссер С. Радлов, художник В. Дмитриев и дирижер В. Дранишников.

Балет «Пламя Парижа» занимает особое место в истории советского балета, так как он основан на событиях Великой Французской революции и пронизан темой борьбы за свободу. Эти элементы служат не просто фоном, а важным инструментом в прославлении героизма народа и революционного духа. Произведение не только фиксирует исторические факты, но и предлагает их интерпретацию, акцентируя внимание на значимости участия народа в революционных преобразованиях и его стремлении к свободе.

Считается, что «Пламя Парижа» открыло новый этап развития советского балета. Историк балета Вера Красовская характеризует новаторское произведение как историко-литературный сюжет, обработанный по всем законам драматической пьесы, и иллюстрирующая его музыка, стилизованная под интонации и ритмы изображаемой эпохи, не только не мешали хореографии в те дни становления советского балетного искусства, но и помогали им. Действие развивалось не столько в танце, сколько в пантомиме, резко отличной от пантомимы старого балета [3].

Балет Вайнонена стал одной из первых успешных попыток балетного театра отразить народно-героическую тематику, которая с начала существования советского театра заняла важное место. Однако реализация этой темы на балетной сцене сталкивалась с множеством трудностей. Дореволюционный балет по ряду исторических причин не разработал традиций постановки социально острых спектаклей, повествующих о значительных общественных событиях. Реалистическая интерпретация революционной темы могла стать возможной лишь в советский период, когда точность изображения народной жизни стала законом.

События французской буржуазной революции, начавшейся в 1789 году и ставившей во главу угла свержение монархии и борьбу народа с контрреволюцией, легли в основу содержания «Пламя Парижа». Либретто включает множество фактов, имеющих историческую подоплеку.

Тема французской революции и борьбы за свободу оказалась крайне плодотворной для хореографического спектакля. Интенсивный социальный конфликт между третьим сословием и монархическим дворянством, яркий национальный колорит и активное участие народа создавали богатые предпосылки для рождения выразительного и содержательного балета. Основным героем спектакля становится народ, который демонстрирует множество эмоций и стремлений. Его возмущение против произвола аристократов перерастает в осознанное сопротивление (первый акт); полный гнева народ решительно штурмует королевский дворец (третий акт) и тор-

жественно отмечает свою победу (четвертый акт, вторая картина).

Балет повествует не столько о событиях революции, сколько о судьбах живущих в ту непростую эпоху людей. Образ революции — противостояние народа и привилегированного сословия (Маркиза, Людовика) — разбавлен персонажами, представляющими две противоборствующие стороны (Филипп, Жанна, Жером, Аделина). Через личные взаимосвязи и трагические судьбы героев вершится история.

Финальная сцена, в которой Жером держит отрубленную голову своей возлюбленной на фоне ликующей толпы, ярко иллюстрирует абсурдность человеческой жизни под напором безумных революционных идей.

В центре постановки «Пламя Парижа» находится активно настроенный народ, готовый к решительным действиям, что обуславливает разнообразие характерных танцы в спектакле. Этот балет невозможно исполнять формально — артистам требуется «гореть как пламя», привнося максимальную эмоциональность на сцену.

В этом произведении народ становится не просто фоном, декорацией к действиям отдельных персонажей, а выходит на передний план как главный игрок, движущая сила борьбы. Либретто, хореография и музыка пронизаны идеей о том, что именно народ является истинным героем, создателем истории. Поскольку коллективная фигура толпы занимает центральное место, каждая кульминация спектакля решается через массовый танец. Аристократы, в свою очередь, представлены через классическую хореографию с элементами традиционной балетной пантомимы. Восставшие же исполняют массовые танцы на открытых площадях, с преобладанием характерного танца, который органично переплетается с классической хореографией, особенно в марсельском па-де-катре.

Конфликтное противопоставление народа и реакционного дворянства стало основой музыкальной и хореографической драматургии балета «Пламя Парижа». Музыкальная композиция произведения представляет собой творческую обработку подлинных музыкальных материалов того исторического периода. Метод стилизации и обработки музыкально-исторических источников использован для наиболее точного воссоздания колорита эпохи. При этом использование оригинальных музыкальных тем у Асафьева не превращается в бесстрастный набор цитат; он наполняет свое произведение высокими идеями и эмоциональной глубиной, что отражает активное отношение советского художника к историческим событиям [4].

Значительное место в спектакле занимает «Марсельеза» — революционная песня, призывающая восстать против тирании и бороться за свободу, которая является официальным гимном Франции до настоящего времени [5].

Фарандола марсельцев выполняет повествовательную функцию, демонстрируя элементы повседневной жизни на фоне нарастающего революционного движения, в то время как выразительный танец Жанны с копьем, основанный на Карманьоле — популярной песне и пляске времен революции, символизирует решимость народа отстаивать свои идеалы. Балетмейстер В. Вайнонен отмечал, что в свободных, непринужденных позах Фарандолы он стремился отразить радостное дыхание Франции. В стремительных линиях Карманьолы хотел запечатлеть дух бунта и вызова.

После антракта зрителей ожидает знаменитый танец басков, который символизирует пик борьбы и революционного подъема. Этот энергичный и темпераментный танец является эпизодом народного праздника на фоне революции и подчеркивает единство различных народов Франции в их стремлении к свободе и равенству. Он контрастирует с более сдержанными танцами аристократии.

Музыка танца, написанная Борисом Асафьевым, наполнена ярким национальным колоритом и включает характерные ритмы и мелодии, присущие баскской народной музыке, усиливающие атмосферу праздника и народного подъема.

Хореография баскского танца изобилует быстрыми движениями, прыжками и энергичными жестами, что хорошо передает силу и страсть баскских танцоров. Таким образом, танец басков в «Пламени Парижа» представляет собой не только впечатляющий эпизод, но и ключевой элемент, раскрывающий идею революционного энтузиазма и стремления народа к свободе, придавая балету яркость и динамику, подчеркивая его народный характер.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. «Пламя Парижа» — это не просто балет об исторических событиях, это балет об идеях и идеалах. Он прославляет силу и героизм народа, его стремление к свободе и справедливости. Хотя сегодня идеологическая подоплека произведения может вызывать вопросы, сложно отрицать его художественную ценность и влияние на развитие советского балетного искусства.

В балете «Пламя Парижа» В. Вайнонена тема войны, революции и народного восстания раскрывается с помощью следующих способов и приемов хореографического искусства:

1. Использование массовых сцен: применение большого коли-

чества танцоров на сцене для создания эффекта массовости, силы и народного единства.

Массовые сцены изображают народные восстания, штурм Бастилии, бои на баррикадах, демонстрируя энтузиазм и решимость народа в борьбе за свободу. Они создают визуальное впечатление огромной силы, способной смести старый режим.

2. Символическая хореография: использование определенных движений, жестов и поз для передачи знаков, символов и эмоций, символизирующих войну и революцию.

- Резкие, энергичные движения отражают динамику и ярость борьбы, стремление к победе.
- Падения и смерти на сцене демонстрируют жертвы борьбы, страдания и потери.
- Поднятые руки и кулаки символизируют протест, сопротивление, стремление к свободе.
- Танец с оружием подчеркивает решимость народа защищать свою свободу с оружием в руках.

3. Контраст: сопоставление различных танцевальных стилей, характеров и образов для подчеркивания различий между противоборствующими сторонами.

- Народные танцы изображают энергию, жизнелюбие и единство народа, борющегося за свободу.
- Аристократические танцы подчеркивают утонченность, изнеженность и оторванность аристократии от народа, их неспособность понять нужды и стремления простых людей.
- Контраст в костюмах: костюмы революционеров и аристократов подчеркивают их социальные различия и идеологические противоречия.

4. Музыкальное сопровождение: использование музыки для создания эмоциональной атмосферы и усиления воздействия хореографии на зрителя.

- Революционные песни и марши воодушевляют танцоров и зрителей, передают энтузиазм и веру в победу.
- Трагические мелодии подчеркивают страдания и потери, связанные с войной.
- Динамичная и ритмичная музыка создает ощущение движения, борьбы и напряжения.

5. Персонажи-символы: создание персонажей, олицетворяющих определенные идеи и ценности, связанные с войной и революцией.

- Главные герои (Филипп, Жанна) символизируют народных героев, борющихся за свободу и справедливость.

- Представители аристократии олицетворяют старый режим, деспотизм и угнетение.

В целом выразительные средства хореографического искусства в балете «Пламя Парижа» используются для создания яркой, эмоциональной и запоминающейся картины, воспевающей героизм народа и его стремление к свободе. Балет сочетает в себе элементы классического танца, народной хореографии и пантомимы для достижения максимального воздействия на зрителя. «Пламя Парижа» остается важным памятником эпохи, отражающим стремление советского общества к идеалам равенства, братства и свободы.

### Список литературы

1. Арсланов, В. Г. Ответы культуры на вызов времени. СССР 30-е годы : очерки / В. Г. Арсланов. — Москва, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 1995. — 255 с.
2. Ленин, В. И. Партийная организация и партийная литература // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. — Т. 41.
3. Красовская, В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2008. — 384 с.
4. Русский балет : энциклопедия. — Москва : Большая Российская Энциклопедия : Согласие, 1997. — 631 с.
5. Большая Российская энциклопедия : в 35 т. / председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов ; отв. ред. С. Л. Кравец. — Москва : Большая Российская энциклопедия, 2017. — 799 с.

#### IV. ЗНАЧЕНИЕ ПОСТАНОВОЧНОЙ РАБОТЫ, НАПРАВЛЕННОЙ НА ФОРМИРОВАНИЕ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА



**Бриске Ирина Эвальдовна**  
Профессор кафедры искусства балет-  
мейстера, Челябинский государствен-  
ный институт культуры  
E-mail: briske@chgaki.ru

#### **Хореографические доминанты Л. Якобсона**

В статье автор в контексте важности изучения и переосмысления достижений хореографического искусства исследует балетмейстерские предпочтения Леонида Якобсона, его перманентное стремление максимально полно воплотить хореографические образы в пластико-танцевальной фактуре, рождаемой из тонкого восприятия музыки. Рассматривается авторская позиция в выборе музыкально-пластической основы хореографических интерпретаций разной формы, разнообразие жанров и глубина драматургического действия.

**Ключевые слова:** Л. Якобсон, балетмейстер, композиционное мышление, музыка, хореографические формы, балет, миниатюры, интерпретация

#### **Briske Irina Evaldovna**

Professor of the Department of Art choreographer, Chelyabinsk State Institute of Culture  
E-mail: briske@chgaki.ru

#### **L. Jacobson's choreographic dominants**

In the article, the author examines Leonid's choreographic preferences in the context of the need to study and rethink the achievements of choreo-

graphic art. Jacobson, his permanent desire to fully embody choreographic images in a plastic and dance texture born from a subtle perception of music. The author's position in choosing the musical and plastic basis of choreographic interpretations of different forms, the diversity of genres and the depth of dramatic action are considered.

**Keywords:** L. Jacobson, choreographer, compositional thinking, music, choreographic forms ballet, miniatures, interpretation

Цель автора: привлечь внимание к уникальному творческому почерку талантливого балетмейстера XX века Леонида Якобсона и выявить составляющие его балетмейстерского мышления и профессиональных предпочтений.

Леонид Якобсон как личность и как балетмейстер давно занимает важное место в отечественном и мировом хореографическом искусстве. Интерес к его деятельности не угасает, а становится устойчивее и масштабнее. Зорче и глубже современные хореографы вглядываются в его произведения, которые несут в себе неоспоримый запас энергии мысли автора, его убежденности в том, что танец может быть настолько разнообразным, многоликим как сама жизнь. Его возможности будет постигать не одно поколение балетмейстеров будущего.

Источником вдохновения, создания хореографического текста, рождения образа для балетмейстеров является музыка. История хореографического искусства как зарубежного, так и отечественного знает примеры разного взаимодействия танца и музыки. Некогда сформулированные принципы их сближения отразил Ф. Лопухов, используя понятия «около музыки», «на музыку», «под музыку» и «в музыку» [5]. В них отражены не только периоды развития балетного искусства, но и персональное слышание музыки балетмейстером, его устойчивые приоритеты художественного мышления.

Леонид Якобсон как Мастер, тонко и своеобразно слышащий музыку, воспринимал ее как призыв к авторскому познанию и прочтению темповой, ритмической, интонационной выразительности. По сей день, шедевры Якобсона убеждают нас в том, что точки соприкосновения движения и музыки не ограничиваются традициями сочинительского процесса. В нем непременно должна проявляться авторская позиция, индивидуальность творчества.

Сам Якобсон об этом писал так: «Я не оставляю статичной ни одну часть тела танцовщика. Все играет — руки, ноги, голова, корпус, пальцы, глаза. <...> Но я делаю то, что слышу в музыке, я не могу отнестись равнодушно ни к одному ее намеку, ни к одному ее оттенку. Я думаю, что только так и можно создать партию, которая позволит “увидеть” музыку, партию, где человек раскроется не

в трафаретных положениях, довольно формально сочетающихся с музыкой, а в живом, трепетном, достоверном и взволнованном танцевальном действии» [6; 83, 84, 85].

Он, так же как М. Фокин, шел «против течения» обращаясь не только к балетной музыке, но и шедеврам П. Чайковского, А. Скрябина, М. Мусоргского, Д. Шостаковича, К. Дебюсси, С. Прокофьева и др.

Работая с композиторами-современниками, он не редко возмущал их своеволием в прочтении даже программных произведений, меняя структуру, купирюя фрагменты, расставляя темповые или динамические окраски. Критик А. Демидов, говоря о такой особенности Яacobсона отмечал, что хореограф рассматривает музыку как источник индивидуального творчества, отталкиваясь от музыки, свободно импровизирует на ее канве, соглашаясь и споря с композитором, приближаясь и уходя от него, расширяя и дополняя материал, передавая собственное его пластическое видение [1; 6–70].

Уникальная музыкальность балетмейстера проявлялась в том, что не только мелодии, но и каждый звук постигался им как основа рождения образа, его мельчайших нюансов. Л. Яacobсон, создавая в своих произведениях драматургию «говорящих» движений, был предельно внимателен к малейшим нюансам музыки, выражая ее внутренний образный строй в пластике новых, непривычных (на первый взгляд) сценических созданиях [4; 47–52].

Ярким подтверждением этому может служить миниатюра «Снегурочка» созданная на музыку двух «Мимолетностей» С. Прокофьева. Балетмейстер, идя за музыкой, создал текст, где его фактура похожа на кружево, а художественный образ снежной девочки сравним с дуновением весеннего ветерка и удивительной чистотой. Мы не видим здесь ни одного классического движения, четкой позы, развернутой танцевальной комбинации, но наше внимание удерживает непосредственность движений, жестов, ассоциаций и сопереживание, а еще необъяснимое волшебство музыки.

Яacobсон — балетмейстер театра. Природа театральности, сценичности танца проявляется и в его дару видеть образ драматургически.

В театральном искусстве традиционное понимание драматургии связано, в первую очередь, с литературной основой сценического произведения, где есть сюжет, персонажи и события, связанные с местом и временем действия.

Современный балет довольно часто обращается к шедеврам художественной литературы. Опыт переосмысления литературного текста в хореографический мы находим в творчестве Дж. Ной-

майера, Р. Пети, Ю. Григоровича, О. Виноградова, А. Ратманского, Н. Дуато, Б. Эйфмана и др. Не дают покоя хореографам А. Каренина Льва Толстого, братья Карамазовы Федора Достоевского, Дама с камелиями Александра Дюма, пушкинская Татьяна, Эсмеральда В. Гюго и др.

Имеется немало примеров авторского видения одних и тех же литературных героев на разную музыку, в разных театральные форматах.

Становление балета долгое время проходило в недрах драматического театра, что создало условия постичь балетмейстерами нормы распределения сценического действия, учитывая особенности сценической площадки, жанра произведения, тенденции художественных традиций и пр.

С этим связано понимание драматургии как закона драматургического развития. Он гласит о том, что взаимодействие героев в контексте событий есть действие, в котором присутствуют взлеты и падения, разбег и торможение, согласие и противодействие. Все это связано с достижением художником поставленной цели — провозглашения его идеи.

В произведениях Леонида Якобсона драматургия проявляется во всем. Масштабность ее воплощения, безусловно, в первую очередь, проявляется в крупных хореографических формах — одноактных и многоактных спектаклях.

В деятельности Леонида Якобсона явно просматривается бунтарское начало. Много читающий, хорошо образованный, он верил в то, что художник имеет право на самостоятельное видение, на авторское высказывание даже обращаясь к традиционным, устойчиво интерпретированным литературным произведениям.

К жанру интерпретаций Якобсон обратился еще в начале 1930-х гг., поражая коллег в своих балетных сочинениях смелостью и оригинальностью выбора, трактовки тем и сюжетов, до него казавшихся неподвластными природе танцевального искусства («Тиль Эйленшпигель» на муз. Р. Штрауса, 1933, «Ромео и Джульетта» на муз. П. Чайковского, 1944, «Каменный гость» на муз. М. Глинки и Б. Асафьева, 1946).

Хореографические интерпретации Л. Якобсона 1960-х гг. столь различных по жанрам и проблематике литературных произведений, как сатирическая комедия В. Маяковского «Клоп» (1962) и философская поэма А. Блока «Двенадцать» (1964), осуществленные балетмейстером на сцене Кировского (ныне Мариинского) театра, стали подлинно новаторскими явлениями отечественного и мирового хореографического искусства XX в.

В балете «Клоп» метафорический язык «хореопластики» позволил Якобсону подняться в изображении мира нэпманов до сатирического обобщения. В саркастических танцевальных буффонадах («Танцулька», «Свадебный кортеж», «Красная свадьба») Якобсон выразил квинтэссенцию авторской идеи, создав образ обывательской сути «клопов» как всемирного и бессмертного явления жизни. Гиперболизированные штрихи образов главных героев, разрушение канонов классического танца, ироническое отношение к персонажам были смело использовано в сценическом пространстве [3].

«Двенадцать» является одним из редких примеров адекватного пластического решения темы литературного произведения в хореографии. Пластическая контрастность персонажей двух миров воспринималась как контраст идейный, как борьба двух непримиримых сил истории. Балетмейстер использует гротеск, сатирическую издевку в характеристике «Старого мира». Он решительно меняет на жесткую, яростную, энергетическую пластику в показе нового, одновременно и разрушительного, и созидательного мира, олицетворением которого являлись двенадцать солдат революции.

Хореографическими интерпретациями Л. Якобсон на практике доказал, что создание хореографических произведений, адекватных особенностям литературных первоисточников, требует от хореографа новизны хореографической лексики каждого персонажа и неповторимого музыкально-образного решения всего спектакля в целом. Более того, он доказал, что в хореографическом искусстве нет «небалетных тем» [2].

Неоднократно Якобсон обращался к народно-сценической хореографии. Ему удавалось создавать партитуру живых образов в непрерывном действии череды мизансцен и новых красок отношений любимых героев. До сих пор пленяет взоры зрителя, балет «Шура-ле» на музыку Ф. Ярулина, поражая воссозданием национального колорита в поэтичном соединении музыки и танца. Говоря о работе над ним, Якобсон утверждал свой принцип: «Музыка балета, помимо самостоятельного значения, помимо того смысла и той красоты, что вложены в нее автором, обладает еще одним, далеко не побочным свойством. Она — хранитель композиции балетмейстера» [6; 82–83].

Балеты «Спартак» на музыку А. Хачатуряна, «Свадебный кортеж» И. Соллертинского, «Страна чудес» И. Шварца и др. ждут переосмысления хореографами системы выразительности выдающегося балетмейстера, неординарности ее использования, понимания возможностей тела танцовщика в разных пространственных и временных проекциях.

Постановочный процесс Л. Якобсон начинал с познания образа, его видения как живого организма. Часто обращаясь к не балетной музыке, Мастер выстраивал ее не в прочтении композитора, а именно в драматургическом видении развития психологического состояния своих персонажей.

Одной из ярких черт творчества балетмейстера является то, что Л. Якобсон даже в бессюжетной хореографии, используя больше пластики, чем танцевальной лексики, создавал истории, держащие внимание зрителя с первых до последних звуков. Тонкое понимание психологического состояния своих героев, балетмейстер очень точно создавал говорящие позы, смело вслушивался в метро-ритмическую организацию выбранного музыкального произведения, распределял эпизоды в сценическом пространстве.

Можно смело сказать, что важное место в творчестве балетмейстера занимали миниатюры. Он писал: «...Эта форма емкая, любимая, лаконичная, драматургически законченная, с ясным пластическим образом. Своего рода маленькое художественное произведение» [6]. Перечень миниатюр Якобсона обширный! Способность мыслить емко и глубоко, смело и уверенно, без слов с помощью ритма, интонаций, мелодики, энергии, пауз и стремительного развития действия — яркие черты балетмейстерского мышления танцевального Гения.

Создание миниатюр «Снегурочка», «Птица и охотник», «Подхалим», «Полишинель», «Кумушки», «Деревенский Дон Жуан», «Тройка», «Конькобежцы», «Бродяжки», «Триптих на темы Родена» («Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол»), «Мать», «Сильнее смерти», «Слепая», «Встреча», «Размышление», «Влюбленные», «Баба-Яга» и многие другие связано с персонализацией героев своего произведения за счет трепетного и точного выбора исполнителей.

Он работал с выдающимися артистами балета. А. Лифшиц, А. Осипенко, А. Макаров, И. Бельский, И. Колпакова, Н. Долгушин, Н. Макарова, К. Сергеев мн. др. становились его единомышленниками и долгие годы ассоциировались с хореографическими шедеврами.

Каждая миниатюра — это одновременно хореографический образ и действенный портрет исполнителя. Технический уровень артистов балета, их личностная состоятельность, умение адаптироваться в предложенных обстоятельствах, способность перевоплотиться в нетрадиционные образы и т. п. — неперемное условие работы балетмейстера.

Творчество Л. Якобсона убеждает в том, что деятельность балетмейстера — глубоко интеллектуальная. Восприятие мира и человека

через разножанровые ракурсы, любить и слышать музыку, раскрывать новые возможности танцевального движения, создавать произведения как художник, способность видеть в малом большое, не бояться критики и убежденно следовать выбранному пути — это и есть хореографические доминанты Леонида Якобсона, величайшего хореографа нашего отечества!

### Список литературы

1. Демидов, А. Импровизации Леонида Якобсона / А. Демидов // Театр. — 1971. — № 12. — С. 62–70.
2. Добровольская, Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон / Г. Н. Добровольская. — Ленинград : Искусство, 1968. — 175 с.
3. Звездочкин, В. А. Наваторские принципы хореографических интерпретаций Леонида Якобсона 1960-х гг. / В. А. Звездочкин // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2011. — С. 134–138.
4. Звездочкин, В. А. Балетмейстер и музыка (о творческом методе Л. Якобсона) / В. А. Звездочкин // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — № 5 (40). — С. 47–52.
5. Лопухов, Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Ф. Лопухов ; лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. — Москва : Искусство, 1972. — 368 с.
6. Якобсон, Л. В. Письма Новерру. Воспоминания и эссе / Л. В. Якобсон. — Нью-Йорк : Hermitage Publishers, 2001. — С. 83–85.



### **Выunenко Юлия Александровна**

Студентка 2-го курса направления подготовки «Народная художественная культура» хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры

E-mail: yuliaviunenko@gmail.com

**Научный руководитель** — Кособуцкая Н. Ю., кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

## **Художественный образ произведения — основа драматургического замысла в работе постановщика**

Задача любого художника — поэта, писателя, живописца, режиссера или балетмейстера — воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека добиться обобщенного художественного отражения действительности — создать художественный образ.

**Ключевые слова:** художественный образ, драматургия, хореограф, выразительные средства

### **Vyunenko Yulia Aleksandrovna**

2nd year student in the field of Folk Art Culture at the faculty of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: yuliaviunenko@gmail.com.

**Scientific supervisor** — Kosobutskaya N. Yu., Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Pedagogy of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **The artistic image of the work is the basis of the dramatic idea in the director's work.**

The task of any artist — poet, writer, painter, director or choreographer — is to recreate by means of his art the atmosphere of the time about which he tells in his work; through the image of a specific phenomenon, a person to achieve a generalized artistic reflection of reality — to create an artistic image.

**Keywords:** artistic image, drama, choreographer, expressive means

Всеобщая категория художественного творчества, присущая искусству, форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов — это художественный образ.

На основе слияния, воплощаемого при помощи специфических, для каждого вида искусства, материальных средств (слово, ритм, звукоинтонация, рисунок, цвет, свет и тень, линейные соотношения, пластика, пропорциональность, масштабность, мизансцена, мимика, киномонтаж, крупный план, ракурс и т. д.), создаются образы-характеры, образы-события, образы-обстоятельства, образы-конфликты, образы-детали, выражающие определенные эстетические идеи и чувства. Именно с системой художественного образа связана способность искусства осуществлять свою специфическую функцию — доставлять человеку (читателю, зрителю, слушателю) глубокое эстетическое наслаждение, пробуждать в нем художника, способного творить по законам красоты и вносить красоту в жизнь.

Ни один вид искусства не может существовать без такого неотделимого процесса, как создание художественного образа. Для представителя любого вида искусства: художника, писателя, поэта или танцора — этот процесс является его творческим началом, зеркалом его мировоззрения, способом выразить свое «Я».

Художественный образ в танце — духовно определенное явление, выраженное в одном или многих телодвижениях танцевального текста. Специфика хореографической образности состоит в использовании системы выразительных средств, которая своеобразно преломляется в пластическом языке танца на каждом этапе культурно-исторического развития человечества. Главным средством выразительности при создании хореографического образа выступает пластика. Именно пластические мотивы являются первоэлементами хореографических образов, и лишь при соединении пластических мотивов в лексику и текст можно получить целостную танцевальную структуру [4].

Для воплощения образа, внутренних свойств характера на сцене немалую роль играют внешние признаки, особенно в хореографии, где все выражается движениями человеческого тела, пантомимой или мимикой, музыкой, костюмом и гримом, световым оформлением и, конечно, рисунком танца. В любом танце любой направленности присутствует рисунок танца. От него, как и от многих выразительных средств хореографии, зависит, воплотится ли в жизнь задуманный балетмейстером художественный образ или нет. Сколько бы не присутствовало танцоров на сцене — один ис-

полнитель или целый кордебалет, однозначно рисунок танца будет обязательным элементом танцевальной композиции. Танцевальный рисунок оказывает значительное эмоциональное воздействие на хореографический образ. Он способен передать душевное состояние героя, его характер, может показать, какую характеристику имеет герой — положительную или отрицательную. Без танцевального рисунка и других слагаемых хореографии художественного образа быть не может. В этом случае художественный образ похож на «домино»: если упадет хоть одна фишка, рухнет все строение. Чуть больше о значении танцевального рисунка в создании художественного образа мы расскажем в следующем параграфе.

Процесс создания хореографического образа включает в себя несколько этапов:

1. Интерес к образу, изучение материалов по его характеристикам.
2. Рождение в сознании автора художественного замысла, в котором сконцентрированы общие черты будущего произведения.
3. Осуществление художественного замысла — перевод художественной информации из сферы ее идеального бытия в бытие материальное, изменение ее качественной природы.
4. Воплощение образа на сцене балетмейстером, а затем — исполнителем [1].

Музыкальное произведение — основа хореографического образа. Музыка является программным конструктом для создания танца. Она дает танцу ритмическое основание, определяет его эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу балетмейстера. Пластический язык выразителен и многозначен. Не случайно с древних времен танец отражал жизнь человека — это труд и отдых, воинские схватки и победы, радость встреч и расставания. В книге «Искусство танца» К. Блазис писал о тех далеких временах так: «Древние требовали совершенного совпадения музыки и танцевальных движений, таким образом, что каждый жест, каждая перемена положения танцовщика вызывалась особым теплом и ритмом мелодии, а мелодия отвечала своим мотивом и модуляциями каждому движению пантомимы, каким бы оно не было». Идеальное выражение музыки в танце — это совпадение образного строя, стиля музыки, структуры музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствие темпа и метроритма [3].

Так, при работе со своей постановкой при выборе музыки, я нашла произведение, история которого в большей степени определила тему и идею будущего хореографического произведения. «Танго смерти», написанное Рихардом Вагнером, имеет огромную популярность среди музыкальных классических произведений, но мало кто задумывался, какова история этой музыки. Во время Великой Отечественной войны, в 1942 году, нацисты, основавшие лагерь смерти «Яновский», приказали создать свой оркестр из заключенных музыкантов и композиторов. Музыкантам заместитель коменданта лагеря приказал написать особую мелодию уничтожения, получившую название «Танго смерти». Нацисты заставляли оркестр исполнять эту мелодию во время массовых казней евреев в урочище Пески и других местах. Для многих узников эта мелодия становилась последним звуком, который они слышали перед смертью. Под эту мелодию в течение двух лет производились массовые расстрелы. Жестокая история, как и все, что связано с фашизмом. Но именно эта история и данная музыка стали основной причиной идейного выбора для постановки моего будущего хореографического произведения. Захотелось показать всю безысходность, беспомощность пленных, находящихся в концлагерях, но в то же время рассказать об их силе духа, твердости характера, непобедимой вере, надежде на освобождение, создать правдоподобные образы, полностью обыграть исторические факты страшного события военного времени.

В отображении хореографического образа приоритетным выразительным средством является танцевальный текст. Разучивание движений нельзя рассматривать вне связи с работой над ролью, над образом, этот творческий процесс должен быть одновременным. Движения исполнителей — грамотными, убедительными, выражающими определенный характер. «Каждое движение — это живая ткань образа». Балетмейстер помогает исполнителю пластически мыслить в каждый момент роли, когда он находится на сцене, раскрывать характер через интонацию жеста, движения, позы. И в каждом случае нужно находить индивидуальные штрихи, оттенки, соответствующие настроению персонажа, духу темы, сюжета, задаче постановки. Раскрывая образы, характеры, настроения, взаимоотношения, необходимо сочетать единство пластического и внутреннего содержания. «Иногда тонкий пластический штрих обогащает и развивает уже знакомые старые движения, помогает раскрытию образа». Танцевальный текст, сочиненный хореографом, должен быть образным для определенного действующего лица [4].

Хореографическое произведение — это всегда спектакль. Оно строится по законам драматургии, в соответствии с которыми и вы-

страивается сценический образ. В сценическом образе должна быть и своя экспозиция, и завязка, и ступени перед кульминацией (развитие действия), и кульминация, и развязка. Постановщик должен так продумать и разработать развитие образа, чтобы это привело к сценической правде действия. Для этого он создает такие ситуации и условия, в которых главный герой подвергается эмоциональным изменениям, он начинает мыслить по-другому, его действия наполняются смыслом, сопровождаются соответствующими ярко-выраженными эмоциями. Тем самым хореограф показывает образ произведения в контрасте, придавая действенности и характерности.

Чтобы хореографический образ получил на сцене полное воплощение, балетмейстер должен ставить перед танцовщиком конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа. В танцевальном номере балетмейстер стремится выделить средствами хореографии все драматургические этапы. В постановке, не имеющей связного сюжета, это каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой хореографический прием.

В поставленном мною танцевальном произведении хореографическим образом войны являются заключенные концлагеря. Чтобы максимально передать те эмоции и ту атмосферу ужаса и страха, я придерживалась основных законов драматургии. Художественные акценты в либретто ставила на те трудности и ситуации, с которыми сталкивались заключенные, все это сочетала с музыкой и пластически-техническим видеорядом движений. Используя хореографический текст и законы драматургии, главные герои показывают ситуации, меняющие их мысли, поднимающие силу духа внутри каждого (бесконечные пытки, расстрелы, газовые камеры, голод и т. д.). Например, после очередного расстрела, пленные остаются в живых, их надежда на спасение становится все больше, они не опускают руки, потому что верят, что скоро этот ужас закончится. Так и случилось, в развязке произведения они смогли побороть не только бесчеловечность нацистов, но и самих себя, так как они не сдались, они поверили в то, что спасение уже рядом.

Рисунок танца в создании хореографического образа — это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Рисунок любого танца, как и вся создаваемая композиция, должен быть подчинен идее хореографического произведения эмоциональному состоянию всех героев, которое проявляется в их танцевальных действиях и поступках. При сочинении рисунка танца балетмейстер

должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. В зависимости от задачи номера постановщик может симметрично или асимметрично строить рисунок танца. Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача хореографа — добиться того, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение танцевального рисунка из разных точек зрительного зала и при необходимости может вносить определенные коррективы. Логика развития рисунка танца диктуется художественной задачей. Но бывают случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие эмоциональные состояния героев. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому.

Таким образом, в танцевальном произведении хореографу лишь средствами хореографии удастся поддержать все драматургические этапы. Работая с теоретическим материалом и с хореографической постановкой, мы реализуем достоверность произведения за счет художественной силы образа. Включая его в концепцию драматургических канонов, мы актуализируем развитие замысла, передаем смысловую глубину, тем самым инициируем зрительские симпатии.

## Список литературы

1. Александрова, Н. А. Балет. Танец. Хореография : краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н. А. Александрова. — Санкт-Петербург : Лань, 2008. — 414 с.

2. Богданов, Г. Ф. Композиция и постановка танца : программа и метод. рекомендации для преподавателей и студ. хореограф. вузов культуры и искусств / Г. Ф. Богданов, А. П. Кириллов. — Москва : МГУКИ, 2002.

3. Горшкова, Е. В. Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа / Е. В. Горшкова // Слово и образ в решении познавательных задач дошкольниками / под ред. Л. А. Венгера. — Москва : Интор, 1996. — С. 117–127.

4. Захаров, Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. — [2-е изд.]. — Москва : Искусство, 1989. — 235 с.

5. История одной фотографии // Центральная городская библиотека г. Биробиджан. — URL: <https://biblioteka-eao.ru/2020/04/09/история-одной-фотографии-или-танго>.



**Гильгенберг Виктория Артемовна**  
Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: gilgenbergv2004@mail.ru



**Кардашина Ирина Сергеевна**  
Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры, Челябинский государственный институт культуры  
**Научный руководитель** — Бриске И. Э., профессор кафедры искусства балетмейстера, Челябинский государственный институт культуры

## **«Ленинградская симфония» как культурное явление духа и движения**

Статья посвящена исследованию балета «Ленинградская симфония» как значимого культурного феномена, возникшего в контексте трагических событий блокады Ленинграда. Анализируется, как музыка Симфонии № 7 Д. Шостаковича и хореография балета, взаимодействуя, передают атмосферу осажденного города, отражают героизм и стойкость его жителей. Рассматриваются ключевые хореографические элементы, символика произведения и его влияние на развитие танцевального искусства. Подчеркивается, что балет «Ленинградская симфония» является не только художественным произведением, но и важным историческим документом, сохраняющим память о траги-

ческих событиях и силе человеческого духа. Авторы подчеркивают, что тема в реалиях современности актуальна.

Ключевые слова: «Ленинградская симфония», Д. Шостакович, И. Бельский, танцевальная симфония, блокада Ленинграда

### **Victoria Artemovna Gilgenberg**

3rd year students of the training course “Choreographic art”, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: gilgenbergv2004@mail.ru

### **Irina Sergeevna Kardashina**

3rd year students of the training course “Choreographic art”, Chelyabinsk State Institute of Culture

**Scientific supervisor** — Briske I. E., Professor of the Art of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **«The Leningrad symphony» as a cultural phenomenon of spirit and movement**

The article is devoted to the study of the ballet «Leningrad Symphony» as a significant cultural phenomenon that arose in the context of the tragic events of the siege of Leningrad art. The article analyzes how the music of Shostakovich's Symphony No 7 and the choreography of the ballet interact to convey the atmosphere of a besieged city and reflect the heroism and fortitude of its inhabitants. The key choreographic elements, the symbolism of the work, and its influence on the development of dance art are considered. It is emphasized that the ballet «Leningrad Symphony» is not only a work of art, but also an important historical document preserving the memory of tragic events and the strength of the human spirit. The authors emphasize that the topic is relevant in the realities of modern times.

**Keywords:** «Leningrad Symphony», D. Shostakovich, I. Belsky, dance symphony, the siege of Leningrad

Целью данной статьи является проведение сопоставительного анализа музыкального произведения и его хореографическое воплощение в одноактном балете «Ленинградская симфония» в постановке И. Бельского и выявление его влияния на культурное развитие общества.

Во время Великой Отечественной войны Ленинград оказался под блокадой с сентября 1941 по январь 1944 года. Голод, холод и постоянные взрывы стали повседневной реальностью для жителей города. Единственным спасением и поднятием духа народа являлись величайшие произведения искусства, отражающие эмоции, пере-

живания и надежды людей, оказавшихся в смертельной опасности. Одним из таких двигателей являлась музыка.

В этих условиях создание музыки казалось невероятным подвигом, но именно в такие моменты из творческого хаоса рождались шедевры. К таким произведениям можно отнести седьмую симфонию Д. Д. Шостаковича, более известную как «Ленинградская». Она ярко отражала не только волю советских людей к победе, но и непреодолимую стойкость и мужество народа. Фактически эта музыка является полноценной хроникой военных лет, в каждой ноте которой слышен отголосок этого страшного эпизода отечественной и мировой истории. Более того, именно в годы Великой Отечественной войны грандиозная по масштабу симфония дарила надежду и веру как тем людям, которые выживали в блокадном Ленинграде, так и всему народу Советского Союза.

О трудностях написания музыкального произведения в те непростые времена Шостакович говорил так: «Я писал ее быстрее, чем предыдущие произведения. Я не мог поступить по-другому, и не сочинять ее. Вокруг шла страшная война. Я всего лишь хотел запечатлеть образ нашей страны, которая так отчаянно сражается, в собственной музыке»[2].

Удивительной оказалась история премьерного исполнения Седьмой симфонии в осаждённом Ленинграде. Несмотря на ужасную гуманитарную катастрофу, постоянные боевые действия и обстрелы, а также работу групп местной противовоздушной обороны, музыканты продолжали репетировать симфонию Шостаковича. В дни блокады некоторые из них погибли от голода, и после приостановки репетиций лишь 15 ослабевших исполнителей смогли продолжить играть. Для увеличения состава оркестра были привлечены музыканты из воинских частей соседних городов. Премьера состоялась 9 августа 1942 года, и произведение звучало повсюду: в домах, на улицах, по радио и через громкоговорители [8].

Следует отметить, что симфония произвела сильный психологический эффект как на советских граждан, так и на немецких оккупантов. Все артиллерийские силы осаждённого города были задействованы для подавления огневых позиций противника — ничто не должно было помешать важному событию. Один из немецких солдат впоследствии сказал: «В день премьеры “Ленинградской” симфонии мы осознали, что проиграем не только эту битву, но и всю войну. В тот момент мы увидели, какова сила русского народа, способного преодолеть голод и смерть».

Ленинградская симфония стала феноменом, который олицетворяла дух населения, находившегося на грани выживания. Музы-

ка стала не просто искусством, а важным элементом культурного движения, объединяющим людей в борьбе с врагом. Она передает все нечеловеческое напряжение неравной борьбы, безмерную боль утрат, неспасаемое мужество и волю к сопротивлению. В ней возникают видения земли, опустошенной, обезображенной войной, и светлые видения желанного мира» [6].

Такое сильное произведение стало вдохновением для многих балетмейстеров. Уже в 1945 году известный хореограф русского происхождения Леонид Мясин представил свое прочтение «Ленинградской симфонии» Шостаковича. Сначала спектакль назывался «Красное и черное», затем был переименован в «Странную фарандолу». Премьера прошла в Нью-Йорке [7].

Однако широкую известность получила постановка советского балетмейстера Игоря Бельского. Об этой идее он задумался в начале 1960-х годов. Балет Бельского — о подвиге жителей блокадного Ленинграда и воинов, защищавших город, трёхлетняя осада которого германскими войсками стала самой длинной и самой жестокой битвой в мировой истории. Считалось, что постановка будет о событиях минувшей войны, которые Бельскому довелось пережить сполна. Его родители погибли в блокадном Ленинграде. Заключительные классы Ленинградского хореографического училища Игорь Дмитриевич заканчивал в эвакуации. Там же началась его артистическая карьера. Утрата близких, тяготы военного времени, голод и лишения — все эти факты из его личной биографии были отражены в его постановке.

«И. Бельский декларировал уважение к музыке Седьмой симфонии Шостаковича, дав наплывом проекцию нотного автографа в заставке к своему балету, — писала историк балета Вера Красовская. — Короткий балет оказался крупным событием в судьбах современной темы. С ним родились новые формы, вызванные к жизни новым содержанием, новым подходом к действительности. Хореограф многому научился у композитора, но не стал на путь ученической иллюстративности. Сохранив драматизм образов, он воплотил их в обобщенно-условных формах» [11].

Однако рождение балета «Ленинградская симфония» было необычным. Руководство отнеслось к этому проекту без всякого энтузиазма, но согласилось на предложение Игоря Бельского сделать спектакль молодежным и внеплановым. Отсутствие подходящих условий не остановило репетиционный процесс. В середине марта 1961 года получила официальное одобрение балетмейстерская экспозиция Бельского, после всего одной оркестровой репетиции состоялась генеральная, которая прошла 12 апреля 1961 года, в день

полёта Юрия Гагарина. В будущем успехе балета уже не сомневался никто. Премьера балета состоялась 14 апреля 1961 года на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, и успех был огромный. Спектакль прочно вошёл в репертуар театра на десятилетия, а также несколько раз за свою долгую историю возобновлялся и реконструировался.

Музыка Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича потрясла Бельского мощью и величием. Масштабная первая часть написана в сонатной форме и своей завершенностью допускала возможность быть исполненной отдельно, как самостоятельное произведение. Хореограф согласовал это с композитором. А тот, в свою очередь, посоветовал Бельскому создать балет-симфонию. Их намерения, таким образом, совпали. «Если вы хотите ставить балет-симфонию, именно балет-симфонию, то должны создать хореографическую партитуру. Как есть партитура музыкальная, так у вас должна быть хореографическая» [1, 5].

Перед балетмейстером встала задача создать не традиционную на тот момент хореодраму, а такую танцевальную структуру, которая бы была аналогична музыкальной структуре, и передавала ее как можно точнее. В результате у И. Д. Бельского получился единственный спектакль на музыку первой части.

Одним из главных аспектов уникальности балета И. Д. Бельского «Ленинградская симфония» было не только его новаторство в освещении современной темы, но и возрождение идеи «хореографического симфонизма», отвергнутой советским балетом после опыта первой танцсимфонии Федора Лопухова «Величие мироздания» (1923 г.). При этом Бельскому удалось продемонстрировать в рамках «программной хореографии» поразительную полноту изображения всех сторон жизни человека в военное время, подобно тому, как это удалось сделать в своём произведении Д. Д. Шостаковичу. Давая оценку «Ленинградской симфонии», В. Красовская отмечала, что «глубоко и современно понятое содержание определило новизну всей равнодействующей выразительности средств, новизну образной сути балета Бельского. Опираясь на принципы симфонизма XIX века, возвращая танцу право на реализм поэтических обобщений, на сложную их многогранность, хореограф смело видоизменял структурные формы академического балета» [9].

Рассмотрим сюжет балета и отметим основные исторические эпизоды и контексты, которые просматриваются в «Ленинградской симфонии».

Хореографическая партитура И. Д. Бельского отличается образностью, абстрактным символизмом хореографии и декораций. Ба-

лет весь наполнен символами, много значащими для исполнителей. Обстановка на сцене явно указывает на то, что действие происходит в Ленинграде.

Первая часть в балете называется «Безмятежное счастье». Происходит погружение в счастливую юную жизнь настолько сильно, что исполнители первоначально даже не слышат нечто страшное, что уже на протяжении нескольких музыкальных тактов зловец приближается к ним.

Таким образом, балетмейстер чётко ретранслирует беззаботность последних довоенных дней для большинства жителей Советского Союза, а также неожиданность вероломного нападения зла на их государство. Многие действительно далеко не сразу узнали или поверили в то, что началась война. В музыке слышен «сухой треск барабанного ритма, начинающего тему фашистского нашествия. И сразу возник тревожный военный пейзаж. Четкий военный шаг сменяет лирическую мягкость движений мирной прогулки».

В хореографии начинается часть «Нашествие». События первых дней и недель войны развиваются стремительно: ещё вчера была обычная жизнь, а сегодня мир всех советских людей перевернулся. В балете ярко показано, как молодые люди, вынуждены встать на защиту своего народа и своей страны. На фоне этого всё жестче и бесчеловечнее звучит тема нашествия, картина великой битвы с врагом за свою родную землю разворачивается всё масштабнее. Балет отчетливо отражает тяготы первого этапа войны. Хореографические связки и партии в этот же момент демонстрируют ряд реальных трагических событий, сопровождающих Великую Отечественную войну [3; 13].

Отдельно стоит подчеркнуть образы варваров, которые являются олицетворением фашистских захватчиков, напавших на Советский Союз. Они изображаются как типичное зло в его самом гнустном, но реалистичном проявлении. Эпизод схватки становится вершиной хореографического действия, — писала Вера Красовская. — Ползущей громаде захватчиков, тяжеловесной и неповоротливой, противопоставлены юноши-воины. Натянув руки, как крылья самолета, юноши рассекают динамическими прыжками шевелящуюся коричневую массу, а она смыкается в топчущем ходе. Герои падают, поднимаются, вновь падают. Но в их целеустремленном и свободном ходе — залог еще далекой победы.

Третья часть называется «Реквием». В сцене движения девушек на недавнем поле битвы являются своеобразным реквиемом памяти павшим героям, а в кульминации акцентируется внимание на мотиве бессмертия героев. В последнее мгновение за скорбной женской

фигурой, словно тени умерших, а может быть, ставших бессмертными, вновь возникают юноши, которых мы видели в бою. Таким образом, хореография демонстрирует как общую боль всего советского народа, так и личную трагедию отдельных взятых людей [4].

В своем балете И. Д. Бельский показывает весь ужас войны. Юноши бесстрашно бьются с врагами и погибают за родину. Однако в финале спектакля то ли как тени, то ли как воскресшие из мертвых появляются герои, погибшие в бою. Этот хореографический ход позволяет зрителю почувствовать, что наша родина всегда будет под защитой. В свою очередь, завершающая танцсимфонию поза главной героини, обращенная к залу, воспринимается как ее призыв, чтобы подобное не повторилось.

Если говорить о стилистике спектакля, то это балет-плакат. Хореография решена максимально плоско и стреловидно: удлинённые линии, вытянутые ноги, прыжки. Танец многозначен и многозначителен, он предстает как размышление хореографа. Бельский не просто накладывает танцевальные узоры на заданную музыкой основу — он самостоятельно мыслит в русле раздумий композитора.

Для передачи образа Ленинграда и состояния народа в военный период была использована сценография Михаила Гордона. Он использует условные и символические элементы. Белые ночи, туманы и дожди Ленинграда, горизонтальные линии его набережных, очертания мостов были показаны через графику и отдельные штрихи очертания города. «Графическая скупость, — отмечал искусствовед Виктор Березкин, — помогает художнику создать тонкий образ летнего Ленинграда. Условными знаками он намечает на светлом, белесом заднике шпиль Адмиралтейства, пролеты моста через Неву, линию набережной. Все это только угадывается, причем в самой недоговоренности вдруг обнаруживается эмоциональная точность: мост, набережная, Адмиралтейство кажутся изображенными условными штрихами именно потому, что они тают в зыбкой дымке ленинградской белой ночи». Символические и скромные костюмы указывают на время войны, голода, скорби и одновременно не отвлекают от танца как такового. Танцовщицы были одеты в хитоны, танцовщики — в трико, но с легким намеком на костюмы комсомольцев тридцатых годов. Враги, названные в спектакле «варварами», появлялись в коричневых облегающих тело одеждах и рогатых тевтонских касках [9].

Проанализировав балет «Ленинградская симфония» в постановке И. Бельского, можно выделить основные аспекты его влияния на культурное развитие общества. Прежде всего, это сохранение исторической памяти: Балет стал одним из самых мощных худо-

жественных выражений трагедии блокадного Ленинграда. Он позволяет зрителям, особенно молодым поколениям, визуально и эмоционально прочувствовать ужасы войны, голода, холода, но и одновременно — героизм и стойкость жителей города. Для Игоря Бельского главным было показать героический характер как явление обыкновенное, привычное, рядовое — как единственно возможное в данной ситуации борьбы за свободу Родины, за будущее, за общее счастье. Героическое выступало, таким образом, как присущее природе советского человека, как неотъемлемая черта его духовного облика. Также к этому можно отнести развитие патриотизма и гражданственности. Спектакль вдохновляет на любовь к Родине, гордость за ее героическое прошлое и уважение к подвигу людей, защищавших страну. Кроме того, он побуждает к размышлениям о роли каждого человека в обществе, о необходимости защиты ценностей свободы, справедливости и гуманизма. Балет «Ленинградская симфония» оказал знаковое влияние на судьбу отечественного искусства с точки зрения использования новаторских приёмов, таких как сочетание классических традиций и современных хореографических конструкций. «Ленинградской симфонией» Бельский перевернул историю русского балета, возродив на отечественной сцене жанра танцсимфонии. Это повлияло на развитие балетного искусства в целом [12].

В заключение стоит сказать, что влияние балета «Ленинградская симфония» на культурное развитие общества является значительным и многоплановым. Это произведение не только сохраняет память о трагических событиях прошлого, но и формирует патриотизм, гражданственность и гуманистические ценности, а также оказывает влияние на развитие искусства и образования. Балет «Ленинградская симфония» продолжает оставаться актуальным и важным произведением, напоминающим о силе человеческого духа и необходимости борьбы за мир.

«Ленинградская симфония» в хореографическом искусстве является важным опытом соединения хореографии с симфоническим произведением и в синтезе этих выразительных систем возможности создать глубоко психологический образ народа, выстоявшего в трудные блокадные годы.

Актуальность темы балета, музыкальных и хореографических образов неоспорима. У современных хореографов есть возможность изучать, сохранять, творить, по-новому осмыслить события, определившие историю России, гражданскую позицию ее народов.

## Список литературы

1. Абызова, Л. И. Реконструкция «Ленинградской симфонии»: дань памяти или требование дня? / Л. И. Абызова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2007. — № 1. — С. 27–236.
2. Абызова, Л. И. Игорь Бельский: Симфония жизни / Л. И. Абызова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2000. — 400 с.
3. Абызова, Л. И. Бельский Игорь Дмитриевич. — Новая Российская энциклопедия. / Л. И. Абызова. — Москва : Энциклопедия. — 2006. — Т. 2. — 396 с.
4. Абызова, Л. И. Значение творчества И. Д. Бельского / Л. И. Абызова // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: аспирантские тетради. — 2007. — № 22. — С. 11–14.
5. Абызова, Л. И. «Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена...» (Балет «Ленинградская симфония») / Л. И. Абызова // Битва за Ленинград: проблемы современных исследований: Сборник статей. — Санкт-Петербург : СПбГУ, 2007. — С. 272–281.
6. Кантор, Ю. З. Ленинградская симфония. Партитура памяти / Ю. З. Кантор. — Москва : Политическая энциклопедия, 2024. — 239 с.
7. Кенигсберг, А. К. Симфония № 7 (Дмитрий Шостакович) / А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева // 111 симфоний. — Санкт-Петербург : Культ-информ-пресс, 2000. — 672 с.
8. Красовская, В. М. Будни ленинградского балета. / В. М. Красовская // Звезда. — 1956. — № 9. — С. 153.
9. Красовская, В. М. В поисках современной выразительности. Балетный сезон в Ленинграде / В. М. Красовская // Нева. — 1961. — № 12. — С. 170.
10. Лопухов, Ф. В. Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов // Берлин : Петрополис. — 1925. — 173 с.
11. Прохорова, И. А. Советская музыкальная литература / И. А. Прохорова, Г. С. Скудина. — Москва : Музыка, 1989. — 130 с.
12. Розанова, О. И. Шостакович и балет / О. И. Розанова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021. — № 2. — С. 71–83.
13. Соколов-Каминский, А. А. Танцевальная симфония: программа или проблески сюжетности? («Ленинградская симфония» на музыку первой части седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича в постановке И. Д. Бельского) / А. А. Соколов-Каминский // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 4. — С. 49–56.



**Глухова Любовь Андреевна**

Студентка 2-го курса хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры

E-mail: gluhova10@icloud.com

**Научный руководитель** — Кособуцкая Н. Ю., кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

**Монолог: музыкальный и хореографический,  
актуализация конфликта  
и актуализация действенности**

В статье анализируется информация о монологе в целом. Автор подчеркивает особенности музыкального и хореографического монолога, а также выявляет понятия актуализации конфликта и актуализации действенности.

**Ключевые слова:** монолог, музыкальный монолог, хореографический монолог, актуализация, конфликт, действенность

**Glukhova Lyubov Andreevna**

2nd year student of the Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: gluhova10@icloud.com

**Scientific supervisor** — Kosobutskaya N. Yu., Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Pedagogy of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

**Monologue: musical and choreographic,  
actualization of conflict and actualization  
of effectiveness**

The article analyzes information about the monologue as a whole. The author emphasizes the peculiarities of musical and choreographic monologue, and also identifies the concepts of actualization of conflict and actualization of effectiveness.

**Keywords:** monologue, musical monologue, choreographic monologue, actualization, conflict, effectiveness

Монолог — более сложная форма, нежели вариация и содержит конкретный характер человека, показывающий свое отношение к окружающей действительности. Повествование в монологе о каком-либо событии, это не главное, главное раскрытие эмоций героя, но все же действие в монологе необходимо, так как чувства, показанные в момент исполнения направлены на достижение определенной цели [1].

Музыкальный и хореографический монолог — это уникальный способ выразить внутренний конфликт и актуализировать действительность через искусство [Там же].

Музыка, как язык эмоций, позволяет передать глубину чувств, которые могут быть не всегда видны в словах. Используя динамику мелодий и ритмов, мы можем создать напряжение, подчеркивающее конфликт. Например, контрастные музыкальные темы могут символизировать столкновение различных сил, мыслей или персонажей.

Хореография добавляет визуальный элемент, который оживляет эмоциональную напряженность. Через движение тела танцоры передают состояние внутренней борьбы, страхи или надежды. Каждый жест, положение и шаг могут отразить внутренний мир, усиливая восприятие конфликта [4].

Конфликт в хореографическом монологе возникает, когда персонаж не может достичь желаемого из-за некоего препятствия. Это препятствие может быть как внешним, так и внутренним: между персонажами или между персонажем и окружающей средой [5].

Музыкальный и хореографический монологи имеют свои уникальные отличительные черты, которые определяют их форму и восприятие.

Музыкальный монолог:

- Эмоциональная выразительность. Музыкальный монолог может передавать глубокие чувства и настроения через звучание, интонацию и тембр голоса.
- Личное обращение. Часто он адресован какому-то конкретному слушателю или может быть медитативным внутренним диалогом.
- Музыкальная структура. Может включать разнообразные элементы, такие как мелодия, ритм и гармония, что придает ему музыкальную форму и динамику.
- Использование текста. Включает поэтические элементы, которые раскрывают мысли и переживания персонажа, что способствует установлению связи с аудиторией [1].

Хореографический монолог:

- Движение и физическая выразительность. Основное внимание уделяется телесному выражению — каждое движение может передавать эмоции и смысл без слов.
- Пространство и взаимодействие. Хореографический монолог может взаимодействовать с окружающим пространством, использовать уровень и направление движения, что придаёт новые смысловые оттенки.
- Визуальная композиция. Строится на качестве движений, их ритмичности, создавая визуальное восприятие.
- Отсутствие текста. Основной смысл передается через движения и жесты, что позволяет зрителям интерпретировать его по-своему [1].

Оба вида монолога, несмотря на различия, стремятся к глубокой эмоциональной связи с аудиторией, каждый в своем уникальном формате.

Драматург, работающий над хореографическим произведением, должен не только изложить сюжет, но и найти решение этого сюжета в хореографических образах, в конфликте героев, в развитии действия.

Актуализация конфликта и актуализация действенности в хореографии и музыке — важные аспекты, которые делают произведение живым и запоминающимся.

Актуализация конфликта заключается в создании напряжения, которое может возникать между персонажами или в самой музыке. В хореографии это может проявляться через резкие, противоречивые движения, которые отражают внутренние переживания танцоров. Например, столкновение энергий может быть передано через борьбу между танцорами или через взаимодействие с пространством. Музыка в таком контексте играет ключевую роль — она может усиливать конфликт, используя диссонанс или резкие изменения темпа [3].

Актуализация действенности относится к способу, которым исполнители воплощают свои эмоции и действия на сцене. В хореографии это выражается через искренность движений, их связь с музыкальным контекстом и эмоциональную правдивость. Это может быть достигнуто через технику дыхания, позы и взаимодействие с другими участниками [Там же].

Совместное использование актуализации конфликта и действенности позволяет создать мощное эмоциональное воздействие на зрителя. Когда музыка и хореография работают в гармонии, они создают уникальное пространство для переживания, где каждый элемент дополняет другой и передает глубокие чувства и идеи.

Важно понимать, что монолог процессуален и в нём осуществляется чувственно-мыслительный психологический процесс самопознания и познания окружающего мира. В нем герой раскрывает душу в критический момент, размышляет, рассказывает о чём-то, происшедшем вне сцены, обосновывает правильность своих поступков, высказывает сомнения, покаяние и т. д. [1]

В процессе всего демонстрационного времени, музыкальные и хореографические элементы взаимодействуют друг с другом, создавая целостный рассказ о конфликтах, внутренней борьбе и человеческих эмоциях. Необходимо учитывать, что использование метафорических элементов в обоих искусствах может углублять понимание конфликта. Символика движений и музыкальных акцентов может быть интерпретирована по-разному, что добавляет многослойность и богатство восприятия [2].

Рассмотрим вариант музыкального монолога на примере второй части Восьмого квартета (Камерная симфония оп. 110а, 1960 г., «Памяти жертв фашизма и войны») Д. Д. Шостаковича.

Поскольку музыкальный монолог может включать разнообразные элементы, такие как мелодия, ритм и гармония, что придает ему музыкальную форму и динамику. Данная часть, как и все произведение, обладает своей уникальной выразительностью и настроением. Рассмотрим основные элементы, чтобы обосновать присутствие музыкального монолога в данной симфонической части.

1. Вторая часть начинается с плавной, пошаговой линии, которая постепенно нарастает по эмоциональному напряжению. Мелодические фразы часто обрываются, создавая ощущение внутренней, что соответствует одному из возможных критериев музыкального монолога.
2. Ритмическая структура довольно свободная. Нерегулярные паузы и акценты создают атмосферу неуверенности, выражая конфликт и эмоциональное напряжение. Это также подчеркивает контраст с более строгими элементами предыдущих и следующих частей.
3. Невероятное влияние гармонии на общее настроение произведения не может быть упущено. Вторая часть наполнена контрастами между мирными гармониями и резкими, напряженными сменами.
4. Данный фрагмент симфонии передает глубокие чувства печали и ностальгии. Некоторые моменты вызывают ассоциации с потерей и страданием, что может отражать личные переживания композитора. Напряжение между светом и тьмой делает эту часть особенно впечатляющей. Также важно ска-

зять, что тема данной части произведения носит мрачный и трагический характер. Это выражено через меланхоличные мелодии и контрастные динамические изменения. Композиция отражает внутренние переживания и глубокие чувства, придавая ей атмосферу скорби и размышлений.

Мы видим, что во второй части симфонического произведения Д. Д. Шостаковича присутствует музыкальный монолог. Так как он может передавать глубокие чувства через звучание и различные динамические средства. А также часто адресован какому-то конкретному слушателю, ведь данная симфония написана в память жертвам фашизма и войны. Следовательно, данный музыкальный фрагмент может быть музыкальным монологом, который стремится к глубокой эмоциональной связи с аудиторией [1].

Таким образом, музыкальный и хореографический монологи служат мощным инструментом для актуализации конфликта и выражения действенности, создавая пространство для глубоких размышлений и эмоционального отклика.

### **Список литературы**

1. Прохоров, С. А. Хореографический текст: монолог и диалог в танце / С. А. Прохоров. — Москва : Театральное искусство, 2015.
2. Топоров, В. Н. Конфликт и его разрешение в театре / В. Н. Топоров. — Москва : Наука, 2005.
3. Шкловский, В. Б. Искусство и цитата: современные подходы к конфликту в искусстве / В. Б. Шкловский. — Москва : Искусство, 2010.
4. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — Тарту : Тартуский университет, 1970.
5. Соловьёв, А. В. Музыкальный драматург: от конфликта к действию / А. В. Соловьёв. — Москва : Музыка, 2012.



### **Гонтарева Надежда Ивановна**

Студентка 2 курса направления подготовки «Народная художественная культура» хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры

E-mail: gontarevanaa@gmail.com

**Научный руководитель** — Кособуцкая Н. Ю., кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

## **Диалог как функциональная динамика хореографического текста**

В статье анализируется раскрытие хореографического текста с помощью диалога танцовщика, зрителя и постановщика. Представлено то, как придается динамика и насыщенность в танце через взаимодействие партнёров. Также актуализируется такая форма современных искусств, как преферанс, в котором понятие диалога раскрывается в полной мере. Автор обобщает материал о диалоге в танце и делает вывод о том, к чему приводит взаимодействие между всеми участниками танцевального действия.

**Ключевые слова:** диалог, хореографический текст, танец, дуэт, взаимодействие, динамика

### **Gontareva Nadezhda Ivanovna**

2nd year student of the Folk Art Culture department of the Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: gontarevanaa@gmail.com.

**Scientific supervisor** — Kosobutskaya N. Yu., Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Pedagogy of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **Dialogue as a functional dynamics of a choreographic text**

The article analyzes the disclosure of the choreographic text through a dialogue between the dancer, the viewer and the director. It shows how dynamics and saturation are given in dance through the interaction of partners. A form of modern art such as preference is also being actu-

alized, in which the concept of dialogue is fully revealed. The author summarizes the material about the dialogue in dance and draws a conclusion about what the interaction between all participants of the dance action leads to.

**Keywords:** dialogue, choreographic text, dance, duet, interaction, dynamics

Начнем с базового определения диалога. Диалог представляет собой речевое взаимодействие, в котором два или более участника обмениваются репликами. Это структурированная последовательность высказываний, включающая вербальные и невербальные элементы, такие как паузы, молчание и жесты, где каждый участник попеременно выступает в роли говорящего и слушающего.

Однако диалог имеет множество форм и значений, например, с точки зрения философии, диалог — это особый уровень коммуникативного процесса, на котором происходит слияние личностей участников коммуникации. Диалог ищет в общении смысл, истину, находит понимание, становится продуктивной основой философствования и познания. В философской практике Сократа был выработан метод диалогического взаимодействия, при котором оба участника спора не знают его конечного результата, однако в процессе вопросно-ответного общения приходят к обнаружению истины [1].

Также существует диалог в литературе — это обмен репликами между персонажами произведения как основной способ изображения характеров и развития действия в драме и один из способов в прозе. К этой же группе можно отнести и сценический диалог, который произносят актеры на сцене.

Не исключаем существующее понятие диспута, которое относится к одной из более эмоциональных категорий диалога. Диспут (от лат. *disputare* — рассуждать, спорить) — публичное обсуждение научной или общественной проблемы [2].

Диалог следует рассматривать в контексте более широкого понятия коммуникации — процесса обмена информацией, мыслями и чувствами. Коммуникация включает в себя как вербальные, так и невербальные средства, последние особенно важны в современном танце, где хореографы часто используют их для создания выразительных движений. В бессюжетной хореографии, где акцент смещен на взаимодействие, диалог и коммуникация становятся ключевыми элементами, связывающими исполнителей и танец с окружающим миром. Важно помнить, что сюжетная хореография является основой для бессюжетных форм [3].

Рассмотрим некоторые виды танца, которые могут исполнить два танцовщика: диалог, дуэт, усиленный монолог, ансамблевый

монолог и диалог, параллельный и дистанционный дуэтный танец в хореографии.

Диалог в танце — это форма, при которой два танцовщика обмениваются движениями, создавая ощущение дискуссии или общения. Здесь акцент на контрасте, противоречии или сотрудничестве в танцевальных фразах.

Характерные особенности диалога — подразумевать более выразительное и эмоциональное взаимодействие, где один танцовщик «отвечает» на движение другого. Этим достигается ощущение динамичного общения и возможности раскрыть разные эмоции и идеи [4].

В традиционном понимании диалог ассоциируется с обменом речью и идеями, но в контексте бессюжетной хореографии он приобретает новое значение. Здесь диалог — это способ взаимодействия через движения, жесты и физическую терминологию. Танцевальные «разговоры» могут осуществляться не только через четкие комбинации движений, но и через импровизацию, эмоциональное взаимодействие и использование пространства.

Каждый танцор становится не просто исполнителем, но и соавтором, который инициирует и поддерживает диалог с партнерами. Это создает многогранную структуру взаимодействия, которая идет дальше последовательности движений и формирует более глубокие связи между исполнителями.

Примерами могут служить танцевальные диалоги Джульетты и Кормилицы, Джульетты и Париса. Эти танцы развивают действие, без них многое осталось бы недосказанным. Более яркий пример диалога двух мужчин, Отелло и Яго, в балете Чабукиани. Сочинение автора не требует никаких словесных пояснений для того, чтобы понять его смысл. Танцевальный диалог двух женщин, Марии и Заремы, в балете «Бахчисарайский фонтан». Дуэты Ферхада и Ширин, Фригии и Спартака, и других героев балетов Григоровича рисуют взаимоотношения этих действующих лиц.

Так что же такое дуэт? Дуэт — это совместное исполнение танца двумя танцовщиками. В таких выступлениях акцент делается на взаимодействии и гармонии между партнёрами. Часто используется в парах как в классическом, так и в современном танце.

Дуэты могут включать в себя разные элементы: синхронные движения, поддерживание и контрастные фразы. Это форма, которая позволяет исследовать динамику отношений между танцовщиками, их соединение и взаимодействие.

Дуэтный танец, парный танец танцовщика и танцовщицы может быть частью спектакля или самостоятельным номером. Форма

действенного дуэта наделяет хореографию более глубоким драматизмом, увеличивая ее смысловые возможности. В дуэте на первый план выдвигается проблема взаимодействия персонажей, их общение. Персонажи общаются между собой, определяя их связующее действие. В дуэте оба персонажа важны, даже если один из них выполняет второстепенную роль. В процессе развития действия дуэт может строиться на основе паузы (позы) и танца. Но при этом необходимо заметить, что такое взаимоотношение не приравнивается к диалогу, где один задает вопрос, а другой отвечает. В такой форме общения сохраняется действие двоих [5].

Примерами дуэтных пар могут быть герои балета «Жизель». Вся первая танцевальная сцена Жизели и Альберта — это, конечно, дуэт. Наивная и доверчивая девушка встречается с юношей, который уверяет ее в своей любви. Жизель верит ему, но все же прибегает к «испытанному средству» — гадает на ромашке: «любит, не любит». Цветок говорит, что нет. Она с досадой бросает его, но Альберт, обрывая другую ромашку, доказывает обратное. И вот они, счастливые и довольные, резвятся в веселом танце, радуясь солнцу, жизни, молодости и любви. Па-де-де Ромео и Джульетты из одноименного балета: в келье у Лоренцо, в спальне Джульетты [6].

Отдельное исполнение подразумевает сольное выступление одного танцовщика. Это демонстрация техники и художественного выражения. Характерной чертой сольного танца может выступать рассказ одного персонажа, в котором он раскрывает душу в критический момент, размышляет, рассказывает о чём-то, происшедшем вне сцены, обосновывает правильность своих поступков, высказывает сомнения, покаяние и т. д. [7].

Иногда в дуэте выражение внутреннего состояния определено одинаковыми движениями, то он перестает быть дуэтом и приобретает форму монолога, исполняемого двумя персонажами. При таком исполнении происходит усиление действия монолога. В качестве примера мы можем привести монолог юношей из постановки Алексея Рагманского «Concerto DSCH» на музыку Второго фортепианного концерта Дмитрия Шостаковича [8].

Ансамблевый танец захватывает широтой эмоциональной палитры. Сила совместного исполнения несколькими солистами возрастает благодаря участию большого количества танцоров. Массовость привносит богатство в танец за счет сложных композиций и индивидуальной интерпретации общих движений. Ключевым элементом является взаимодействие между танцорами, которое может вылиться в дуэты или «сдвоенные монологи». Все участники должны быть объединены общей целью, развивающейся на протяжении всего

танца и достигающей кульминации. Коллективная хореография, где каждый танцор вносит свой вклад, создает ощущение гармонии, единства и целостности.

В формате параллельного танца танцоры, как правило, выполняют движения рядом друг с другом, но не обязательно взаимодействуют или синхронизируют свои движения между собой.

Это может быть использовано для создания визуального эффекта, например, в некоторых стилях, таких как хип-хоп или современный танец, где акцент делается на индивидуальные движения и стиль каждого танцора, даже если они находятся в одном ряду [9].

Динамика современной эпохи внесла в ремесленнический обиход хореографа новую танцевальную форму — дистанционный танец. Этот термин подразумевает исполнение танца на расстоянии (друг от друга), что может быть связано с онлайн-форматом или с физическими дистанциями в больших пространствах. В отличие от параллельного танца, где танцоры могут находиться ближе, дистанционный танец предполагает, что участники не только не взаимодействуют, но и могут быть разделены значительным пространством. К этому виду можно отнести голограмма-танец, когда исполнитель взаимодействует со своей или чужой записью.

Анализ разнообразных форм парной хореографии, с акцентом на стилистические особенности, уровни взаимодействия между партнерами, а также степень синхронности и асимметрии в исполнении, позволяет утверждать, что функциональная динамика каждой отдельной «малой формы» играет решающую роль. Именно она обеспечивает максимальное воздействие на зрителя, обостряя его восприятие образного языка танца.

Таким образом, диалог как функциональная динамика в хореографии открывает новые грани для танцевального искусства. Он позволяет выходить за пределы стандартного взаимодействия, углубляя связь между танцорами, а также создает новое измерение в общении с аудиторией. Хореография становится пространством, где каждый присутствующий в этом пространстве может найти свой собственный смысл и интерпретацию, основанную на индивидуальном восприятии. В конечном итоге диалог в хореографии — это не просто обмен движениями, но и возможность взаимопонимания и эмоционального общения, которые требуют от исполнителей и зрителей открытого участия, а также предсказуемой или непредсказуемой коммуникации.

## Список литературы

1. Диалогические концепции двадцатого века. Философско-культурологические исследования. — URL: <https://fki.lgaki.info/2020/12/07/диалогические-концепции-в-философии/?ysclid=m99tel1xo2595442146>.
2. Диспут // Толковый словарь русского языка: 100 000 слов, терминов и выражений / сост. С. И. Ожегов ; под общ. ред. Л. И. Скворцова. — 28-е изд., перераб. — Москва : Мир и образование, 2015. — 1375 с. — URL: <https://gufo.me/dict/ozhegov/диспут>.
3. Коммуникация // Википедия: свободная энциклопедия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Коммуникация>.
4. Васильева, Т. А. Искусство танца: принципы, методы, основные композиционные приемы / Т. А. Васильева, Э. А. Резепова // Материалы XIII Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». — URL: <https://scienceforum.ru/2021/article/2018025556>.
5. Композиция и постановка танца / сост. Л. В. Попова. — Якутск, 2022. — 103 с.
6. Ромео и Джульетта // Официальный сайт Мариинского театра. — URL: [https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2012/11/3/1\\_1130](https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2012/11/3/1_1130).
7. Панферов, В. И. Мастерство хореографа : учеб. пособие / В. И. Панферов ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск : Полиграф-Мастер, 2009. — 368 с.
8. Зарипов, Р. С. Драматургия и композиция танца : учеб.-справ. пособие / Р. С. Зарипов, Е. Р. Валяева. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2015 — 768 с.
9. Акопян-Шупп, Р. Глобальный танец: творческий процесс, развитие новой сферы танца / Р. Акопян-Шупп // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы междунар. конф. — Волгоград, 1999. — С. 41–50.
10. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — Москва : Лань, 2007. — 192 с.



**Дичева Анастасия Игоревна**

Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: dichevanastua@mail.ru



**Шеметова Стефания Сергеевна**

Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: steff.04@mail.ru

**Научный руководитель** — Бриске И. Э., профессор кафедры искусства балетмейстера, Челябинский государственный институт культуры

## **Военная тема в хореографических миниатюрах Л. В. Яacobсона «Сильнее смерти» и «Мать» и их пластико-драматургическое содержание**

В статье рассматривается отражение военной темы в творчестве выдающегося советского хореографа Леонида Яacobсона, на примере его миниатюр «Сильнее смерти» и «Мать». Анализируется пластико-драматургическое содержание этих произведений, показывается, как Яacobсон, используя лаконичные средства хореографии, передает трагизм войны, мужество советских воинов и материнскую скорбь. Статья раскрывает значение военного цикла Яacobсона в контексте советского искусства и современной культуры. Подчеркивается актуальность обращения к этим произведениям, как к ценным памятникам эпохи, напоминающим о трагических событиях войны и величии человеческого духа, а также их значимость на современном этапе.

**Ключевые слова:** Л. Якобсон, миниатюра, хореографическая миниатюра, война, творчество, пластика, драматургия, история

**Dicheva Anastasia Igorevna,**

3rd year student of the training course “Choreographic art”, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: dichevanastua@mail.ru

**Shemetova Stefania Sergeevna**

3rd year student of the training course “Choreographic art”, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: steff.04@mail.ru

**Scientific supervisor** — Briske I. E., Professor of the Art of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **The military theme in the choreographic miniatures of L.V. Jacobson «Stronger than death» and «Mother» and their plastic-dramatic content**

The article considers the reflection of a military theme in the work of the outstanding Soviet choreographer Leonid Jacobson, on the example of his miniatures «Stronger than death» and «Mother». The plastic-dramatic content of these works is analyzed, it is shown how Jacobson, using the laconic means of choreography, reports the tragedy of war, the courage of Soviet soldiers and maternal sorrows. The article reveals the meaning of Jacobson’s military cycle in the context of Soviet art and modern culture. The relevance of turning to these works is emphasized as valuable monuments of the era, reminiscent of the tragic events of the war and the greatness of the human spirit, as well as their significance at the present stage.

**Keywords:** L. Jacobson, miniature, choreographic miniature, war, creativity, plastic, dramaturgy, history

Целью данной статьи является исследование возможностей хореографического искусства в отражении военной темы и анализ хореографических миниатюр Леонида Якобсона «Сильнее смерти» и «Мать», с акцентом на раскрытие пластико-драматургического содержания этих произведений и выявление их значимости в контексте советского искусства и современной культуры.

По мнению ряда авторов: В. М. Красовской, Г. Н. Добровольской, В. А. Звёздочкина и др. творчество Леонида Якобсона, выдающегося советского хореографа, отличается новаторством, выразительностью и глубоким проникновением в суть человеческого существования.

Особое место в его наследии занимают хореографические миниатюры, лаконичные по форме, но чрезвычайно насыщенные по содержанию [5]. Для Леонида Яacobсона миниатюра не просто форма и не один из жанров хореографии: это — его сокровенный мир, его театр, единственный в истории балета по разнообразию тем, образности, пластической выразительности. Миниатюры Яacobсона — можно считать наиболее концентрированным выражением его пластических идей и идеалов, уникальным сопряжением музыкальной и хореографической образности. Это всегда новая лексика, драматургическая цельность, доведенная до высшей степени совершенства.

Именно эти черты его мастерства с особой силой проявились в миниатюрах, посвященных военной тематике. В трагические годы Великой Отечественной Леонид Яacobсон создаёт произведения, ставшие настоящими памятниками мужеству и скорби: «Сильнее смерти» и «Мать». Через лаконичные, но невероятно выразительные пластические образы, балетмейстер передал не только ужас и боль войны, но и непреклонную силу духа советского народа, его готовность к самопожертвованию и неугасаемую надежду на мир. Миниатюры, словно высеченные из камня, воплощают в себе вечные темы героизма в «Сильнее смерти» и материнской любви в миниатюре «Мать», приобретая в контексте войны особую остроту и значимость [4].

Эти произведения не просто изображают войну, но раскрывают её трагические последствия, воплощая глубокие переживания и чувства через язык пластики. Рассмотрим каждую миниатюру на предмет пластико-драматургического содержания. Как каждая из миниатюр оказывает влияние на зрителя и играет важную роль в памяти о тех страшных событиях Великой Отечественной войны.

Миниатюра «Сильнее смерти», отмечает Г. Д. Кремшевская, созданная уже в послевоенные годы, стала своеобразным гимном мужеству и стойкости советского народа. Яacobсон, используя скупые, но предельно выразительные движения, рассказывает историю павших воинов [7].

Проводя исследование по выбранной теме, за основу был определён метод анализа. Используя проанализированные научные материалы из списка литературы, были обнаружены уникальные заметки из истории создания миниатюры «Сильнее смерти».

В 1957 году, в разгар культурной «оттепели» в СССР, на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве была представлена скульптурная группа «Сильнее смерти», изображающая советских военнопленных. Спустя год, готовя спектакль «Хорео-

графические миниатюры», Леонид Яacobсон откликнулся на это значимое событие. Его глубокое восхищение скульптурой стало источником вдохновения для нового номера под тем же названием — «Сильнее смерти». В хореографии три пленника пытаются сбежать из концлагеря. Они действуют независимо и, случайно столкнувшись за колючей проволокой, обнаруживают, что все они — соотечественники. Теперь они представляют собой силу, образуя единую стену. Однако их побег вскоре замечают. Издали появляются палачи (хотя их мы не видим, но чувствуем их присутствии). Герои стараются защитить друг друга, но, осознав благородство каждого из них, смеются в лицо своим мучителям и получают смертельные ранения [9, 11].

Монументальная музыка Исаака Шварца, написанная для этой миниатюры, отличается нюансировкой, содержит общую динамику, а также наполнена скорбью и мужеством, что усиливает эмоциональное воздействие миниатюры. Музыка неразрывно связана с языком пластики. Каждое движение, жест руки символизирует драматургическую цепочку событий. Как и музыка метафорический язык «хореопластики» позволил Яacobсону создать ряд пластических скульптурных группировок с совершенными линиями. В миниатюре фигурируют гордые позы, особенно ярко это прослеживается на протяжении всей миниатюры, в один момент мы видим сильные поднятые руки, сжатые в кулаки, олицетворяющие решимость, мужество и бесстрашие воинов, как в другой момент можно увидеть их уставшие, но готовые бороться тела, заслоняющие друг друга от пуль врага. Так же это отчетливо слышно в музыкальном оформлении, каждое движение накладывается на определённый звук, что говорит нам о ярко стокатированном темпоритме, а в некоторых моментах, особенно в финале миниатюры, о мелодичном характере, будто музыка умирает вместе с солдатами. Интонации сменяются в музыке с элементами пластики героев.

В. М. Красовская в книге «Хореографическая миниатюра на русской сцене» отмечает, что драматургия миниатюры строится на контрасте между хрупкостью человеческого тела и несокрушимой силой духа. Пластика первоначально энергичная и полная жизни, постепенно становится надломленной, отражая смертельный бой. Однако даже в момент падения, в их движениях сквозит несокрушимая воля, готовность к самопожертвованию ради друг друга, а также Родины, которую они защищают. Использование приема «замедленной съемки» (slow motion) в развязке, когда военнопленные принимают удар, придает сцене особую трагичность и подчеркивает мгновенность и необратимость смерти. Композиционное решение,

представляющее собой статичную «живую скульптуру» в финале, символизирует вечную память о героях [6].

Прежде чем представить хореографическую миниатюру на сцене Якобсон часто использовал стихи перед миниатюрами. Это был его способ настроить зрителя, задать тон и подготовить к восприятию танца. Стихи, словно короткая прелюдия, создавали нужную атмосферу и помогали глубже понять чувства героев.

Три воина не сдавшихся врагу  
Три в бронзу воплотившихся героя  
Любовь к отчизне — ты сильнее смерти!

Итак, миниатюра «Сильнее смерти» являет собой мощный гимн мужеству и стойкости, воплощенный в лаконичных пластических образах. В ней Якобсон прославляет подвиг советских воинов, их готовность к самопожертвованию во имя Родины.

Однако, война — это не только героизм и победы, но и невыносимая боль утраты. Именно эту трагическую сторону конфликта раскрывает другая его знаменитая миниатюра — «Мать». Если «Сильнее смерти» говорит о триумфе духа над смертью, то «Мать» — это пронзительный рассказ о безутешном горе матери, потерявшей своего сына на войне, о ее безграничной любви и неутихающей надежде [1; 3; 13].

Миниатюра «Мать» является глубоким и пронзительным изображением материнского горя. Эта миниатюра не показывает непосредственно военные действия, а фокусируется на душевной трагедии женщины, потерявшей своего сына на войне.

Центральной темой миниатюры является материнская скорбь и нерушимость материнской любви. Идея произведения заключается в том, чтобы показать глубину и всеобщность человеческого горя, вызванного войной, через переживания конкретной женщины. Якобсон подчеркивает не только трагедию потери, но и стойкость и веру матери в будущее, даже после пережитой утраты [8].

Драматургия миниатюры построена на постепенном нарастании эмоционального напряжения. Первоначально, в пластике матери чувствуется тревога и ожидание. Её движения полны надежды, но в них уже проскальзывают предчувствия беды. Когда приходит страшное известие, тело матери словно ломается под тяжестью горя. Плавные, скользящие движения сменяются резкими, отрывистыми жестами, отражающими отчаяние и боль. Особое значение приобретает поза «склонившейся матери» она словно снова качает своего малыша на руках, но лишь только представляет ушедшие

мгновения, движения, выражающие глубокую скорбь и невосполнимую утрату. Якобсон использует выразительный прием «повторения» — мать многократно повторяет одни и те же движения, словно пытаясь вернуть прошлое, удержать уходящее время. В финале, мать, собрав последние силы, поднимает голову, смотря вдаль, с немym вопросом и надеждой в глазах, протягивает руку, но произошедшее горе не изменить. Этот жест символизирует неиссякаемую материнскую любовь и веру в будущее [2].

Как пластически, так и музыкально образ матери ярко и выразительно отображен в произведении Александра Скрябина и занимает особое место в его творчестве. В музыке к миниатюре Скрябин использует скорбную и надрывную мелодию, что подчеркивает трагизм ситуации и усиливает эмоциональное воздействие миниатюры.

Миниатюра «Мать» является одним из самых ярких и пронзительных произведений Якобсона, посвященных военной теме. Она раскрывает трагедию войны через призму личного переживания и напоминает о том, что за каждой военной победой и каждым героическим подвигом стоят человеческие жизни, горе и страдания. Эта миниатюра — не только памятник матерям, потерявшим своих сыновей на войне, но и призыв к миру и гуманизму. Она остается актуальной и сегодня, напоминая о ценности человеческой жизни и необходимости избегать конфликтов и насилия [1].

Ребенка ищет мать среди немых развалин,  
Зовет, рассудок потеряв от горя —  
Но жертв своих не отдает война.

Миниатюра «Мать» — это щемящее, пронзительное погружение в бездну материнской скорби, где каждая поза, каждый жест говорит о невосполнимой утрате и нерушимой любви. Это гимн стойкости, но стойкости, проявленной не на поле боя, а в глубине истерзанного сердца. Она показывает, что война оставляет свои шрамы не только на телах воинов, но и на душах тех, кто ждет и надеется.

Несмотря на кажущуюся противоположность, «Мать» и «Сильнее смерти» связаны воедино общей темой — темой войны и ее последствий. Они, как две стороны одной медали, отражают разные аспекты трагического конфликта. Теперь, взглянув на обе миниатюры вместе, мы можем увидеть общие черты, объединяющие эти, казалось бы, столь разные произведения Якобсона [10, 14].

Обе миниатюры — «Сильнее смерти» и «Мать» — объединяет ряд общих черт:

- лаконичность и выразительность (Якобсон достигает максимального воздействия, используя минимальное количество средств выразительности через хореографический текст);
- глубина психологического проникновения: (раскрывается внутренний мир героев, передавая их чувства и переживания с поразительной точностью);
- гражданский пафос (обе миниатюры проникнуты патриотизмом и любовью к Родине).

Эти работы Якобсона, созданные на основе событий тяжелого военного времени, стали ярким свидетельством силы искусства, способного не только отражать реальность, но и поддерживать дух народа, вселять надежду и укреплять веру в победу. Они являются не только важной частью хореографического наследия Якобсона, но и ценным памятником эпохи, напоминающим о трагических событиях войны и величии человеческого духа. Пластико-драматургическое содержание этих миниатюр, основанное на глубоком понимании человеческой психологии и виртуозном владении языком тела, делает их актуальными и сегодня.

## Список литературы

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — Москва : Советская энциклопедия, 1981. — 623 с.
2. Демидов, А. П. Импровизации Леонида Якобсона / А. П. Демидов // Театр. — Москва : Искусство, 1971. — С. 57–73.
3. Добровольская, Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон / Г. Н. Добровольская. — Липецк : Искусство, 1968. — 175 с.
4. Звездочкин, В. А. Балетмейстер и музыка (о творческом методе Л. Якобсона) / В. А. Звездочкин // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — № 5. — С. 46–52.
5. Звездочкин, В. А. Новаторские принципы хореографических интерпретаций Леонида Якобсона 1960-х гг. / В. А. Звездочкин — Санкт-Петербург : Гум. ун-т профсоюзов, 2011. — 67 с.
6. Красовская, В. М. Хореографическая миниатюра на русской сцене / В. М. Красовская // Хореографические миниатюры. — Ленинград : Музгиз, 1960. — 32 с.
7. Кремшевская, Г. Д. Хореографический театр Леонида Якобсона / Г. Д. Кремшевская // Советская эстрада и цирк. — Москва : Искусство, 1975. — 25–27 с.
8. Кремшевская, Г. Д. Хореографический театр Леонида Якобсона / Г. Д. Кремшевская // Театр. — Москва : Искусство, 1971. — С. 12–15.

9. Лопухов, Ф. В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Ф. В. Лопухов. — Москва : Искусство, 1966. — 367 с.

10. Львов-Анохин, Б. А. О Леониде Якобсоне. Леонид Якобсон: Творческий путь балетмейстера, его балеты, миниатюры, исполнители / Б. А. Львов-Анохин. — Ленинград : Искусство, 1965. — 33 с.

11. Якобсон, Л. В. За балетмейстерскую смену / Л. В. Якобсон // Рабочий и театр — 1929. — № 39. — С. 10–15.

12. Якобсон, Л. В. Мистерия-буфф / Л. В. Якобсон // Звезда. — 1962. — № 9. — 9 с.

13. Якобсон, Л. В. На повестке дня балетный театр (Трибуна творческой дискуссии) / Л. В. Якобсон// Рабочий и театр — 1931. — № 26. — 8 с.

14. Якобсон, Л. В. Письма Новерру. Воспоминания и эссе / Л. В. Якобсон. — New York : Hermitage Publishers, 2001 — 507 с.



**Литвинова Алёна Дмитриевна**

Студентка 2-го курса хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры

E-mail: litvinka.aa@yandex.ru

**Научный руководитель** — Кособуцкая Н. Ю., кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

## **Актуальность современной хореографии в формировании патриотического стиля хореографа**

В статье рассмотрен процесс воспитания патриотизма с помощью хореографии и значение современного танца. Выявлены некоторые аспекты формирования патриотического стиля хореографа и на основе собственного практического опыта подробно раскрыт каждый из аспектов.

**Ключевые слова:** хореография, патриотизм, хореограф, воспитание, современный танец

**Litvinova Alena Dmitrievna**

2nd year student of the Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: litvinka.aa@yandex.ru

**Scientific supervisor** — Kosobutskaya N. Yu., Candidate of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of Pedagogy of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **The relevance of modern choreography in the formation of a choreographer's patriotic style**

The article examines the process of fostering patriotism through choreography and the importance of modern dance. Some aspects of the formation of the patriotic style of the choreographer are revealed and, based on their own practical experience, each of the aspects is disclosed in detail.

**Keywords:** choreography, patriotism, choreographer, education, modern dance

Современный танец представляет собой динамичную и развивающуюся систему, объединяющую различные направления и формы танца, зародившиеся на рубеже XIX–XX веков. Он характеризуется экспериментальностью, индивидуальностью и интеграцией различных художественных элементов.

В России современный танец появился благодаря Айседоре Дункан, которая в XX веке приехала с гастролями и вдохновила многих русских хореографов и танцоров своим видением танца, тем самым дав стимул для развития этого направления. Российскими центрами современного танца считаются города Пермь, Екатеринбург, Челябинск, а представители этого стиля, выделяются свойственными неповторимым почерком и колоритом [6].

В ходе постановочной работы у каждого хореографа начинает формироваться свой уникальный стиль сочинения хореографии. Вырабатываются определённые правила подбора лексического материала и применения композиционных приёмов, которые, в дальнейшем используются на протяжении всей творческой деятельности.

Занятия современной хореографией среди подрастающего поколения на сегодня актуальны. На различных конкурсах, мероприятиях города можно увидеть множество коллективов, которые работают в данном направлении. Рассмотрим некоторые позиции стилистического направления педагогов-хореографов в настоящем, ориентирующие детей и юношество на формирование определенных взглядов патриотической линии, канонов гражданской ответственности и толерантности, эстетического просвещения и художественного воспитания.

Одно из наиболее глубоких человеческих чувств, закреплённых тысячелетиями, — это любовь к Отечеству. Любовь к своему народу, гордость за далекое прошлое и настоящее, интерес к будущему, желание жить и созидать, готовность защищать это все, несмотря ни на что [1]. Это чувство прививается ребенку с рождения, с его первыми сказками, с первым осознанием добра и зла, пониманием, «что такое хорошо и что такое плохо». В обучении танцу уже с начальной стадии и на протяжении всего процесса, педагоги хореографии занимаются личностью ребёнка, где происходит формирование патриотического толка не только тела (его здоровой физики), но и мышления [2].

Как будущие руководители хореографических коллективов, педагоги хореографии, получая высшее образование в Челябинском государственном институте культуры на хореографическом факуль-

тете сталкиваются с заданиями, которые направлены на изучение истории нашей страны и её богатого культурного наследия.

Формирование патриотического стиля хореографа является важным аспектом воспитания гражданского самосознания и любви к Родине посредством танцевального искусства. Хореография служит эффективным средством воспитания, способствуя развитию духовных ценностей и национальной гордости.

Рассмотрим некоторые подходы в формировании патриотического стиля хореографа:

1. Синтетический подход — это когда источники культурного наследия проникновенно интегрируют в современную эпоху. Использование традиционных народных танцев (образцов, моделей) в изучении, в получении навыка исполнения и естественной адаптации к восприятию обществом в пространстве современного времени. Народные танцы сохраняют культурное наследие и передают будущим поколениям традиционные ценности.

2. Исторический подход — это создание танцевальных номеров на темы исторических событий, например, Победы в Великой Отечественной войне. Тематические танцевальные номера могут представлять конкретные события или вымышленные, но передавать основную суть и значение исторического факта.

Попробуем представить вышеперечисленные подходы из собственной практики.

На дисциплине «Мастерство хореографа» студенты формируют свои профессиональные навыки, в том числе и собственный патриотический стиль.

На первом году обучения во втором семестре нам было дано задание, направленное на изучение танцевального фольклора нашей страны, а именно фольклорного русского танца. Изучение истоков зарождения обрядов и традиций региональных территорий России, особенностей стиля и манеры плясания, специфических национальных и религиозных влияний на пластическую культуру отображения труда и быта путем танцевального творчества, позволили познакомиться с интересными хореографическими образцами народного танца. Аналитический разбор песенного и музыкального сопровождения, особенностей одежды (костюма), последующей обработки исследуемого материала, сформировали представление о большом региональном многообразии танцевальной культуры нашей страны.

После теоретического исследования работа над заданием проходила в два этапа:

1. Полное цитирование образца фольклорной хореографии одного из регионов России (изучение лексики, рисунков, приемов со-

четания и составления, взаимодействие партнеров, отображение обряда, обычая, игры или забавы);

2. Собственная разработка композиции и постановка хореографического номера на основе изученного фольклора.

Мной был выбран фольклорный образец Брянской области, хоровод «Заплетись, плетень». Этот хоровод привлек мое внимание своими необычными композиционными решениями, а углубившись в изучение, я было обнаружила много интересного. Например, А. А. Климов в своей работе «Основы русского народного танца» писал о том, что хоровод «Заплетись, плетень» водили сами скорморохи и хоровод этот не только изображал переплетения вполне реального деревенского плетня, распространённого на Брянщине, но и имел более глубокий смысл — сложности и переплетения судеб человеческих и семейных отношений [7, с. 71].

Проанализировав фольклорный образец и изучив литературу по теме, мною была разработана и осуществлена собственная постановка. Стилизованный номер «Заплетень», является бережно адаптированным вариантом фольклорного наследия Брянской области. В основу лексики были взяты характерные движения, ритмические рисунки и композиционные рисунки, которые описаны в различных литературных источниках по русскому танцу. Каждый элемент поддавался небольшим изменениям, но, по своей сути, не был нарушен. Сегодняшний зритель избалован современными ритмами и для того чтобы донести до него интересный материал, мы используем прием интерпретации и уже в иносказательной форме знакомим с народной хореографией. Музыка играет не последнюю роль. Была выбрана стилизованная музыкальная композиция, которая раскрывала весь колорит мелодического и песенного богатства Брянской области. Синтетический подход позволил объединить основные движения и рисунки танцевального фольклора с современной музыкальной аранжировкой народной песни и, как итог, танцевальный номер «Заплетень» был удостоен звания Лауреата на Всероссийском хореографическом конкурсе, а также этот номер достойно представляет русский танец на различных площадках г. Челябинска.

В рамках исторического подхода в 4-м семестре, обучаясь по дисциплине «Мастерство хореографа», мы обратились к материалу, связанному с военной темой. Задание было направлено на создание собственного хореографического номера, в основе которого будут лежать события о Великой Отечественной войне. Тема отваги и доблести, любви и предательства, трагизма, но несокрушимости великого народа, должны быть ярко отражены в каждой постановке.

Идею подсказала музыка иностранных композиторов Итзака Перлмана и Джона Вилиамса. Было разработано хореографическое произведение на тему концлагерей. Главной задачей при постановке номера стала передача чувств и эмоций людей, которые оказались в плену. Голод и боль, пытки и издевательства, угнетение и непосильный труд — все это приходилось испытывать на себе заключённым. Постановка номера на такую серьёзную тему заставила проникнуться событиями военного времени. Пришлось тщательно изучить исторический материал, обратиться к художественной и документальной литературе, посмотреть фильмы о войне, послушать интервью ветеранов, чтобы получить достоверную информацию и передать точный хореографический материал как дань памяти, уважения стойкости и непокорности советского народа.

Таким образом, в рамках синтетического и исторического подходов, мы можем констатировать, что сочетание традиций, истории и современного танца могут дать большой творческий прорыв в формировании патриотического стиля. Современная хореография может включать элементы традиционной культуры, что позволяет балансировать новаторство и виденье хореографа с сохранением национальных традиций и ценностей. Она предоставляет возможность интегрировать элементы национального фольклора, традиционных танцев и культурных особенностей в новые художественные формы. Через современные танцевальные произведения хореографы могут интерпретировать значимые исторические события, подвиги героев, отображать важные моменты в истории страны.

Взаимодействие с аудиторией посредством современной хореографии происходит на понятном для подрастающего поколения «языке». Это не только способствует сохранению исторической памяти, испытание чувства гордости и патриотизма, но и вдохновляет современников и соотечественников на настоящие поступки.

### **Список литературы**

1. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. — Санкт-Петербург, 2003.

2. Вырщиков, А. Н. Патриотическое воспитание молодёжи в современном российском обществе : монография / А. Н. Вырщиков, М. Б. Кусмарцев. — Волгоград : Авторское перо, 2006. — 172 с.

3. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. — Москва : Искусство, 1964. — 364 с.

4. Дункан, А. Моя жизнь: Мемуары; Танец будущего / А. Дункан. — Москва : Контракт-ММТ, 1992.

5. Заикин, Н. И. Русский народный танец. Ч. 1. Хороводы : учеб. пособие / Н. И. Заикин, Н. Л. Заикина. — Орел, 2014. — 95 с.
6. Карп, П. М. Современный танец в России: поиски и достижения / П. М. Карп // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2013. — № 3.
7. Климов, А. А. Основы русского народного танца : учеб. пособие / А. А. Климов. — Москва, 1981. — 269 с.
8. Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика / В. Ю. Никитин. — Москва : ГИТИС, 2010. — 296 с.



**Севостьянова Виктория Дмитриевна**  
Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: viktoriapush@icloud.com  
**Научный руководитель** — Бриске И. Э., профессор кафедры искусства балетмейстера, Челябинский государственный институт культуры

## **Символизм и метафоры как приемы создания хореографической композиции-плаката «Память воинам» П. Вирского**

В данной статье рассматриваются символизм и метафоры как ключевые элементы хореографической композиции-плаката «Память воинам» Павла Вирского. Композиция исследует сложные эмоции и переживания, связанные с памятью о военных событиях, передавая глубокие смысловые акценты через движения, жесты и визуальные образы.

**Ключевые слова:** символизм, метафора, Павел Вирский, хореографическая композиция «Память воинам»

### **Victoria Dmitrievna Sevostyanova**

3rd year students of the training course “Choreographic art”, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: viktoriapush@icloud.com

**Scientific supervisor** — Briske I. E., Professor of the Art of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **Symbolism and metaphors as techniques for creating a choreographic poster composition «Memory of soldiers» by P. Virsky**

This article examines symbolism and metaphors as key elements of Pavel Virsky’s choreographic poster composition «Memory of Soldiers». The

composition explores complex emotions and experiences related to the memory of military events, conveying deep semantic accents through movements, gestures and visual images.

Keywords: symbolism, metaphor, Pavel Virsky, choreographic composition «Memory of soldiers»

Целью данной статьи является исследование и анализ таких приемов хореографической композиции, как символизм и метафора, на примере композиции-плаката «Память воинам» П. Вирского для актуализации их в деятельности современных хореографов.

Опорой для создания хореографической композиции, является система средств и приемов создания художественного образа, на основе разнодинамической взаимосвязи музыки, хореографического текста, индивидуальных возможностей исполнителей [5].

Опираясь на мнение Ю. А. Мочалова о сценических произведениях, подчеркнем, что танцевальная композиция создается через поиски хореографической лексики, процесс проживания пантомимы и актерской игры. Не мало важным фактором является разработка и создание сценического костюма и оформление сценического пространства [6].

Человек живет метафорами — это подразумевает, что люди осмысливают свою реальность и взаимодействуют с миром через образы и символы, которые помогают им понять и интерпретировать сложные ситуации, эмоции и отношения. Хореография как метафора представляет собой возможность рассматривать жизнь и взаимодействия людей как форму танца, где каждое движение, жест и ритм имеют свое значение и могут передавать различные эмоции и идеи.

Метафора как прием в хореографии представляет собой возможность использовать танец и движения для передачи идей, эмоций и концепций, которые могут быть трудными для выражения словами. Этот подход позволяет хореографам и исполнителям создавать глубоко насыщенные и многозначные произведения, которые могут затрагивать различные аспекты человеческого опыта. Метафора может быть реализована в хореографии, выражая чувства и состояния с помощью движений, чтобы передать эмоциональные утрашения, радости, печали или страсти. Танцевальные произведения могут рассказывать истории или представлять аллегории, используя движения как метафоры для более глубоких смыслов [7].

Метафора в хореографии обогащает опыт восприятия танца, позволяя зрителям не только наслаждаться движением, но и углубляться в более сложные и многослойные смыслы, которые могут быть переданы через язык тела. Она создает пространство для ин-

терпретаций и эмоциональных откликов, делая танец не просто искусством движений, а настоящим отражением человеческой жизни и опыта.

Символизм в искусстве играет ключевую роль, поскольку помогает творцу выходить за пределы традиционных форм и ограничений, дающих лишь поверхностное представление о мире. Вместо прямого изображения реальности, символизм оперирует глубокими внутренними значениями через образы, метафоры и аллегории. Это позволяет художнику не только передать видимые аспекты жизни, но и отразить эмоциональные, духовные и философские состояния, которые часто остаются за гранью обычного восприятия [1].

Такой подход открывает зрителю возможность многослойной интерпретации произведения искусства: каждый образ может наполниться личным смыслом, связанным с его мировоззрением, опытом и чувствами. В итоге символизм способствует установлению уникального диалога между творцом и аудиторией, стимулируя глубокие размышления и ощутимые переживания, которые продолжают актуальность искусства независимо от времени и культурных различий.

Символизм и метафора — это два различных концепта которые, хотя и могут пересекаться в контексте хореографии, имеют свои уникальные отличия. Символизм — это использование конкретных движений, форм, цветовых палитр, костюмов и пространственных отношений, которые представляют абстрактные идеи, чувства или концепции. Символ может быть понятен на более глубоком уровне и вызывать у зрителя ассоциации, основанные на культурном, эмоциональном или личном контексте. Метафора — это фигура речи, которая подразумевает сравнение двух разных вещей с целью создания нового значения. В хореографии метафора может быть использована для передачи идей и концепций через движения, которые не обязательно воспринимаются буквально, но создают образы и ассоциации, сравнивая одно с другим.

Символизм тяготеет к использованию одного конкретного образа или элемента, который сразу вызывает определенные ассоциации. Метафора, с другой стороны, чаще использует элементы движения, чтобы создать связь между двумя различными понятиями.

Символизм может быть более понятен и прямолинеен, тогда как метафора требует большего размышления и интерпретации. Символ может говорить сам за себя, в то время как метафора подразумевает более сложное соотношение между элементами.

Символ может быть воспринят более универсально (например, белый цвет как символ чистоты), тогда как метафора часто зависит

от культурного, исторического или личного контекста и может быть уникальной для конкретного произведения.

Метафора и символизм действительно имеют тесную взаимосвязь, особенно в таких художественных формах, как хореография, театр, литература и другие виды искусства. Рассматривая их основные точки пересечения и способы взаимодействия, мы обращаем внимание на то, что обе фигуры речи — метафора и символ — служат для передачи глубоких смыслов и эмоциональных состояний. Они помогают авторам и исполнителям выразить идеи, которые сложно сформулировать словами. В хореографии движения, жесты и образы могут быть как символами, так и метафорами, создавая многослойные интерпретации.

Символизм может придавать метафорам дополнительную глубину и пояснять их значение. Когда хореограф использует символические движения или образные элементы наряда, это может усилить восприятие метафоры. Например, танцоры передают движение воды (символ жизни), это может служить метафорой изменения и постоянного течения времени.

Обе формы искусства обладают мощным эмоциональным воздействием. Символы могут вызывать у зрителей определенные чувства, в то время как метафоры позволяют глубже их прочувствовать. Хореография может использовать символизм, чтобы создать настроение, а метафоры, чтобы еще больше подчеркнуть и развить его. Например, стремительное движение, символизирующее движение времени, может быть метафорически связано с идеей потери.

И символизм, и метафора могут вызывать разные интерпретации в зависимости от зрителя и контекста. Например, один и тот же символ может означать одно для одного зрителя и совершенно другое для другого, в то время как метафора может быть понята по-разному в зависимости от личного опыта. Это многообразие интерпретаций делает как символизм, так и метафору мощными инструментами для самовыражения и взаимодействия с аудиторией.

Таким образом, метафора и символизм взаимодополняют друг друга, обогащая творческое выражение в хореографии и других искусствах, но также они служат различным целям в передаче смыслов и эмоций через движение.

Отражением и ярким примером для исследования приемов символизма и метафор, является хореографическая композиция-плакат «Память воинам» П. Вирского, где художественная пластика переплетается с глубокими символическими смыслами. Задача данного исследования — выявить и проанализировать механизмы

воплощения символизма и метафор, а также рассмотреть их роль в формировании художественного посыла произведения.

Для более глубокого анализа следует обратиться к истокам творческого пути Павла Павловича Вирского, который считается величайшим хореографом-постановщиком своего времени и реформатором народного сценического танца.

Начало прошлого века дало миру целую плеяду выдающихся деятелей хореографии — в области как классического балета, так и народного танца. Одно из ярчайших имён в этой плеяде — конечно же, имя легендарного балетмейстера Павла Вирского.

Павел Павлович Вирский (1905–1975) — советский артист балета, балетмейстер и народный артист СССР — оставил неизгладимый след в истории хореографии. Его подход к созданию хореографических произведений отличался необыкновенной глубиной и новаторством [10].

Родившийся в Одессе в семье интеллигентов Павел должен был пойти по стопам отца и стать инженером — во всяком случае, так видели будущее его родители. Однако с точными науками дело с самого начала не заладилось: по математике в престижной Ришельевской гимназии будущему гению танца ставили сплошные двойки. Совсем другое — гуманитарные дисциплины: музыка, эстетика, хореография, приносившие мальчику и удовольствие, и отличные оценки. Любовь к искусству дополнялась природной пластикой и стройностью — с такими данными, конечно, сам бог велел идти отнюдь не в точные науки [8].

Но тут грянула революция, смешавшая все планы: перед подростком на первый план вышел вопрос не реализации своих талантов, а зарабатывания денег на пропитание. Юный Павел таскал камни на стройке, работал сторожем, статистом в местном оперном театре, акробатом в итальянской цирковой группе, приехавшей на гастроли в Одессу. Поступил учиться он лишь в 1923 году — в Одесское музыкально-драматическое училище, а затем окончил Московский театральный техникум, где его руководителем был великий Асаф Мессерер. Будучи студентом, Вирский пришёл к пониманию, что академический танец как таковой для него слишком скучен. Это понимание вылилось в новую форму сценического творчества: симбиоз академизма и народного фольклора, украшенный театральным действием. Это изобретение принесло Вирскому неповторимый творческий почерк, мировую славу и счастье заниматься любимым делом на протяжении всей жизни [3].

Незадолго до начала Великой Отечественной войны Павел Павлович стал балетмейстером ансамбля Киевского военного округа, с

которым впоследствии отбыл на фронт. В освобождённом Сталинграде состоялось его знакомство с Александром Александровым, которое переросло в совместную работу: П. Вирский занял должность главного балетмейстера Дважды Краснознамённого ансамбля песни и пляски Советской Армии — главного творческого коллектива СССР. А в 50-летнем возрасте П. Вирский переехал в Киев, где встал у руля коллектива, созданного ещё в далёком 1937-м при его непосредственном участии, и руководил им до самой смерти [8].

Сегодня ансамбль носит его имя, но, конечно, это — лишь малая толика памяти о легендарном балетмейстере. Главная память о Павле Павловиче Вирском — в его богатейшем наследии, по сей день живущем в репертуаре целого ряда творческих коллективов. Среди них особое место занимает Заслуженный государственный академический ансамбль песни и танца «Донбасс», в истории которого немало пересечений с именем Павла Вирского.

П. Вирский удивительно тонко чувствовал звук (он прекрасный пианист), был предельно внимателен, вникал во все детали творческого процесса вплоть до костюмов и декораций. «В танце нет мелочей» — таково было его профессиональное кредо. Также главное это то, что явился новатором. Он первый применил в танце элементы кино — принцип смены крупных, средних и общих планов, стоп-кадры и многое другое [4].

Военная тема в произведениях П. Вирского часто проявляется через использование народных танцев и элементов, отражающих мужество, силу и стойкость народа. В них можно увидеть влияние исторических событий, таких как сражения, и образы героев. Эти элементы служат для передачи духа борьбы за свободу и независимость.

В целом, военная тема в творчестве П. Вирского отражает глубокую связь искусства с историей и культурой своего народа, создавая яркие образы, полные энергии и патриотизма. Одним из произведений П. Вирского, в котором звучит военная тема, является «Память воинам», воспроизводящий военные мотивы и образы. Для того чтобы передать боевой дух дисциплинированной армии, П. Вирский черпал вдохновение из истории, литературы и народного творчества [2].

Работы Павла Вирского, выдающегося отечественного хореографа, демонстрируют использование символизма и метафор как эффективных средств выразительности. Его композиция-плакат «Память воинам» глубоко проникает в тему памяти о войне, используя символические жесты и метафоры для создания мощного эмоционального воздействия.

Характер плакатности данной композиции придают многократно повторяющиеся лаконичные позы, движения рук, которые организуются в пространстве музыкальным метром, характерным для марша. Звучит тема песни «Бухенвальдский набат», являющаяся символом для советского народа, которая воздействуя на зрителя текстом, музыкой, объединяла всех в одном эмоциональном состоянии.

П. Вирский понимал, что в постановке не нужен развернутый танцевальный текст, представляющий соединение разнообразных движений, было достаточно знаковой однотонности, перманентности построения.

Произведение «Память воинам» П. Вирского является актуальным примером хореографической композиции, где символизм и метафоры играют ключевую роль в формировании художественного посыла.

Тема войны в данном контексте может являться символом не только физических потерь, но и духовного наследия. Она представляет собой культурную и историческую память народа, их жертвы важны для сохранения идентичности и исторической преемственности.

Символика мира и свободы представлена через голубой свет сценического пространства, в самом начале и конце композиции, как демонстрация светлого неба над головой. В то время, как красный свет в центре всей композиции может демонстрироваться как огонь, действие сражения на поле боя.

В «Памяти воинам» хореограф использует различные, расчетливые, прямые движения танцоров, которые могут символизировать военную дисциплину непреклонного духа солдат, наряду с мягкими, плавными формами, представляющими собой домашний уют и безопасность, оставшиеся в памяти после войны.

Символика рук занимает центральное место в композиции. Поднятые руки танцоров могут олицетворять надежду и мечты, тогда как опущенные — отражать утрату и печаль. Использование символических жестов показывает внутренние переживания героев, давая зрителю возможность сопереживать и осмысливать их эмоции.

Автор использует метафоры, связанные с памятью, которая сравнивается с огнем, горящий в сердцах живых. Это подчеркивает важность сохранения памяти об огромных жертвах во имя жизни и свободы. Временная метафора, которая проявляется в частях произведения: действие девушки, несущей цветы к обелиску и действие ансамбля исполнителей. Демонстрация смены времени, элемент цикличности может подчеркивать надежду на возрождение и светлое будущее.

П. Вирский использует метафоры как средства для визуализации концепции памяти. Танец, который изображает путь в бой, становится метафорой жизненного пути, полным испытаний и потерянных надежд.

Каждую часть произведения «Памяти воинам» можно рассматривать как метафорическое представление жизненных этапов. Хореография переносит зрителя через эти этапы, делая каждое движение не просто физическим актом, а глубокой метафорой, отражающей человеческие чувства и переживания.

Важным аспектом работы Вирского является создание выразительных визуальных образов. Сценические костюмы, освещение и сцена работают в единой композиции, создавая образы, которые усиливают символизм и метафоры. Используемые цвета в хореографической композиции могут визуальным образом отражать разные эмоции: красный — страсть и борьбу, синий — надежду и мир.

Кроме того, расстановка танцоров на сцене формирует определенные образы. Групповая хореография может символизировать единство и сплоченность, тогда как сольное действие — индивидуальную борьбу и страдания. Такие визуальные образы повышают воздействие композиции на зрителя, создавая более полное и глубокое восприятие темы памяти.

Подводя итог, можно сделать вывод, что использование символизма и метафор в «Памяти воинам» П. Вирского позволяет углубить понимание темы жертвенности и уважения, подчеркивая важность памяти как основополагающего элемента человеческой сущности и культурного наследия. Эти художественные приемы делают произведение мощным инструментом в передаче исторических и моральных ценностей.

Хореографическая композиция-плакат «Память воинам» Павла Вирского является ярким примером использования символизма и метафор в искусстве. Через динамику движения, жесты и визуальные образы П. Вирский мастерски передает сложные эмоции и переживания, связанные с памятью о войне. Символы и метафоры позволяют зрителю не только ощущать, но и понимать глубину тем, исследуемых через призму хореографического искусства, делая композицию актуальной и важной в контексте современного культурного дискурса.

## Список литературы

1. Баранов, А. А. Символизм в украинском танце / А. А. Баранов. — Киев : Наукова думка, 1995. — 204 с.

2. Бойко, О. С. Художественный образ в народно-сценическом танце : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / О. С. Бойко. — Киев, 2008. — 32 с.
3. Боримская, Т. Секреты творчества / Т. Боримская. — Москва : Советская культура, 1969. — 47 с.
4. Вирский, П. Народное искусство и его современное состояние / П. Вирский. — Киев : Веселка, 1972.
5. Гладкова, О. И. Хореография как искусство: Теория и практика / О. И. Гладкова. — Москва : Искусство, 2018.
6. Мочалов Ю. А. Композиция сценического пространства / Ю. А. Мочалов. — Москва : Арт, 2020. — 140 с.
7. Рыбаков, Н. И. Метафоры в хореографии: от идеи до исполнения / Н. И. Рыбаков. — Москва : Русское искусство, 2019.
8. Русский балет и его звёзды / под ред. Е. Я. Суриц. — Москва : Большая российская энциклопедия : Паркстоун, 1998. — 208 с.
9. Смирнов, А. А. Проблемы системного анализа / А. А. Смирнов // Вестник МГУ. — 2021. — № 3. — С. 45–56.
10. Фисечко, А. Павел Вирский (1905–1975) хореограф, реформатор сценического искусства / А. Фисечко // 100 великих украинцев. — URL: <http://fisechko.ru/100vel/ukrain/95.html> (дата обращения: 01.04.2025).



**Тюрина Татьяна Алексеевна**

Студентка 2 курса направления подготовки «Народная художественная культура» хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры

E-mail: Tanu73730@gmail.com

**Научный руководитель** — Кособуцкая Н. Ю., кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

## **Механизм хореографической композиции — идейный фактор раскрытия темы**

В данной статье автор рассматривает механизмы формирования хореографической композиции. Определяет значение будущего произведения как идейного инициатора художественности зрительской мысли. Анализируя составление хореографической композиции балетмейстером, автор приходит к выводу о фактологической важности смысловой глубины произведения и значении набора приемов по реализации постановочной задачи как аргумента в передаче достоверной и доступной для восприятия информации.

**Ключевые слова:** композиция, правила и приемы композиции, балетмейстер, хореографические приемы, драматургия произведения

## **Tyurina Tatyana Alekseevna**

2nd year student of the Folk Art Culture department of the Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: Tanu73730@gmail.com

**Scientific supervisor** — Kosobutskaya N. Yu., Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Pedagogy of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

### **The mechanism of choreographic composition is an ideological factor in revealing the topic**

In this article, the author examines the mechanisms of choreographic composition formation. Defines the significance of the future work as an ideological initiator of the artistry of the audience's thought. Analyzing the choreographic composition by the choreographer, the author comes to the conclusion about the factual importance of the semantic depth of the work and the importance of a set of techniques for the implementation of the stated task as an argument in the transmission of reliable and perceptible information.

**Keywords:** composition; laws, rules and techniques of composition; choreographer; choreographic techniques; dramaturgy of the work

Система смыслов, правил, объектов, предназначенная для преобразования является механизмом движения и способствует продвижению этих самых смыслов, правил, объектов в пространстве их существования. Механизм представляет собою некую последовательность взаимосвязных звеньев, где одно из них служит для исполнения работы, и является ведущим, а другое — для получения полезной работы и является ведомым [3, с. 65]. Так, и при формировании любого производства существует свод правил, определяющих некую последовательность действий, приводящий к свершению или созиданию материального, духовного объектов. Таким формообразующим объектом в искусстве является феномен «композиции».

Термин «композиция» обозначает создание или организацию целого из отдельных частей, а также примирение различных элементов при формировании единого. Это слово часто используется в искусстве, например, в музыке, живописи, театре. В музыке основной материал — это звук, в живописи — цвет, в театре выразительным средством является действие, а его носителем — живой человек, актер, который в роли персонажа пьесы выступает одновременно как автор, произведение и инструмент, с помощью которого создается сценический образ. В хореографии все перечисленные компо-

ненты являются выразителями целостности всего композиционного произведения.

Благодаря каким законам хореографическая композиция осуществляет свое создание? Какие правила организуют развитие композиции? Они в целом схожи для всех видов искусства, но адаптируются в применении в зависимости от специфики выразительных средств каждого искусства.

Хореографическая композиция — это процесс создания танцевального произведения, который включает в себя несколько ключевых слагающих. Первое — это общая концепция. Она позволяет озвучить тему, заложить идею, отобразить основную мысль, представленную через танец. Вторым является обоснованная структура, где организация танцевальных частей и их последовательность — конгруэнтны. Третье ключевое сложение — это движение, разработка хореографических фраз и сочетаний, передающих в пластике эмоции и идеи. К четвертому слагающему мы отнесем костюмы и сценографию. С помощью этих видимых элементов, поддерживается концепция и усиливается восприятие танца, тем самым реализуется узнаваемость хореографического образа. И, наконец, пятое слагаемое — музыка. Звуковое сопровождение, которое влияет на ритм, мелодическую основу атмосферности произведения, актуализирует восприятие и является существенным и принципиальным.

Композиция танца состоит из ряда компонентов, но один из самых главных — драматургия. Программа должна следовать законам и включать изложение сюжета с указанием места, времени и характера событий, а также детальные характеристики всех ключевых персонажей. Драматургия в хореографии предназначена для раскрытия задуманного постановщиком, создания им интересного, которое будет волновать мысли и чувства зрителя.

Основным принципом построения драматургического произведения является обязательное выражение определенной темы и задачи, где механизмом передачи эмоционального состояния является качество их отображения [1]. Аргументом радости, горя, любви, ревности, отчаяния могут звучать соответственно категории доверчивости, хитрости, подозрительности, самовлюбленности и другие содержательно-терминологические обороты.

Согласно этому принципу в танце гармонично могут развиваться все пять его составляющих: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и конечно же развязка. Каждый элемент органично вытекает из предыдущего действия, развивается во времени и пространстве танцевального процесса, устраивает неожиданную кульминацию и обоснованно, а иногда и необоснованно разрешает конфликт.

Умение применять механизмы драматургии в композиции и правильно их использовать — это один из самых сложных и трудных этапов в работе хореографа. Ведь ни один танец не может следовать строгому стандарту, каждая тема предлагает свой уникальный способ воплощения.

Композицию создает балетмейстер. Его внутренний взгляд — это своеобразный мир, где звучит музыка, возникают некие пластические ассоциации, а затем все более четко вырисовывается цельный танец и наконец, произведение со всеми его событиями и образами, возникает перед нами [2].

Механизм хореографической композиции как важный элемент раскрытия темы заключается в том, что он воплощает идейное содержание танца и развивает его проблематику. По тому, как выстраивается логика развития действий и как разрешаются конфликты, можно сделать вывод о позиции автора к главной идее, которую он закладывает в произведение [4].

Но также мы должны помнить, что без правил создание произведения невозможно. Так каждый постановщик помимо наших ключевых слагающих использует: 1) закон единства содержания и формы. Содержание отражает мировоззрение художника и его эмоциональный мир, а форма — структура содержания, способ его проявления и существования в образах; 2) закон новизны (новаторство). Новизна раскрытия темы художественных средств композиционного решения — необходимое условие жизненности, оригинальности авторства хореографического номера; 3) закон зрительского восприятия. Учёт того, как танец будет восприниматься зрителем, важен, так как именно зритель в конечном итоге оценивает, насколько интересным и неординарным оказалось композиционное решение.

В рамках исследовательской деятельности, мы часто обращаемся к специальной научной литературе и отмечаем, что творческий процесс также подвержен методической организации, инструктированию деятельности по созданию хореографического произведения. Производство художественного продукта реализуется не только в моменты авторского озарения. Чаше фантазии творческой мысли осуществляются за рутинной каждодневной однообразной работой, что в результате приводит к рождению шедевра.

Каждодневный труд, специальная профессиональная программа и есть идейные механизмы осуществления тематической деятельности хореографического произведения.

## Список литературы

1. Качанова, Е. В. Хореографическая композиция: теория и практика / Е. В. Качанова. — Москва : Искусство, 2018.
2. Панферов, В. И. Композиция и постановка танца : программа и метод. указ. по курсу «Искусство балетмейстера» для студентов 1-го курса отделения хореографии / Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 1988. — 20 с.
3. Артоболевский, И. И. Теория машин и механизмов / И. И. Артоболевский. — Москва : Наука, 1988.
4. Петров, И. Г. Хореографическая композиция: от идеи к сценическому воплощению / И. Г. Петров. — Новосибирск : Наука, 2017.
5. Панферов, В. И. Основы композиции танца : эксперим. учеб. для студ. вузов, колледжей и училищ культуры и искусства / В. И. Панферов. — Челябинск : ЧГАКИ, 2001. — 215 с.

## **V. ПАТРИОТИЗМ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ – ВРЕМЯ ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА**



**Калыгина Анна Александровна**  
Кандидат педагогических наук, заведующий отделом хореографического искусства Государственного Российского Дома народного творчества имени В. Д. Поленова, заслуженный работник культуры РФ  
E-mail: akalygina76@gmail.com

### **Создание хореографического произведения патриотической тематики**

В статье рассматриваются исторические периоды формирования патриотической темы в хореографии. Проводится анализ тем для воплощения в танце. Рассматриваются основные ошибки и проблемы при постановке военной темы. Сопоставляются особенности работы хореографов прошлого и настоящего.

**Ключевые слова:** хореография, танец, патриотизм, традиции, родина

#### **Kalygina Anna Alexandrovna**

Candidate of Pedagogical Sciences, Head of the Choreographic Art Department of the V.D. Polenov State Russian House of Folk Art, Honored Worker of Culture of the Russian Federation

E-mail akalygina76@gmail.com

## Creation of a choreographic work of patriotic themes

The article examines the historical periods of the formation of the patriotic theme in choreography. The analysis of themes for implementation in dance is carried out. The main mistakes and problems in setting the military theme are considered. The features of the work of choreographers of the past and present are compared.

**Keywords:** choreography, dance, patriotism, traditions, homeland

В современных реалиях заявленная тема стала остроактуальной и требует не только пересмотра сложившихся взглядов, но и подходов к ее воплощению средствами хореографического искусства. Как свидетельствуют исторические источники одним из первых хореографов, прославлявших Российское отечество, был И. И. Вальберх (1766–1819 гг.). В 1812 году совместная работа Вальберха и Огюста — балет «Ополчение, или Любовь к Отечеству» — стала первым опытом создания спектакля на патриотическую тему в музыкальном театре<sup>1</sup>. В музыке к балету композитор К. А. Кавос использовал интонации народных песен, а хореографы — народные танцы, игры и хороводы. Но на этом эксперименты И. Вальберха не закончились и позднее им были поставлены такие произведения, как балет «Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству», дивертисменты «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» и «Казак в Лондоне» (1813 г.), «Казак и прусский волонтер» (1814 г.), где он использовал «всё богатство национального фольклора, и русского и иностранного»<sup>2</sup>. Продолжателем идей своего учителя по прославлению национального танца на балетной сцене и патриотической темы стал Исаак Аблец. Таким образом мы видим, что еще со времен войны с Наполеоном, патриотическая тема волновала выдающихся деятелей хореографического искусства.

Патриотизм (греч. Πατριώτης — «соотечественник», πατρίς — «родина», «отечество») — политический принцип и социальное чувство, осознанная любовь, привязанность к Родине, преданность ей и готовность к жертвам ради неё, осознанная любовь к своему народу, его традициям<sup>3</sup>. Патриотизм предполагает гордость достижениями и культурой своей родины, желание сохранять её характер и культурные особенности и идентификацию себя с другими

<sup>1</sup> Вальберх И. И. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 3-е изд., стр. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. С. 31.

<sup>2</sup> Там же. С. 34.

<sup>3</sup> URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Патриотизм>.

представителями своего народа, стремление защищать интересы родины и своего народа.

Исходя из этого хореографические композиции патриотической тематики могут быть двух направлений:

- военно-патриотические, т. е. отражающие подвиг народа в какой-либо войне, исторические события, военный быт и т. д.
- социально-патриотические (гражданско-патриотические), т. е. отражающие любовь к своей родине, народу, традициям и т. д.

Анализируя балетмейстерские работы четырех всероссийских конкурсов балетмейстерских работ патриотической тематики «Люблю тебя, моя Россия!» и исходя из многолетнего опыта проведения мероприятий, посвященных Дню Победы в Великой Отечественной войне (1941–1945 гг.), было выявлено, что самой большой трудностью является воплощение военно-патриотической темы. Эти композиции условно можно разделить на три подтемы:

- героическая, где отражается подвиг солдатский, рабоче-тыловой и т. д.;
- военно-бытовая, отражающая не конкретные события, а солдатскую жизнь вообще;
- агитационные танцы и танц-плакаты, направленные на поднятие боевого духа народа, демонстрирующие подвиги и достижения мирных и военных граждан, призыв к чему-либо.

Говоря о создании хореографического произведения военно-патриотической тематики, подчеркнем, что военное направление в танце — это не только и столько демонстрация силы и ловкости, но и отражение подвига народа, иллюстрация событийного ряда. Любое историческое событие может быть понято зрителем и исполнителями только тогда, когда автором раскрыта какая-то конкретная история. В героико-патриотической постановке «ядром танца является сюжет, то есть совокупность событий, составляющих предмет показа»<sup>1</sup>. Автор в одном эпизоде воплощает всё самое острое, яркое, эмоциональное.

Замысел героико-патриотического танца может возникнуть под влиянием разнообразных впечатлений. Часто толчок творческому поиску хореографа дают другие жанры искусства — литература, музыка, живопись, скульптура, песня. При этом не обязательно, чтобы сюжет хореографического произведения совпадал с сюжетом

---

<sup>1</sup> Методика создания и постановки сюжетного танца (Краткие методические рекомендации руководителям самодеятельных хореографических коллективов / сост. ст. преподаватель Краснодарского института культуры Г. Ф. Богданов. Краснодар : Департамент культуры Администрации Краснодарского края, 1999. 28 с.

вдохновляющего материала (фильма, картины, песни и т. д.). Автор танцевальной постановки может опираться только на один из образов картины, скульптурной композиции, отдельной ситуации литературного произведения, текст песни, от которых и строит свой личный ассоциативный ряд. Однако первые впечатления и ассоциации, возникшие импульсивно, при разработке хореографического произведения претерпевают изменения. И именно здесь проявляется хореографическое авторское видение, творческий почерк и личностное отношение к историческим событиям.

Несмотря на то, что постановка любого хореографического произведения должна строиться по законам драматургии (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка), часто проблемы возникают именно в экспозиционной части, которую хореографы либо слабо разрабатывают, либо грешат излишней затянутостью. А между тем именно в военно-патриотическом произведении экспозиция дает возможность введения в действие зрителя, знакомства с действующими лицами, обозначения эпохи (война 1812 года, гражданская война, Великая Отечественная и т. д.), места действия, характеристики среды, где будет происходить событие. Т. е. всего того, что будет создавать атмосферу хореографического произведения.

В различных методических источниках предлагается отдельное описание финала. Опыт работы в жюри и анализ многих танцевальных постановок подтверждает ту мысль, что финал является еще одной важнейшей составной частью хореографического произведения военно-патриотической тематики. Он может быть как четким, фиксированным, т. е. танцевальное действие заканчивается точкой (фиксированной позой, мизансценой); так и нефиксированным — уход за кулисы танцующих. Иногда балетмейстеры используют несколько финалов, заранее понимая, что их произведение будет иметь большой успех у зрителей, которые захотят продлить удовольствие от танца. А также лже-финал, когда автор хореографического произведения логически подготовил завершение драматургической линии, но предлагает и иное ее окончание.

При построении танцевального произведения военно-патриотической тематики часто используется прием «рондо» (круг), который представляет собой цикличность действия. А также прием «недосказанности», «многоточия», где хореограф дает возможность зрителям стать соавтором танцевального произведения, позволяя самим мысленно завершить сюжет номера. Но порой балетмейстеры не утруждают себя проработкой столь значимой части хореографического произведения военно-патриотической тематики, теряя

логическую нить завершения действия; либо сводят развернутое произведение к фиксированной точке, либо банальному уходу за кулисы. А между тем финал порой может выступать как кульминация или самая острая часть в развитии сюжетной линии, позволяющая вызвать самые яркие и сильные эмоции у зрителей.

Еще одной распространенной ошибкой при постановке номеров героико-патриотической и военно-бытовой темы является введение в сюжет различных персонажей (повар, юнга, санитарки и др.), без которых безусловно не обходилась бытовая жизнь на фронте, но не влияющих на данное художественное действие. Безусловно, работа с любительским коллективом подразумевает вовлечение в постановку большинства участников, но тогда перед балетмейстером встает непростая задача обоснования (оправдания) присутствия в ней каждого нового персонажа. Среди положительных примеров хореографическая сюита «День на корабле» И. А. Моисеева, где множество действующих лиц оправдано режиссурой автора изначально.

Рассуждая о постановке военно-патриотического хореографического произведения, условно можно выделить три вида композиций: игровые, событийные и композиции с развернутым сложным сюжетом. Название каждого из видов само говорит о своих целях и средствах воплощения. Но об одном из почти забытых видов (но возможно актуализирующимся сегодня) следует сказать особо — это танц-плакаты и агитпляски, которые можно отнести к событийным танцевальным композициям. Одним из выдающихся танц-плакатов можно считать постановку театрализованного парада под названием «Граница на замке» (1937 г.), а также развернутую площадную композицию «Если завтра война», воплощенную студентами Института физкультуры имени И. Сталина под руководством великого И. А. Моисеева.

Агитпляски (агиттанцы), зародившиеся в ходе экспериментов по поиску «нового советского танца» в 20-е годы прошлого века, получили свою актуализацию и активное продолжение перед и во время Великой Отечественной войны<sup>1</sup> (1941–1945 гг.). Каждый из этих видов соответственно должен был либо демонстрировать наши достижения, доблесть и отвагу, либо призывать на борьбу с врагом, поднимать трудовой и воинский дух.

Сегодня часто можно услышать подмену этих понятий на современное слово флешмоб. Но флешмоб (от англ. flash mob, дословно — мгновенная толпа) — заранее спланированная массовая акция, в которой группа людей появляется в обозначенном месте, выполняет заранее оговорённые действия (сценарий) неожиданно

<sup>1</sup> Пуртова Т. В. Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы). Москва : ГРДНТ, 2006. 168 с.

для непосвящённых и затем расходится<sup>1</sup>. Как видно из определения, флешмоб не имеет ничего общего с агитпляской и тем более с данс-плакатом. Флешмоб ставит своей основной задачей привлечение внимания к какой-либо проблеме или идее с целью объединения людей, в чем угадывается сходство с агиттанцем. Но в остальном это абсолютно разные акции.

Возвращаясь к сценическому процессу, заметим, что значимую роль в постановке военно-патриотического танца играет наличие аксессуаров или реквизита. Иногда их применение в танце бывает формальным, не несущим смысловой нагрузки (сумка почтальона, синий платочек, тельняшка вместо гимнастерки у одного из исполнителей; имитация костра, мягкие игрушки на авансцене и т. д.). Но всё чаще современные хореографы стали отводить предметам в композиции «говорящую» роль, делая их неотъемлемой частью хореографической постановки, т. е. практически «партнерами». Например, платья у танцовщиц в виде писем-треугольников; шаль, которая трансформируется то в ребенка, то в колыбель, то в письмо-треугольник и т. д.

Завершающим аккордом в процессе создания хореографического произведения патриотической тематики является выбор названия. Наблюдение фестивалей и конкурсов последних тридцати лет позволяет говорить о формальном подходе к этому важнейшему аспекту авторов постановок. Чаще всего балетмейстер, беря за основу песенный материал, называет танец одноименно («Синий платочек», «Катюша», «Темная ночь», «Верните память» и т. д.), не утруждая себя поиском ассоциативного ряда, глубинной мысли музыкального произведения, не проводит анализа песенного материала, где уже есть тандем двух авторов (композитор и поэт) со сложившемся представлением о прошедших событиях. В связи с этим особенно важным становится умение хореографа выразить собственные мысли на заданную тему языком тела и движений, т. е. стать пластическим соавтором песни.

Самой распространенной ошибкой является неконкретное название, — «солдатская пляска», «матросский танец», «Халакост» и др. — которые скорее отражают тему, а не суть хореографического произведения. Вместе с тем, слишком сложное, надуманное заглавие, как правило, не отраженное в содержании, заставляет зрителя не читать историю в танце, а напряженно разгадывать смысл названия номера. Также замечено, что хореографы грешат и громоздкими или слишком длинными фразами (половицы, целые строки из сти-

---

<sup>1</sup> Шагалова Е. Н., Зайцева Е. В. Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века. Москва : АСТ, 2011. С. 339.

хов и т. д.), где напротив, утрачивается главное — интрига номера.

Иногда рабочее название танца может остаться и финальным, но чаще всего они отличаются, т. к. в процессе работы происходит конкретизация идеи при ее воплощении. Порой, смещаются акценты, изменяется концепция произведения, что безусловно тоже отразится в названии композиции. В решении такой непростой задачи лучшими помощниками оказываются исполнители танцевального произведения. Именно их чувства, ассоциации и эмоции, возникающие при реализации задуманной балетмейстером мысли, являются определяющими.

Проблемной темой для обсуждения можно считать и «спекуляцию» на возрасте юных танцовщиков. Порой в исполнении маленьких детей видим постановки под названием «Потерянное детство». Сегодня, к великому сожалению, мы имеем возможность получения информации из «первых уст», от детей прошедших военные действия. Как показывают опросы, ребенок не осознает утрату своего детства. Лишь спустя годы взрослый человек может констатировать сей факт. А следовательно, и композиции с такими участниками не убедительны, а порой и кощунственны.

Воплощение патриотической темы в хореографических произведениях во все времена волновало балетмейстеров. В настоящее время особо актуальной и сложной является военно-патриотическая, а точнее героическая тема. Но создание правдивого зримого образа, процесс длительный, трудоемкий, требующий вдумчивого подхода и тщательной подготовки, не зависимо от того миниатюра это или крупная форма. Поэтому хореограф, ставящий перед собой такую задачу, должен быть готов не только к творческой работе, но и к исследовательской, подходя к ней со всей ответственностью и деликатностью.

## Список литературы

1. Вальберх И. И. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 3-е изд., стер. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. С. 31.

2. Методика создания и постановки сюжетного танца (Краткие методические рекомендации руководителям самодеятельных хореографических коллективов / сост. ст. Г. Ф. Богданов. Краснодар : Департамент культуры Администрации Краснодарского края, 1999. — 28 с.

3. Пуртова, Т. В. Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы) / Т. В. Пуртова. — Москва : ГРДНТ, 2006. 168 с.

4. Шагалова, Е. Н. Самый новейший толковый словарь русского

языка XXI века / Е. Н. Шагалова, Е. В. Зайцева. — Москва : АСТ, 2011. — С. 339.

5. Патриотизм // Википедия: свободная энциклопедия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Патриотизм>.

**Борейко Алевтина Александровна**  
Преподаватель кафедры «Педагогика  
хореографии», Государственная акаде-  
мия хореографии Узбекистана

## **Современный танец: мост между культурой, искусством и личностью**

В статье рассматривается современный танец как уникальное направление искусства, объединяющее свободу самовыражения, социальную значимость и технологические инновации. Анализируются истоки contemporary dance и его развитие. Обсуждаются способы взаимодействия современного танца с другими видами искусства, его роль в культурном диалоге и влияние на общество.

**Ключевые слова:** современный танец, постмодерн-танец, социальные проблемы в танце, свобода самовыражения, хореографические инновации, мультимедиа и перформанс

### **Alevtina Alexandrovna Boreyko**

Teacher of the department «Pedagogy of Choreography» of the State Academy of Choreography of Uzbekistan

## **Modern dance: a bridge between culture art and personality**

The article considers modern dance as a unique the article considers contemporary dance as a unique art direction that combines freedom of self-expression, social significance and technological innovations. The origins of contemporary dance and its development are analyzed. The ways of interaction of contemporary dance with other kinds of art, its role in cultural dialog and its influence on society are discussed.

**Keywords:** contemporary dance, postmodern dance, social problems in dance, freedom of self-expression, choreographic innovations, multimedia and performance

Современный танец — это явление, которое невозможно ограничить рамками одного жанра или определения. Его характерная черта — синтез различных традиций, техник и подходов, которые развиваются и переосмысляются в зависимости от времени, контекста и личности создателя. Сегодня это направление стало важной частью культурной и социальной жизни, играя роль моста между зрителем, исполнителем и миром искусства.

Эволюция современного танца — это процесс трансформации танцевального искусства, отражающий изменения в культуре, обще-

стве и философии. Современный танец возник как ответ на потребность в свободе самовыражения и с течением времени превратился в одну из самых инновационных форм искусства.

Возникновение современного танца: конец XIX — начало XX века. Современный танец возник как альтернатива строгим правилам классического балета. Он стремился освободить тело от жёстких форм, исследуя естественное движение. Айседора Дункан — одна из основоположниц, вдохновлявшаяся природой, античным искусством и свободой духа. Её движения были плавными, свободными и интуитивными. Рудольф фон Лабан и Мэри Вигман развивали идеи экспрессивности и импровизации, сосредотачиваясь на движении как средстве выражения эмоций и идей.

Развитие экспрессионистского танца продолжалось в 1920–1930-е годы. В этот период танец становится средством передачи глубоких эмоциональных переживаний и философских идей. Марта Грэм ввела техники напряжения и расслабления (*contraction and release*), которые отражали внутреннюю борьбу человека. Её работы поднимали темы психологии, мифологии и человеческой природы. Европейские хореографы, такие как Курт Йосс, обращались к социальным темам, включая войну и гуманизм.

Постмодернистский танец развивался в 1950–1970-е годы. Постмодернисты отвергали драматизм и экспрессию модерна, исследуя случайность, повседневные движения и простоту. Триша Браун и Мерс Каннингем интегрировали в танец идеи минимализма, импровизации и взаимодействия с пространством. Мерс Каннингем активно использовал случайность и работал с композитором Джоном Кейджем. Стив Пэкстон развил технику, основанную на взаимодействии между танцорами через точки контакта, что открыло новые возможности для исследования движения.

Современный танец часто служит инструментом анализа и критики общества. Это не просто перформанс — это исследование того, как мы живем, чувствуем и взаимодействуем друг с другом. Постановки могут затрагивать самые разные темы: от одиночества в эпоху цифровизации до глобальных экологических проблем. Например, произведения хореографов Охада Нахарина и Уэйна МакГрегора известны своей связью с актуальными проблемами: идентичностью, памятью, технологическим прогрессом. Танец становится пространством для выражения идей, где физическое движение заменяет слова, создавая универсальный язык для обсуждения сложных тем.

Одной из ключевых черт современного танца является отказ от единого стандарта красоты и техники. Здесь нет «правильных» движений, что позволяет каждому исполнителю выражать себя уни-

кально. Танцоры могут экспериментировать с формами, развивать авторские техники, работать с различными текстурами и ритмами. Многие школы contemporary обучают импровизации как одному из главных инструментов танцора. Это позволяет исполнителям исследовать не только физическое, но и эмоциональное пространство, подключая к танцу свои внутренние переживания и интуицию. Эстетика свободы в современном танце отражает дух времени, в котором индивидуальность и эксперимент занимают центральное место. Она позволяет танцорам и зрителям переосмысливать движение, тело и творчество как форму самовыражения и освобождения.

Современный танец активно взаимодействует с новейшими достижениями технологий. Сегодня танцоры работают с проекциями, интерактивными экранами, робототехникой и даже искусственным интеллектом. Такое соединение традиционного искусства и инноваций открывает новые формы для выражения идей.

Примером может служить работа с датчиками движения, которые преобразуют физические действия в цифровую визуализацию. Танцоры становятся своеобразными «живыми кистями», создавая произведения искусства в реальном времени.

Современный танец разрушает не только эстетические и технические, но и социальные барьеры. Все чаще хореографы работают с людьми разных возрастов, культур, физических способностей. Такие проекты демонстрируют, что искусство принадлежит каждому. Например, ансамбли с участием людей с ограниченными возможностями создают впечатляющие работы, где барьеры превращаются в источник вдохновения. Это направление подчеркивает силу и универсальность движения, его способность преодолевать предрассудки и создавать новые формы красоты. Танцевальные проекты включают людей с особенностями психического здоровья или когнитивного развития, создавая для них безопасное и поддерживающее пространство. Танец используется как терапевтический инструмент для выражения эмоций и укрепления социальной связи. Современный танец поднимает вопросы равенства, разнообразия и принятия через постановки. Хореографы исследуют темы идентичности, дискриминации, борьбы за права и социальной справедливости.

Современный танец активно влияет на другие виды искусства — от кинематографа до моды. Многие дизайнеры используют элементы движения в своих коллекциях, создавая одежду, которая взаимодействует с телом в процессе танца. Визуальные художники и режиссеры также черпают вдохновение в пластике contemporary, интегрируя танец в свои работы. Современный танец с его акцентом на естественное движение и экспрессию вдохновляет художников

на изучение человеческого тела как объекта искусства. Художники заимствуют идеи о движении и трансформации из танца, что отражается в живописи, скульптуре и графике. Современный танец меняет подход к музыкальной композиции. Хореографы часто выбирают нетрадиционную музыку: шумы, электронные звуки или полное отсутствие музыкального сопровождения, что побуждает композиторов к экспериментам. Влияние танца на музыкальные перформансы: движения танцоров иногда становятся ритмическим элементом музыки, объединяя слуховые и визуальные ощущения. Совместное развитие перформансов с живым исполнением музыки, где танец и звук создаются одновременно. Современный танец породил отдельный жанр, где движение тела становится главной формой повествования. Видеопроекции и съемки танца используются в современных фильмах и клипах, добавляя динамику и эмоциональную глубину. Хореография часто вдохновляет операторскую работу и монтаж, особенно в клипах и арт-фильмах. В литературе всё чаще появляются описания, вдохновленные танцевальными формами, как метафора изменений, свободы и жизни. Танец становится темой литературных произведений, символизируя трансформацию или бунт против статичного. Виртуальная реальность, где танец служит инструментом для исследования пространственных и визуальных аспектов, повлияла на создание интерактивных инсталляций. Танцевальные движения становятся основой для алгоритмов в компьютерной графике и дизайне. Спектакли Пины Бауш, где танец тесно переплетён с драматургией и визуальным искусством. Проекты Мэри Вигман и её влияние на экспрессионизм. Современные кросс-жанровые работы (например, Уэйн МакГрегор), объединяющие танец, науку, кино и моду. Современный танец расширяет границы восприятия, стирая различия между жанрами и побуждая к созданию искусства, которое охватывает тело, пространство и эмоции.

Современный танец — это универсальный язык, который связывает людей, объединяет культуры и пробуждает в каждом чувство сопричастности к большему. Он доказывает, что искусство может быть не только эстетическим опытом, но и способом исследования и осмысления нашего общего человеческого наследия. Это гораздо больше, чем просто форма искусства. Это способ осмыслить мир, выстроить диалог с обществом и, главное, исследовать самого себя. Он открыт для всех и для всего — новых техник, культурных традиций, идей и технологий.

Танец всегда был зеркалом времени, и contemporary — яркое тому подтверждение. В его движениях мы видим отражение сложности, красоты и свободы современного мира.

## Список литературы

1. Банес, С. Территория постмодерна: танец в XX веке / С. Банес. — Москва : ГИТИС, 2007.
2. Кисельгоф, О. Современный танец: история, теория, практика / О. Кисельгоф. — Санкт-Петербург : Артис, 2010.
3. Макдональд, А. Пина Бауш и искусство современного танца / А. Макдональд. — Лондон : Routledge, 2016.
4. Новак, Д. Танцевальное искусство в эпоху цифровизации / Д. Новак. — Нью-Йорк : Springer, 2019.
5. Партанен, Т. Контактная импровизация: от движения к взаимодействию / Т. Партанен. — Берлин : Dance Press, 2015.
6. Грэм, М. Моя жизнь в танце / М. Грэм. — Москва : Искусство, 1988.
7. Нахарин, О. Гага: путь тела / О. Нахарин. — Тель-Авив : Dance Publications, 2014.
8. Мартин, Д. История современного танца в XX–XXI веках / Д. Мартин. — Париж : Éditions du Seuil, 2020.
9. Форсайт, У. Реорганизация пространства: современная хореография и технологии / У. Форсайт. — Франкфурт : Choreographic Press, 2018.
10. Новикова, А. Танец как универсальный язык искусства / А. Новикова. — Москва : Новое искусство, 2021.



**Гильмиярова Алина Владимировна**  
Студентка 3-го курса направления подготовки «Народная художественная культура» хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: gilmiarovaal@yandex.ru



**Тюрина Татьяна Алексеевна**  
Студентка 3-го курса направления подготовки «Народная художественная культура» хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: Tanu73730@gmail.com  
**Научный руководитель** — Дубских Т. М., кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

## **Осмысление событий Великой Отечественной войны в репертуарной политике танцевальных коллективов**

В статье авторы, используя аналитический метод, исследуют репертуарную политику танцевальных коллективов на территории Российской Федерации. Из количественного многообразия выделены ансамбли, где в репертуаре присутствуют хореографические произведения с военной тематикой. Особое внимание ансамблям уделено Уральского федерального округа с многообразием военных и патриотических репертуарных произведений. Представлена подроб-

но изученная композиция «Приглашение к танцу», ансамбля песни и танца Российской Армии имени А. Александрова.

**Ключевые слова:** 80-летие Победы в Великой Отечественной войне, репертуарная политика, ансамбли танца, композиция «Приглашение к танцу»

**Gilmiyarova Alina Vladimirovna**

3rd year student of the Folk Art Culture department of the Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: gilmiarovaal@yandex.ru

**Tyurina Tatiana Alekseevna**

2nd year student of the Folk Art Culture department of the Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: Tanu73730@gmail.com

**Scientific supervisor** — Dubskikh T. M., Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Choreography Pedagogy, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **Understanding the events of the Great Patriotic war in the repertoire policy of dance groups**

In the article, the authors, using an analytical method, explore the repertoire policy of dance groups in the territory of the Russian Federation. From the quantitative variety, ensembles are singled out, where choreographic works with military themes are present in the repertoire. Special attention is paid to the ensembles of the Ural Federal District with a variety of military and patriotic repertoire works. The composition “Invitation to Dance”, by the song and dance ensemble of the Russian Army named after A. Alexandrov, is presented in detail.

**Keywords:** 80th anniversary of Victory in the Great Patriotic War, repertoire policy, dance ensembles, composition «Invitation to Dance»

День Победы — это священный праздник для россиян, который вот уже восемьдесят лет берedit душу ветеранам. И все последующие поколения с трепетом и чувством благодарности несут цветы к «Вечному огню», многотысячными рядами, плечом к плечу идут с портретами своих родных в «Бессмертном полку». В 2015 году в шествии принял участие президент России. Это движение подхватили жители бывших советских республик, а также Европы и Америки. Год 80-летия Победы в Великой Отечественной войне В. В. Путин провозгласил годом мира и единства в борьбе с нацизмом. Вся сфера культуры откликнулась на этот призыв. Желание

сохранить память о тех, кто сражался за нашу Отчизну, отражается в репертуарной политике многих государственных ансамблей танца. Память о воинах-победителях должна жить вечно!

Исследование показало, что на территории нашей страны в каждом регионе есть ансамбль народного танца. Нас интересуют те, где в репертуаре присутствует военная тематика. Военные танцы, производные от первобытных охотничьих плясок, существуют с момента зарождения человечества как способ эмоциональной и духовной тренировки, готовность к битве. Сегодня ритуальный аспект ушел в прошлое, но приобретает актуальность патриотическое переосмысление, возможность показать современной молодежи героев-защитников, воспитать чувство гордости за страну, победившую фашизм, ответственность и готовность бороться с проявлениями нацизма.

Изучая тему, из многочисленного списка профессиональных коллективов, чей репертуар выделяется осмыслением событий Великой Отечественной войны, мы выбрали лишь некоторые. Прежде всего, это ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова, созданный в 1928 году для прославления и популяризации ратных событий всех видов войск. В репертуаре его несколько тысяч произведений, и достойную часть составляют народные и военные плясовые. Это патриотические постановки «Солдатское погурри», «Казачи в Берлине», «Легендарный Севастополь» [1].

Артисты Государственного академического ансамбля народного танца имени И. А. Моисеева исполняют хореографию народов мира. Но мы выделили танцы, являющиеся украшением программы, направленной на национально-патриотическое воспитание: «Партизаны», «Моряки» и «Матросы» [2].

Специализирующийся на северной национальной хореографии ансамбль танца Сибири, созданный М. Годенко, также включает в свою сценографию произведения, воспитывающие любовь к Отчизне: «Сибирские партизаны», «Сибирский марш» [3].

Ансамбль песни и пляски Черноморского флота России — один из старейших творческих коллективов Вооруженных сил РФ. Поражают лирические произведения в репертуаре коллектива — «Черноморский вальс», «Севастопольский вальс», через которые раскрывается военная тема [4].

Известный ансамбль песни и пляски Западного военного округа на рубеже наших границ исполняет военные и патриотические танцы «Марш защитников Отечества», «Посвящение защитникам Родины» [5].

Заслуженный государственный академический ансамбль песни и пляски «Донбасс» активно гастролирует по Российской Федера-

ции, участвует в крупных фестивалях народного искусства, проводит благотворительные выступления для освобожденных жителей Донецкой Народной республики, в военных госпиталях, на передовых позициях «за ленточкой» для бойцов СВО. Созданная тематическая программа «Будем жить!» составлена из ярких вокальных, хореографических и инструментальных бессмертных произведений военных лет и современных композиций. Программа, наполненная светлой ностальгией, вечной памятью, благодарностью к тем, кто 80 лет назад отстоял мир, и к тем, кто сегодня борется за свободу земли от нацистов.

В Уральском федеральном округе с 1939 года выделяется творчество ансамбля песни и пляски Уральского военного округа национальной гвардии России. «Солдатская полька», «На привале», «Уральская кавалерийская», «Победная» — это далеко не полный перечень произведений, полюбившихся жителям-свердловчанам. Коллектив известен не только в регионе, но и за его пределами. Они активно участвуют в мероприятиях, посвященных Дню Победы на сценических площадках страны. В 2014 год — год присоединения Крыма, выступая на борту противолодочного корабля «Керчь», артисты исполнили легендарный танец «Яблочко» и перепляс «Дружба народов».

Оренбургский государственный академический русский народный хор к 80-летию Победы ВОВ представил концертную программу «Нам есть, чем гордиться, и есть, что беречь...». Зрители были свидетелями яркого калейдоскопа песен, танцев, вокально-хореографических композиций, пронизанных духом стойкости и героизма, свойственным нашему народу в периоды тяжелых испытаний.

Гордостью и визитной карточкой Челябинской области и всего региона является ансамбль танца «Урал». Репертуарная основа коллектива — хореографические постановки на основе самобытного фольклора. В 2022 году в рамках танцевального флэшмоба в поддержку Российской армии был исполнен знаковый танец яицких казаков «Бышенька», который начинался с символичной фигуры «Z». К знаменательной дате 80-летия Победы в Великой Отечественной войне легендарный коллектив подготовил хореографическую композицию «Возвращение с фронта» по мотивам песен военных лет. В сюите примет участие детская студия профессионального коллектива. Авторы этого мероприятия отразили современный взгляд на события ВОВ, раскрывая воспитательный аспект в становлении гражданской позиции подрастающего поколения, любви к родному краю, формировании гордости за великую Отчизну у юных исполнителей.

Все вышеперечисленные концертные объединения демонстрируют многообразие военных и патриотических репертуарных произведений, знакомство с ними позволило выбрать для изучения композицию «Приглашение к танцу», который стал одним самых полюбившихся номеров ансамбля песни и танца Российской Армии имени А. Александрова. Композитор Леонид Шац с балетмейстером Ушером Хмельницким в 1969 году создали это произведение, наполнив его юмором, задором и темпераментом. Сюжет прост — юные защитницы Отечества, девчонки-военнослужащие приглашают своего командира к танцу. Их, веселых, озорных, много, а он у них один. Композиционное решение незатейливое — линии, полукруг, но при этом постановщик использует сложную дробную лексику ног, трюковые мужские элементы, синкопированный музыкальный ритм, стремительный темп, актерскую игру героев. Эти приемы и сегодня вызывают у зрителя интерес до самой кульминации, а финал сопровождается бурными аплодисментами.

Подводя итоги нашего исследования, можно констатировать, что осмысление событий Великой Отечественной войны в репертуарной политике танцевальных коллективов очень важно, так как оно направлено на пропаганду службы в Российской армии, военно-патриотическое становление молодежи, сохранение памяти погибших защитников Отечества. Выступая перед школьниками, коллективы способствуют сохранению исторической памяти и передаче культурного кода новому поколению, вдохновляя на изучение истории и уважение к подвигам предков. Для уральского региона выступление с военным репертуаром играет важную роль в культурной жизни, сохраняя народные традиции и вызывая гордость за соотечественников.

## Список литературы

1. Ансамбль имени Александрова: факты из истории. — URL: <https://www.culture.ru/materials/86902/ansambl-imeni-aleksandrova-fakty-iz-istorii>.

2. Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева. — URL: <https://www.culture.ru/collectives/15471/gosudarstvennyi-akademicheskii-ansambl-narodnogotanca-imeni-igorya-moiseeva?ysclid=m8t0y13yj5171562164>.

3. Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири им. М. С. Годенко. — URL: <https://newslab.ru/info/dossier/krasnoyarskij-gosudarstvennyj-akademicheskij-ansambl-tanca-sibiri-im-m-s-godenko?ysclid=m8t0zhu23787705041>.

4. Ансамбль песни и пляски Черноморского флота. — URL: <https://milcult-ru.turbopages.org/turbo/milcult.ru/s/content/ansambl-pesni-i-plyaski-chernomorskogo-flota>.

5. Ансамбль песни и пляски ЗВО. — URL: <https://milcult-ru.turbopages.org/turbo/milcult.ru/s/ansamble-leningrad>.



**Грехова Полина Александровна**  
Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: grekhova-2003@mail.ru



**Тетерина Мария Михайловна**  
Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», Челябинский государственный институт культуры, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: mariateterina3@gmail.com  
**Научный руководитель** — Бриске И. Э., профессор кафедры искусства балетмейстера, Челябинский государственный институт культуры

## **Цена достижения мира, разрушенного войной, в балете «Дом у дороги»**

В статье актуализируется союз литературы, музыки и хореографии как источника создания произведения на военную тему, обращаясь к примеру балета В. В. Васильева «Дом у дороги». Исследуются структурные, интонационные, смысловые составляющие партитуры музыкального произведения и хореографического текста. Определяются драматургические возможности выбранной темы, осмысливается поиск творческого воплощения содержания поэтического произведения А. Твардовского, утверждается значимость этого произведения в контексте исторических событий.

**Ключевые слова:** балет «Дом у дороги», В. В. Васильев, В. Гаврилин, патриотизм, вальс, война, фильм-балет, ценность мира, искусство

**Grekhova Polina Alexandrovna**

3rd year students of the training course “Choreographic art”, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: grekhova-2003@mail.ru

**Teterina Maria Mikhailovna**

3rd year students of the training course “Choreographic art”, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: mariateterina3@gmail.com@icloud.com

**Scientific supervisor** — Briske I. E., Professor of the Art of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **The price of achieving a world destroyed by war in the ballet “House by the road”**

The article actualizes the union of literature, music and choreography as a source for the creation of a work on a military theme, using the example of V. V. Vasiliev’s ballet «House by the Road». The structural, intonational, and semantic components of the score of a musical work and choreographic text are examined. The dramatic possibilities of the chosen theme are determined, the search for a creative embodiment of the content of A. Tvardovsky’s poetic work is understood, and the significance of this work in the context of historical events is affirmed.

**Keywords:** ballet «House by the Road», V. V. Vasiliev, V. Gavrilin, patriotism, waltz, war, film-ballet, value of peace, art

Цель данной статьи — выявить возможности многогранных ресурсов хореографического спектакля в создании глубоких психологических образов тех, кто испытал тяготы войны, и проанализировать гармоничное слияние музыки и хореографии как основы создания балета В. Гаврилина и В. Васильева «Дом у дороги».

Рассматривая проблему цены мира, разрушенного войной, охватываются различные аспекты: в первую очередь — человеческие жизни. Данный фактор подразумевает под собой жизнь и здоровье не только людей, находящихся на поле боя, но и их близких и родных, находящихся в тылу. Травмы, полученные в ходе боевых действий, оставляют глубокие шрамы на душах людей и обществе в целом.

Как писали в своей статье И. В. Демин и Е. С. Долгина «Патриотизм: понятие и виды», патриотизм — бесконечное желание служить исключительно интересам Отечества, любовь и преданность своей Родине. Ответственность за будущее своего Отечества, религиозного и национального наследия, культурного достояния [5, с. 4].

Следует отметить, что искусство — неотъемлемая часть сохранения культурного наследия, которое не могло обойти стороной военную тематику, время боли и тяжелых потерь. Многие писатели, в своих произведениях описывали сложные боевые положения, которые пронизывают историю и будут актуальны во все времена.

Говоря о военных годах, нельзя не упомянуть творчество русского советского писателя, поэта и прозаика, военного корреспондента, А. Т. Твардовского, а именно его поэму «Дом у дороги», Важно подчеркнуть, что данное произведение занимает особое место в эпической поэзии писателя. Начало работы над этой поэмой относится еще к первому году войны («Я начал песню в трудный год...»), а завершение — к периоду ее окончания. Особый жанр поэмы («лирическая хроника») был определен автором уже к 1944 г. [6].

По мнению русского советского поэта и литературного критика С. Я. Маршак: «Пожалуй, трудно найти другое поэтическое произведение, которое говорило бы так отчетливо о самом основном и дорогим в жизни» [7].

Остановимся поподробнее на теме войны в хореографии. Этот вид искусства, при помощи своих выразительных средств, образно и действенно передаёт эмоции, а также ключевые аспекты тех страшных и трагических событий. Одним из таких примеров является балет «Дом у дороги», по одноимённой поэме А. Твардовского, в постановке режиссёра А. А. Белинского и балетмейстера В. В. Васильева в 1984 году, на музыку Валерия Гаврилина.

Из всей многостраничной подборки стихов остался лишь небольшой фрагмент в четыре строфы, произносимый самим Твардовским в эпилоге фильма-балета.

Я начал песню в трудный год,  
Когда зимой студеной  
Война стояла у ворот  
Столицы осажденной [3, с. 82].

На протяжении долгого времени Гаврилин и его коллеги по балету обсуждали в качестве литературной первоосновы не «Дом у дороги», а «Тёркина». Именно таким был изначальный замысел А. Белинского: к сорокалетию Победы он планировал создать спектакль «Василий Тёркин». Но В. Васильев этих устремлений не разделял, справедливо полагая, что невозможно представить столь масштабный сюжет в балетном жанре. Поэтому и остановились в итоге на «Доме у дороги» [4].

Композитор В. Гаврилин воплощает не только редкую в балетном жанре военно-патриотическую тему, но и своеобразный жанр «вокального балета», синкретичного по своей природе. Опора на народно-песенное начало и национальные танцевальные традиции делает «Дом у дороги» ярчайшим явлением так называемой «новой фольклорной волны».

Помимо скрипок, композитор ввёл в партитуру настоящий женский голос, сочинив вокализ и песню на слова Твардовского «Коси, коса». Её музыкальную тему он заимствовал из своего вокального цикла «Времена года» — песня «Лето» [8].

Надрывается, бьётся неотвязный тревожный колокол, и на его фоне — первоначально две скрипки, затем четыре струнных инструмента выводят песенно-причетную бесконечного дыхания мелодию. А пронзительные высокие женские голоса — горькие проводы самых близких под грохочущий набатный звон.

«Я не стал бы делать фильм и участвовать в нем, если бы не прекрасная музыка, — вспоминал Владимир Васильев. — Я услышал сначала вальс... Это был законченный рассказ о судьбе героя, который сам по себе мог стать маленьким балетом, и я понял: не смогу не станцевать... твердо решил: “Буду ставить”» [1, с. 5].

Проанализировав балет «Дом у дороги» в постановке В. Васильева, можно выделить основные лейтмотивы, такие как тема дороги, прощания с домом, тернистого жизненного пути. Ласковая, лиричная колыбельная — символ младенчества, нежности, жертвенной женской любви.

Сплав музыки и поэмы Твардовского стал основой для выявления глубоких и трагичных тем, связанных с последствиями войны и поиском мира, успешно воплощенные при помощи хореографических приёмов.

Анализ фильм-балета «Дом у дороги» позволил выявить основные хореографические характеристики. Движения исполнителей варьируются от плавных и мелодичных до резких и драматичных, что в свою очередь помогает передать разнообразные эмоции. Использование жестов рук и тела символизирует стремление или отчаяние: поднятые руки означают надежду или стремление к свободе, а опущенные — подавленность.

Хореография включает в себя как сольные номера, так и ансамблевые сцены, что позволяет исследовать динамику отношений между персонажами. Взаимодействие танцоров может отображать близость или конфликт, создавая напряжение или гармонию.

Расположение танцоров на сцене усиливает смысловые акценты. Так, удаление танцоров друг от друга символизирует эмоциональ-

ную дистанцию, в то время как сближение подчеркивает связь и поддержку.

Рассмотрим структуру балета, обусловлено эпизодами, которые были разработаны композитором. Первая сцена балета, представляет собой массовый парный танец, используются различные виды port de bras и приемы канона, при помощи которых исполнительницы имитируют покачивания колосьев на ветру. Пустое сценическое пространство, обрамлённое макетами деревенских изб и линиями электрических столбов, создает атмосферу времени и места. Танцующие босиком как будто возвращаются к своим корням. Одежда, отражает дух простоты, непосредственности и искренности, характерные для сезона сенокоса.

Следующая сцена берёт своё начало в массовом пантомимном действии. Характер музыки меняется с лирического, на более игривый в характере staccato. С приходом людей в туфлях на низком каблуке, нарядных косынках и кепках начинается колхозный праздник. Плавный переход от босоногого полуклассического танца к яркой русской дробу символизирует слияние традиций и современных веяний. В сцене происходит, словно, перепляс между мужчинами и женщинами. Завершает этот эпизод поцелуй между героем и героиней, который становится кульминацией их нежных чувств, связывая воедино личные судьбы и атмосферу праздника. В конце сцены музыкальная интонация становится более лиричной, что имеет своё отражение в хореографии, действие словно замирает. На сцене вновь остается лишь главная пара, их движения мягкие и плавные, в характере адажио. Дуэт строится на большом количестве поддержек. Исполнители на протяжении всего адажио находятся в близком взаимодействии, что характеризуется нежными, бережными касаниями друг друга.

И та любовь была сильна  
Такою властной силой,  
Что разлучить одна война  
Могла.  
И разлучила...

В начале следующей сцены слышен пронзительный звон. На сцене происходит яркий и динамичный выход героев, которые, словно птицы, взмывают в воздух с высокими прыжками и расправленными руками. Их прощание лишено привычных объятий и поддерживающих жестов, которые прослеживались в первом адажио. Это прощание оказывается мимолётным, наполненным эмоциональной напряженностью.

В четвёртой сцене разворачивается трогательная картина проводов мужчин. Каждая деталь прощания наполнена глубоким символизмом. Сцена носит массовый характер, и исполняется в парах. В хореографии исполнительниц преобладает большое количество движений *grand battement* и *renverse*, совпадающих с ярко выраженными музыкальными акцентами. Васильев не использует классические движения в методическом варианте, а наоборот, следуя за интонацией, а также за философией жизни и смерти отраженной в музыке Гаврилина, робко разрабатывает тот, или иной образ. Мужчины становятся на колени перед женщинами, как будто умоляя о благословении, и в этот момент ощущается вся значимость момента. Ответный жест женщин, опускающихся на колени перед мужчинами, словно выражает благодарность за готовность служить, за будущие подвиги, которые они принесут во имя Родины.

Мужчины, повернувшись к зрителям, движутся назад с поднятыми руками, символизирующими прощальный жест.

Хореография эпизода «Бой» наполнена широкими позами рук и тела, вращениями, а также высокими прыжками. В бою «ради жизни на земле» гибнут четверо. Один солдат сражается до конца и побеждает. Сцена боя перерастает в монолог главного героя. Вся исполнительская техника прыжков Владимира Васильева была включена в этот четырехминутный танец. В финале номера исполнитель приближался к авансцене, свет менялся, и его фигура превращалась в гигантский силуэт с развивающимися волосами.

Следующий эпизод — «Плен». На переднем плане виднелась колючая проволока. Сапоги немецких солдат, отбивающие ритм. На вышке установлен прожектор, луч которого тоже движется в такт музыке. Батальная сцена — стремительный темп, активные ритмы, форте ударных — подводит к кульминации балета — тихой, интимной, слезной: рождению ребенка в плену, которое обозначено музыкальной фразой вальса на гусях. Огрубевшие руки пленных поднимают мать над толпой, над грешной землёй несут, защищают, баюкают. Лется плачем женский голос, повторяя скупую, скорбную попевку, подхватываемую оркестром [2]. Яркий свет пробивается сквозь мизансцену, аналогичную той, что была в финале боя. Ветер играет с её волосами, освещенными солнечными лучами.

После этих трех образно решенных сцен, следует возвращение героя в обугленный дом у дороги. Он находит чудом уцелевшую косу, берет ее в руки, и вспоминает о довоенной деревне. Хореография здесь основана на классической основе, где женщины впервые встают на пальцы. Музыкальная драматургия вальса очень богата и выразительна. Характер сцены более игривый с ярко выраженными

музыкальными акцентами. Данный эпизод решён при помощи ансамблевого дуэтного танца, с множеством поддержек. Содержание сцены подсказано стихами. То же поле. Косят вчерашние бойцы. Косит главный герой.

Чтоб горе делом занялось,  
Солдат вставал с рассвета  
И шире, шире гнал покос  
За все четыре лета.

Опустело поле. Один лишь герой все косит и косит...

Солдат не замечает, как далеко позади него, на другом конце поля, появилась женская фигура с ребенком на руках. Балет завершается фигурой героя на фоне сгоревшего дома.

В заключении следует сказать, что важным элементом балета является осознание того, что мир достигается через сострадание. Герои сталкиваются с выбором: жертвовать собственными интересами ради блага других или следовать своим путем, не обращая внимания на страдания окружающих. Через данные аспекты мы наблюдаем, что настоящая цена мира заключается в готовности жертвовать своими ценностями и личным счастьем ради других.

Несмотря на все страдания и потери, балет завершается надеждой. Понимание того, что мир возможен, даже когда он кажется недостижимым, становится важным жизненным испытанием для героев. Каждый шаг к восстановлению и принятию мира представляет собой символ надежды на лучшее будущее. Это заключается в идеи того, что даже после самых сложных испытаний есть возможность построить новый дом и новую жизнь, опираясь на уроки прошлого.

Сущность вышеизложенного сводится к тому, что балет «Дом у дороги» — это яркое и глубокое произведение, которое затрагивает сложные вопросы ценности мира в условиях, когда его достижения требуют значительных жертв. Искусство В. Гаврилина и В. Васильева умело передает эмоциональную окраску жизни, показывая, как любовь, прощение и взаимопомощь становятся важнейшими аспектами восстановления после разрушений.

### Список литературы

1. Васильев, В. В. Долг перед потомками / В. В. Васильев // Советская культура. — 1984. — С. 5.
2. Гаврилин, В. А. По мотивам поэм Твардовского / В. А. Гаврилин // Телевидение, радиовещание. — 1985. — № 1. — С. 9

3. Гладкова, О. И. Военная тема в балете: Валерий Гаврилин: «Дом у дороги» / О. И. Гладкова // Вестник СПбГИК. — 2016. — № 4. — С. 82–84.
4. Гладкова, О. И. Военная тема в балете: Валерий Гаврилин: «Дом у дороги» / О. И. Гладкова. — Москва : Молодая гвардия, 2018. — С. 442–451.
5. Демин, И. В. Патриотизм: понятие и виды / И. В. Демин, Е. С. Долгина // Вестник магистратуры. — 2015. — № 11. — С. 50.
6. Дербенцева, Л. В. Поэт светлой тональности / Л. В. Дербенцева // Литература в школе. — 2020. — № 4 — С. 92–105.
7. Маршак, С. Я. Ради жизни на земле. Об А. Твардовском: книга / С. Я. Маршак. — Москва : Советский писатель, 1961. — 108 с.
8. Супоницкая, К. А. Жизнь замечательных людей / К. А. Супоницкая. — Москва : Молодая гвардия, 2018. — 527 с.



**Качагина Дарья Дмитриевна**  
Преподаватель кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: ddsamarina@yandex.ru

## **Проектная деятельность как основа воспитания патриотизма в хореографическом любительском коллективе**

В статье рассматривается проблема актуальности патриотического воспитания детей и молодежи на современном этапе развития государства. Автором отмечено, что обучение хореографическому творчеству может стать эффективным инструментом педагога на пути формирования нравственно-патриотических качеств обучающихся. Оценивается особенность применения метода проектной деятельности как инновационной технологии в образовании и актуализируется его использование для формирования патриотического сознания у обучающихся в хореографическом любительском коллективе. Происходит разбор способов осуществления проектной деятельности в рамках обучения детей хореографии. Исследуется решение задачи патриотического воспитания подрастающего поколения путем обучения современным направлениям хореографии. Описываются этапы проведения коллективного проекта по созданию хореографической миниатюры на патриотическую тему на базе Образцового детского коллектива Челябинской области «Театр танцевальных миниатюр “Hi-Tech”».

**Ключевые слова:** проектная деятельность, патриотическое воспитание, хореографический любительский коллектив

**Kachagina Daria Dmitrievna**

Lecturer at the department of choreography pedagogy, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: ddsamarina@yandex.ru

## **Project activity as a basis for fostering patriotism in an amateur choreographic group**

The article considers the problem of the relevance of patriotic education of children and youth at the present stage of the development of the state. The author notes that teaching choreographic creativity can become an effective teacher's tool towards the formation of moral and patriotic qualities of students. The article evaluates the peculiarity of the application of the project activity method as an innovative technology in education and actualizes its use for the formation of patriotic consciousness among students in an amateur choreographic group. There is an analysis of ways to carry out project activities within the framework of teaching choreography to children. The article examines the solution of the problem of patriotic education of the younger generation by teaching modern choreography directions. The stages of a collective project to create a choreographic miniature on a patriotic theme based on the Hi-Tech Dance Miniature Theater, an exemplary children's collective in the Chelyabinsk region, are described.

**Keywords:** project activities, patriotic education, amateur choreographic group

На сегодняшний день нравственно-патриотическое воспитание детей и молодежи становится одной из главных задач развития внутренней государственной политики. Развитие традиционных ценностей в детстве и юности играет ключевую роль в формировании личности и гражданской позиции, ведь именно в этот период жизни активно формируются нравственные ориентиры и убеждения. Важно, чтобы патриотизм не сводился лишь к формальным знаниям о стране, её истории и культуре. Он должен быть основан на эмоциональной привязанности к родине, уважении к её традициям и достижениям, а также на понимании ответственности за её будущее.

Актуальность патриотического воспитания подрастающего поколения обусловлена сложным историческим этапом. Война и антироссийская пропаганда со стороны Запада, а также проблемы обезценивания традиционных норм и ценностей, создают неопределенность в восприятии исторических событий русского народа. Воспитательную работу в этом направлении необходимо проводить комплексно — и со стороны государства, и со стороны семьи, и ко-

нечно же, поспособствовать формированию патриотических чувств следует и учебным заведениям, в том числе в системе дополнительного образования детей.

Хореографическое творчество, как наиболее популярная программа обучения художественной направленности в системе дополнительного образования, в полной мере может стать инструментом патриотического воспитания детей и молодежи. Хореография как искусство обладает ярко выраженной исторической и этнографической направленностью, что делает её изучение важным для понимания истории и традиций различных народов. Это, в свою очередь, открывает возможности для её использования в качестве средства воспитания любви к родине [3].

При этом, как искусство хореографии, так и методика ее преподавания отличается высокой динамичностью развития. Для педагога-хореографа, руководителя коллектива успешное педагогическое руководство танцевальным коллективом будет зависеть от его владения различными методами этнокультурного образования [2]. Таким образом, в создавшихся условиях естественным становится появление разнообразных инновационных технологий в образовательном процессе, которые позволяют обеспечить необходимые условия для всестороннего развития детей, в том числе и в формировании патриотизма.

На современном этапе образовательного процесса все более широкое распространение получает метод проектной деятельности. Применение проектов в образовании можно отнести к разряду инновационных педагогических технологий, так как одной из особенностей образовательных нововведений является включенность обучающегося в сотрудничество и участие в процессе принятия важных решений [1]. Процесс проектирования можно рассмотреть как один из видов практической работы, который включает выполнение обучающимися заданий на воспроизведение по образцу, задания по усовершенствованию уже существующих структур, а также задачи по поиску и созданию новых объектов, путем выполнения выданного педагогом алгоритма. При внедрении метода проектной деятельности в систему дополнительного образования, в частности в хореографическую подготовку детей, педагог может поспособствовать развитию не только танцевального мастерства, но и простимулировать духовное становление, дисциплину, побудить к осознанному подходу к творческой деятельности обучающегося.

В рамках педагогической работы в хореографическом любительском коллективе, можно рассмотреть такие виды проектирования, как задания обучающимся на самостоятельное сочинение танце-

вальной лексики, создание комбинаций в дуэтах, трио на основе импровизации и приемов партнеринга, создание небольших танцевальных этюдов и флешмобов; разработка комплекса упражнений на развитие физических данных, необходимых при исполнении конкретного танцевального произведения; подготовка и реализация художественно-выразительных средств, применимых к разрабатываемому номеру (разработка иллюстраций костюмов, реквизита, видеоряда и др.).

Формы обучения в рамках проектной деятельности в хореографическом любительском коллективе могут быть разными: коллективными, групповыми и индивидуальными, однако стоит всегда акцентировать внимание воспитанников на практико-ориентированный результат.

В качестве конкретного примера применения метода проектирования в хореографическом любительском коллективе приводится постановка танцевального номера на патриотическую тему. Описываемый коллективный проект производился на базе Образцового детского коллектива Челябинской области «Театр танцевальных миниатюр “Hi-Tech”», ведущим свою деятельность в учреждении дополнительного образования детей. Одной из задач образовательного и воспитательного процесса, прописываемой в Уставе МБУДО «ЦРТДиЮ “Победа”» г. Челябинска» является разработка и применение новых видов работы с обучающимися. Основным мероприятием, указываемым в ежегодных планах воспитательной работы, становится проектная деятельность, которая, несомненно, является видом инновационной деятельности как в учреждении дополнительного образования, так и в объединениях, базирующихся в нем.

Продуктом проектной деятельности в коллективе стала хореографическая постановка «Легендарный Танкоград», посвященная присвоению Челябинску звания «Город трудовой доблести». В постановке принимали участие не только педагоги коллектива, но и его воспитанники, привнося в номер свои идеи и лексические наработки. Также перед подготовкой к постановке номера был проведен ряд воспитательных мероприятий для обучающихся: лекция-дискуссия, онлайн-экскурсия по виртуальному музею Великой Отечественной войны 1941–1945, создание фильма, являющегося сценографией к номеру.

Работа над проектом велась в четыре этапа. На первой, подготовительной ступени сформировалась проблема и цель общей работы. Система способов организации патриотического воспитания детей достаточно широка, при этом, рассматривая хореографию как инструмент формирования патриотизма, можно отметить, что

используется достаточно ограниченный список видов хореографического искусства, а также средств и приемов в них входящих. Воспитательные возможности народного танца обосновано оцениваются как лучший вариант развития патриотических ценностей посредством хореографии. Разумеется, немаловажное влияние оказывает и воспитание детей через изучение наследия великих русских хореографов, как относящихся к балетному театру, так и к ансамблям народно-сценического танца. Но нельзя отрицать высокую популярность современных танцевальных направлений среди заказчиков образовательных услуг. Руководители коллективов, ведущих свою работу в рамках современного и эстрадного танцев, не менее заинтересованы в воспитании патриотизма среди своих обучающихся. Таким образом, целью проекта стала постановка эстрадной хореографической миниатюры, приуроченной к назначению звания «Города трудовой доблести» Челябинску, призванной углубиться в изучение истории родного города воспитанников коллектива эстрадного танца доступным и интересным им способом.

Второй ступенью стали планирование и детальная разработка проекта. На данном этапе совместно с обучающимися был создан учебно-тематический план работы на предстоящий месяц для обозначения рамок и сроков проекта. Затем определен музыкальный материал, используемый для танцевальной миниатюры. Опираясь на музыкальное произведение, обозначился жанр хореографической постановки, и, следовательно, характер лексической составляющей номера. Также в плодотворном сотрудничестве с воспитанниками был составлен композиционный план постановки и определено название номера.

На следующем, третьем этапе реализации и выполнения практической части проекта, началась подготовка танцевальных комбинаций, входящих в номер. Путем выполнения группами детей заданий, направленных на воспроизведение по образцу; заданий, основанных на импровизации и поиске новых двигательных действий, выполняемых по алгоритму, заданным педагогом, был создан лексический материал номера. Далее следовали разработка эскизов костюмов и создания реквизита. На этом же этапе, одной из групп обучающихся, был создан видеоряд к номеру. Воспитанники воспользовались материалами, предоставленными в свободном доступе в сети Интернет, затем самостоятельно смонтировали видеоролик, являющимся сценографией к танцевальной миниатюре.

Завершающим этапом становится презентация продукта проектной деятельности, оценка и подведение итогов. Хореографическая миниатюра «Легендарный Танкоград» была представлена в концерт-

ном листе Центра творчества «Победа», а затем вошла в репертуар и конкурсную программу Театра танцевальных миниатюр «Hi-Tech».

Таким образом, в процессе художественно-проектной деятельности в хореографическом любительском коллективе эстрадного танца, обучающимися был приобретен новый творческий опыт, а педагоги, в свою очередь, смогли реализовать одну из самых актуальных воспитательных задач — поспособствовать развитию патриотизма у детей путем совместной работы в рамках постановки танцевальной миниатюры, затрагивающей историю родного города.

### **Список литературы**

1. Бордовская, Н. В. Педагогика : учеб. пособие / Н. В. Бордовская, А. А. Реан. — Санкт-Петербург : Питер, 2006. — 304 с.

2. Дубских, Т. М. Научно-творческая проектная лаборатория — основа формирования этнокультурных ценностей / Т. М. Дубских // IX Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: память культуры и культура памяти» : сб. материалов междунар. науч. конф. — Челябинск : ЧГИК, 2020. — С. 196–197.

3. Пономарева, И. А. Патриотическое воспитание школьников: теория и современная образовательная практика / И. А. Пономарева // Единство образовательного пространства как междисциплинарная проблема. — Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена : АСТЕРИОН, 2011. — С. 308–311.



### **Мильштейн Лаура Дмитриевна**

Студентка 2-го курса направления подготовки «Народная художественная культура» хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры

E-mail: layramilshtein@icloud.com

**Научный руководитель** — Кособуцкая Н. Ю., кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

## **Военная тема в музыкальном жанре**

В преддверии юбилейной даты — Дня Победы в Великой Отечественной войне — одной из основных тем в постановках танцевальных произведений становится тема войны. Актуальность событий обязывает постановщика заниматься поиском музыкального материала, исследованием и аналитикой вопросов в области музыкального образования и просвещения для последующего оформления хореографического произведения, соответствующего задумке, идее и драматургически потенциальному решению.

**Ключевые слова:** военная тематика, музыка, хореография, танец, мужество и героизм, любовь

### **Milshtein Laura Dmitrievna**

2nd year student of the Folk Art Culture department of the Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: layramilshtein@icloud.com

## **The military theme in the musical genre**

On the eve of the anniversary date, since the Victory in the Great Patriotic War, the theme of war becomes one of the main themes in the productions of dance works. The relevance of the events obliges the director to search for musical material, research and analysis of issues in the field of music education and enlightenment, for the subsequent design of a choreographic work corresponding to the idea, idea and dramaturgically potential solution.

**Keywords:** military themes, music, choreography, dance, courage and heroism, love

Важнейшим средством художественного воплощения хореографического произведения является музыка. Происхождение музыки, ее назначение, способы и условия исполнения — все это видовой фактор, индивидуализирующий сочинение. Важным компонентом творчества является жанр. Специфика музыкального жанра неоднозначна и исторична.

Если мы проведем некоторую хронологию, то представить жанры сможем по нескольким направлениям: 1) по происхождению и жизненному назначению; 2) по способу и условиям бытования; 3) по составу исполнителей и способу исполнения; 4) по типу этнической и социальной принадлежности; 5) по глубине и содержанию тематической мысли.

Согласно первому направлению, жанры подразделяются на бытовые и автономные. К бытовым жанрам относится музыка, функции которой выполняются в различных бытовых, трудовых, обрядовых ситуациях. Сюда следует отнести песню, танец, марш. Например, музыка всегда была важной составляющей военных действий. Военные марши сопровождали войска, состоявшие из профессиональных воинов, создавая боевой дух и дисциплину. В Средние века военные ансамбли использовали духовые инструменты для поднятия воинского духа войск. Известные музыкальные произведения, такие как «Марш радости» Л. Бетховена или «Военный марш» И. Стравинского, стали символами эпохи [1, с. 4].

Автономные жанры обусловлены автономностью творчества. К ним относятся опера, симфония, балет. Автономные жанры музыки связаны с бытовыми как содержательно-ассоциативными моделями и являются их наследной проекцией.

Следующее направление делит музыкальные жанры на камерные и концертные. В основе камерных жанров лежит практика музицирования в домашней среде. К ним относятся квартеты, трио, сонаты, романсы, пьесы. Концертные же жанры предназначены для концертного исполнительства.

Третье направление подразделяет жанры на вокальные и инструментальные. В свою очередь, вокальные жанры предполагают сольные исполнения (песню, романс, арию), ансамблевые и хоровые. В зависимости от участников исполнения различают чисто вокальные и вокально-инструментальные жанры. Вокально-инструментальные подразделяются на камерные (вокальное произведение в сопровождении одного или нескольких инструментов) и оркестровые. К оркестровым относятся оратории, мессы, реквиемы. К инструментальным жанрам относятся сольные (баллада, поэма, лирическая миниатюра), ансамблевые (квартет, соната для солиру-

ющего инструмента с сопровождением) и оркестровые (симфонии, концерты, увертюры).

Четвертое направление может объединять между собой предыдущие три (в некотором сочетании) и объективно выстраивать социальную категорию жанра, выделяя классическую музыку, фолк и народную музыку, поп, рок и металл-музыку.

Пятое направление позволяет основную линию музыкального материала выразить как самостоятельную музыкальную мысль произведения, тем самым выделяя тематическую линию в самостоятельный жанр.

В своей постановочной работе хореографы, исследуя музыкальную фактуру произведения, часто не учитывают спецификацию жанра или используют его в рамках одного из направлений, что кажется не совсем оправданным.

Военная тематика в музыкальном жанре занимает особое место, отражая сложные аспекты человеческой жизни, героизма, трагедии и патриотизма. В различных музыкальных направлениях можно найти произведения, которые иллюстрируют военные события, солдатский быт, любовь к Родине, к ближнему.

Военная музыка охватывает широкий спектр жанров. Один из них мы можем отнести к классической музыке. Такие композиторы, как Шостакович и Прокофьев, создавали произведения, отражающие боль и страдания войны. Композитор XVIII века Йозеф Гайдн создал удивительное произведение «Прощальная симфония».

В работе над постановкой хореографического материала нами было выбрано произведение «Эхо любви» композитора Евгения Птичкина, версия фортепиано. Музыка передает чувства радости, тоски и надежды, отражая сложные эмоции. Композитор использует богатую палитру звучания, мастерски сочетая различные инструменты и создавая многослойные текстуры.

Глубина, красота и история данной композиции вдохновили нас на создание хореографического материала, относящегося к теме войны, точнее, к теме любви в военное время. Именно это произведение позволило совместить, с одной стороны, два несопоставимых понятия, с другой — разобрать их взаимосвязь, показать, как любовь может возникать и развиваться на фоне жестоких реалий. Мы стремились показать, как чувства способны противостоять ужасам разрушений и потерь, не теряя надежду в самые суровые времена. Каждая история, человеческая судьба, прерванная войной, — это напоминание о ценности жизни и мира.

Одной из особенностей номера является использование в композиции приема передачи азбуки Морзе, отраженной в движениях

исполнителей. Слово «память» прослеживается на протяжении всего номера, что является не только интересным дополнением танца, но и логистическим развитием композиции. «Точка» — четкое, короткое движение, позировка, изображающие страдания, «тире» — плавные, перетекающие движения, отображающие более спокойное состояние души. Данная концепция воспроизводит метафору «за черной полосой всегда следует белая».

Развитие композиционного строя составлено по принципу антиследования от хаоса к гармонии, от асимметрии к симметрии, что передает мечущийся образ человеческой души. Сужение и моментальное расширение сферы рисунка также отражают напряженное состояние героев, попавших в истории событий, заложенных в хореографическое произведение.

Классификация музыкального жанра, описанная выше, позволила нам более тщательно провести исследовательскую работу над произведением Е. Птичкина и прийти к следующему заключению — это жанр бытового вокального ансамбля для концертного исполнения.

Для более полного осмысления и понимания аналогии жанровой категории рассмотрим работу другого хореографа, использовавшего произведение «Эхо любви» в качестве музыкального сопрождения.

Хореограф танцевальной студии «Триумф» г. Чебоксары Кристина Милашина в своей версии повествует о чистой любви сквозь временные преграды, расстояние и потери. Сарафанная версия костюма с воротником и заплетенные косы ассоциируют нас с беззаботным образом юности, чистыми чувствами и первыми столкновениями судьбы, жестоких трудностей и переживаний. Кульминация номера начинается с получением девушками писем с фронта, каждая счастлива увидеть любимый почерк, лишь одна из них не получает радостных известий. Данный массовый номер благодаря дизайну костюма и использованию реквизита выразительно и глубоко отражает эмоциональный образ девушек, уже умеющих ждать и верить. В этом примере мы видим оркестровый вокально-инструментальный жанр (оратория), народный стиль исполнения на военную тематику.

Следующий пример хореографии для сравнения — постановочная работа танцевальной мастерской «Podval Dance Company» из г. Ярославля, хореограф Александра Коваленко. Бессюжетность этого номера компенсируется большим запасом лексики движений, где хореография с точностью отражает каждый музыкальный акцент, словно танец и музыка сливаются в единое целое. Многообразие

костюмов и хореографии, широкий эмоционально-чувственный фон демонстрируют засилье судеб, где каждый герой, он же исполнитель как единый драматический образ. Все они с одной стороны проживают свои чувства в одиночестве, с другой, именно это испытание их и объединяет. Благодаря широкому запасу хореографии, выстроенной в унисон с произведением, бессюжетный номер обретает яркий смысловой подтекст, понятный каждому зрителю. Массовая инструментовка оркестра в современной обработке — именно так, по нашему мнению, будет звучать музыкальный жанр в этой постановочной версии.

Таким образом, согласно характеристике направлений музыкальных жанров, учитывая их структурное и содержательное разнообразие, мы конструируем концепцию будущей хореографической постановки, органично сочетая выбранную тему с мелодической основой авторского решения.

Военная тема в музыкальном жанре служит многослойным отражением человеческого опыта, впитывая в себя как факты истории, так и личные переживания. Она продолжает оставаться актуальной, вдохновляя новые поколения хореографов на осмысление важнейших аспектов жизни, затронутых военными мотивами.

### Список литературы

1. Широков, А. Н. Военная музыка и её роль в культуре: от древности до современности / А. Н. Широков. — Москва : Гладкий и Ко, 2015.
2. Багдасаров, Р. П. Тематическое содержание военной музыки: история и современность / Р. П. Багдасаров. — Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2020.
3. Авакян, Т. Р. Музыка военных конфликтов: культурные и социальные аспекты / Т. Р. Авакян. — Саратов : Литера А, 2018.
4. Навроцкий, С. В. Скрижали военного времени: музыка и её отражение в литературе и искусстве / С. В. Навроцкий. — Екатеринбург : Урал. ун-т, 2017.

## VI. АКТУАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСКОЙ МЫСЛИ – ИНТЕГРАЦИЯ ВРЕМЕН И НАРОДОВ



**Костылева Ольга Александровна**  
преподаватель кафедры театрализованных представлений и праздников, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: olyakostyleva02@gmail.com

### **Пантомима как основа действенного танца**

В статье рассматривается пантомима как одна из ключевых составляющих действенного танца. Анализируются исторические корни и развитие пантомимы, её роль в формировании выразительности движений тела и взаимодействия между актёрами. Особое внимание уделяется взаимодействию пантомимы с другими элементами сценического искусства, такими как музыка, свет и декорации. Рассматриваются современные подходы к использованию пантомимы в театральной практике и её влияние на создание эмоциональной атмосферы спектакля. В заключение подчеркивается важность изучения и освоения техники пантомимы для достижения высокого уровня мастерства в действенном танце.

**Ключевые слова:** исторические корни пантомимы, выразительность движений, символичность, пространственное взаимодействие, эмоциональный резонанс, современные подходы

**Kostyleva Olga Alexandrovna**

Lecturer at the Department of Theatrical Performances and Celebrations,  
Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: olyakostyleva02@gmail.com.

## **Pantomime as the basis of effective dance**

The article considers pantomime as one of the key components of effective dance. The historical roots and development of pantomime, its role in shaping the expressiveness of body movements and the interaction between actors are analyzed. Special attention is paid to the interaction of pantomime with other elements of scenic art, such as music, light and scenery. Modern approaches to the use of pantomime in theatrical practice and its influence on the creation of the emotional atmosphere of the performance are considered. In conclusion, the importance of studying and mastering the technique of pantomime is emphasized in order to achieve a high level of mastery in effective dance.

**Keywords:** historical roots of pantomime, expressiveness of movements, symbolism, spatial interaction, emotional resonance, modern approaches

Танец — это искусство, которое объединяет движение, ритм и эмоции, создавая уникальный способ самовыражения. Одной из важнейших основ действенного танца является пантомима, которая позволяет актёрам передавать мысли, чувства и действия через движения тела, мимику и жесты. Пантомима служит связующим звеном между физическим движением и психологическим состоянием персонажа, позволяя зрителям глубже погрузиться в атмосферу произведения и лучше понимать замысел режиссёра.

Цель данной работы заключается в исследовании роли пантомимы в создании действенного танца, анализе её исторических корней и эволюции, а также рассмотрении современных подходов к использованию этой техники в театральной практике.

Истоки пантомимы уходят корнями в древнегреческий театр, где она использовалась наряду с музыкой и пением для передачи сюжета трагедии или комедии. Греческие актёры носили маски, которые ограничивали возможности мимики, поэтому особое значение придавалось пластике тела и жестам. Римский театр продолжил эту традицию, добавив элементы буффонады и фарса.

Средневековый театр также активно использовал пантомиму, особенно в мистериях и моралите, где сцены из Библии разыгрывались перед широкой аудиторией. С развитием ренессансного театра пантомима стала неотъемлемой частью итальянской комедии Дель Арте, где импровизация и взаимодействие актёров играли ключевую роль.

В XVIII–XIX веках пантомима получила новое дыхание благодаря таким мастерам, как Жан-Батист Гаспар Дебюро, который создал образ Пьеро — трагикомичного персонажа, чьи страдания выражались исключительно через движения и мимику. Его выступления стали примером высокой степени артистизма и мастерства, вдохновив многих последующих поколений артистов.

Пантомима основывается на нескольких ключевых принципах, которые позволяют актёру эффективно передавать смысл без использования слов:

- Выразительность движений.

Каждое движение должно нести определённый смысл и соответствовать внутреннему состоянию персонажа. Важно использовать весь диапазон возможностей человеческого тела: от мелких жестов до широких, экспрессивных движений.

- Контрастность.

Контрасты помогают подчеркнуть важные моменты и усилить драматизм ситуации. Например, резкий переход от медленных, плавных движений к быстрым и энергичным может передать смену настроения или события.

- Повторяемость.

Некоторые движения или жесты могут повторяться для усиления эффекта или закрепления идеи в сознании зрителя. Это также помогает создать ритмичность и структуру действия.

- Символичность.

Многие жесты и позы имеют символическое значение, позволяющее зрителю мгновенно уловить суть происходящего. Например, поднятые руки могут означать радость или молитву, а согнутые плечи — печаль или усталость.

Действенный танец предполагает активное участие тела в передаче эмоций и смыслов. Пантомима играет важную роль в этом процессе, помогая танцовщикам создавать многогранные образы и развивать сюжетную линию. Она позволяет интегрировать физическую активность с психологическими аспектами характера персонажей, делая произведение более насыщенным и выразительным.

#### *Интеграция с музыкой.*

Музыка часто служит основой для танцевальных номеров, задавая темп и настроение. Пантомима дополняет музыкальную составляющую, добавляя визуальные акценты и усиливая эмоциональный отклик зрителей. Синхронность движений с музыкальной партитурой создаёт ощущение единства между звуком и изображением.

*Взаимодействие с пространством.*

Пространство сцены становится важным элементом действенного танца. Исполнитель использует его для создания иллюзий и изменения восприятия событий. Например, изменение положения тела относительно источников света или использование предметов на сцене может значительно изменить восприятие происходящего.

*Эмоциональный резонанс.*

Пантомима позволяет исполнителям передавать тонкие оттенки чувств и настроений, которые сложно выразить словами. Через мимику, жесты и пластику тела танцовщик может вызвать у зрителей сопереживание, удивление, страх или радость, создавая глубокий эмоциональный резонанс.

*Современные подходы к использованию пантомимы.*

Современные режиссёры и хореографы продолжают активно использовать пантомиму в своих постановках, обогащая её новыми идеями и техниками. Одним из примеров является интеграция пантомимы с современными технологиями, такими как видеопроекции и интерактивные установки. Это позволяет создавать уникальные визуальные эффекты и расширять границы традиционного сценического пространства.

Также наблюдается тенденция к смешению жанров, когда пантомима сочетается с элементами драмы, циркового искусства и даже кино. Такие эксперименты открывают новые горизонты для творчества и позволяют создавать произведения, которые привлекают широкую аудиторию.

Пантомима остаётся незаменимым инструментом в арсенале современного танцора и актёра. Её умение передавать внутренние переживания и состояния без слов делает её важной составляющей действенного танца. Изучение и освоение техник пантомимы способствует развитию профессиональных навыков артиста, позволяя ему достигать новых высот в творчестве и обеспечивать глубокое эмоциональное воздействие на зрителей.

Дальнейшее исследование и развитие методов интеграции пантомимы с другими формами искусства обещает открыть ещё больше возможностей для создания уникальных и впечатляющих произведений.

## Список литературы

1. Мейерхольд, В. Э. О театре / В. Э. Мейерхольд. — Москва: Искусство, 1968.
2. Станиславский, К. С. Работа актёра над собой / К. С. Станиславский. — Москва : АСТ, 2019.
3. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2000.
4. Гротовски, Е. К бедному театру / Е. Гротовски. — Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2009.
5. Левинсон, А. Я. История русского балета / А. Я. Левинсон. — Ленинград : Academia, 1923.



**Кузнецова Татьяна Игоревна**

Преподаватель кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: kuznetgracia@mail.ru

**Научный руководитель** — Зубанова Л. Б., доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры

**Влияние социокультурных трендов на хореографическую систему подготовки**

Статья посвящена социокультурным трендам и их влиянию на хореографическую среду, на примере медиаресурсов и цифровизации, которые открывают большие возможности и вносят определенные проблемы в жизнедеятельность преподавателей и студентов хореографического факультета.

**Ключевые слова:** интернет-пространство, информационные возможности, информационная доступность, проблематика интернет ресурсов

**Kuznetsova Tatiana Igorevna**

Teacher of the Department of Pedagogy of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: kuznetgracia@mail.ru

**Scientific supervisor** — Zubanova L. B., Doctor of Cultural Studies, head Department of Philosophy and Cultural Studies, Chelyabinsk State Institute of Culture

**The influence of socio-cultural trends on the choreographic training system**

The article is devoted to socio-cultural trends and their influence on the choreographic environment, using the example of media resources and digitalization, which open up great opportunities and introduce certain problems into the life of teachers and students of the choreographic faculty.

**Keywords:** Internet space, information capabilities, information accessibility, problems of Internet resources

В начале XXI века стала популярна новая концепция «креативных людей», представителей творческих профессий, которые формируют сегодня новый общественный класс. Об этом пишет социолог Ричард Флорида в своей книге «Креативный класс: люди, которые меняют будущее». Мы можем сказать, что наступил век больших возможностей во всех отраслях жизнедеятельности человека, также прогресс не обошел образование.

Поэтому в своем исследовании мы остановимся более конкретно на одной из творческих профессий и выявим влияние социокультурных трендов на хореографическую систему подготовки, где сегодня также активно встроены медиаресурсы и цифровые технологии.

С одной стороны, проблематика цифровизации в образовательном пространстве не нова [1–3]. Однако именно в отношении хореографической подготовки мы можем говорить об определенной новизне подхода. Связано это с тем, что и искусство в целом, и особенно искусство телесное (может быть отнесена хореография) всегда существует в определенной дистанции от технологической сферы. Напротив, именно непосредственность коммуникации, «живой» контакт и тактильность взаимодействий определяются в качестве специфики подготовки хореографов.

В процессе исследования мы ставим вопрос: «Каким же образом социокультурные тренды, а именно медиатехнологии, помогают, облегчают и делают разнообразной деятельность преподавателей и студентов хореографического факультета?»

Во-первых, интернет-пространство обеспечивает открытый доступ к любой информации по хореографии: труднодоступная литература, биографии любых балетмейстеров, танцовщиков, балетных театров, видеотрансляции недоступных балетов, фестивалей и конкурсов, уроки любых преподавателей и не только российских, но и зарубежных, мастер-классы по любой дисциплине, закулисы, костюмерные и репетиции из любого театра мира. Сегодня стало естественным найти видеоматериал по таким великим театрам мира, как Большой театр (Россия), Национальный балет (Япония), Королевский балет (Великобритания), театр «Ла Скала» и т. д.

Также стала возможной онлайн-услуга заказа экскурсии по данным театрам с посещением костюмерных, репетиций балетов, уроков и музеев, находящимся в них.

Во-вторых, развитие технологий неизбежно оказывает влияние на танцевальное искусство, внося в него свежие и креативные из-

менения. Взглянем на то, как современные технологии формируют тренды в искусстве движения.

1. Виртуальная реальность в танце: искусственные миры и виртуальные сценарии расширяют границы танцевальной выразительности. Танцоры вовлекаются в виртуальные пейзажи, создавая уникальные и захватывающие постановки.
2. Танцевальные челленджи в социальных сетях: социальные медиа превращаются в площадку для танцевальных челленджей, объединяя танцоров по всему миру. Танцевальные тренды быстро распространяются, вдохновляя новые движения и стили.
3. Интерактивные танцевальные инструменты: интерактивные устройства, реагирующие на движения танцора, создают уникальные возможности для творчества. Технологии, такие как сенсоры и световые эффекты, интегрируются в постановку, добавляя элементы визуальной кинетики.
4. Искусственный интеллект в танце: алгоритмы искусственного интеллекта используются для создания уникальных танцевальных композиций и предсказания тенденций. Это способствует появлению новых стилей и направлений в танце.
5. Танцы в виртуальных мирах: онлайн-платформы и виртуальные миры предоставляют возможность для танцевальных выступлений, объединяя артистов и зрителей, несмотря на физическое расстояние.
6. Технологические костюмы и аксессуары: инновационные костюмы и аксессуары, оснащенные светодиодами и технологическими элементами, добавляют дополнительный визуальный элемент в выступления, делая их неповторимыми.

В-третьих, возможности медиаресурсов в хореографии расширяют образовательные ресурсы:

- онлайн-курсы, мастер-классы и видеоуроки позволяют студентам-хореографам обучаться у профессионалов со всего мира;
- платформы, такие как youtube, rutube, vimeo и специализированные сайты, предоставляют доступ к записям спектаклей, репетиций и лекций.

В-четвертых, мы можем наблюдать популяризацию танцевальных направлений посредством социальных сетей (Telegram, Tiktok, VK), которые помогают продвигать хореографические проекты, привлекать новую аудиторию и делиться творчеством, а также демонстрировать искусство танца широкой публике за счет видеозаписей выступлений и коротких роликов.

В-пятых — архивации и сохранения наследия:

- медиаресурсы позволяют сохранить записи спектаклей, выступлений и мастер-классов для будущих поколений;
- цифровые архивы помогают изучать историю танца и творчество выдающихся хореографов.

В-шестых, отдельно выделим возможность коллаборации, обмена опытом и доступность информации:

- онлайн-платформы способствуют международному сотрудничеству между артистами балета, студентами-хореографами и преподавателями;
- вебинары, форумы и социальные сети помогают делиться опытом и идеями;
- медиаресурсы делают хореографическое искусство доступным для людей из разных стран и регионов, где нет возможности посещать офлайн выступления или школы.

Таким образом, современные танцевальные тренды представляют собой удивительное сочетание искусства и технологии, открывая новые горизонты для творчества и самовыражения.

Такие условия помогают преподавателям развиваться не только в рамках своей дисциплины, но и области хореографии в целом, а значит профессионально расти и совершенствоваться вместе со своими учениками.

Однако существует проблематика в использовании медиаресурсов в хореографическом образовании:

1. Качество контента:

- не все онлайн-материалы отличаются высоким качеством, что может привести к неправильному обучению или восприятию танца;
- отсутствие стандартов для образовательного процесса.

2. Авторские права:

- незаконное распространение записей спектаклей и выступлений нарушает права хореографов и исполнителей;
- сложности с защитой интеллектуальной собственности в цифровой среде.

3. Технические ограничения:

- запись танца не всегда передает всю глубину и эмоции живого выступления;
- недостаточное качество видео или звука может исказить восприятие.

4. Коммерциализация, доступность и цифровой разрыв:

- популярность медиаресурсов может привести к упрощению хореографии ради массового потребления;

- происходит давление на хореографов и танцоров, чтобы создавать контент, ориентированный на алгоритмы платформ;
- ограниченный доступ к качественным медиаресурсам из-за финансовых и технических составляющих;
- наблюдается разрыв между профессиональными и любительскими ресурсами.

#### 5. Эстетика и восприятие:

- танцевальное искусство, созданное для экрана, может отличаться от традиционного сценического исполнения;
- зрители могут потерять интерес к живому театру, предпочитая цифровые форматы.

Итак, медиаресурсы открывают новые технологии для хореографического искусства, делая его более доступным и современным. Однако важно учитывать проблемы, связанные с качеством контента, авторскими правами и сохранением художественной ценности танца. Баланс между цифровыми инновациями и традиционными формами искусства остается ключевым вызовом для хореографической среды.

В заключение мы можем сказать, что социокультурные тренды играют большую роль в современном мире. Их использование является не только актуальным, но и необходимым, так как в знании и понимании текущих социокультурных трендов лежит ключ к грамотному и правильному построению образовательного процесса в любой области, в нашем случае — хореографическом образовании.

В использовании новейших технологий в создании произведений искусства все еще остается ряд вопросов: Как готовить художников, свободно оперирующих технологиями? Насколько совместимы компьютерные технологии с природой театра и с хореографическим искусством, неотделимыми от выразительности человеческого тела?

Поскольку остановить технологический прогресс невозможно, важно сделать его плодотворным. В этом поможет понимание, ради чего технологии вносятся в искусство.

## Список литературы

1. Богуславский, М. В. Развитие цифровых образовательных технологий в конце XX — начале XXI вв. / М. В. Богуславский, Е. В. Неборский // Педагогика. — 2023. — Т. 87, № 3. — С. 16–27.

2. Шелепаева, А. Х. Цифровая трансформация системы высшего образования: направления и риски / А. Х. Шелепаева // Открытое образование. — 2023. — Т. 27, № 4. — С. 42–51.

3. Ягофарова, И. Д. Цифровизация образования: реальность, проблемы и перспективы / И. Д. Ягофарова // Право и образование. — 2023. — № 6. — С. 14–19.



**Новиков Константин Александрович**

Профессор, декан хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры  
E-mail: hf@chgaki.ru

## **Роль проектной деятельности при формировании эстетической культуры студентов-хореографов**

В статье «Роль проектной деятельности при формировании эстетической культуры студентов-хореографов» рассматриваются вопросы влияния проектного метода обучения на формирование эстетической культуры личности студентов-хореографов.

**Ключевые слова:** эстетическая культура, эстетическое воспитание, проектный метод, хореография, художественное образование

### **Novikov Konstantin Aleksandrovich**

Professor, Dean of the Faculty of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture  
E-mail: hf@chgaki.ru

## **The Role of Project Activities in the Formation of the Aesthetic Culture of Choreography Students**

The article «The Role of Project Activities in the Formation of the Aesthetic Culture of Choreography Students» examines the influence of the project method of teaching on the formation of the aesthetic culture of the personality of choreography students.

**Keywords:** aesthetic culture, aesthetic education, project method, choreography, art education

Проектная деятельность является важным инструментом в современном образовательном процессе, особенно в сфере худо-

жественного образования. Для студентов-хореографов высших учебных заведений нашей страны, стремящихся развивать не только технические, исполнительские навыки, но и глубину художественного восприятия, проектная работа представляет собой уникальную возможность для самовыражения и формирования эстетической культуры. Немаловажными также являются аспекты проектной деятельности в образовательном процессе, способствующие развитию эстетического вкуса и культурных ориентиров у будущих хореографов, руководителей любительских хореографических коллективов.

Развитие системно-деятельностного подхода во второй половине XX века пробудило интерес к использованию проектной деятельности в образовательном процессе в высших учебных заведениях. Использование новой научно-методической основы, развитие информационных технологий позволили включить метод проектной деятельности в круг наиболее востребованных образовательных технологий, без систематического применения которого невозможно реализовать центральные установки современного высшего образования, а именно «научить студента учиться». «Одним из путей повышения мотивации и эффективности образовательной деятельности в вузе является включение обучающихся в исследовательскую и проектную деятельности» [3].

Задачей современной системы высшего образования является не только обеспечение высокого уровня образования студентов, но и всестороннее развитие их мышления, умений самостоятельно получать знания, исследовать актуальные вопросы и темы современного профессионального образования. Проектная деятельность в этом плане дает педагогу и студенту широчайшие возможности. Основы теории современного проектного обучения разработаны в трудах таких авторов, как В. В. Рубцов, В. Д. Симоненко, Е. С. Полат, Н. В. Мяташ и других ученых России. Исследования ученых методистов показывают, что проектная деятельность обучающихся обеспечивает высокий уровень познавательного интереса, интеграцию теоретического знания с практическим опытом и способствует развитию творческой активности. Кроме этого в отечественной дидактике метод проектной деятельности рассматривается не только как средство развития самостоятельности и творчества в обучении (В. Н. Шульгин, М. В. Крупенина, Б. В. Игнатьев и др.), но и как инструмент непосредственной связи между приобретенными знаниями и умениями в процессе решения практических задач (Е. С. Палат, И. С. Сергеева и др.) [1].

Метод проектов — это система учебно-познавательных приемов, которые позволяют решить ту или иную проблему в результате самостоятельных или групповых действий обучающихся. Метод проектов стимулирует потребность обучающегося в самореализации, самовыражении, в творческой деятельности; реализует принцип сотрудничества обучающихся и педагогов, позволяет сочетать групповую и индивидуальную работу. При организации проектной деятельности важно учитывать тот факт, что обучающийся находится в ситуации выбора в связи с тем, что самостоятельно решает, принимать или не принимать содействие в реализации проекта, какой именно проект выбрать, а также с кем работать в группе.

Цель проектного метода обучения в вузе — стимулировать интерес студентов к определенным проблемам, предполагающим владение определенными компетенциями, и через проектную деятельность, предусматривающую решение этих проблем, умение применять результаты обучения.

Проектная деятельность в образовательном процессе активизирует познавательные способности, раскрывает творческие возможности, учитывает интересы студентов. Такая формы работы обеспечивает учет индивидуальных особенностей обучающегося, открывает большие возможности для возникновения групповой, познавательной деятельности.

Суть проектной методики заключается в том, что студент сам активно участвует в получении знаний. Технология проектной деятельности — это практические творческие задания, требующие от студентов их применения для решения проблемных заданий, знания материала данного этапа образовательной деятельности.

Проектная деятельность в области хореографии представляет собой комплекс задач, направленных на создание оригинальных хореографических произведений, постановок, исследовательских работ в различных танцевальных направлениях, а также разработку и реализацию концертных и учебно-творческих программ. В отличие от традиционных форм обучения, проектная деятельность в области хореографии позволяет студентам проявлять самостоятельность, креативность и инициативу, что является важной составляющей их профессионального роста.

Занятия проектной деятельностью часто требуют от студентов, будущих педагогов-хореографов, интеграции знаний из различных дисциплин: истории искусства, теории танца, культурологии, психологии, а также практических навыков хореографии и сценического мастерства. Это способствует формированию у студентов более

глубокого понимания художественного процесса, а также расширяет их кругозор в сфере искусств.

Овладевая культурой проектирования, студенты творческих направлений приучаются творчески мыслить, прогнозировать возможные варианты решения творческих задач. Метод проектной деятельности характеризуется высокой коммуникативностью, так как предполагает работу как индивидуально, так и в группах; предполагает выражения своей творческой позиции, чувств и мыслей. Проектный метод основан на цикличности организации образовательной деятельности.

Немаловажную роль в обучении будущих педагогов-хореографов играет воспитание эстетической культуры. Эстетическая культура хореографа включает в себя не только техническое мастерство, но и способность воспринимать, оценивать и создавать произведения искусства, обладающие гармонией, выразительностью и глубиной. Проектная деятельность позволяет студентам разрабатывать такие хореографические проекты, которые в своей основе содержат элемент эстетического поиска и эксперимента.

В ходе работы над проектами и их реализации студенты сталкиваются с необходимостью поиска новых форм выразительности, экспериментирования с движением, звуком, пространством и светом. В результате такой деятельности они не только развивают технические навыки, но и углубляют свою способность воспринимать искусство в более широком контексте. Процесс создания хореографического произведения становится актом эстетического творчества, где важна не только техника исполнения, но и концептуальная наполненность работы.

Проектная деятельность способствует развитию критического мышления, необходимого для анализа как собственных, так и чужих произведений искусства. Студенты учатся оценивать композицию, хореографическую структуру, выразительные средства, использованные в танцевальных номерах, а также контекст, в котором создается тот или иной хореографический проект. Такое критическое восприятие развивает у будущих хореографов не только умение анализировать произведения искусства, но и способность интерпретировать их в соответствии с современными тенденциями и культурными запросами.

Кроме того, проектная деятельность предполагает обсуждение и защиту своих идей перед коллегами и преподавателями, что способствует формированию открытости для конструктивной критики и саморефлексии. Это важные аспекты в процессе развития эстетической культуры, поскольку хореографы, работающие в сфере

профессионального искусства, должны быть готовы к постоянному совершенствованию и пересмотру своих творческих решений.

Критическое мышление является важной составляющей профессиональной деятельности хореографа, особенно в контексте проектной работы. В хореографии, где творчество пересекается с техникой, анализом и критикой, умение мыслить критически позволяет создавать более обоснованные и выразительные постановки. Рассмотрим, как именно критическое мышление проявляется в проектной деятельности хореографа.

Перед началом хореографического проекта важно четко определить, какую идею или тему необходимо выразить через танец. Критическое мышление помогает хореографу не только сформулировать основную проблему, но и задать ключевые вопросы: какова цель проекта?; какую эмоцию или сообщение необходимо донести до зрителя; Какие художественные средства будут наиболее эффективными для выражения замысла?

Хореографу необходимо исследовать источники вдохновения, такие как музыка, литература, визуальные искусства и социальные явления. Критическое мышление помогает в анализе собранной информации и определении, какие элементы будут наиболее уместны в рамках проекта, такие как анализ музыкального материала для выявления ритма и настроения, оценка исторического контекста исполнения или стиля, изучение работы других хореографов и артистов для обогащения своего видения.

На этапе разработки хореографического проекта критическое мышление играет ключевую роль в создании и оценке идей. Хореограф генерирует разнообразные хореографические решения для выразительности движений, оценивает каждую из идей с точки зрения ее соответствия концепции проекта, проводит обсуждения с исполнителями и коллегами, собирая мнения и взгляды, что может привести к улучшению реализации концепции.

Во время репетиций хореограф сталкивается с различными вызовами — от технических сложностей до взаимодействия с танцорами. Критическое мышление помогает ему оценивать эффективность лексических решений и корректировать их в процессе, способствовать открытому диалогу с исполнителями, что позволяет учитывать их мнения и предложения при внесении изменений, обеспечивать условия для креативности и экспериментов, что может привести к неожиданным и удачным находкам. После завершения проекта важно провести его оценку, а именно какова была реакция зрителей, соответствовал ли проект изначальной концепции, что можно улучшить в следующих постановках и др.

Критическое мышление позволяет хореографу не только объективно проанализировать результаты, но и извлечь уроки для будущих проектов.

Критическое мышление в проектной деятельности хореографа — это не просто инструмент анализа, но и основа для принятия творческих решений. Развивая эти навыки, будущие педагоги-хореографы становятся более гибкими, инновационными и способны создавать глубокие и значимые произведения искусства. Таким образом, критическое мышление не только обогащает процесс творчества, но и способствует успешной реализации хореографических проектов.

Проектная деятельность способствует развитию критического мышления, необходимого для анализа как собственных, так и чужих произведений искусства. Студенты учатся оценивать композицию, хореографическую структуру, выразительные средства, использованные в танцевальных номерах, а также контекст, в котором создается тот или иной хореографический проект. Такое критическое восприятие развивает у будущих хореографов не только умение анализировать произведения искусства, но и способность интерпретировать их в соответствии с современными тенденциями и культурными запросами.

Кроме того, проектная деятельность предполагает обсуждение и защиту своих идей перед коллегами и преподавателями, что способствует формированию открытости для конструктивной критики и саморефлексии. Это важные аспекты в процессе развития эстетической культуры, поскольку хореографы, работающие в сфере профессионального искусства, должны быть готовы к постоянному совершенствованию и пересмотру своих творческих решений.

Немаловажным аспектом проектной деятельности студентов хореографов является развитие междисциплинарных связей и интеграция с другими видами искусства — музыкой, театром, изобразительным искусством, литературой. Проектная деятельность помогает обучающимся интегрировать эти элементы в свои хореографические проекты, что способствует формированию целостного и многогранного художественного восприятия. Например, при работе над хореографической постановкой студенты могут взаимодействовать с музыкантами, художниками, сценографами и режиссерами, что позволяет им расширять горизонты и осваивать различные аспекты художественного творчества.

Такой междисциплинарный подход способствует формированию эстетического вкуса, ведь он помогает будущим хореографам понять, как различные искусствования и виды художественного

творчества могут взаимодействовать и взаимно обогащать друг друга. Это, в свою очередь, развивает у студентов более широкое и многослойное восприятие искусства, необходимое для профессиональной деятельности.

Проектная деятельность в образовательном процессе в вузе представляет собой важный элемент в формировании эстетической культуры студентов-хореографов. Она помогает развивать творческий потенциал, критическое восприятие искусства, а также способствует интеграции различных видов художественного самовыражения. Через создание собственных хореографических проектов студенты учатся не только развивать свою технику и выразительность, но и анализировать, осмысливать и интерпретировать искусство и творчество на более глубоком уровне. Таким образом, проектная деятельность становится важным инструментом формирования гармонично развитых специалистов в области хореографии, способных создавать искусство, отражающее не только техническое мастерство, но и глубокие эстетические и культурные ценности.

### **Список литературы**

1. Палат, Е. С. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / Е. С. Палат. — Москва : Академия, 2003. — С. 271.
2. Сергеев, И. С. Как организовать проектную деятельность учащихся / И. С. Сергеев. — Москва : АРКТИ, 2006. — С. 79.
3. Формирование универсальных учебных действий в основной школе: от действия к мысли. — Москва : Просвещение, 2011.
4. Воюшина, М. П. Формирование культурного поля школьника в урочной и неурочной образовательной деятельности / М. П. Воюшина // Метаметодика как перспективное направление развития предметных методик обучения. — Вып. 7. — Санкт Петербург : Северная звезда, 2010. — С. 24.

### **Слинькова Полина Олеговна**

Студентка 3-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство», профиль «Хореографическая педагогика в спорте», Челябинский государственный институт культуры

**Научный руководитель** — Новиков К. А., профессор кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры

## **Маркетинг спортивных событий: стратегии обеспечения успешности мероприятий (на примере турниров по спортивным бальным танцам)**

В статье рассматриваются вопросы маркетинга спортивных событий, которые указывают на разработку комплекса стратегий и инструментов, направленных на создание положительного имиджа мероприятия, привлечение аудитории и обеспечение финансовой устойчивости.

**Ключевые слова:** танцевальный спорт, спортивные бальные танцы, маркетинг спортивных событий, мероприятия, маркетинг в спорте

### **Slinkova Polina Olegovna**

3rd year student of the 52.03.01 «Choreographic art training course», profile «Choreographic pedagogy in sports, Chelyabinsk State Institute of Culture

**Scientific supervisor** — Novikov K. A., Professor of the Department of Pedagogy of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **Marketing of sports events: strategies for ensuring the success of events (using the example of sports ballroom dancing tournaments)**

The article discusses the marketing of sports events, which point to the development of a set of strategies and tools aimed at creating a positive image of the event, attracting an audience and ensuring financial stability.

**Keywords:** dance sports, sports ballroom dancing, sports event marketing, events, marketing in sports

В современном мире спортивные события играют важную роль не только в сфере физической культуры и спорта, но и в экономике, культуре и социальной жизни общества. Турниры и мероприятия по спортивным бальным танцам как одно из наиболее ярких и зрелищных направлений привлекают внимание широкой аудитории и становятся центрами притяжения для участников, зрителей, спонсоров и партнеров. Однако для достижения успеха в организации таких мероприятий необходимо учитывать множество факторов, включая планирование, продвижение, взаимодействие с участниками и зрителями, а также эффективное использование ресурсов.

Маркетинг спортивных событий представляет собой комплекс стратегий и инструментов, направленных на создание положительного имиджа мероприятия, привлечение аудитории и обеспечение финансовой устойчивости. В условиях растущей конкуренции на рынке спортивных мероприятий важно разрабатывать уникальные предложения и использовать современные маркетинговые подходы, чтобы выделиться среди аналогичных событий.

Спортивные события, включая турниры по спортивным бальным танцам, становятся все более популярными как среди участников, так и среди зрителей. Увеличение интереса к таким мероприятиям создает потребность в эффективных маркетинговых стратегиях для привлечения аудитории и обеспечения успешности турниров. С каждым годом количество спортивных мероприятий растет, что приводит к усилению конкуренции. Для того чтобы выделиться на фоне аналогичных событий, организаторы должны применять инновационные подходы в маркетинге, разрабатывать уникальные предложения и использовать современные технологии для привлечения зрителей и участников.

Анализ стратегий маркетинга спортивных событий на примере турниров по спортивным бальным танцам показал интерес к исследованию данной проблемы у многих авторов. К числу таких авторов относится А. И. Баранов, его работа «Маркетинг спортивных мероприятий: теория и практика» (2019) об основах стратегического маркетинга, сегментации аудитории и позиционирования. А. С. Григорьев и И. В. Смирнова в своей работе «Маркетинг в спорте: от теории к практике» (2022) предоставляют ценные исследования по спортивному маркетингу, которые могут дать представление о специфике продвижения спортивных событий. И. А. Ковалев в книге «Спортивные турниры: организация и маркетинг» (2017) исследует аспекты организации турниров и их маркетинговые стратегии. Эти источники и методы анализа помогли лучше понять рынок спортивных бальных танцев.

Спортивные события представляют собой важный элемент современной индустрии спорта и развлечений. Они не только способствуют популяризации физической культуры, но и оказывают значительное влияние на экономику, культуру и социальную сферу.

Понятие и сущность спортивных событий. Спортивные события — это организованные мероприятия, направленные на проведение соревнований, демонстрацию спортивных достижений и вовлечение аудитории в активный или пассивный спорт. По определению Международной ассоциации спортивных событий (International Sports Events Association, ISEA), спортивные события включают в себя как профессиональные соревнования, так и массовые спортивные мероприятия, такие как марафоны, фестивали и турниры.

Спортивные события выполняют несколько важных функций. Одной из них является соревновательная функция, заключающаяся в выявлении сильнейших участников, что позволяет определить лучших атлетов в различных дисциплинах. Важной ролью спортивных мероприятий является и зрелищная функция — они привлекают зрителей, создавая незабываемый эмоциональный опыт для участников и зрителей, который остаётся в памяти надолго. Также спортивные события выполняют социальную функцию, способствуя объединению людей и пропаганде здорового образа жизни. В свою очередь, спортивные мероприятия имеют и экономическое значение, так как они помогают привлекать инвестиции, развивать туризм и инфраструктуру, что благоприятно сказывается на экономике региона или страны.

Спортивные события можно классифицировать по различным критериям. По масштабу они могут быть международными, такими как Олимпийские игры или чемпионаты мира, например, Blackpool Dance Festival. Также существуют национальные мероприятия, например, чемпионаты России по спортивным бальным танцам, а кроме того проводятся региональные и локальные соревнования, такие как городские турниры и фестивали.

По виду спорта можно выделить командные дисциплины, такие как футбол и баскетбол, индивидуальные виды спорта, например теннис и гимнастику, а также танцевальные мероприятия, включая спортивные бальные танцы, хип-хоп и современные танцы.

Кроме того, спортивные события можно разделить по целям. Соревновательные мероприятия направлены на выявление победителей, развлекательные события включают в себя фестивали и показательные выступления, а образовательные мероприятия, такие как мастер-классы и семинары, направлены на обучение и развитие участников.

## **Маркетинг спортивных событий: концепции и подходы**

Спортивные балльные танцы — это уникальный вид спорта, сочетающий в себе элементы искусства, физической подготовки и соревновательного духа. Они включают две программы: европейскую (вальс, танго, фокстрот и др.) и латиноамериканскую (самба, ча-ча-ча, румба и др.).

Спортивные балльные танцы представляют собой уникальное сочетание спорта и искусства, что делает их чрезвычайно привлекательными для широкой аудитории. Зрелищность и красота выступлений привлекают не только любителей спорта, но и тех, кто интересуется искусством и эстетикой, а потому спортивные балльные танцы стали популярным явлением далеко за пределами традиционных спортивных кругов.

Однако, несмотря на свою привлекательность, турниры по спортивным балльным танцам отличаются высокой конкуренцией. Участники соревнуются не только в технике исполнения, но и в артистизме, что делает каждый конкурс уникальным и непредсказуемым. Танцоры должны продемонстрировать не только мастерство движений, но и умение передавать эмоции, создавать атмосферу, что добавляет дополнительные сложности и делает соревнования ещё более захватывающими.

### **Цели и задачи маркетинга спортивных событий**

На международной арене спортивные балльные танцы также пользуются огромной популярностью. Крупнейшие турниры, такие как Blackpool Dance Festival, в Великобритании собирают участников и зрителей со всего мира. Эти события становятся важнейшими вехами в карьере танцоров, создавая платформу для обмена опытом и культурным взаимодействием.

В России важную роль в развитии спортивных балльных танцев играет Российский танцевальный союз (РТС), который организует национальные чемпионаты, поддерживает молодых танцоров и способствует популяризации этого вида спорта. В 2022 году РТС провел более 50 турниров, включая чемпионат России по спортивным балльным танцам, который собрал более 1000 участников, что свидетельствует о высоком уровне заинтересованности и развитии спортивных балльных танцев в стране.

Кроме того, спортивные балльные танцы обладают значительным экономическим потенциалом. Они привлекают спонсоров и партнеров, включая компании по производству танцевальной одежды и обуви, такие как Sapezio и Supadance. Также турнирные мероприятия способствуют развитию туризма, так как участники и зрители

приезжают не только из различных регионов, но и из других стран, что в свою очередь положительно влияет на экономику мест, где проходят такие события.

### **Успешность спортивных событий: критерии и факторы**

Успешность спортивных событий зависит от множества факторов, которые определяют не только результаты участников, но и качество организации самого мероприятия. Одним из основных критериев успешности является достижение высоких спортивных результатов. Это включает в себя не только победу, но и улучшение личных рекордов спортсменов, что свидетельствует о высоком уровне подготовки и уровне соревнования. Спортивные события, где участники достигают значимых результатов, привлекают внимание зрителей и способствуют популяризации самого вида спорта. Примером успешных событий могут быть чемпионаты мира или олимпийские игры, на которых спортсмены демонстрируют свои лучшие достижения, что, в свою очередь, становится важной вехой в их карьере.

Качество организации мероприятия также является важным фактором для его успешности. Это включает в себя обеспечение безопасности для участников и зрителей, наличие необходимой инфраструктуры, профессиональную работу судей и волонтеров. Хорошо организованное событие не только обеспечивает комфорт для всех участников, но и создает положительное впечатление, что способствует возвращению зрителей и участников на будущие турниры. Например, чемпионаты, где эффективно организована работа с медицинским обслуживанием, волонтерами и судьями, всегда оставляют приятное впечатление у зрителей и становятся символом высококлассной организации.

Психологический климат и моральная атмосфера на соревнованиях также играют большую роль. Позитивное эмоциональное состояние участников, судей и зрителей помогает создать уникальную атмосферу, где все участники могут показать свои лучшие результаты. Исследования показали, что спортсмены, которые ощущают поддержку публики и благоприятную атмосферу на мероприятии, как правило, показывают более высокие результаты. Важно учитывать и социально-психологические факторы, такие как взаимодействие между участниками, тренерами и зрителями. Сотрудничество, уважение и поддержка в такой обстановке способствуют созданию комфортной и продуктивной атмосферы, что, в свою очередь, положительно сказывается на итоговых результатах.

Физическая подготовленность участников также является одним из важнейших факторов успешности спортивных событий. Чем

выше уровень подготовки спортсменов, тем более зрелищным и захватывающим будет соревнование. Технические навыки, физическая выносливость и психологическая стойкость играют ключевую роль в достижении высоких результатов. Кроме того, внешний фактор, такой как погодные условия, также может существенно повлиять на ход соревнования и результаты участников. Это особенно важно для открытых мероприятий, таких как турниры по легкой атлетике или футболу, где погодные условия могут существенно влиять на результаты.

Медицинское обеспечение является обязательной составляющей любого спортивного события. Наличие квалифицированной медицинской помощи и скорое реагирование на травмы или другие нештатные ситуации гарантируют безопасность участников и зрителей. Поэтому в процессе организации необходимо предусматривать наличие на мероприятии медицинских бригад, которые смогут оперативно оказать помощь в случае необходимости. Информационное обеспечение также важно для успешного проведения спортивного события. Своевременное информирование участников и зрителей о расписании соревнований, изменениях в программе и результатах, а также предоставление актуальной информации через различные каналы связи способствует упорядочению процесса и помогает избегать недоразумений. Важным аспектом является не только традиционная информация, но и активное использование социальных сетей, чтобы держать аудиторию в курсе всех событий.

Кроме того, экономические факторы, такие как размер бюджета, наличие спонсоров и правильное распределение финансовых ресурсов, также сильно влияют на успех мероприятия. Большие соревнования, такие как Олимпийские игры или чемпионаты мира, требуют значительных вложений в организацию. Финансирование играет ключевую роль в обеспечении высокого уровня организации, предоставлении призов, создании инфраструктуры и рекламных кампаниях, которые привлекают внимание зрителей.

Реклама и медиаосвещение — еще один немаловажный фактор успеха спортивных событий. Продвижение события в СМИ, на специализированных спортивных ресурсах, а также активное участие в социальных сетях помогают привлечь аудиторию, создавая тем самым дополнительный интерес к мероприятию. Внимание зрителей, увеличение охвата аудитории и популярности соревнования тесно связаны с качественной медийной поддержкой.

Важным аспектом является и долгосрочное воздействие спортивного события на развитие региона. Наследие, которое оставляет событие, включает в себя улучшение инфраструктуры, развитие

туризма и привлечение новых зрителей. Большие спортивные события могут значительно повлиять на экономику региона, создавая новые рабочие места и инфраструктурные проекты. Это также способствует популяризации спорта среди местного населения, что влияет на рост числа участников и зрителей в будущем.

Таким образом, успешность спортивного события — это результат взаимодействия множества факторов, начиная от качества подготовки участников и заканчивая уровнем организации мероприятия. Каждый из этих факторов влияет на общий итог и на восприятие события зрителями. Чем более сбалансированы все аспекты мероприятия, тем выше вероятность того, что оно станет успешным и оставит после себя долгосрочное положительное воздействие как на участников, так и на зрителей.

В России одним из самых крупных и значимых событий является Чемпионат России по спортивно-бальным танцам, организованный Российским танцевальным союзом (РТС). Чемпионат представляет собой важную платформу для российских танцоров, давая им возможность продемонстрировать свои достижения и квалификацию. Это событие собирает тысячи зрителей и участников, являясь важным этапом в национальном спортивно-бальном календаре. Чемпионат России способствует развитию и популяризации танцевального спорта в стране, а также поддержке молодых и талантливых танцоров, предоставляя им шанс выйти на международную арену.

Не менее важным событием является Санкт-Петербургский международный фестиваль танцев, который проходит в одном из культурных центров России. Этот фестиваль привлекает танцоров не только из России, но и из других стран, создавая платформу для обмена опытом и культурным взаимодействием. В программе фестиваля присутствуют как соревновательные, так и развлекательные мероприятия, что делает его привлекательным как для участников, так и для зрителей.

Таким образом, успешные спортивно-бальные события, такие как Blackpool Dance Festival, WDSF GrandSlam, Чемпионат России и Санкт-Петербургский международный фестиваль танцев, играют важную роль в развитии спортивно-бальных танцев, а также в популяризации этого вида спорта среди широкой аудитории. Они становятся не только местом соревнований, но и площадками для культурного обмена, развития туризма и повышения интереса к здоровому образу жизни.

## Список литературы

1. Баранов, А. И. Маркетинг спортивных мероприятий: теория и практика / А. И. Баранов. — Москва : Финансы и статистика, 2019.
2. Бельская, Т. В. Мероприятия по танцевальному спорту: организация и маркетинг / Т. В. Бельская, О. А. Чистякова // Спорт в России: проблемы и решения. — 2022. — № 8 (1). — С. 5–50.
3. Григорьев, А. С. Маркетинг в спорте: от теории к практике / А. С. Григорьев, И. В. Смирнова. — Москва : Аспект Пресс, 2022.
4. Ковалев, И. А. Спортивные турниры: организация и маркетинг / И. А. Ковалев. — Москва : Юрайт, 2017.
5. Кузнецов, С. В. Спортивный маркетинг: современный подход / С. В. Кузнецов. — Санкт-Петербург : БХВ-Петербург, 2021.
6. Лебедев, П. В. Организация и проведение спортивных мероприятий / П. В. Лебедев. — Москва : Изд-во РГГУ, 2020.
7. Михайлов, А. Г. Маркетинг в сфере танцевального спорта / А. Г. Михайлов, С. В. Тихомиров // Вестник спорта. — 2020. — № 3 (4). — С. 12–20.
8. Новиков, В. А. Формирование имиджа спортивного мероприятия / В. А. Новиков, М. Ю. Кузнецова // Журнал российской экономики и управления. — 2019. — № 10 (3). — С. 78–85.
9. Петрова, Е. А. Спортивно-бальные танцы: история и современность / Е. А. Петрова. — Москва : Наука, 2021.
10. Рябов, В. П. Анализ эффективности маркетинговых стратегий в спортивной индустрии / В. П. Рябов, Т. Н. Сидорова // Журнал спортивного менеджмента. — 2019. — № 5 (2). — С. 23–30.
11. Соловьев, А. Н. Спортивные события как объект маркетинга / А. Н. Соловьев // Вестник Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. — 2018. — № 4 (3). — С. 45–52.
12. Соловьева, Л. А. Спортивные события и их влияние на развитие региона / Л. А. Соловьева, Н. Р. Громова // Региональная экономика: теория и практика. — 2021. — № 14 (2). — С. 99–107.
13. Шевченко, И. Н. Социальные медиа как инструмент продвижения спортивных событий / И. Н. Шевченко // Спорт и общество. — 2018. — № 7 (1). — С. 56–62.
14. Федоров, Д. С. Промоция спортивных мероприятий: успешные кейсы / Д. С. Федоров // Спортивный менеджмент. — 2020. — № 12 (1). — С. 34–39.
15. Яковлев, А. И. Стратегии продвижения спортивных событий в цифровую эпоху / А. И. Яковлев, Д. Е. Филиппов // Журнал новых технологий в спорте. — 2020. — № 6 (2). — С. 33–40.



**Троицкий Данил Дмитриевич**  
студент 2-го курса кафедры театрали-  
зованных представлений и праздников,  
Челябинский государственный инсти-  
тут культуры  
E-mail: troitskijdanil@yandex.ru

## **Художественные и технологические возможности функционирования танца**

В данной работе анализируется, как режиссёр может использовать художественные и технологические возможности функционирования танца на примере нескольких мероприятий, взятых случайно. Танец же является инструментом для реализации данных возможностей.

**Ключевые слова:** танец, художественные возможности, технологи-  
ческие возможности, инструмент для выражения себя, погружение

### **Troitskiy Danil Dmitrievich**

2nd year student of the Department of Theatrical Performances and Celebrations, Chelyabinsk State Institute of Culture  
E-mail: troitskijdanil@yandex.ru

## **Artistic and technological possibilities | of dance functioning**

This paper analyzes how a director can use the artistic and technological possibilities of dance functioning using the example of several events taken by chance. Dance is also a tool for realizing these opportunities.

**Keywords:** dance, artistic possibilities, technological possibilities, a tool for expressing oneself, immersion

Танец как явление культуры возник на заре человеческой цивилизации и с тех пор прошел долгий путь эволюции, отражая изменения в обществе и мировоззрении людей. В. А. Варковицкий в своей книге ссылается на Ю. Н. Григоровича, который определяет танец как вид искусства, в котором средством создания художествен-

ного образа являются движения и положения человеческого тела. Он считает, что танец возник из разнообразных движений и жестов, связанных с трудовыми процессами и эмоциональными впечатлениями от окружающего мира [1].

Если мы обратимся к классическому толковому словарю С. И. Ожегова, то можно сказать, что танец — это искусство пластических и ритмических движений тела; ряд движений, исполняемых в собственном темпе и ритме в такт музыке, а также музыкальное произведение в ритме и стиле таких движений; увеселительное собрание, вечер, на котором танцуют [3].

Древние танцевальные движения олицетворяют вечные архетипы вселенной: круг, квадрат, линия и точка. Все это формирует основу для более сложных архетипических элементов, существующих в разнообразных пространствах.

Танец превратился в форму искусства, а современный танец обрел новые значения и функции. Он не утратил своих традиционных возможностей. Это по-прежнему привлекательное зрелище, увлекательное времяпрепровождение, социальный обряд и т. д. Это отражается и на нынешней молодёжи, которая старается не терять традиции и продолжает изобретать новые виды и новые направления в танце.

Танец — это универсальный способ выражения себя, который проникает во все культуры и времена. В рамках праздничных и игровых традиций он приобретает особую важность, позволяя молодёжи не только выражать свою уникальность, но и объединяться вместе, укрепляя социальные связи.

Тело человека служит основным инструментом для физического самовыражения. Танцевальное искусство оказывается полем соприкосновения эмоционального и интеллектуального развития; развития, с одной стороны, экспрессивного начала, с другой — культуры символов, символической вселенной человека [2].

Мероприятия, в которых танец является главным элементом, придают особую атмосферу для молодёжи. Такие мероприятия, как иммерсивное шоу, пластический спектакль, танцевально-поэтический спектакль, мюзикл, цирк, пролог, становятся площадками для демонстрации танцевальных навыков и культурной идентичности. В зависимости от культурного контекста, танец может быть как формальным, так и неформальным, что влияет на степень вовлечённости молодёжи.

Если взять, например, иммерсивное шоу «Sokkyo», которое проводилось в Испании, а именно в Барселоне. Это достаточно уникальное шоу, которое создаётся с помощью 28 лазерных про-

екторов и видеосервера SMODE. Такое оборудование способствует полнейшему погружению зрителя прямиком в другую реальность, где танцоры используют главную особенность в пластике, а именно импровизацию. Всё шоу базируется на полной импровизации и хаотичности движений.

Возьмём форму — пластический спектакль. В пример приведём в городе Архангельск спектакль «Еми/Yomi». Это тот самый случай, когда происходит размывание форм тел и полного погружения в подземное царство. Используя мотивы японской мифологии, танец придает глубину и символизм каждому движению. Например, сцены, где человеческие тела принимают новые формы, символизируют перерождение и трансформацию. Эти движения раскрывают двойственность человеческого тела, отражая регенерацию и деградацию, твердость и жидкость, а также физическое и мифологическое. Объединение разнообразных стилей и направлений приводит к появлению новых видов танца, которые становятся популярными среди молодежи. Эти новшества отражают процесс глобализации и обмена культурами, что также оказывает влияние на местные танцевальные практики.

Каждая культура предлагает свои уникальные возможности для художественного и технологического самовыражения, что делает танец универсальным средством общения и взаимодействия.

Танец представляет собой многостороннее явление, отражающее не только художественные и технологические, но и социальные, исторические и психологические аспекты человеческой жизни. Танец является универсальным средством общения, способным передавать эмоции и идеи, объединяя людей независимо от их культурных или этнических особенностей.

Танец — это универсальный язык культуры, который объединяет людей по всему миру. Его способность выражать эмоции, передавать традиции и создавать чувство общности делает его важным элементом культурной идентичности. В современных молодежных практиках танец используется как средство самовыражения, позволяющее молодым людям исследовать свою индивидуальность и создавать новые формы художественного выражения.

Использование современных технологий, таких как проекции, освещение и интерактивные платформы, играет важную роль в молодежных празднично-игровых мероприятиях. Это позволяет расширить возможности танцевального искусства и привлечь внимание широкой аудитории. Молодежь активно внедряет эти технологии в создание мультимедийных шоу и перформансов, делая культурные события более зрелищными и запоминающимися.

Таким образом, можно сказать, танец является средством объединения художественных и технологических возможностей в культуре, предоставляя молодежи мощные инструменты для выражения себя и социальной интеграции.

### **Список литературы**

1. Варковицкий, В. А. Танец / В. А. Варковицкий // Балет : энциклопедия. — Москва, 1981. — С. 503–504.
2. Жиленко, М. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве : дис. ... канд. культурологических наук / М. Н. Жиленко — Москва, 2000. — 191 с.
3. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — URL: <https://slovarozhegova.ru> (дата обращения: 10.01.2025).



**Шаяхметова Ангелина Альбертовна**  
студентка 3-го курса направления подготовки «Народная художественная культура» хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры

E-mail: angelinasaahmitova@gmail.com

**Научный руководитель** — Новиков К. А., профессор, декан хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры

## **Эстетическая культура как фактор формирования личности исполнителей спортивных бальных танцев**

В статье рассмотрены вопросы формирования культуры как совокупности эстетических ценностей; искусства, составляющего базис культурно-эстетического становления, а также раскрыты факторы формирования личности исполнителей спортивных бальных танцев посредством эстетической культуры.

**Ключевые слова:** эстетическая культура, эстетические ценности, искусство, эстетическое воспитание, спортивный бальный танец

**Shayakhmetova Angelina Albertovna**

3rd year student of the Folk Art Culture department of the Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

E-mail: angelinasaahmitova@gmail.com

**Scientific supervisor** — Novikov K. A., Professor, Dean of the Choreographic Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture

## **Aesthetic culture as a factor of personality formation performers of sports ballroom dancing**

The article examines the issues of culture formation as a set of aesthetic values; art, which forms the basis of cultural and aesthetic formation, and also reveals the factors of personality formation of performers of sports ballroom dancing through aesthetic culture.

**Keywords:** aesthetic culture, moral values, art, aesthetic education, sports ballroom dance

Эстетическая культура является важной и неотъемлемой составной частью культуры любого общества. Под ней принято понимать совокупность эстетических ценностей, существующих в обществе, а также способы и средства их создания и овладения ими. [1]

Эстетические ценности — это ценности образного постижения мира в процессе любой деятельности человека на основе законов красоты и совершенства.

Эстетические ценности могут выступать в виде природных объектов, самого человека, а также духовных и материальных объектов, созданных человеком в виде произведений искусства. [1]

Искусство составляет базисную основу эстетической культуры личности. Вопросами формирования эстетической культуры личности средствами искусства занимались исследователи: Е. И. Левит, Е. Г. Салимгареева, О. Е. Дрень, Е. И. Ересько, А. Н. Брусницына, Е. В. Николаев и др.

Одним из прекраснейших видов искусства, влияющих на культурно-эстетическое становление личности, является хореографическое искусство с множеством его танцевальных направлений.

Танец по праву можно считать одним из самых древних, массовых видов искусства и одним из эффективных и перспективных средств эстетического воспитания человека и его личности с ранних лет его жизни.

Эстетическое воздействие посредством танцевального искусства способно вызвать у личности тончайшие переживания, чувства глубокого душевного волнения, радости, восторга. В результате красота и эстетическая выразительность действительности совершенствуют и развивают эмоциональную сферу человека.

В последние годы в России большую популярность набирает танцевальный спорт, находящийся на стыке искусства и спорта, а именно спортивные балльные танцы, где основным элементом выступает художественный образ, который и определяет спортивный балльный танец как особый вид хореографического искусства. Он приобретает массовый характер, объединяет танцоров различных уровней и возрастов, как в профессиональном направлении, так и в дополнительном образовании детей, что, в свою очередь, свидетельствует о включении воспитанников в процесс эстетического воспитания и, следовательно, формирования их эстетической культуры как исполнителей.

Формирование эстетической культуры обучающихся спортивным балльным танцам необходимо рассматривать на основе систем-

ного подхода, учитывая различные социальные факторы, где ведущая роль принадлежит педагогическому аспекту.

В процессе обучения спортивным бальным танцам у воспитанников происходит формирование знаний об эстетических явлениях, овладение ценностными ориентирами, развитие личностных мотивов общения с эстетическими объектами, формируются эмоционально-психологические установки, оценочно-вкусовые представления. Процесс формирования эстетической культуры личности средствами спортивного бального танца является сложным, разносторонним и должен способствовать развитию таких компонентов эстетической культуры, как эмоциональная развитость и отзывчивость, ценностные эстетические ориентации, устойчивость эстетических принципов, эстетическое восприятие, включенность в эстетический процесс [3].

Сравнительно недавно специализированные школы, авторские студии, клубы спортивных бальных танцев стали считаться эстетическими формами дополнительного образования. Музыкально-ритмическое воспитание как элемент создания эстетической культуры личности прочно вошло в систему физического воспитания детей. В результате, сегодня школы спортивных бальных танцев можно с уверенностью считать средством культурно-эстетического формирования их воспитанников.

Духовное содержание танцевального искусства также оказывает сильнейшее воздействие на эмоциональный мир современного человека. Оно способно возбуждать и формировать эстетические чувства, вкусы, развивать творческий потенциал.

Эстетическая культура человека, занимающегося спортивными бальными танцами, основывается на наслаждении свободой и легкостью движений, на радости преодоления трудностей, на ощущении гармоничности тактических замыслов, на праздничности и художественной выразительности.

Выполнение танцевальных движений под музыку воспитывает у обучающихся разнообразные эстетические качества: музыкальность, ритмичность, пластичность, красоту движений, мимики, выразительность и др.

С целью оценки степени развития эстетических качеств посредством танцевальных движений, можно конкретизировать базовые категории эстетики с учетом специфики системы обучения в школе спортивного бального танца.

К основным эстетическим категориям, формируемым в процессе обучения спортивным бальным танцам, отнесем следующие:

- эстетическое восприятие красоты в окружающем пространстве (как часто воспитанник обращает внимание на окружа-

- ющую его красоту природы, строений, картин, музыкальных произведений и т. п.);
- эстетика внешнего вида (следит ли воспитанник за своей походкой, осанкой; обращает ли внимание на неправильную осанку других, небрежность в одежде; придерживается ли прилежного внешнего вида; придает ли значение своей прическе и т. п.);
  - эмоциональный отклик — как начало эстетического чувства (отзывчивость на яркие эмоциональные явления со стороны внешнего мира, общества, природы);
  - эстетический вкус (совпадение вкуса воспитанника с общественно признанным);
  - выразительность жестов, мимики (не только в танце, но и в жизни);
  - культуру общения со сверстниками и со взрослыми (уважительная интонация, терпеливость в ожидании ответов, понимание, что можно спросить, а что не стоит и т. п.);
  - культуру речи (вдумчивое построение предложений, исключение употребления сокращений и слов паразитов);
  - ответственность за свои слова, поступки перед коллективом, партнером(шей) (отработать танцевальное движение необходимое количество раз, как одному, так и с партнером; добросовестно выполнить домашнее задание; повторить схему движений, чтобы не подвести партнершу на конкурсе, либо группу на коллективном выступлении);
  - уважение к противоположному полу (уважительная манера поведения по отношению к сверстнику-сверстнице, своему партнеру или партнерше; проявление терпения, если один в паре уже хорошо запомнил танцевальные движения, а второй еще путается и т. п.).

Перечисленные категории положены в основу формирования эстетической культуры воспитанников танцевальных школ, студий, клубов средствами спортивных бальных танцев.

Эстетическое и культурное формирование личности исполнителя спортивных бальных танцев — процесс постоянный, не зависимо от танцевального класса и возраста танцора.

Уровень эстетической культуры хорошо просматривается в характере взаимодействия партнеров в спортивных бальных танцах, отражающемся на качестве их исполнительского искусства. Поэтому в спортивных бальных танцах всегда актуализируется тема гармонизации взаимодействия партнеров в паре.

Само понятие «гармония» трактуется как скрепление, связь, соразмерность, стройность, взаимность, согласованность. Суть гармо-

нии в философско-эстетическом смысле — согласование, слияние разнородных и даже противоположных (конфликтных) элементов в единое целое, стимулирующее развитие друг друга.

Гармоничное взаимодействие партнеров исполнительской пары можно рассматривать как благоприятный эмоционально-психологический контакт двух танцоров, который достигается только при единстве согласования целей, координации совместных усилий, достижении взаимопонимания, взаимоуважения и взаимопроникновения, что в свою очередь, подчеркивает музыкальность, пластичность движений, дуэтность и способность танцующих в совместных импровизациях стремиться к созданию эмоционально-чувственных смысловых образов, а также более точному раскрытию содержания рисунков исполняемых танцев.

Таким образом, эстетическая культура является неотъемлемым фактором формирования личности у исполнителей спортивных бальных танцев, процесс формирования которой закладывается у танцоров-исполнителей с раннего возраста, постигая все сложные и разносторонние этапы эстетического, духовного и физического воспитания. Это процесс постоянный, не имеющий возрастных границ, имеющий тенденцию к развитию и совершенствованию личности во всех эстетических категориях, что в итоге воплощается в завораживающее и гармоничное взаимодействие танцевальной пары на паркете.

### Список литературы

1. Амиржанова, А. Ш. Эстетическая культура и система эстетического воспитания личности / А. Ш. Амиржанова, Г. В. Толмачева, М. Р. Тимофеева // Современные проблемы науки и образования. — 2019. — № 3. — С. 24–26.
2. Современный спортивный бальный танец: исторический опыт, современные проблемы, перспективы развития : II Межвуз. науч.-практ. конф., 28 февр. 2014. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2014. — 92 с.
3. Среднее профессиональное образование. — 2010. — № 5.
4. Тематический философский словарь : учеб. пособие / Н. А. Некрасова, С. И. Некрасов, О. Г. Садикова ; Моск. гос. ун-т путей сообщения. — Москва : МИИТ, 2009. — 162 с.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	4
-------------------	---

### **Пуртова Тамара Валентиновна**

Роль и задачи национальных профессиональных творческих коллективов в сохранении и популяризации культурного наследия народов России .....	6
---	---

### **I. Педагогический аспект в формировании патриотической линии**

#### **Кочетков Александр Артемович**

Актуальность русского народного костюма как смысловой акцент в хореографическом произведении .....	13
--	----

#### **Предеина Татьяна Борисовна**

Роль хореографического искусства в годы Великой Отечественной войны .....	19
---	----

#### **Талхатова Дано Сатвалдиевна**

Особенности дуэтно-классического танца .....	24
--	----

#### **Трашкова Елизавета Дмитриевна**

Работа концертмейстеров в сфере хореографического искусства .....	29
---	----

### **II. Наследие как фактор национального культурного кода**

#### **Вьюхова Алена Валерьевна**

Наследие как фактор национального культурного кода: традиции и инновации в области народного танца и народно-сценической хореографии .....	36
--	----

#### **Дунаева Ирина Евгеньевна**

Обобщенный образ партизан в одноименной хореографической картине Игоря Моисеева .....	43
---	----

#### **Кособуцкая Наталья Юрьевна**

Хореографическое образование на Урале — истоки, наследие, унификация, тренды. ....	50
--	----

### III. Имена и традиции в пространстве хореографического искусства

- Болтнева Анна Сергеевна**  
Теоретические аспекты деятельности хореографа  
Ивлевой Любови Дмитриевны . . . . . 57
- Дубских Татьяна Максимовна,  
Недоцуков Антон Константинович**  
Деятельность В. М. Плотвинова в процессе становления  
школы бального танца на Урале . . . . . 64
- Кари-Якубова Елена Анатольевна**  
Мукаррам Тургунбаева. Возрождение ансамбля «Бахор» . . . . . 70
- Дубынина Ксения Владимировна,  
Иванова Стефанида Александровна**  
Революционный энтузиазм народа и его стремление  
к свободе (на основе балета В. Вайнонена «Пламя Парижа») . . . 76

### IV. Значение постановочной работы, направленной на формирование патриотического характера

- Бриске Ирина Эвальдовна**  
Хореографические доминанты Л. Якобсона . . . . . 84
- Вьюненко Юлия Александровна**  
Художественный образ произведения —  
основа драматургического замысла в работе постановщика . . . . 91
- Гильгенберг Виктория Артемовна,  
Кардашина Ирина Сергеевна**  
«Ленинградская симфония» как культурное явление  
духа и движения . . . . . 98
- Глухова Любовь Андреевна**  
Монолог: музыкальный и хореографический,  
актуализация конфликта и актуализация действенности. . . . . 107
- Гонтарева Надежда Ивановна**  
Диалог как функциональная динамика  
хореографического текста. . . . . 112
- Дичева Анастасия Игоревна,  
Шеметова Стефания Сергеевна**  
Военная тема в хореографических миниатюрах  
Л. В. Якобсона «Сильнее смерти» и «Мать»  
и их пластико-драматургическое содержание. . . . . 118
- Литвинова Алёна Дмитриевна**  
Актуальность современной хореографии  
в формировании патриотического стиля хореографа . . . . . 126

<b>Севостьянова Виктория Дмитриевна</b> Символизм и метафоры как приемы создания хореографической композиции-плаката «Память воинам» П. Вирского .....	132
<b>Тюрина Татьяна Алексеевна</b> Механизм хореографической композиции — идейный фактор раскрытия темы .....	141

#### V. Патриотизм современной хореографии — время вчера, сегодня, завтра

<b>Калыгина Анна Александровна</b> Создание хореографического произведения патриотической тематики .....	146
<b>Борейко Алевтина Александровна</b> Современный танец: мост между культурой, искусством и личностью .....	154
<b>Гильмиярова Алина Владимировна, Тюрина Татьяна Алексеевна</b> Осмысление событий Великой Отечественной войны в репертуарной политике танцевальных коллективов.....	159
<b>Грехова Полина Александровна, Тетерина Мария Михайловна</b> Цена достижения мира, разрушенного войной, в балете «Дом у дороги» .....	165
<b>Качагина Дарья Дмитриевна</b> Проектная деятельность как основа воспитания патриотизма в хореографическом любительском коллективе .	173
<b>Мильштейн Лаура Дмитриевна</b> Военная тема в музыкальном жанре .....	179

#### VI. Актуальность творческой мысли — интеграция времен и народов

<b>Костылева Ольга Александровна</b> Пантомима как основа действенного танца .....	184
<b>Кузнецова Татьяна Игоревна</b> Влияние социокультурных трендов на хореографическую систему подготовки.....	189
<b>Новиков Константин Александрович</b> Роль проектной деятельности при формировании эстетической культуры студентов-хореографов .....	195

<b>Слинькова Полина Олеговна</b>	
Маркетинг спортивных событий: стратегии обеспечения успешности мероприятий (на примере турниров по спортивным бальным танцам). . . . .	202
<b>Троицкий Данил Дмитриевич</b>	
Художественные и технологические возможности функционирования танца. . . . .	210
<b>Шаяхметова Ангелина Альбертовна</b>	
Эстетическая культура как фактор формирования личности исполнителей спортивных бальных танцев . . . . .	214

*Научное издание*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ:  
ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ  
И МЕЖДУНАРОДНАЯ ПРАКТИКА**

*Материалы  
международной научно-творческой конференции  
в рамках III Международного форума  
«Современные грани взаимодействия  
танцевальных культур  
в евразийском пространстве»*

**Челябинск, 11 апреля 2025 г.**

Составители Н. Ю. Кособуцкая, К. А. Новиков  
Верстка Е. С. Меньшениной  
Корректор Л. К. Попова

Подписано в печать 17.09.2025  
Формат 60×84/8 Объем 13,02 п. л. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры.  
Ризограф  
454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а



ISBN 978-5-94839-895-2



9 785948 398952