

ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ
НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

УРАЛЬСКИЙ
ПЕРЕПЛЯС

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ

XXI ВЕКА

опыт, традиции, перспективы



ФОНД РАЗВИТИЯ
НАРОДНОГО ТАНЦА

Уральский перепляс

Всероссийская научно-практическая
конференция
с международным участием

Челябинск, 13 апреля 2022 г.

Министерство культуры Российской Федерации
Министерство культуры Челябинской области
Челябинский государственный центр народного творчества
Челябинский государственный институт культуры
Хореографический факультет
Государственный российский дом народного творчества им. В. Д. Поленова
Фонд развития народного танца им. Н. Карташовой и Т. Реус

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ XXI ВЕКА: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ

**Материалы всероссийской научно-практической конференции
с международным участием**

Челябинск, 13 апреля 2022 г.

*В рамках Всероссийского творческого форума «Танцевальный апрель 2022»
и Всероссийского форума народной хореографии «Уральский перепляс»,
посвященных Году культурного наследия народов России*

Челябинск
ЧГИК
2022

УДК 793.3
ББК 85.325.2
НЗ0

Редколлегия:

Гушул Юлия Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, директор Научно-образовательного центра «Информационное общество», специалист Управления науки и инноваций, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности, Челябинский государственный институт культуры;

Бриске Эрина Эвальдовна, профессор, Челябинский государственный институт культуры;

Новиков Константин Александрович, доцент, декан хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры

Народный танец XXI века: опыт, традиции, перспективы : материалы всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (13 апр. 2022 г., Челябинск) / редкол.: Ю. В. Гушул (науч. ред., сост.), И. Э. Бриске (ред., сост.), К. А. Новиков (отв. за вып.) ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2022. – 207 с.
ISBN 978-5-94839-807-5

Сборник включает материалы работы всероссийской конференции творческой направленности, проводимой хореографическим факультетом Челябинского государственного института культуры и объединившей исследователей хореографических, культурологических, искусствоведческих, педагогических научно-исследовательских направлений России. Подняты актуальные проблемы хореографической теории и практики, исполнительства, образовательной методологии и технологий. Особое внимание уделено проблемам региональной культуры, сохранения и развития традиций, что подчеркивает актуальность и своевременность проведения самой конференции и ее специальных секций в Год культурного наследия народов России.

Статьи являются отражением результатов текущих исследований в области народной культуры, хореографического искусства, современных танцевальных практик, традиций, исполнения, постановки, позиционирования народного танца, а также преподавания, продвижения и развития хореографических дисциплин и образовательных технологий в них.

Рецензент:

Рушанин Владимир Яковлевич,
доктор исторических наук, профессор,
ректор Челябинского государственного института культуры

© Челябинский государственный
институт культуры, 2022
© Авторы статей, 2022

ISBN 978-5-94839-807-5

СОДЕРЖАНИЕ

Перспективы народного танца в XXI веке: направления исследовательского взаимодействия. К. А. Новиков, И. Э. Бриске	6
---	----------

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА ФОРМИРОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ НАРОДНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПОТЕНЦИАЛ РАЗВИТИЯ

Громова О. М.	8
СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В СИСТЕМЕ РЕГУЛИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОСУГОВОЙ СРЕДЫ РЕГИОНА	
Кари-Якубова Е. А.	11
ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ БУХАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА	
Ковальченко В. А.	17
СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КАЗАЧЬЕЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ТАНЦА	
Кособуцкая Н. Ю.	20
ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЕЛЕНИЕ УРАЛА: ФАКТОР НАЦИОНАЛИЗАЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА	
Павлова Г. А.	28
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ, РАЗВИТИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ РУССКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	
Предеина Т. Б.	32
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ТАНЦА	
Садыкова М. Р.	37
УСЛОВИЯ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ УРАЛЬСКОГО ТАНЦА	

НАРОДНАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ РАКУРСЫ XXI ВЕКА

Акулич З. А.	44
АНТОЛОГИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СТРУКТУР В РУССКОМ НАРОДНОМ ТАНЦЕ	
Андреева А. А.	53
ФУНКЦИИ И ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА КАК ЧАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ	

Бриске И. Э., Герман И. В.	61
СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЖСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО АНСАМБЛЯ НАРОДНОГО ТАНЦА ИМЕНИ ИГОРЯ МОИСЕЕВА	
Гизатуллина Э. Р., Кобзарь В. А., Кособуцкая Н. Ю.	69
НАРОДНОСТЬ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ С. С. ПРОКОФЬЕВА «КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК»	
Лагерева С. Д.	74
РОЛЬ АНСАМБЛЯ ТАНЦА СИБИРИ В РАЗВИТИИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА РЕГИОНА	
Мартынова Н. Э.	79
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ИДЕИ ПОЗДНЕЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ	
Мурзина А. А.	87
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОНЯТИЯ «НАРОДНАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА»	
Новиков К. А., Гигинейшвили В. С.	95
РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦА В ФОРМИРОВАНИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ПРОГРАММЫ СПОРТИВНЫХ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ	
Полякова А. С.	104
ТАНЕЦ ПОСТФОЛК В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ	
Смолик И. К.	111
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ НАЧАЛО В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ (НА ПРИМЕРЕ ТАТАРСКОГО И УДМУРТСКОГО ТАНЦЕВ)	
Труфанова Е. Д.	117
РЕГИОНАЛЬНЫЙ КАЗАЧИЙ КОМПОНЕНТ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ГРУППЫ ОРЕНБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО НАРОДНОГО ХОРА	
Умеров Д. И.	124
СЕМАНТИКА ПЕСЕННО-ПЛЯСОВЫХ ИГР ТАТАР-МИШАРЕЙ САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ	
Чередникова Ю. В.	134
НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО МЕЖЛИЧНОСТНОЙ КОММУНИКАЦИИ В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ	

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО НАРОДНОГО ТАНЦА: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Бухвостова Л. В., Щекотихина С. А.	139
НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ. ПРОБЛЕМА ПОДГОТОВКИ КАДРОВ	
Валинуров М. А.	143
МЕТОДИКА СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ УРОВНЯ СПЕЦИАЛЬНОЙ ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВЛЕННОСТИ МУЖСКОГО СОСТАВА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ МУЖСКИХ ТРЮКОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ НАРОДНОГО ТАНЦА	
Валинурова У. С.	148
ЗНАЧЕНИЕ РУССКОГО ТАНЦА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛИЗАЦИЙ	
Дубских Т. М.	152
ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА	
Дубинина А. С.	158
ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ИГРОВОЙ ФОЛЬКЛОР КАК СРЕДСТВО РЕАБИЛИТАЦИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОВЗ НА УРОКАХ ХОРЕОКОРРЕКЦИИ	
Кердяшева Е. П.	162
РОЛЬ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН	
Комарова О. К.	170
ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ ХОРЕОГРАФА	
Королева Н. Е.	177
ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ КАФЕДРЫ ХОРЕОГРАФИИ ФГБОУ ВО «ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ)	
Осипова Т. В.	182
ФОРМИРОВАНИЕ МЕЖЛИЧНОСТНОЙ ТОЛЕРАНТНОСТИ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОГО ТАНЦА	
Панферов В. И.	188
ФОРМИРОВАНИЕ ПОСТАНОВОЧНОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ-БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ В КОНТЕКСТЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА	
Шишкин А. П.	196
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В НАРОДНОМ ТАНЦЕ	
Сведения об авторах	203

Перспективы народного танца в XXI веке: направления исследовательского взаимодействия

Данный сборник включает материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Народный танец XXI века: опыт, традиции, перспективы», которая состоялась, в свою очередь, в рамках проведения всероссийских проектов – творческого форума «Танцевальный апрель 2022» и форума народной хореографии «Уральский перепляс». Основной акцент в докладах и статьях объективно сделан на изложение авторских исследований традиций народной культуры, национального танца, формируемой им национальной танцевальной культуры. Таким образом участники конференции и авторы сборника активно включились в проведение Года культурного наследия России, объявленного Президентом Российской Федерации В. В. Путиным.

Конференция проводится хореографическим факультетом Челябинского государственного института культуры. Такой включённости в отраслевое научно-исследовательское пространство России есть причины. Во-первых, на факультете сложились серьезные традиции научно-исследовательских исследований и осмысления хореографических практик (преподавателями защищаются диссертации, пишутся монографии, озвучиваются доклады на мероприятиях самого серьезного научного уровня, ряд преподавателей занимается научными исследованиями в аспирантуре института). Во-вторых, на кафедрах искусства балетмейстера и педагогики хореографии складывается самостоятельное, уникальное и весьма перспективное научно-исследовательское направление «Ракурсы современности в танцевальной культуре», в рамках которого изучаются значение народного танца в формировании хореографической культуры, опыт адаптации народного танца в сценическом пространстве, актуальные практики преподавания народного танца в образовательных и просветительских организациях и учреждениях. В рамках этого и др. исследовательских направлений на факультете кафедрами апробируются инновационные формы ведения научной работы и представления ее результатов (творческие лаборатории, семинары, показы и др.).

В данном сборнике материалов всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Народный танец XXI века: опыт, традиции, перспективы» выделено три раздела, которые иллюстрируют работу проблемно-ориентированных секций: «Актуальные вопросы сохранения и развития народного танца», «Региональное наследие народно-сценического танца

России и стран СНГ», «Роль хореографического образования в формировании народной хореографической культуры». В поле зрения и пространство обсуждений и дискуссий были поставлены вопросы психологии и педагогики творчества и развития творческой личности (Л. В. Бухвостова, С. А. Щекотихина, Т. М. Дубских, О. К. Комарова, Н. Е. Королева и др.), истории хореографического искусства, поиска выразительных средств для создания хореографического произведения (Н. Ю. Кособуцкая, К. А. Новиков, Т. Б. Предеина, А. С. Полякова, А. А. Мурзина и др.). Рассматривались направления культурной политики регионов по фиксации, сохранению и продвижению народной танцевальной культуры (О. М. Громова, Е. П. Кердышева и др.), в том числе через поддержку хореографических ансамблей, объединений (В. А. Ковальченко, И. Э. Бриске, С. Д. Лагерева и др.). Обсуждался опыт преподавания народно-сценического танца (В. И. Панферов, Л. В. Бухвостова, С. А. Щекотихина, Т. М. Дубских, Н. Е. Королева и др.) и деятельности любительских хореографических коллективов, проведения тематических мероприятий (Г. А. Павлова, А. С. Дубинина и др.). Особой ценностью на конференции стало изложение опыта регионов России (Д. И. Умеров, И. К. Смолик, Е. Д. Труфанова и др.) и дружественных стран по организации работы с национальным хореографическим наследием (Е. А. Кари-Якубова, Е. П. Кердышева и др.). Безусловным отличием и завоеванием конференции явился опыт совместной работы и взаимообсуждений, включенность в дискуссии не только ведущих ученых России и стран СНГ, но и аспирантов, магистрантов, студентов. Это свидетельствует и об интересе к хореографическому искусству в мире, и о целенаправленной работе всех заинтересованных лиц в продолжении традиций научно-исследовательской и творческой работы, передаче эстафеты образовательной и просветительской деятельности.

Мы уверены, что конференция ответила на ряд злободневных вопросов современной организации народного творчества, ее материалы уже стали ценным приращением информационного пространства России по вопросам формирования культурной политики в области хореографического искусства, организации трехуровневого педагогического процесса бакалавриат – магистратура – аспирантура в областях культурологии, искусствоведения, педагогики, психологии творчества, а также в направлении формирования научно-исследовательской, исполнительской, информационной культуры личности.

**К. А. Новиков,
И. Э. Бриске**

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА ФОРМИРОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ НАРОДНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПОТЕНЦИАЛ РАЗВИТИЯ

УДК 008

Громова О. М.

директор ОГБУК «Челябинский государственный
центр народного творчества»

СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В СИСТЕМЕ РЕГУЛИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО- ДОСУГОВОЙ СРЕДЫ РЕГИОНА

Аннотация: Анализируются региональные тенденции в формировании культурно-досуговой среды под влиянием художественного самодеятельного творчества. Результаты творческой активности населения рассматриваются как форма самобытности культурной среды региона.

Ключевые слова: культурно-досуговая среда, любительское творчество, региональная культура

Gromova O. M.

Director of Chelyabinsk State Center of Folk Art

Cultural Policy in the Regulatory System of the Artistic and Leisure Environment of the Region

Abstract: The article analyzes regional trends in the formation of a cultural and leisure environment under the influence of amateur art. The results of the creative activity of the population are considered as a form of identity of the cultural environment of the region.

Keywords: cultural and leisure environment, amateur art, regional culture

Современная культурно-досуговая среда существенно изменилась под влиянием процессов массовизации, цифровизации, нарастающих темпов ускорения времени, что во многом актуализирует проблематику культурной политики. В определении ее смыслового содержания можно выделить трактовки, акцентирующие внимание на деятельностном характере регулирования ценностно-смыслового поля действительности (О. Н. Астафьева, С. Б. Синецкий [1]); поддержании основ идентичности (Н. М. Генова [2]); создании путей и средств вовлечения человека в культурную жизнь общества, результатом чего определяется «интенсивность и качество социально-культурной деятельности, ее вклад в решение проблем конкретных

социальных групп, а развитие инфраструктуры выступает как средство совершенствования культурной жизни» [3, с. 143]. А. Д. Жарков обозначает государственную культурную политику как «проявление отношения государства и общества к материально-технической базе социально-культурной деятельности, кадровому составу, подготовке кадров высшей квалификации, повышению имиджа профессий в сфере культуры» [4, с. 117]. Субъектом и объектом социально-культурной политики, по мнению А. Д. Жаркова, является само общество, лишь корректируемое государственными инстанциями, и оно действует как самоорганизованная и саморазвивающаяся социально-культурная система, которая постоянно адаптируется к происходящим изменениям.

Важным обстоятельством видится нам связь стратегий и технологий культурной политики с ощущением принадлежности месту или культивированию локальной идентичности. Н. М. Генова рассматривает развитие региональной культурной политики в контексте поддержания идентичности и трактует региональную «в качестве одного из ключевых элементов конструирования инфраструктуры культуры региона как специфического социально-политического пространства» [2, с. 52]. Нам региональная идентичность видится как привилегированный (в контексте понимания культуры как системы привилегий) статус места, его выделенность на фоне иных территорий, то, что В. Г. Рыженко называет «своеобразным культом места в пространстве культурно-цивилизационного ландшафта региона» [5, с. 148]. Нам близок территориально-географический подход, заключающийся в понимании региональной идентичности как культурной самобытности региона, заключенной в совокупности особенных территориальных, природных, исторических, ментальных, этнических и др. признаков, позволяющих отличить его во множестве других территорий.

Нам видится, что стимулирование творческой активности жителей не только обеспечит компенсаторно-психологическую гармонизацию на индивидуальном уровне, но и в контексте развития региональной культурной политики будет способствовать:

— укреплению локального сообщества через активизацию практик самоорганизации и самореализации в сфере свободного времени (инновационное мышление, стимулирование навыков инициативности, предпринимательства);

- экономическому процветанию территории через актуализацию событийно-творческого туризма (масштабные региональные культурные события), реализацию эксклюзивной продукции, развитие ресурсной базы учреждений культуры и досуга, систему привлечения инвестиций;
- имиджевому позиционированию региона через продвижение локальных брендов, уникального культурно-исторического наследия в общероссийском и международном пространствах;
- эстетизации окружающей среды (инновационные проекты благоустройства и дизайна, создание зон отдыха и релаксации, публичных общественных пространств для досуговой деятельности);
- гармонизации социальных отношений (снижение уровня напряженности), устойчивости поколенческой коммуникации, развития форм семейного досуга, практик межведомственного партнерства.

Литература:

1. Астафьева, О. Н. Философские и прикладные аспекты культурной политики на поселенческом уровне / О. Н. Астафьева, С. Б. Синецкий // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 4 (52). – С. 70–80.
2. Генова, Н. М. Развитие региональной культурной политики в контексте российской идентичности / Н. М. Генова // Вестник Московского государственного университета культуры. – 2017. – № 6 (80). – С. 50–59.
3. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие / А. Я. Флиер. – Москва : Академ. проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2002. – 492 с.
4. Жарков, А. Д. Государственная культурная политика на современном этапе: социально-культурный аспект / А. Д. Жарков // Вестник Московского государственного университета культуры. – 2016. – № 4 (72). С. 116–123.
5. Рыженко, В. Г. Интеллектуальный потенциал региона в координатах культурно-цивилизационного ландшафта (XX век) / В. Г. Рыженко // Культура и интеллигенция сибирской провинции в XX веке : материалы регион. науч. конф. – Новосибирск, 2000. – С. 148–153.

Кари-Якубова Е. А.

преподаватель,
Государственная академия хореографии
Узбекистана, г. Ташкент, Узбекистан

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ БУХАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Аннотация: Освещается состояние танцевального искусства начала XX в. в Узбекистане. Рассматривается вклад мастеров искусств Узбекистана в формирование и развитие сценического бухарского танца. Анализируется состояние сценического бухарского танца в XXI в., определяются его перспективы.

Ключевые слова: бухарский танец, преемственность, развитие, задачи современных балетмейстеров

Kari-Yakubova E. A.

Lecturer, State Academy of Choreography of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan

Formation and Development of Bukhara Stage Dance

Abstract: The article highlights the state of dance art of the early twentieth century, examines the contribution of masters of arts of Uzbekistan to the formation and development of stage dance in Bukhara. Analysis of the state of stage dance in Bukhara in the XXI century. Development prospects at the present stage.

Keywords: Bukhara dance, continuity, development, tasks of modern choreographers

Яркий танец солнечной Бухары с первого мгновения завораживает зрителей. Его стиль, который формировался и развивался на протяжении веков, отличается от танцев других регионов Узбекистана благородной сдержанностью, наполненной внутренним огнем, задором и виртуозной техникой.

Из путевых заметок путешественников, посетивших Центральную Азию и её главные города – Бухару и Самарканд – в конце XIX – начале XX в., мы узнаем о проводившихся праздничных представлениях на улицах и площадях, наполненных самыми разными танцами, конечно, отвечающими идее праздника. Более того, исторические и культурологические исследования подтверждают, что при дворе эмира бухарского существовала особая труппа, в которую приглашались самые талантливые исполнители, в частности, мать эмира бухарского Эшон-оим держала труппу под своим контролем. Придворные артисты выступали преимущественно во дворце; только с позволения эмира могли выступить на торжествах и свадьбах

высоких сановников. В записках представителя посольства России В. Крестовского, которому довелось присутствовать на придворных торжествах эмира бухарского, упоминается о любимых в народе танцах «Катта уйин», Кема уйин», грациозном «Мавриги», описывается танец баччей. Иногда эмир бухарский устраивал для простых людей праздничные представления, отправляя часть своей труппы на базарную площадь, куда стекалось большое количество зрителей, с удовольствием смотревших выступления танцоров, масхарабозов, баччей, аскиябозов.

Кроме того, воссоздано, что прообразы современных танцевальных школ – группы «мастер – ученик» функционировали и в танцевальном искусстве Узбекистана прошлого. В подмастерья отбирались 12–14-летние девочки с хорошим голосом, красивые, в основном из бедных, малоимущих семей. Мастера, помимо обучения и передачи знаний и опыта, обеспечивали их продовольствием на протяжении всей учебы. Между двумя сторонами не было письменного договора, обучение профессии осуществлялось бесплатно» [1].

Интересные сведения можно почерпнуть из воспоминаний Народной артистки Узбекистана Марьям Якубовой, которая рассказывает о матери эмира бухарского Эшон-ойим, о придворных танцовщицах и певицах – созанда. «Во время праздников и пиров, танцевали, пели и играли талантливые мастера. Была среди них Оймуллои Тамбури – единственная женщина, игравшая на тамбуре. С ней всегда приходила блестящая танцовщица Мукаррамча, а мне нравилось в её исполнении верчение на коленях» [2, с. 20]. Часто перед выходом Эшон-ойим выступали знаменитая певица и танцовщица хрупкая изящная Халирхон по прозвищу Керкиги или высокая, некрасивая, но чрезвычайно обаятельная Амбариашк, которая считалась любимицей двора. «Между песней и танцем Амбариашк обычно читала стихи Навои, Рудаки, Физули. Потом танцевала и пела, сопровождая выступление шутливыми репликами. Женщины в этот момент вставали и отвечали ей четверостишием. Между прочим, такая форма выступлений сохранилась до наших дней. Это – образец большого искусства! Как-то я ездила в Бухару и меня пригласила певица и танцовщица Туфахон. Замечу, Туфахон ничуть не уступает Амбариашк или Халирхон. Она бережно донесла до наших дней богатый фольклор Бухары, обладает огромным репертуаром современных

песен. Мне кажется, далеко не каждый профессиональный артист мог бы с ней соревноваться <...> На мужской половине тогда выступали знаменитости – домулла Халим Ибадов, Левича, Ходжи Абдул Азиз, Ходжи Абдурахман, Габриэль. Играли они на дутаре, тамбуре и дойре» [2, с.18].

Туфахон (Яфа Пинхасова), Шарофатхон, Олияхон (Олима Хасанова) сохранили в своем творчестве и передали начинающим профессиональным балетмейстерам начала XX в. свои знания, опыт, секрет искусства исконного бухарского Мавриги. В этот исторический период искусство носило синкретический характер и не делилось на жанры. Творчество исполнителей носило универсальный характер.

Формирование и развитие бухарского сценического танца активизировалось с начала XX в. ввиду появления прогрессивных молодых и увлеченных новаторскими идеями артистов, которые осваивая народный фольклор, обрабатывали танцевальные движения для исполнения на сценических площадках. Так, например, талантливый артист и организатор Мухитдин Кари-Якубов создал в 1926 г. первую Узбекскую государственную передвижную концертную этнографическую труппу, одной из задач которой определил поиск и привлечение одаренной молодежи в коллектив. Так во время гастролей в Самарканде в труппу были приглашены Исахар и Маргарита Акиловы. Несмотря на свой юный возраст, Исахар Акилов уже являлся балетмейстером бухарского музыкально-драматического театра в Самарканде. Он прекрасно пел, танцевал, изучая пластику и ритмы бухарского танца, овладел сложным техническим приемом вращения на коленях «Чархи ду зону».

В труппе Исахар Акилов обрел в лице Уста Алима Камилова и Тамары Ханум наставников, которые помогли ему не только изучить все тонкости усулей и движений «Катта Уйина», но и познакомили с основами европейского классического искусства. Осваивая законы построения массовых танцев, Исахар Акилов увлекся постановочной работой. Его первой масштабной постановкой стал «Большой бухарский танец», который изумительно передавал богатство красок народного танца Бухары, покоров сердца зрителей на декаде узбекского искусства и литературы в 1937 г. «Большой бухарский танец», в котором участвовало 90 человек, отличался неповторимой ритмической структурой, разнообразием рисунков, характерными лексикой

и техникой исполнения, оригинальными золотошвейными костюмами. В этом танце раскрылись дарования таких молодых танцовщиц, как Галия Измайлова, Клара Юсупова, Гульнара Маваева, Раиса Хаджисаидова, Фатима Насырова и мн. др. Совершенствуя искусство балетмейстера, И. Акилов развивал бухарский сценический танец. Отбирая характерные движения, сохраняя своеобразие национального колорита, он бережно адаптировал и переносил их на сцену. Танцы «Мавриги», «Ларзон», «Тантана», «Давра», «Ферганский молодежный танец», «Кизлар салом» и мн. др., исполняемые учениками И. Акилова, знакомили и продолжают знакомить зрителей разных стран с уникальным танцевальным искусством Узбекистана, сегодня они являются классическим наследием узбекской хореографии. Среди ярких профессиональных исполнителей бухарских танцев XX в.: Народные артисты Узбекистана И. Акилов, М. Акилова, Г. Измайлова, К. Юсупова, Г. Маваева, К. Миркаримова, Х. Камилова, В. Акилова, М. Эргашева, Д. Джаббарова, М. Ахмедова, Р. Султанова; заслуженные артисты Узбекистана Н. Шерматов, Л. Акилова, Р. Абулхаирова, Г. Низамова, Г. Широнова и мн. др.

Супруга Исахара Акилова – Народная артистка Узбекистана Маргарита Акилова – также внесла свой достойный вклад в развитие и популяризацию бухарского сценического танца. На протяжении многих лет коллектив дворца Текстильщиков, которым руководила Маргарита-опа, с успехом выступал как в родном Узбекистане, так и за рубежом.

Народная артистка Узбекистана Вилюят Акилова – дочь и продолжатель творческой династии, яркая танцовщица. Как балетмейстер и педагог, она воспитала не одно поколение молодых солисток, передавая им свое мастерство. Постановки Вилюят Акиловой «Уф дилам» («Ох, моё сердце»), «Тулкун» (Бухарский цикл), «Чор зарб» («Четыре ритма»), «Бахтли замон», «Фавора» входили в программу ансамблей «Шодлик», «Зарафшан». Многие танцы сегодня с успехом исполняются на сцене и любимы зрителем.

Бухарский танец получил свое развитие и в творчестве талантливых балетмейстеров Народных артистов Узбекистана Мукаррам Тургунбаевой и Кундуз Миркаримовой. Танец первой – «Вышивальщицы» – отличается филигранно выстроенным рисунком, который, словно калейдоскоп, открывает пред зрителем красоту и грацию танцовщиц, а другой танец – «Нозанин» –

подчеркнут томным тягучим лирическим началом и зажигательной быстрой частью. Творчество Кундуз Миркаримовой включает, к примеру, композицию «Бухоро кизлари», яркие сольные танцы и мн. др. Бухарские танцы в репертуаре Государственного ансамбля народного танца Узбекистана «Бахор» с огромным успехом исполнялись на многих сценах мира.

К созданию бухарских танцев обращались также и Народный артист Узбекистана Кадыр Муминов, его постановки: «Бухарские узоры», «Духтори Бухоро», «Бухоро тонги» – украшают программу ансамбля «Узбекистан» («Шодлик»), и заслуженный артист Узбекистана Нарзитдин Шерматов, танцы которого: «О Лайли», «Зарафшон кизлари», «Бухорча ракс», «Бухоро углонлари», «Бухоро чархлари» – исполнялись ансамблями «Шодлик», «Зарафшан», «Навбахор». (В 2020 г. ансамбль «Бухорча» под руководством Рауфа Авезова, директора Бухарского областного отделения Государственной филармонии Узбекистана, в очередной раз вошел в ТОП-100 лучших народных творческих коллективов мира на фестивале-конкурсе национальных культур и искусства «World Folk Vision», заняв 4-е место).

К середине XX в., с ростом профессионального образования, оттачивается техника исполнения, под влиянием классического танца формируются положения рук, ног, обретая законченную форму. При этом трепетно сохраняется аутентичность, гармония между музыкой, костюмом и лексикой танца.

XXI век – век максимального ускорения развития и всех трансформационных цивилизационных процессов – наложил свой отпечаток на исполнение бухарского танца. К сожалению, погоня за темпом, зрелищностью и внешним эффектом порой рассеивает колорит бухарского танца, делая его больше похожим на шоу. Костюмы, где шаровары больше похожи на джинсы-стрейч с джияками до колена, платья-халаты с разрезами до талии, плотно облегающие тело танцовщицы, лишают танец индивидуальности, присущей бухарской танцевальной культуре. Конечно, можно рассуждать, что музыкальный материал, являясь основой танца, диктует темп, большие пространства, выделяемые для выступлений, требуют изменения рисунка танца, блеск и мишура делают костюм более заметным с большого расстояния. И тем не менее надо помнить о том, что зрители за роскошным золотошвейным халатом должны скорее угадывать силуэт танцовщицы, чем

видеть узкие разбросанные половинки платья во время вращения, открывающие шаровары до талии. Стремительные движения не должны разрушать образ, оригинальность, характерные для неповторимого искусства Бухары. В ускоренном темпе, не всегда оправданном, многие исконные движения теряют свой смысл, утрачивают грацию, достоинство заменяется суетливостью. Размытый контраст между быстрой и медленной частью делает танец однообразным. Безусловно, молодые балетмейстеры должны находиться в творческом поиске и радовать зрителя новыми постановками, однако при этом недопустимо разрушать то, что является основой, изюминкой бухарского танца.

Сегодня большую помощь в освоении наследия хореографической лексики, особенно таких сложных форм как «Мавриги», «Маком», могут оказать онлайн конференции, мастер-классы от профессиональных балетмейстеров, композиторов, сценографов. Для сохранения и развития классического бухарского танца важно как балетмейстерам, так и артистам работать не только над усовершенствованием профессиональных технических возможностей, но необходимо изучать традиции, историю формирования и развития самобытной неповторимой культуры Бухары.

Литература:

1. Жемчужины искусства Бухары / Тура Хамраев, Мохира Фарманова, Абдурауф Узоков. – Бухара : Бухара, 2011. – 109 с.
2. Якубова, М. Как я стала актрисой / Марьям Якубова. – Ташкент : Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1984. – 273 с.

Ковальченко В. А.

магистрант,
Орловский государственный институт культуры

Научный руководитель – Бухвостова Л. В.,
доцент, профессор кафедры хореографии,
Орловский государственный институт культуры

СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КАЗАЧЬЕЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ТАНЦА

Аннотация: Рассматривается проблема сохранения и развития танцевальных традиций казачества, а также их популяризация в современном мире. Автор выявляет характерные особенности казачьей танцевальной культуры и ее влияние на развитие патриотизма на примере профессиональной деятельности ансамблей песни и танца.

Ключевые слова: казачья танцевальная культура, казачество, хореография, профессиональный ансамбль, хореографический коллектив, хореографическое развитие, сохранение хореографической культуры

Kovalchenko V. A.

Master's Student, Orel State Institute of Culture

Preservation and Development of Cossack Dance Culture on the Example of a Professional Song and Dance Ensemble

Abstract: This article discusses the problem of preserving and developing the dance traditions of the Cossacks, as well as their popularization in the modern world. The author reveals the characteristic features of the Cossack dance culture and its influence on the development of patriotism by the example of the professional activity of song and dance ensembles.

Keywords: Cossack dance culture, Cossacks, choreography, professional ensemble, choreographic team, choreographic development, preservation of choreographic culture

Современные трансформации традиционных понимания и представлений о таких качествах личности, как «честь», «доблесть», «совесть», «патриотизм», «достоинство» негативно сказываются на морально-психологическом состоянии общества. Происходящее в мире, обществе требует обратить внимание и бросить все силы на патриотическое воспитание молодого поколения, формирование общественного и личностного патриотического сознания, включить в воспитательный процесс родителей, школу, трудовые коллективы, общественные организации, СМИ, творческие объединения – все заинтересованные государственные и общественные учреждения и организации, всех неравнодушных специалистов.

В части концепции государственной политики (Постановление Правительства Российской Федерации от 22.04.1994 № 355), относящейся к культуре казачества, сказано: «Возрождение традиционной для России государственной службы казачества является одним из элементов становления новой российской государственности, укрепления ее безопасности» [1]. Фундаментом морали и идеологии казаков всегда было исполнение воинского долга перед Отечеством. Всегда казачество считалось одним из самых патриотично настроенных слоев общества. Профессиональные ансамбли танца, сохраняющие и развивающие танцевальную культуру казачества, смогут стать проводниками мироощущения и мировоззрения казачества в молодое поколение, тем рычагом, который сможет поднять уровень патриотического воспитания.

Казачья танцевальная культура в условиях хореографического разнообразия России является своеобразным эстетическим феноменом, который соединяет украинские, русские, кавказские специфические мотивы, ноты, элементы в едином пространстве танца. «Хореография, характерная для казаков, схожа с обрядовыми танцами первобытных охотников или даже воинов, которые разминали свое тело перед предстоящей охотой или боем» [2, с. 114]. Действительно, казачество во всех сферах своей жизни ощущало влияние кавказских народов, которое прослеживается в музыке и в манере, характере подачи лексического материала хореографической постановки. Большинство движений в казачьих и кавказских танцах исполняется с размашистой амплитудой и с оружием, находящимся в руках. «Отличительными чертами для казачьей танцевальной культуры послужат позы – высоко поднятый подбородок, широко распахнутые пальцы рук, идеально выпрямленная спина, поднятие корпуса на высокие полупальцы, заламывание стоп на внешнюю её часть, положение корпуса» [3, с. 28]. Это синтез разносторонних танцевальных движений, вобравших в себя пластику национальных мотивов горцев, хореографию мужественную и грациозную, лихую и непринужденную, с внутренней сдержанностью и веселостью, с уверенностью и ловкостью.

Культурное наследие казачьего танца можно с полной уверенностью называть частью общерусского фольклора. Однако можно сказать, что казачий танец не особенно развивается сегодня. Более того, и «исторически сложилось так, что потребность казачьей общины в песенных жанрах

значительно выше, чем в инструментальных и танцевальных» [4, с. 325], также бытие казачьего танца как части особого события не позволяла проникать ему в обыденность, «танец не соответствовал военизированной культуре казачества» [5, с. 72]. Тем не менее, в наши дни танцевальная культура казаков содержит в себе большое количество форм, особенностей исполнения, представлена в творчестве не только самодеятельных коллективов, но профессиональных ансамблей. Так, например, в хореографических номерах Государственного казачьего ансамбля песни и танца «Ставрополье» мы видим сложный синтез культур народов, которые проживают на территории Ставропольского края, совершенно непохожих друг на друга русских и кавказских танцевальных традиций; это «Терская лезгинка», «Казачий пляс», «Казачья величальная». Красноярским государственным академическим ансамблем танца Сибири имени М. С. Годенко создавались высокотехнические хореографические постановки со сложнейшим лексическим наполнением, многообразием рисунков и перестроений, которые отсылают к движениям казачьих танцев, что кардинально отличает их от кавказских, украинских и русских народных танцев. Создавал свой репертуар на основе разнообразия танцевальной культуры российского казачества, Северного Кавказа и Государственный концертный ансамбль танца и песни «Кубанская казачья вольница»; «Казачий пляс», «Пластуны», «Некрасовские казаки», «По Берлинской мостовой» и многие другие номера демонстрируют зрителю многогранность казачьей танцевальной культуры. Уникальность ансамблю придает то, что, помимо балетной группы, в нем есть хор, который при исполнении песен демонстрирует и танцевальные движения, характерные для казачества.

В наши дни сохранение казачьей танцевальной культуры идет усиленно. И возрождаемое казачество, и неуклонный рост интереса к нему со стороны российского государства и общества являются ключевыми факторами сохранения и публичной трансляции аккумулированного за столетия наследия казачьей хореографии. При этом наблюдается специфика изобразительного ряда кубанского, донского, сибирского и др. казачества. С каждым годом растет количество фестивалей, конкурсов казачьей культуры, участники которых демонстрируют исторически аутентичную хореографию. Все это призвано формировать историческую память народа, общества, каналы трансляции и продвижения национальной культуры.

Литература:

1. Постановление Правительства РФ от 22 апреля 1994 г. N 355 «О концепции государственной политики по отношению к казачеству» // Гарант : информационно-правовая ситсема. – URL: <https://base.garant.ru/6301879/> (дата обращения: 02.04.2022).
2. Малинин, Б. А. О формах обмундирования Терского казачьего войска / Б. А. Малинин // Вопросы казачьей истории и культуры. Вып. 6 / сост. М. Е. Галецкий, Н. Н. Денисова, Г. Б. Луганская ; Кубан. ассоц. «Региональный фестиваль казачьей культуры», отдел славяно-адыг. культур. связей Адыгей. респ. ин-та гуманитар. исслед. им. Т. Керашева. – Майкоп, 2011. – С. 112–117.
3. Гусев, В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки) / В. Е. Гусев. – Санкт-Петербург, 1993. – 114 с.
4. Рудиченко, Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии / Т. С. Рудиченко. – Ростов на Дону, 2004. – 514 с.
5. Соколова, А. Н. Казачьи танцы как культурный феномен / А. Н. Соколова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2, Филология и искусствование. – 2011. – №. 4. – С. 70–78.

УДК 793.31(075.8)

Кособуцкая Н. Ю.

кандидат культурологии, доцент,
Челябинский государственный институт культуры

ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЕЛЕНИЕ УРАЛА: ФАКТОР НАЦИОНАЛИЗАЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА

Аннотация: Показано, что основа хореографического образования опирается на фактологические аргументы этнографического процесса в пространстве исторического и социокультурного развития общества. Любые природно-климатические изменения, исторические и социальные явления отражаются созиданием архаичных культурных парадигм в рамках научно-исследовательского аспекта. Они позволяют утверждать или опровергать существование реликта в контексте духовного, художественного или материального наследия, тем самым блокировать или интегрировать его как новую субстанцию в информационное пространство учебной программы, квинтэссенцию научно-методического формуляра профессионального образовательного стандарта. В работе представлены аффирмативные модели исторического описания этногенетических групп, определяющих национализацию культуры Уральского региона. Хронологические указания, генезис, род занятий, культура жизни и быта определяют феномен национализации танцевальной культуры территории Урала.

Ключевые слова: национализация культуры, этнические группы, башкиры, татары, удмурты, образовательные стандарты

Kosobutskaya N. Yi.

Candidate of Cultural Studies, Assistant Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

The Historical Population of the Urals: the Factor of Nationalization of the Dance Culture of the Region

Abstract: The basis of choreographic education leans on fact-based arguments of ethnographic process in the environment of historical and social and cultural development of the society. Any natural and climatic changes, historical and social phenomena are reflected by the creation of archaic cultural paradigms within the framework of the research aspect. They allow confirming and deflating existence of the relic in the context of spiritual, artistic and material heritage, thereby blocking or integrating it as a new substance in the information environment of the curriculum, quintessence of the scientific and methodological set form of the professional educational standard.

In our research we present affirmative models of historical description of ethnogenetic groups, defining nationalization of culture of the Ural region. Chronological indications, genesis, occupation, cultural and daily life define phenomenon of nationalization of folk culture on the territory of the Urals.

Keywords: nationalization of culture, ethnic groups, Bashkirs, Tatars, Udmurts, educational standards

Хореографический инструментарий представления национальной культуры на Урале достаточно красноречивый, от непосредственно этнической составляющей до элементарных выразительных средств, отождествляющих эпоху. В ней четко просматриваются материальные комбинации быта, жилища, одежды, украшения, охотничьего, земледельческого и военного оборудования. Художественные основы музыки и вербальных источников (шаманского речитатива, песни, стиха, прозы и т. д.), характерные пластические передвижения в магических ритуалах, обрядах, игровых, плясовых действиях и забавах определяют региональную уникальность. Все это – эксплицитные компоненты традиционной народной культуры определенного хронологического периода.

Историческое подтверждение формирования этнических групп на территории Уральского региона определяет характер происходивших здесь национализационных процессов, особенно в сфере культуры. Различные отображения национальной культуры заложены во всевозможные формы, где этническая идентичность дифференцирована в ритуальные, обрядовые, коллективные и групповые взаимодействия, всевозможные игровые

комбинации, что является результатом социализации, сохранения и развития культуры этноса.

На самой ранней стадии формирования танца как первобытного художественного действия уже очень четко просматриваются синкретические признаки плясания. В первую очередь это объясняется причинным, ритуально-магическим предназначением движенческой динамики. Также они проявляются в формировании процессов собственно действия и его динамики под ритмический или музыкальный аккомпанемент (речитатива, ударного эффекта, мелодического голосового, позднее, инструментального сопровождения). Признаки определяют и естественные мусические энергии тела, обусловленные всплеском эмоционального состояния, проявляющиеся в преднамеренных и хаотичных условиях.

В дальнейшем мы видим кардинальные трансформации во всех сферах жизнедеятельности проживающих на территории Урала, Южного Урала народов ввиду происходивших климатических изменений, политических, социальных, экономических потрясений, вызванных как внутренними, так и внешними воздействиями на среду обитания уральцев. События способствовали перемещению этнических групп, освоению нового практикума выживания, организации обще-жития. Формировались новые этнические пространства, интегрированные традиции с одновременным сохранением уникальности прошлых ритуализации, обрядности, унаследованных от предков. Появление принципиально нового, заимствованного в новой среде обитания и в новых взаимодействиях с коренными народами осваиваемых земель, трепетное сохранение уже бытующего и бережно сохраняемого наследия – оба эти процесса однозначно просматриваются в последующих интерпретационных парадигмах. С момента единения и взаимопроникновения народов, их культур – башкиры, татары, удмурты, русские и др. – на уральской территории, ограниченной горами и водными пространствами, в определенной степени ограничивающими свободу передвижения и быстрого выхода из пространства, продолжилась национализация культуры.

Упоминания о *башкирах* встречаются в летописях начиная с X в. Предки селились в степях Приаралья и прилегающих районах Средней Азии, затем мигрировали в степи и лесостепи Южного Урала. Формирование современного башкирского народа (самоназвание «баджгард»,

«башкурт») началось в Приуралье в IX–X вв., когда происходило расселение по обоим склонам Уральского хребта: по рекам Белая, Ай, Юрюзань, Уфа, Дема, Сакмара, Большой Ик, Мензеля, Урал, Уй, Миасс. Занимались они кочевым скотоводством, рыболовством, охотой, бортничеством. Южные башкиры кочевали, жили в юртах, питались мясом и молоком, северные занимались пастушеским скотоводством и охотой. В X в. земли были присоединены к Волжской Булгарии, что определило проникновение ислама в культуру народов тех территорий. В 1229 г. Башкирия подверглась нападению монголо-татар, в 1236 г. отошла в удел брата хана Батыя. Когда Золотая Орда распалась, одна часть Башкирии перешла в Ногайскую Орду, другая – к Казанскому ханству, третья – к Сибирскому ханству. В XI–XV вв. в состав башкир вливались новые массы тюркоязычного населения.

Известно, что природные условия, географическое месторасположение, особенности рельефа территории, ареалы произрастания растений и обитания животных (в нашем случае это преимущественно лесные, лесостепные территории, открытые степи, поля, водные пространства, реки, озера) влияют на род занятий и деятельность народа. На территории башкир развивалось скотоводство (особенно коневодство), требующее кочевого образа жизни (поиск пастбищ для скота), что оказало решительное влияние на особенности быта и формирующейся культуры (в том числе танцевальной, визуализирующей) башкир. (Художественной изобразительностью у них следует назвать «...изображение повадок и целых сцен из жизни животных и птиц» [1, с. 24].) Кочевой образ жизни определил основную канву общественной жизни башкир, главные мероприятия при этом происходили преимущественно в весеннее время, что влекло формирование праздничной культуры, большое количество событий которой происходило именно весной, как, например, «грачиный праздник», подчеркивающий прилет грачей и устраиваемый в честь оживления природы и культа предков. Собравшиеся угощали друг друга кашей, водили хороводы, веселились. Участвовали в этом празднике только женщины. Накануне весенних полевых работ проводили праздник плуга: забивали кобылицу, приглашали гостей, устраивали борьбу, конные скачки. В середине лета отмечался йыйын – общий праздник для нескольких деревень, где совершались торговые сделки, брачные сговоры. В засушливое время проводили обряд

вызова дождя: ловили молодых женщин и бросали их в реку, приносили в жертву духам водяной стихии [1, с. 10–12].

Основной орнаментальный мотив архаичности – круг, его семантика – поклонение солнцу, как явному ортодоксу жизненной силы на земле. Круг осознается древними и наделяется астральными символическими значениями. С ним стала связываться магия плодородия и охотничьей удачи. Как заметила С. С. Лисициан, советский ученый, искусствовед, исследователь танцевального и театрального фольклора, «построение в круг считалось оберегом от злых сил и «гарантией» благополучного исхода обряда». Исполнялись и такие танцы, в рисунках которых передавались различные фазы Луны [Цит. по: 2, с. 135].

В результате процессов саморазвития и расселения, освоения новых территорий, а также притока пришлых племен (с юга из-за Урала) во второй половине I тыс. н. э. на базе позднепьяноборских вариантов (поломская, азелинская культуры) оформилась древнеудмуртская этноязыковая общность. Языковая единица «пермь» при этом, по-видимому, некоторое время служила общим, собирательным этнонимом для пермских финнов, в том числе и предков удмуртов [3, с. 27–29]. *Удмурты*, являясь аборигенами края, испытали длительное этнокультурное воздействие со стороны своих дальних и близких соседей и сами в свою очередь активно воздействовали на них, что способствовало сложению общих культурно-бытовых черт, наблюдающихся в сфере языка, материальной и духовной культуры этих народов [там же, с. 41]. Формирование древних удмуртов случилось в итоге смешения финно-пермских и угорских народов в IX в. н. э., в междуречье рек Волга и Кама. Они составляли две большие группы: южную (жили на правом берегу нижнего течения реки Камы и притоках Вятки – Вале и Кильмези) и северную (появились в результате переселения на Вятку, Чепцу и Верхнее Прикамье после нашествия в XIII в. монголо-татар). Предками вторых были представители чепецкой культуры IX–XV вв., а первых – чумойтлинской и кочергинской культур. По мнению историков, к XVI в. численность удмуртов не превышала 3,5–4 тыс человек. Сегодня удмурты входят в Волго-Уральскую историко-этнографическую область, для которой характерно устойчивое сочетание этнокультурных компонентов разного исторического происхождения, обусловленное спецификой географического местоположения, находящегося на стыке Европы и Азии, лесного севера и степного юга.

В условиях лесного Прикамья древнейшими хозяйственными отраслями были охота, рыболовство, бортничество, собирательство. По мере развития производительных сил предки удмуртов довольно рано (с эпохи бронзы) перешли к производящим формам хозяйства: земледелию и животноводству. В южных районах был распространен сабан (род примитивного двухколесного плуга), широко бытовавший у соседних тюркских народов – чувашей, татар, башкир. Исследователи XVIII–XIX вв. отмечали наблюдательность и искусство удмуртских охотников, изучивших повадки зверей и птиц, умевших незаметно к ним подкрасться. Промышляли белок (коньы), зайцев (луд кеч), выдру (вад), куниц (сёр), лис (зичы), норку (чайы), волков (кион) и медведей (гондыр), рябчиков (сяла), тетеревов (тур), куропаток (луд курег). Охотились с собаками (пуны), устраивали облавы. Орудия лова были: луки и стрелы (пукыч, ньол); капканы; корытообразные захлопывающиеся ловушки (нальык); ловушка из бревен – пасть (кечкор); спиралеобразные ловушки – клетки, тенета (казь). Устраивали разнообразные ловчие ямы [3, с. 41, 44–45]. Все это нашло отражение в культуре удмуртах, отразилось на формировании танцевальной в движениях, позах, ритме, темпе и музыкальном оформлении действий. Фольклористами зафиксированы озорные игровые и плясовые, лирические и свадебные, сиротские и песни о несчастной доле, рекрутские и солдатские, ныне забытые охотничьи и песни пчеловода. С песнями встречали и провожали гостей, песнями обменивались как дорогими подарками. Человека, не умеющего петь, насмешливо называли паллян кырзась – поющий влево, уводящий мелодию [там же, с. 114]. Кроме того, у удмуртов оформилась особая «земледельческая религия», совокупность обрядов, жертвоприношений, заклинаний с целью стимулирования плодородия кормилицы-земли. Соответственно календарю формировалась культура молений и закличек против засухи, обряды вызывания дождя, града, эпизоотий и т. д.

Одним из самых многочисленных народов на Урале считаются *татары*. Больше всего их проживает в Башкирии (порядка 1 млн). Значительные переселения поволжских татар на Урал наблюдались в XVIII в. Предки – булгары, древний народ со своеобразной, высоко развитой культурой, принадлежащий к тюркской языковой группе. Государство Булгар было крупным торговым центром на пути из Европы в Азию (пало под

ударами Золотой Орды). Основная часть болгар осталась жить в Поволжье, а часть ушла в поисках лучшей доли. На Урале оседали сибирские (уральские) татары, оренбургские, восточные (башкирские) татары. Их культура развивалась, испытывая на себе влияние России с одной стороны, а с другой – Востока, с которым татар связывает мусульманская религия. Ислам, способствовавший процветанию поэзии, архитектуры, ремесел, в развитии хореографии сыграл крайне реакционную роль, так как танцы запрещались, считались (как и пение, игра на музыкальных инструментах) неблагочестивым занятием. Кроме того, женщинам запрещалось совместное с мужчинами проведение досуга, поэтому парные танцы не могли существовать. Бытовые ритуалы татар (например, свадьба) не включали в себя элементов хореографии [4, с. 3]. Официально игры, песни и пляски разрешались лишь два раза в году: на праздниках Сабан-туй (дословно «Праздник плуга»), который отмечался в конце мая по окончании посевных работ и «Джиин» (летний праздник встречи с родственниками). В зимнее время устраивались вечеринки вскладчину («аулаг ой»), посиделки («кич утыру»; девушки вязали, пряли, вышивали, а потом затевали игры и танцы. Парням вход на посиделки не разрешался, они проникали в дом только при отсутствии родителей девушки-хозяйки, тайком. Один из излюбленных комических сюжетов в танце – появление на «кич утыру» парней в женском одеянии. Все эти условия определяли содержание, форму и стилевые особенности татарских народных танцев. В отличие от многих других народов, у татар никогда не было формы хоровода, как и вообще массовых танцев, т. к. танец обычно исполнялся на небольшом пространстве. Движения мелкие, преимущественно на одном месте. В танцах отсутствуют выкрики, хлопки, громкие удары – небольшое количество дробей исполняется очень сдержанно, как бы приглушенным звуком. Развивалась преимущественно сольная форма танца – «Аерым бию», близкая к переплясу. Танцор, показав свое мастерство, вызывал на танец другого, притопывая перед ним или передавая платок [4, с. 3–4].

Исторически-хронологическая верификация появления башкир, удмуртов, татар на Урале указывает первостепенность формирования этих этносов на данной территории, что характеризует более раннюю экспансию народов как друг на друга, так и на коренное население Урала и тем самым

отождествляет уральскую культуру региона со всем многообразием этнических формирований. Этногенетические группы доминированы правом отображать и проявляться в уральской танцевальной культуре, как диссонирующая субстанция, подчеркивающая каноническую исключительность и закономерность национального бытия. Такая подробная характеристика и историческое подтверждение формирования народов (удмурты, башкиры, татары), на территории Урала дают возможность индивидуализировать и проводить некоторую идентичность между поколениями, что позволяет локализовать и с помощью танцевального инструмента презентовать национальные исторические соответствия. Феномены исследовательских изучений – артефакты – обогащают представления о прошлом, позволяют национализировать их в художественное осмысление.

Зачем мы стремимся в прошлое? Чтобы путем замещения архаичного, воспользовавшись плодами темпоральных явлений и ретроспективных знаний, преобразовать нашу жизнь. Инаковость времени между прошлым, настоящим и будущим, составляет один из привлекательных моментов для любопытствующего ученого субъекта, его природно-сущностной интериорности.

Литература:

1. Дубских, Т. М. Хореографическое искусство Южного Урала (башкирский и татарский танцы) : учебное пособие / Т. М. Дубских ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2015. – 175 с.
2. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев : Штиинца, 1977. – 216 с.
3. Владыкин, В. Е. Этнография удмуртов : учеб. пособие / В. Е. Владыкин, Л. С. Христоробова. – Ижевск : Удмуртия, 1991. – 160 с.
4. Бороминская, И. Б. Татарские народные танцы : метод. пособие / И. Б. Бороминская, Д. Е. Звягин ; Санкт-Петербург. ун-т культуры и искусств. – Санкт-Петербург, 2000. – 232 с.

Павлова Г. А.

магистрант,
Орловский государственный институт культуры

Научный руководитель – Королева Н. Е.,
доцент кафедры хореографии,
Орловский государственный институт культуры

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ, РАЗВИТИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ РУССКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Аннотация: Рассматриваются проблемы сохранения и развития традиций русской танцевальной культуры, а также их популяризация в XXI веке. Автор выявляет особенности русской народной хореографии, характеризует Всероссийские конкурсы и фестивали по русскому танцу.

Ключевые слова: русская танцевальная культура, популяризация традиций, национальная культура, русский народный танец

Pavlova G. A.

Master's Student, Orel State Institute of Culture

Topical Issues of Conservation, Development and Popularisation of Russian Dance Culture at the Current Stage

Abstract: This article deals with the problems of conservation and development of the traditions of Russian dance culture, as well as their popularization at the present stage. The author reveals the features of Russian folk choreography, characterizes the All-Russian competitions and Russian dance festivals.

Keywords: Russian dance culture, popularisation of traditions, national culture, Russian folk dance

Культурный облик России характеризуется огромным разнообразием, обусловленным обширностью территории, природными различиями, многонациональным составом населения. Сохранение и возрождение национальных культурных традиций может быть осуществлено лишь на основе взаимообогащения и обращения к истокам традиционных народных культур, прежде всего фольклору. Исследователь Н. А. Стручкова пишет, что «при новых условиях всеобщей интеграции в процессе формирования этнического сознания решающее значение приобретает ряд компонентов национальной культуры, среди которых особое место занимает народное танцевальное искусство» [1, с. 155; 2]. В этой ситуации исследования русской

традиционной танцевальной культуры становятся все более актуальными. Это обусловлено ещё и тем, что размытие границ государств и этнических народов, слияние национальных культурных ценностей ведут к потере уникальности самобытного танцевального фольклора.

Для сохранения, развития и популяризации русского народного творчества и этнической принадлежности различных национальностей особо важной является работа (по всем содержательным направлениям) с культурным наследием нашей страны. Исследователь-философ А. В. Овсянников отмечает, что «культурное наследие является неотъемлемой частью жизни каждой народности, помогая нам узнать и понять историю формирования современного общества. В понятие культурного наследия входят не только объекты, созданные человеком, но и природные территории, в совокупности, образующие среду обитания человека» [3, с. 60]. Также одной из важных задач государственной политики России является сохранение богатств духовной жизни, собственной самобытной и национальной культуры. Русский народный танец занимает здесь особое место.

В арсенале русской народной хореографии много различных танцевальных элементов и движений, один и тот же элемент танца может иметь множество оттенков и нюансов, которые зависят от характера и музыки, от колорита и образа танца, от самого исполнителя, а также от местности, где исполняется тот или иной танец. В этом многообразии и заключается богатство фольклорного танца, это должны понимать и брать во внимание профессиональные балетмейстеры и педагоги, работающие в данном жанре. Однако сценический русский народный танец на данном этапе развития показывается односторонне и за редким исключением примитивно. Именно поэтому он теряет свою яркость, характер, индивидуальность и утрачивает изобилие выразительных средств. К сожалению, руководители и педагоги детских любительских коллективов все больше забывают национальный колорит русских народных танцев, в своих постановках используют только так называемые хореографические «клише».

Вопросы сохранения, развития и популяризации русского народного танца важны не только для художественно-творческой и организационно-педагогической деятельности, но и с точки зрения возможностей проявления личностью гражданских и патриотических инициатив, роста ее эстети-

ческой и нравственной культуры. Культурные ценности и идеалы при бережном сохранении и правильном развитии, безусловно, будут способствовать духовно-нравственному, патриотическому воспитанию молодежи, укреплению единства России.

Сегодня для популяризации русского народного танца проводится большое количество Всероссийских конкурсов и фестивалей, прославляющих мастерство и красоту русской хореографии. Одним из таких мероприятий является Всероссийский фестиваль-конкурс русского народного танца «Храним наследие России», организаторами которого являются педагоги кафедры хореографии ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры».

Фестиваль-конкурс впервые состоялся в ноябре 2011 г., а в 2018 г. прошел уже 5-й юбилейный фестиваль-конкурс «Храним наследие России», гала-концерт которого был приурочен к юбилею заслуженного работника культуры Российской Федерации и дважды Лауреата национальной премии «Душа России» профессора кафедры хореографии Орловского государственного института культуры Н. И. Заикина. Данный конкурс (ближайший ожидается в 2022 г.) является «своего рода творческой лабораторией, где в течение трех дней проходит интенсивный процесс практических показов, обсуждений, обмена опытом, мастер-классов» [4, с. 64]. Организаторы фестиваля-конкурса ставят следующие задачи:

- бережное сохранение традиций русского народного танца;
- популяризация форм русского народного танца (пляски, хоровод, кадрили, перепляс и т.д.) средствами сценической хореографии;
- воспитание у детей интереса к национальной культуре, традициям русского народного танца;
- повышение профессионального уровня балетмейстеров-постановщиков русских народных танцев;
- наращивание художественного уровня репертуара хореографических коллективов и исполнительского мастерства участников фестиваля-конкурса» [3, с. 64].

В фестивале-конкурсе русского народного танца «Храним наследие России» принимают участие многочисленные коллективы из Брянска, Екатеринбурга, Калининграда, Калуги, Курска, Москвы, Новосибирска, Пензы,

Перми, Тулы, Ярославля и др. Участники и педагоги коллективов демонстрируют высокий уровень исполнительской техники и мастерства, каждый ансамбль показывает свое видение русского народного танца в различных направлениях:

- ансамбли, работающие с фольклорным материалом;
- коллективы, представляющие танцевальные номера с региональными особенностями русского танца;
- коллективы, демонстрирующие русский народный танец со стилизацией современного танца;
- ансамбли, участвующие с образцами русского сценического танца.

Таким образом, целенаправленная работа и в первую очередь отклики зрителей и стремление молодежи, детей и их родителей заниматься танцами, в том числе народными, доказывают важность сохранения и популяризации русского народного танца. Пропаганда культурных традиций сегодня является важной задачей государственной политики и всех уровней образования. Без истинных ценностей и народной культуры в целом наша страна потеряет свою уникальность и, в какой-то мере, свою силу.

Литература:

1. Стручкова, Н. А. Использование историко-этнографических данных в постановке якутских народных танцев / Н. А. Стручкова // Культурология традиционных сообществ. Конкурсные работы молодых ученых : [сб. ст.] / Ом. гос. пед. ун-т. – Омск : ОмГПУ, 2002. – С. 153–159.
2. Стручкова, Н. А. Историко-этнографические аспекты развития национального танца якутов / Н. А. Стручкова // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 20. – С. 228–232.
3. Овсянников, А. В. Очерки теории культуры: локально-исторический подход : учеб. пособие / А. В. Овсянников ; Орлов. гос. ин-т искусств и культуры. – Орёл : ОГИИК ; ПФ «Картуш», 2010. – С. 55–78.
4. Фетисова, Н. Е. Всероссийский фестиваль-конкурс русского народного танца «Храним наследие России» как уникальный проект в развитии культурной политики региона / Н. Е. Фетисова // Образование и общество. – 2019. – № 2 (115). – С. 63–68.

Предеина Т. Б.

кандидат искусствоведения, профессор,
Челябинский государственный институт культуры

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ТАНЦА

Аннотация. В статье автор рассматривает проблему сохранения и развития народного танца в условиях нового времени. Особое внимание уделяется вопросам, связанным с передачей танцевального наследия. Определяется важность создания фольклорных коллективов и интеграции фольклора в современное сценическое творчество. Анализируются общие тенденции развития народного танца в современном хореографическом искусстве.

Ключевые слова: народный танец, хореография, танцевальное искусство, фольклор, традиции, культура

Predeina T. B.

Candidate of Arts History, Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Topical Issues of Preservation and Development of Folk Dance

Abstract: The article deals with the problem of preservation and development of folk dance in the conditions of modern era. Special attention is paid to the issues connected with the transmission of dance heritage. The importance of the creation of folk groups and the integration of folklore into the stage work is identified. General tendencies of folk dance development in modern choreographic art are analysed.

Keywords: folk dance, choreography, dancing art, folklore, traditions, culture

Находясь в контексте мирового хореографического искусства, фольклорный танец по-прежнему являет собой монолитную систему культурных традиций и ценностей отдельного взятого региона. Это редкий исторический артефакт, в котором глубоко зашифрованы обычаи народа, его многовековая память, а также характерные для того или иного события чувства и эмоции. «Фольклор позволяет идентифицировать время, события, поступки, поведение, представленные народом в быту, труде, творчестве» [1, с. 189].

Ключевая роль народного танца – гарантирование преемственности, передача знаний об историческом прошлом, сохранение опыта и постепенная трансформация в новые, качественно обновленные формы искусства без потери первоначальных смыслов и содержаний. В связи с этим на первый план выходит вопрос о сохранении и развитии народного танца, что во многом объясняется последствиями нарастающей глобализации и риском

возможной унификации культуры. В настоящее время, учитывая условия массовой интеграции разных культур, особое внимание уделяется вопросам сохранения культурного наследия путем формирования этнического самосознания у подрастающих поколений. Какую роль в этом процессе может сыграть танцевальный фольклор?

Известно, что танец – это память наших предков. Ему свойственны черты, которые присущи отдельной территории или народу, он характеризуется особенными движениями, костюмами и музыкой, является результатом многолетнего воспитания и коллективного самосознания каждого отдельного этноса. «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» [2, с. 162].

Танцевальные традиции видоизменялись и преображались, что непосредственно связано с изменениями в культурной, политической и социальной жизни народа [3, с. 5]. Однако несмотря на вызовы времени, народный танец по-прежнему оставался неотъемлемой частью не только быта, но и всей художественной деятельности, отражая эмоциональный отклик исторических перемен и эпохальных событий. Следует отметить, что, говоря о ценности народного танца, особое внимание уделяется вопросу сохранения традиций, что нередко воспринимается как неизменность восприятия и понимания танцевального фольклора. Наряду с этим возникает проблема адаптации народного танца в систему современного хореографического образования, что неотрывно связано с процессом необходимой трансформации традиций, приобщения новых поколений к живому пониманию искусства, его гибкости и в то же время к последовательному осмыслению многолетнего хореографического опыта.

Можно ли представить развитие хореографического искусства без переосмысления важности народного танца? Очевидно, нет, ведь именно он стоит у истоков танцевального искусства и по-прежнему отражает все происходящие изменения в исторической, социальной и культурной жизни

регионов. Все эти процессы до сих пор сильно влияют на содержание народного танца, однако куда больше вопросов вызывает проблема сохранения его аутентичности. Здесь можно выделить ряд закономерных трудностей, одной из которых является недостаток внимания, направленного на усвоение опыта, носителем которого являются уходящие поколения танцоров, хореографов и сельских жителей. Почему это важно?

Традиционно считается, что носителями народной культуры являются люди преклонного возраста, проживающие в деревнях и селах. В данном случае преемственность играет ключевую роль, что позволяет не только перенимать и применять, но и грамотно транслировать народную культуру в массы, что особенно актуально в вопросах воспитания новых поколений балетмейстеров и исполнителей. Здесь решающим шагом становится создание танцевальных коллективов, исполняющих фольклорные, народно-характерные и народно-сценические танцы, а также постоянное освоение теории и практических знаний о тех или иных видах танца. Немаловажно и то, что в условиях распространения массовой культуры народные танцы непременно попадают под воздействие городской субкультурной среды. То, что зачастую понимается как «народный танец», имеет слабовыраженные или вовсе искаженные черты народного фольклора, что в результате ошибочно воспринимается как адаптация народных традиций к современным реалиям. Почему так происходит?

Первое – это недостаток знаний о происхождении и особенностях народного танца. Этот процесс сопровождают неточности в понимании предназначения танца, его исторической значимости и роли в жизни общества. С преобладанием такого подхода танец приобретает изощренную вычурность, а хореографические постановки теряют полноту, точность и уникальные колоритные черты.

Выраженность этого явления во многом связана с появлением новых путей развития, что влечет за собой неминуемое переосмысление хореографического искусства. В массовом сознании все сильнее преобладает современный танец, его многообразные направления и постоянно видоизменяющиеся веяния. Это наблюдается не только на примере молодежи, но и в работе современных педагогов и руководителей танцевальных коллективов, которые охотно отдают предпочтение новомодным танцевальным направ-

лениям. Можно ли сказать, что это ставит под вопрос будущее народного танца? Значение фольклора, особенно в системе мировой художественной культуры, обусловлено его выраженным влиянием на нравственно-эстетическое воспитание человека. Здесь танец выступает как инструмент интеллектуального обогащения, который также актуален в качестве источника изучения нравственного опыта всего человечества.

Вопросы, связанные с актуальными проблемами сохранения народного танца, чаще поднимаются в связи с обучением профессиональных артистов, которые способны не только исследовать, но и развивать величайшие традиции танцевального прошлого. В настоящее время наиболее активно используется сценическое искусство, как одна из проверенных форм существования таких традиций. В данном случае танцевальная деятельность построена на принципах художественной обработки и стилизации, когда из фольклорного образца выделяется главный смысл танца, его ключевая идея и самый запоминающийся мотив. По сути, произведение получает новую, осмысленную структуру, при этом сохраняя все ведущие элементы фольклорного танца, его уникальную образность и узнаваемость. В своей статье профессор И. Э. Бриске подчеркивает, что «Владение лексикой танца должно формироваться одновременно с изучением традиций и истоков каждой народной культуры, особенностей музыки, костюма, уклада жизни. Именно эта осведомленность поможет исполнителю постичь художественный образ и в сценической версии полноценно донести его до зрителя. В этом случае каждое движение приобретает силу, наполняется смыслом, исполнится завершено и ярко» [4, с. 294]. Такой подход, при содействии грамотного хореографа, может стать полноценной основой не только для сохранения, но и популяризации народного танца. В данном случае особую роль играет понимание наследственности, глубокое изучение танцевального фольклора, его движений, пластики, ритмо-формул [5, с. 113].

Известно, что богатства народного танца очень быстро уходят вместе с его носителями. Поэтому на протяжении многих лет фольклорный танец успешно интегрировался в классический танец, обогащая и увеличивая его ресурсы, создавая новые характерные черты и способы самовыражения. Данная формула применима и сейчас, когда проблема освоения, сохранения

и развития народного танца получает новые обоснования и видимые риски в вопросах утраты значительной части народной культуры.

Несмотря на сложные интеграционные процессы в социуме, творчество, как и прежде, остается главным компонентом в искусстве хореографии. Народный танец всегда являлся самым жизнедеятельным источником творчества, а значит, непременно получит еще много созвучий, отражающий дух не только этой, но и будущих эпох.

Литература:

1. 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, 2017. – С. 189–192.
2. 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.
3. Ишкин, Б. С. Проблемы сохранения традиционной русской танцевальной культуры / Б. С. Ишкин // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2006. – № 2 (10). – С. 84–100.
4. Бриске, И. Э. Формирование техники народно-сценического танца в контексте понятия «исполнительская культура хореографа» / И. Э. Бриске // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века : материалы междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.), 1–2 нояб. 2018 г. / редкол.: С. Б. Синецкий, Ю. В. Гушул ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2018. – С. 291–295.
5. Фомин, А. С. Танец в системе воспитания и образования. В 2 т. / А. С. Фомин. – Новосибирск, 2005. – Т. 1. – 618 с.

Садыкова М. Р.

студентка,
Челябинский государственный институт культуры

Научный руководитель – Бриске И. Э.,
профессор,
Челябинский государственный институт культуры

УСЛОВИЯ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ УРАЛЬСКОГО ТАНЦА

Аннотация: Рассмотрены механизмы сохранения и развития уральского танца. Автор на основе изучения и анализа различных теоретических источников (О. И. Казаков, Г. М. Козырева, А. И. Лазарев, Г. А. Настюков, Н. Г. Сидорова, Б. Н. Соколкин и др.) выявляет характеристику танцевальной культуры Урала, а также особенности хореографического текста. Привлечено внимание к хореографам, внесшим значительный вклад в развитие уральского танца (О. Н. Князева, Н. Н. Карташова).

Ключевые слова: уральский танец, народно-сценический танец, региональное наследие, народный костюм, конкурсы народного танца, Урал

Sadykova M. R.

Student, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Conditions for the Preservation and Development of Ural Dance

Abstract: the article considers how the preservation and development of the Ural dance takes place in the conditions of modernity. The author, by studying and analyzing various theoretical sources (O. I. Kazakov, G. M. Kozyreva, A. I. Lazarev, G. A. Nastyukov, N. G. Sidorova, B. N. Sokolkin, etc.), reveals the characteristics of the dance culture of the Urals, as well as features of the choreographic text. Attention is drawn to the choreographers who have made a significant contribution to the development of the Ural dance (O. N. Knyazeva, N. N. Kartashova).

Keywords: Ural dance, folk stage dance, regional heritage, costume of the peoples of the Urals, folk dance competitions

Фундаментом современного общества, его культуры является традиционная народная культура. Народный танец, как один из составляющих народной культуры, отражает жизненный опыт народа, творчески обобщает, осмысливает, является ярким выражением художественно-исторической памяти нации, что усиливает его значение в цивилизационном развитии социума.

Россия – многонациональная страна, в которой каждый регион имеет уникальные национальные особенности, каждый край нацелен на сохранение своей индивидуальности, на дальнейшее развитие в условиях усилив-

шихся процессов глобализации. В этом ключе культура Урала интересна своей специфичностью, уникальностью, заключающейся в мультикультурности; Урал издревле является образцом сотрудничества и толерантности народов, что отразилось в культуре, в том числе танцевальной. В современных реалиях одной из важных задач региона является сохранение и развитие уральского танца. Изучение литературы из разных научных областей, содержательные анализ и сравнение позволят разобраться, как справиться с данной задачей [1].

Известно, что любая культура определяется условиями жизни человека, которые детерминированы географическим положением, климатическими особенностями, а также историческим развитием региона. Континентальный климат Урала (холодная зима сменяется жарким летом), разнообразный рельеф (холмы, равнины, горные вершины), отдаленность края от столичного региона способствовали развитию личности ментальности и характера уральского человека, которую отличает суровость, надежность, спокойствие, уверенность в своих силах, которые уральцы черпают в единении с природой-кормилицей и защитницей, в изучении окружающего мира, его уважении и почитании. Индустриальность и урбанистичность Урала, историческое активнейшее (и даже бездумное, безудержное) освоение его богатств, миграционные процессы в направлении на Урал, его заселение в погоне за природными богатствами также спровоцировали формирование специфических черт уральской культуры, которая впитывала многие черты культуры приходящих и проходящих народов России, приобретая в итоге необыкновенные самобытность, неповторимость.

Танец всегда был неотъемлемой частью жизни народа. Хореографическая культура Урала формировалась его коренными жителями. Например, часто встречаемые в разных народных танцах дробные «дорожки» и «дробушки», положения рук «свечкой», позиции ног в различных «коленцах» схожи со многими движениями башкирского танца [2, с. 97]. Б. Н. Соколкин выделяет уральские русские, казачьи (южное и северное казачество), национальные танцы. Он отмечает присутствие в танцах Урала элементов из северных областей России: что придает им сдержанность, степенность – положение рук, позиции исполнителей друг к другу («Байновская кадрили»), наличие большого количества «дробных» движений и почти полное отсутствие «хлопушек» («Семера») [Там же, с. 99].

Для женского уральского танца характерна гордая, уверенная поступь, чувство собственного достоинства, широкие, пластичные движения. Это связано с тем, что женщины выполняли тяжелую физическую работу почти наравне с мужчинами, что отложило отпечаток на их манеру исполнения танца. Сжатые в кулачки ладони (как будто спрятанные от глаз зрителей) являются характерными для уральского танца – «руки-то рабочие, мозолистые, а какой интерес мозоли-то показывать» (К. Широкова, одна из исполнительниц). Часто встречаются в уральских плясках и такие движения, исполняемые девушками: подбоченившись, шаркающий шаг, на каждый четвёртый шаг притоп одной ногой, приподнимая другую ногу, согнутую в колене, невысоко назад. При этом девушки легко и кокетливо приподнимают и отпускают плечи, либо же исполняют покачивания локтями [3].

Для мужского исполнения характерны гордо вскинутая голова, широко расправленная грудь, распахнутые в стороны руки – как крылья, легкие покачивания ими. Мужчины в плясках собранные, меряются силами через разнообразные размашистые хлопучки, широкие присядки, четкие быстрые дробы и др. движения. Танцуют уверенно, с особым достоинством, «пёрышком летят» или «волчком кружатся» [Там же].

Во многих парных плясках у парней и у девушек встречается шаркающий шаг с положением рук «свечка» при переходе в рисунках, а во время дробей для рук характерно движение «уральские кружочки».

Костюму в танце всегда придавалось большое значение. Известно, что одежда отражает социальный статус своего носителя, определяется не только достатком, материальными возможностями семьи, но и внутренним миром человека, бытием окружающей его действительности. Одежда меняется под действием исторических условий, экономических и этнических факторов, моды, предпочтений субъекта. Переселенцы сохраняли свои региональные варианты народного костюма, местные добавили в него свой национальный колорит и благодаря этому переносу культур из отдельных костюмных комплексов сформировался особый тип уральского костюма, основным отличием которого стало отсутствие какого-либо специфического типа одежды. Основным типом женского костюма стал комплекс с сарафаном, состоящий из сарафана, рубахи, пояса, иногда запона или душегреи и головного убора – кокошника или шамшуры. Комплекс с сарафа-

ном бытовал в начале XIX в. у разных социальных слоев и сословий и сохранялся до начала XX в. Костюм дополняли прически и головные уборы, которые для девушек и замужних женщин были строго регламентированы. Девушки заплетали волосы в одну косу, могли вплетать в нее одну или целый букет ленточек разных цветов, носили головной убор «ленту». Замужние женщины заплетали волосы в две косы и укладывали их вокруг головы, женские головные уборы полностью зарывали волосы [4]. В мужском костюме сельского населения Урала отмечено длительное (до начала XX в.) бытование древних форм одежды – туникообразной рубахи и портов. В мужском костюме заводского населения уже в середине XIX в. присутствовали черты как традиционного костюма, так и городской одежды, которая к концу XIX в. стала преобладающей. Костюм дополнялся жилетом и картузом. Одежду богато украшали вышивкой. Особое значение она имела на обрядовой праздничной одежде, хотя много вышивки было и в обычном народном костюме. Вышивали собственными руками, геометрический орнамент имел символическое значение. Сохранившиеся и воссоздаваемые образцы бытовой и праздничной одежды, особенности танцевальной культуры, составляющие культурное наследие уральского народа, свидетельствуют о высоком эстетическом вкусе и ярком творческом даре жителей Урала.

Все, что сохранила память народа, включилось в историческое сознание, составляло основу национальной культуры, должно быть передано следующим поколениям. Визуализация традиций, передача визуального ряда танца спровоцировали профессионализацию танцевального искусства. Одним из ярчайших коллективов, сохраняющих традиции, творчески их преломляющих и транслирующих зрителю, стал Уральский народный хор русской песни при Свердловской филармонии (музыковед Л. Л. Христиансен, балетмейстер О. Н. Князева, хормейстер Н. А. Мальгинова; 1943 г.). О. Н. Князева является одним из первых балетмейстеров, кто активно собирал, детально изучал уральский фольклор. На основании тщательных изысканий она реализовала постановки, которые были основаны на исключительно уральском материале, её работы до сих пор ценятся и являются образцом уральской хореографии. Самые известные постановки О. Н. Князевой: яркие, самобытные хореографические произведения «Шестёра», «Семёра» танцевальные картинки «Большой уральский перепляс», «Байнов-

ская кадриль» и др. – отражают особенности танцевального фольклора Урала.

В настоящее время традиции Уральского народного хора русской песни продолжает, творчески развивая, Уральский государственный академический русский народный хор. В его репертуар входят уральские народные песни, танцы и музыка различных областей Урала: Свердловской, Челябинской, Курганской, Пермского края («Дубровушка», «На горе, на гороньке», «Под окном черемуха колышется», «Уральская рябинушка» и т. д.). Коллектив не перестает радовать зрителя и ищет новые пути в своем развитии, чтя и сохраняя традиции, заложенные основателями хора.

С целью сохранения и развития уральского танца проводится всероссийский фестиваль-конкурс ансамблей народного танца и вокально-хореографических коллективов на приз О. Княzewой. Организаторами выступают Министерства культуры Российской Федерации и Свердловской области, Государственный российский дом народного творчества имени В. Д. Поленова, Свердловский государственный областной дворец народного творчества. В задачи фестиваля включены сохранение традиций и дальнейшее развитие хореографического искусства народов Урала, сохранение и пропаганда творческого наследия Ольги Николаевны Княzewой. В фестивале могут принимать участие любительские коллективы независимо от ведомственной принадлежности.

Наталья Николаевна Карташова – еще одно знаковое имя в хореографии Урала. На материале уральского фольклора она создавала поистине уникальные, незабываемые и неповторимые хореографические спектакли: «Вышел гусь гулять», «В лесу прифронтовом», «Королева полей», «Урал – земля золотая», «Дружба народов», «Девочка с журавликом» и др. Кроме того, она стала основателем хореографического образования в Челябинске, открыв кафедру хореографии в Челябинском государственном институте культуры, консультируя и преподавателей кафедры хореографии в колледже культуры. В результате многие ее ученики связали свою жизнь с искусством танца, но главной ученицей стала ее дочь Татьяна Николаевна Реус, которая продолжила дело своей великой матери. В благодарность Н. Н. Карташовой за достижения в хореографическом искусстве Урала и вклад

в развитие культуры в 1994 г. был проведен первый фестиваль народного танца «Уральский перепляс» и учрежден приз её имени. Он проводится при поддержке Министерств культуры Российской Федерации и Челябинской области. Одной из главных задач является сохранение традиций и поддержка развития любительской народной хореографии. За годы проведения это событие вышло за рамки простого творческого конкурса. Насыщенная программа событий включает конкурс балетмейстерских работ, научно-практическую конференцию, серию концертных программ лучших любительских коллективов России, мастер-классы выдающихся педагогов и экспертов, методическую лабораторию, специально организованные площадки для профессиональных обсуждений и неформального общения руководителей и педагогов, работающих в любительской хореографии.

Таким образом, сохранение, позиционирование и продвижение традиций уральской хореографии и народной культуры происходит по направлениям:

- формирование культурной политики региона, задачей которой является демократизация культуры, эстетическое просвещение, повышение культурного уровня, всемерная поддержка творческих и культурных инициатив уральцев (в том числе посредством грантовой политики, присуждения званий коллективам, лицам, которые вносят вклад в развитие культуры региона);

- разноплановая творческая работа государственных коллективов, ансамблей песни и танца, которые хранят и оберегают фольклор, проводят тематические концерты, спектакли и др. мероприятия, популяризирующие и продвигающие уральское хореографическое искусство;

- организация конкурсов, исследовательских работ, творческих фестивалей народного танца, которые пропагандируют народно-сценический танец во всех его проявлениях;

- функционирование любительских коллективов, которые ведут поиск новых художественных решений в хореографии;

- взаимодействие образовательных учреждений (Тюмень, Челябинск, Екатеринбург, Пермь и др.), на базе которых студенты-хореографы занимаются изучением народного танца.

Литература:

1. Казакова, Г. М. Формирование «Уральской ветви» российской культуры: теоретико-методологические подходы к изучению / Г. М. Казакова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия, Социально-гуманитарные науки. – 2006. – № 17 (72). – С. 229–232.
2. Соколкин, Б. Н. Фольклор Урала и художественная самодеятельность / Б. Н. Соколкин // Танцуют уральцы : сборник / ред. А. И. Лазарев [и др.]. – Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, 1975. – 135 с.
3. Перешеина, О. В. Особенности исполнения русского танца в уральском регионе / О. В. Перешеина. – URL: <https://docplayer.com/72740765-Osobennosti-ispolneniya-russkogo-tanca-v-uralskom-regione-podgotovila-prepodavatel-horeograficheskogo-otdeleniya-peresheina-o-v.html> (дата обращения: 09.04.2022).
4. Сидорова, Н. Г. Традиционный костюм русского населения Среднего Урала (XIX – начало XX в.) / Н. Г. Сидорова. – Екатеринбург, 2006. – 236 с.
5. Настюков, Г. А. Народный танец на самодеятельной сцене (Советы балетмейстера) / Г. А. Настюков. – Москва : Профиздат, 1976. – 64 с.

НАРОДНАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ РАКУРСЫ XXI ВЕКА

УДК 793.31

Акулич З. А.

студентка,
Челябинский государственный институт культуры

Научный руководитель – Бриске И. Э.,
профессор,
Челябинский государственный институт культуры

АНТОЛОГИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СТРУКТУР В РУССКОМ НАРОДНОМ ТАНЦЕ

Аннотация: В статье рассматривается происхождение понятия «хореографическая форма», разбираются первые упоминания о канонических танцевальных структурах, прослеживается их дальнейшее развитие в русском народном танце. Характеризуются основополагающие формы репертуара известных балетмейстеров в области классического и народного танца.

Ключевые слова: хореографическая форма, содержание, танцевальная структура, балетный спектакль, русский народный танец, народно-сценический танец

Akulich Z. A.

Student, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Anthology of Dance Structures in Russian Folk Dance

Abstract: The article discusses the origin of the concept of "choreographic form", analyzes the first mention of canonical dance structures, and traces their further development in Russian folk dance. The fundamental forms of the repertoire of famous choreographers in the field of classical and folk dance are characterized.

Keywords: choreographic form, content, dance structure, ballet performance, Russian folk dance, folk stage dance

Хореографическое произведение непременно связано с современностью, о каком бы времени ни рассказывал балетмейстер-постановщик. При этом актуальностью отличается не только содержание хореографического произведения, но и хореографические формы, которые не только отграничивают, отделяют части произведения от целого, но и взаимодействуют между собой, связывая содержание с реальным миром. Социальность искусства требует исторического подхода к анализу хореографического произведе-

дения. Для этого необходимо рассмотреть происхождение понятия формы, первые упоминания о танцевальных структурах, а также их поступательное развитие в русском народном танце.

Понятия формы и содержания свойственны любому виду искусства. Изначально понятие формы было изложено древними философами: «Форма – это то, что налагает на вещь определенный способ бытия, является принципом ее упорядоченности, структурированности, качественной определенности, завершенности» [1]. Древние философы Аристотель и Фома Аквинский представляли форму активной. По их мнению, форма создает материю вещи, позволяет реальное бытие каждой индивидуальной вещи. Формы постижимы разумом и благодаря этому вещи постигаемы. Впоследствии Гегель отмечал, что для познания внешних форм достаточно лишь разумного логического мышления, но для понимания содержания в его динамике требуется особая диалектика.

В самом общем понимании форма в искусстве – это средство проявления и наличия художественной идеи (содержания). Согласованное пребывание формы и содержания обеспечивает художественное и идеологическое достоинство произведения искусства [2, с. 205]. В более узком смысле понятие формы рассматривается отдельно в каждом пространственных и временных видах искусства, оно существует, характеризуя специфику их воплощения. Но так как хореографическое искусство относится к группе пространственно-временных видов искусства, балетовед Л. А. Линькова конкретизирует понятие, акцентируя внимание именно на классических хореографических формах: «это замкнутые устойчивые танцевальные структуры, в рамках которых осуществляется развитие танцевальных тем. Хореографические формы характерны только танцу, пантомима в балетном спектакле конкретными структурами не владеет. Формальному упорядочиванию она подвергается только в хореографических сочинениях. Танцевальные структуры организуют все виды танца, но для каждого характерны свои, уникальные формы, создающие для каждого выразительного средства оригинальные способы раскрытия содержания» [3, с. 62].

Структурные формы классического балета зарождались в XVI в. в Италии. К XVII в. они укрепились в данном театральном действии и стали важной составляющей балетного спектакля. Стоит обратить внимание на то,

что в Италии балет не был самостоятельным действием, а возникал только как танцевальная сцена, передающая то или иное настроение без сюжетной линии. Изначально балет показывали в интервалах между другими театральными представлениями: оперными, драматическими и т. д. По сути, такие танцевальные эпизоды называются «Интермеццо» (итальянское «intermezzo» от латинского «intermedius» – пребывающее посередине, промежуточное). Данные эпизоды создавали Ж. Люлли, М. Гардель, П. Бошан и Л. Дюпре. Балетмейстеры помещали их между драматическими сценами, в основе которых были заложены малые формы сольного и дуэтного танца, небольших групп танцовщиков [4, с. 42].

Определенные правила балета и хореографическую терминологию впервые сформулировал французский балетмейстер Пьер Бошан, живший и творивший во времена короля Людовика XIV. Его не относят к родоначальникам сценических форм балетного искусства, однако он многое сделал для того, чтобы осмыслить, привести в порядок систему танцевальных приемов и движений, которая способствовала организации танцевальных структур.

Построения вариации, *pas de deux*, *pas de trois* и *pas de quatre* впервые возникают в спектаклях Ж. Доберваля и Ф. Гильфердинга. Например, в своем труде «Письма о танце» Ж. Ж. Новерр рассказывает об удивительном *pas de deux*, которое создал Ж. Доберваль для оперного спектакля «Сильвия». Хореограф трактовал его как абсолютное соединение интереса и действия. Данная форма танца словно сплетена из страсти, из многообразия чувств и эмоций, вызываемых любовью. Вершиной замечательного *pas de deux* явился дар выразительности и естественности исполнения знаменитой французской танцовщицы Мари Аллар, который принес огромный успех созданному произведению. Ж. Ж. Новерр утверждал о том, что форма дуэтного танца – одна из главных составляющих композиционного решения классического балетного спектакля [5, с. 64].

Окончательно сформировались классические танцевальные структуры в эпоху М. И. Петипа. По мнению Ф. В. Лопухова, хореографическая драматургия Петипа обрела один из важнейших планов построения балетного спектакля – план формообразования. Танцевальная структура стала вершиной танцевальных форм в классическом балетном театре [6].

На сегодняшний день в балетном театре наибольшее развитие получили формы классического балета, обладающие своими собственными утвержденными канонами. В основном, в хореографическом искусстве содержится несколько групп канонических форм, сущность которых выражается только в развитии танца.

Первую группу классических форм Л. А. Линькова в своей статье называет «чистый» танец – танец, лишенный смысловой направленности, и выделяет в нем формы со значительной устойчивостью структуры и четкостью исполнения:

- вариации;
- дуэты;
- *pas d'ensembles* (ансамблевые формы со стабильной конструкцией: *pas de deux*, *pas de trios*, *pas de quatre* и т. д.);
- *grand pas*.

Ко второй группе Л. А. Линькова относит хореографические формы, которые наряду с танцем используют конкретизацию действия средствами пантомимы, и называет ее «действенный» танец – это танец, средствами которого наблюдается развивающийся сюжет или подробно изложенная история взаимоотношений героев [3, с. 63]:

- монологи (транслирующие ход мысли);
- действенные дуэты;
- формы *pas d'action*.

Конструкция действенных форм фундаментальна в различной степени: организация формы будет более стабильна, если выразительные средства будут ближе к чистому танцу; если же форма будет тяготеть к пантомимным средствам, в таком случае ее внутренняя структура будет более неустойчивой. Напомним, что Ж.-Ж. Новер в своем труде «Письма о танце» под термином «пантомимный» также подразумевает действенный балет, то есть балет содержательный и выразительный: «хорошо сочиненный балет есть живая картина страстей, нравов, обычаев, обрядов и костюмов всех народов. Следовательно, он должен быть пантомимным во всех жанрах и, обращаясь к глазам, повествовать душе. Но если он лишен выразительности, если нет в его распоряжении потрясающих картин, волнующих ситуаций – он остается холодным, однообразным зрелищем» [5, с. 153].

Помимо вышеперечисленных классических форм Л. А. Линькова выделяет группу смешанных форм. Данную группу автор подразумевает как слияния различных классических форм с переплетающимися структурами: форма соло или дуэта, обрамленная кордебалетом без закрепленной конструкции [3, с. 63].

Требование выявления нового содержания обычно порождает как трансформацию классических структур, так и организацию новых форм. Формообразование в отдельных случаях оказывается итогом поисков в искусстве хореографии, а иной раз – результатом воздействия других видов искусства. К примеру, в XX в. возникли формы трио и квартетов. Структура этих форм отлична от *pas de trois* и *pas de quatre*. Они обладают другими драматургическими и смысловыми функциями в балетном спектакле.

Все вышеперечисленные формы можно разделить относительно другой, формальной классификации, исходя из количества исполнителей:

- сольные танцы;
- групповые танцы;
- ансамблевые танцы.

На появление хореографических форм оказывает большое влияние музыка. В современных экспериментах балетмейстеры стремятся подчинить хореографическую структуру законам музыкальных форм. Балетмейстеры делают попытки создать хореографические фуги, рондо, темы с вариациями. Большинство этих музыкально-хореографических экспериментов возникает как концертные номера.

Своеобразие выразительных средств и классических танцевальных структур предопределяет своеобразие драматургии балетного спектакля, которая сама по себе самостоятельна. Средствами хореографических форм, которые организуют конфликт и хореографические темы без содействия других видов искусств, можно выразить содержание. Помимо того, что каждая танцевальная структура имеет свою драматурию, во взаимодействии классические хореографические формы определяют драматургическую основу балетного спектакля.

Классификация форм русского народного танца во многом противоречива и запутанна. Одно и то же явление, например хоровод, в одном случае называют вид, в другом – жанр, в третьем – форма и т. д. К. Я. Голей-

зовский в своем труде «Образы русской народной хореографии» классифицирует все танцы на хороводы и пляски, при этом не уточняя, каким видом или формой являются данные «явления» [7].

Подразделяя виды русского народного танца, А. А. Климов подразумевает основополагающей именно танцевальную структуру, устойчивые хореографические признаки, а не исполнение хореографических произведений в определенные праздники или времена года. Каждый вид танца, по мнению автора, со временем приобрел свою устойчивую структуру, стиль исполнения, традиционную тематику, песенное или музыкальное сопровождение, определенную композицию, количество участников, а также организацию хореографической формы. Эти признаки подсказывались народу самой жизнью [8, с. 29].

Современный исследователь русской народной хореографии М. П. Мурашко, исследуя каждую танцевальную структуру русского танца как метод, способ повествования хореографического материала, выделяет устойчивые формы:

- хоровод;
- пляска;
- перепляс;
- кадриль (в том числе лансье, как одна из разновидностей);
- кадрильная пляска;
- сюита;
- картина.

Также М. П. Мурашко отмечает, что на практике формы не всегда существуют в чистом виде. В отдельных случаях одна форма может содержать в себе составную часть других форм. К примеру, пляска довольно часто включает мотивы хоровода, перепляса или кадрили. Кадриль в качестве фигур включает в себя мотивы малых форм – сольные выступления дуэтных пар. Неторопливый лирический хоровод может перетечь в стремительную пляску. При этом, по мнению автора, танец не должен лишаться своей основной структуры, то есть превращаться из формы в бесформенность [9].

У любого народа формируется индивидуальный стиль танца, который отражает признаки конкретной эпохи. В странах ближнего зарубежья до сих пор сохранены формы, которые встречаются в русском народном танце.

Так, в белорусском, украинском танцах, в танцах народов Балтии (особенно в Латвии) имеются формы хоровода, пляски, переплясы и кадрили со своим оригинальным национальным колоритом.

В советские годы происходило развитие малых форм народно-сценического танца. Особенно часто хореографы обращались к разнообразным национальным тематикам. Т. А. Устинова, Н. С. Надеждина, И. А. Моисеев, П. П. Вирский и др. создали образцы национальных танцев; И. А. Моисеев – «Финская полька», «Испанская баллада», «Корейский танец», «Калмыцкий танец», «Татарочка», «Памирский танец»; Н. С. Надеждина – «Блоха»; Т. А. Устинова «А я по лугу» и др.

Русский народ всегда сохранял свои песни, танцы и свою национальную культуру. По мнению В. Н. Карпенко, большое количество различных эмоций проявляется в русском народном танце: здесь и буйная удаль, и плавная лебединая поступь, и веселый неудержимый искрящийся задор, и смелость, и отвага, и чувство национальной гордости [10].

Классические танцевальные структуры создавались непосредственно в балетном спектакле, в то время как формы народного танца изначально создавались стихийно, импровизационно в бытовой среде. В более поздний период развития народно-сценического танца хореографы-постановщики обрели танец в более жесткие структуры.

Государственный академический хореографический ансамбль «Березка» имени Н. С. Надеждиной в первую очередь воспринимается как носитель художественного образа хоровода. Данное восприятие связано с изначально женским составом ансамбля. С появлением мужского состава стали появляться и плясовые формы (пляски и переплясы). Н. С. Надеждина создавала в своих работах сценический образ своего ассоциативного ряда без региональных особенностей фольклорной интерпретации.

Т. А. Устинова при создании своих произведений для танцевальной труппы Государственного академического русского народного хора им. М. Е. Пятницкого отличалась противоположным подходом. В особенность своих постановочных работ она закладывала фольклорный источник, интерпретируя современными формами народно-сценического танца.

А. А. Климов, описывая историю возникновения русского танца, говорит о скоморохах, оказавших большое влияние на развитие, совершен-

ствование и популяризацию данного вида танца. По мнению автора, скоморохи являлись первыми профессиональными исполнителями русской пляски. Сохраняя манеру исполнения данной танцевальной структуры, скоморохи усложняли ее рисунок, лексический набор, совершенствуя технику, а также приносили яркий игровой элемент от единичных вкраплений до целых плясок [8, с. 12].

Спустя время пляска усложнялась, появилась форма парной пляски. С появлением двух и более партнеров возникает необходимость соревновательного момента. Так возникает форма перепляса.

При увеличении количества танцующих пар пляска переросла в массовую форму танца. С развитием народно-сценического танца (уже как сценические конструкции) форма массового танца обрела подтипы – ансамблевые и парно-массовые формы. Позднее внутри этих подтипов постепенно начали возникать формы сольного и дуэтного танцев.

И. А. Моисеев в русском танце «Лето» дает лишь мотив композиционной формы – массовый полукруг. За счет этого построения происходит выделение пары солистов. Но в дальнейшем возникает дуэт между женским составом и мужским. В связи с этим форма массового танца решается средствами дуэтной формы.

Помимо вышеперечисленных признаков формы, танцевальные структуры русского народного танца имеют региональные отличия. В зависимости от географического положения той или иной местности, превалируют те или иные традиционные формы. Так, в северных регионах пляшут меньше, а если и есть пляска, то она исполняется малой формой (избового типа). Хороводы таких народов связаны с более теплыми временами года – весенние, летние. Для южных регионов, соответственно, будут популярны формы пляски и перепляса (таковые и являются основополагающими в репертуаре, например, Кубанского казачьего хора).

Таким образом, принцип создания классификации танцевальных структур классического балетного спектакля вторит образованию классификации форм русского народно-сценического танца. Наряду с устоявшимися видами народно-сценического танца и традиционными формами его исполнения возникают новые танцевальные структуры. Интерес к процессу формообразования повсеместен. Все большее количество балетмейстеров,

работающих в области классического балета и народно-сценического танца, находится в постоянном поиске новизны хореографических форм.

Литература:

1. Словарь философских терминов / гл. ред. В. Г. Кузнецова. – Москва : ИНФРА-М, 2007. – 730 с.
2. Карцева, Г. А. Содержание и форма произведения искусства / Г. А. Карцева // Вестник Тамбовского университета. Серия, Гуманитарные науки. – 2013. – № 1 (117). – С. 205–209.
3. Линькова, Л. А. О драматургии балета / Л. А. линькова // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. – Ленинград : Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 54–71.
4. Балет. Танец. Хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий : учеб. пособие / сост. Н. А. Александрова. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 624 с. // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/140712> (дата обращения: 01.04.2022). – Режим доступа: для авториз. пользователей.
5. Новерр, Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр ; под ред. А. А. Гвоздева. – 4-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 384 с. // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/151835> (дата обращения: 30.03.2022). – Режим доступа: для авториз. пользователей.
6. Лопухов, Ф. В. Хореографические откровения / [вступ. ст. Г. Н. Добровольской, с. 3–20]. – Москва : Искусство, 1972. – 215 с.
7. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский ; общая ред. и послесл. М. Левина. – Москва : Искусство, 1964. – 368 с., 1 л. портр. : ил., нот. ил.
8. Климов, А. А. Основы русского народного танца : учебник / А. А. Климов. – Москва : Искусство, 1981. – 270 с.
9. Мурашко, М. П. Формы русского танца : учеб. пособие / М. П. Мурашко ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – Москва : Издат. дом МГУКИ, 2007. – 110 с.
10. Карпенко, В. Н. Характерные отличительные черты форм русского народного танца, его стили и жанровые разновидности / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, А. Ю. Татаринцев // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 3-2. – С. 233–237.

Андреева А. А.

магистр народной художественной культуры,
артистка балета,
Сибирский хореографический ансамбль «Русь»,
г. Омск

ФУНКЦИИ И ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА КАК ЧАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: Подчеркивается уникальность народного танца и необходимость всестороннего его изучения. Определено, что эволюция народного танца связана с экономическими, социальными, культурными изменениями условий жизнедеятельности народа, что предопределяет и видоизменяет его функциональность. Наряду с сущностными, неизменными функциями, выделяются производные и факультативные, определяемые временем функционирования танца и отношения к нему социума, общественными воззрениями на него. Подчеркнута бифункциональность, полифункциональность народного танца.

Ключевые слова: художественная культура, народный танец, функции народного танца, традиции народного танца

Andreeva A. A.

Master of Science, Ballet Dancer, Siberian Choreographic Ensemble “Rus”, Omsk

Functions and Traditions of Folk Dance as Part of Artistic Culture

Abstract: The uniqueness of folk dance and the need for a comprehensive study of it are emphasized. It is determined that the evolution of folk dance is associated with economic, social, cultural changes in the living conditions of the people, which predetermines and modifies its functionality. Along with the essential, unchanging functions, derivatives and optional ones are distinguished, determined by the time of the functioning of the dance and the attitude of society towards it, public views on it. Bifunctionality, poly-functionality of folk dance is emphasized.

Keywords: artistic culture, folk dance, folk dance functions, folk dance traditions

Отечественный философ М. С. Каган, занимающийся глубоким изучением народной художественной культуры, в труде «Морфология культуры» выделяет ее в самостоятельный вид человеческой деятельности, а специфической особенностью называет единство материального и духовного начал.

С социокультурной точки зрения народная художественная культура – это феномен, служащий кладезем общечеловеческих нравственных устоев. Приобщение каждого к народной художественной культуре – не только средство духовного развития, но и возрождение генетической и культурной памяти [1]. Народная художественная культура формирует микро-

среду социума как хранителя народных ценностей и традиций сквозь призму универсальных функций формирования целостной картины мира, нормативно-ценностного регулирования жизни общества и индивида, сохранения памяти о прошлом семьи, рода, предков. Народная художественная культура выполняет функцию и воспитательно-регулятивного характера – приобщение к ней способствует образованности и нравственности, что совершенно необходимо на современном этапе развития социума. Среди критериев целостности народной культуры учеными выделяются связь народного творчества с историческим духовно-ценностным опытом и национально-психологическими чертами народа, а также взаимодействие академического и народного искусства, общее начало двух противоположных видов искусств.

Хореографическое творчество является сферой непосредственного контакта личного творческого опыта молодых людей с обширнейшим художественным опытом, накопленным в профессиональном искусстве и народном творчестве. Данное обстоятельство объясняет значимость танцевального, хореографического творчества, необходимость приобщения молодежи к хореографической культуре. К исследованию танца и его роли в жизни общества, индивида обращаются этнографы и хореографы, историки и культурологи, биологи и психологи. Известны биологические теории танца, подход к танцу как средству выражения эмоций, психологические, социальные и философские теории танца. Только многоаспектное исследование танца с точки зрения философии, психологии, искусствоведения, культурологии поможет создать объективную картину [2]. Есть опыт исследования танца, в том числе народного, в контексте общекультурологической, искусствоведческой проблематики, этнохудожественного образования (в работах Л. Уайта, Д. Дж. Андерсона, Г. М. Афанасьевой, Т. И. Баклановой, В. И. Васильева, Г. Н. Грачева, И. С. Гурвич, В. Н. Нилова, А. Я. Флиера и др.).

В. В. Ромм определяет танец как пространственно-временное явление культуры, в котором посредством движений и пластики тела человека первоначальные идея, образ подвергаются определенной трансформации с целью передать их другому человеку [3]. Культурологический анализ танца как феномена подтверждает, что танец – это сложное явление человеческой

культуры, один из древнейших невербальных знаковых систем данной культуры, поэтому его главной сущностью является неразрывное единство двигательной и духовной составляющих, что, в свою очередь, дает возможность значительно реконструировать духовный мир древнего человека. Сущность танца как сложного, многофункционального феномена культуры каждый исследователь понимает и рассматривает по-своему, в зависимости от целей и задач исследования.

Танец определяется как древнейшая невербальная знаковая система, как своеобразный текст, отражающий тип и особенности культуры этноса, как образно-пластическое воплощение национального характера [4]. Э. А. Королева, известный специалист по теории и истории хореографического искусства, полагает, что танец – это вид пространственно-временного искусства, где художественные образы создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз. Кроме того, этнические танцы неразрывно связаны с мифологией, ритуалами земледельческого календарно-обрядового цикла [5]. Следовательно, одним из способов формирования границы этноса являются народные танцы данной этнокультурной среды, отсюда народная танцевальная культура – один из механизмов формирования и сохранения этнокультурной идентичности. Народный танец как уникальный пласт культуры несет в себе огромный эстетический, эмоциональный заряд и выступает родоначальником многих направлений танца, которые складывались в течение многих веков на его основе. Народный танец выступает зримым отражением мировоззренческих установок, нравственных и эстетических ценностей народа, определяющих лицо нации, ее самобытность, социальную и духовную уникальность.

Каждый народ на протяжении своей истории создавал изумительные по красоте и рисунку, разнообразные по содержанию традиционные танцы, особенности которых связаны прежде всего с этническим характером, системой духовно-нравственных ценностей и образов-идеалов. Как отмечает М. И. Алдошина, «народные танцы, их художественно-образное содержание и лексика отражают не только национальные образы мира, но также трудовые и бытовые традиции народа, особенности природной среды его проживания». Поэтому для определения социальных отношений между людьми, эстетического уровня создателей и исполнителей танцев, необхо-

димо всестороннее изучение народного танца как с хореографической точки зрения, так и в качестве историко-этнографического источника [6]. Как видим, народный танец – феномен чрезвычайно глубокий и сложный, поэтому сегодня сложно говорить о единообразии в понимании его сущности, содержательных характеристик, функций. Обилие авторских интерпретаций его сущности объясняется, во-первых, сложной, неоднозначной природой народного танца и, во-вторых, неким содержательным хаосом, не позволяющим оценить его смысловые границы.

Эволюция народного танца связана с экономическими, социальными, культурными изменениями условий жизнедеятельности народа, существования самого танца, поэтому понятно, что он ярко воплощает национальные черты, ментальные особенности, доминирующие ценности, типичные модели поведения. Народный танец основан на этнопластических константах, сформированных на ранних этапах зарождения этносов, из которых в процессе адаптации к природным и социальным условиям образовалась нация с инвариантной основой танцевальных традиций. В рамках культурной парадигмы на основе этнопластических констант народные танцевальные традиции кристаллизуются, наполняясь конкретным содержанием, соответствующим ценностным ориентациям народа как субъекта [7].

В настоящее время традиционная культура народов, в том числе и танцевальная, концентрирующая в себе эстетические, этические, нравственные идеалы, и как результат многовекового духовного опыта, должна быть задействована современным человеком по-новому в динамично меняющемся, развивающемся мире. Народные танцы многих стран – это не только уникальное достояние мирового хореографического искусства, но и одновременно национальная гордость каждого народа. Народная хореография является немой поэзией, зримой песней, которая включает в себя часть народной души, эмоциональной летописи народа, самобытно и ярко рассказывает об истории чувств и событий, им пережитых.

Бесспорно, народный танец является неисчерпаемой сокровищницей таких бесценных жемчужин, как глубина чувств, творческая фантазия, выразительность формы, образность народного мышления. Именно народному танцу присущ неповторимый колорит, включающий в себя самобытную лексику и пластические интонации, оригинальную манеру исполнения,

структурное и композиционное построение, тематику и образное содержание хореографических произведений. Существует мнение, что народный танец может выступать в качестве средства укрепления межнационального единства, так как им действительно можно передать весь спектр чувств и эмоций по отношению к другому народу [8].

В тематических источниках предлагаются параметры народного танца. Среди наиболее значимых сущностных *особенностей народного танца* исследователями выделяются:

- *ритуально-обрядовая природа* (танец как инструмент магического воздействия на окружающий мир);
- *рефлексивность* (танец как воплощение наиболее ярких этнических черт);
- *синкретизм и синтетизм* (соединение в танцевальном тексте различных видов искусства, автора и исполнителя);
- *бифункциональность* (реализация комплекса функций от утилитарных до эстетических);
- *анонимность* (нивелирование авторского начала);
- *сочетание изобразительного и неизобразительного языков выразительности* (синтез абстрактного языка танца с реалистичностью сопроводительного инструментария);
- *импровизационность* (свободное обращение с танцевальной традицией);
- *традиционность и консерватизм* (устойчивость к изменениям);
- *коллективизм* (ориентация на групповой характер исполнения) [9].

Говоря о специфике народной хореографии, необходимо подробно остановиться на *специфических функциях*, ею реализуемых. Среди них:

- *магическая* (танец в своей изначальной форме выступал инструментом сверхъестественного воздействия на окружающий мир, постепенно эта функция утрачивается);
- *информационно-коммуникативная* (танец был средством невербального общения, передачи важной социальной информации от одного поколения другому);
- *адаптивная* (с помощью танца человек приспособлялся к среде своего обитания, взаимодействовал с ней, получал значимую информацию

о специфике трудовой деятельности, характере гендерных и семейных отношений);

– *физически-рекреационная* (танец также выступал способом развития физических способностей, выносливости, инструментом психологической разрядки, снятия напряжения);

– *эвристическая* (заключается в преобразовании традиций, выявлении индивидуальных путей и новых тенденций развития хореографического искусства);

– *эстетическая* (в рамках традиционного народного танца эта функция не носила самостоятельного характера, а была побочным проявлением его бытования);

– *канонизирующая* (проявляется в обеспечении культурной преемственности, без которой, не может быть культуры, бытийности искусства. Феномен канона в народном танце имеет глубокие корни, так как его истocom принято считать разнообразные обряды, являющиеся в свою очередь тоже зафиксированными и периодически повторяющимися канонами) [10].

Как видим, народный танец – это феномен, сохраняющий лучшие черты национального менталитета. Он, конечно, важен для нас как артефакт прошедших эпох. С уверенностью можно заявить, что народный танец, занимающий важное место в контексте диалога времён и поколений, тем самым позволяет сохранять и развивать культурные традиции (традициями принято считать проявление этнокультурной активности индивидов, которое несет в себе черты традиционности, передаваемости от поколения к поколению). Тысячелетняя сохранность народного танца – это не только проявление преданности традициям народного искусства, но самое главное – это «разговор столетий», ведущийся языком танца из поколения в поколение с целью раскрытия перед новыми поколениями мудрости и глубины вечных жизненных законов деятельного служения Отечеству: трудолюбия, совестливости; верности историко-культурным традициям, дружелюбия, любви к родной земле, любимой женщине, воинской доблести. В танце, как правило, находят отражение архетипические феномены общественного сознания, характерные для конкретных эпох.

Народный танец – это сложное явление, важное для нас с точки зрения его идентичности, традициональности. Он выражает думы и чувства народа,

эмоции, отношение к жизни, национальную ментальность, именно поэтому его изучение способствует формированию этнокультурной идентичности личности, национального стиля мышления и, конечно, понимания этнонационального контекста хореографического текста.

Народный танец всегда считался основой хореографического искусства, так как он столь же богат, содержателен и разнообразен, сколь различны по своему национальному укладу образ жизни и культура разных народов. Народный танец воспитывает эмоциональность, культуру пластической выразительности, отражает специфику гендерных отношений региона и этноса. Однако на сегодняшний момент важно восполнять имеющиеся пробелы недостаточной изученности и информационной доступности уникальных стилевых особенностей традиционной танцевальной культуры регионов России». Это необходимо для составления полной картины образного моделирования этнолокальной действительности в связи с процессами глобализации и унификации культурных форм.

Народный танец – это устойчивая форма взаимодействия людей друг с другом, так как именно он дает возможность всестороннего физического развития, а также углубляет знания об особенностях быта и традициях народа, тем самым служит интеллектуальному и духовному развитию личности.

Итак, можно сделать вывод: народный танец – носитель культурного кода народа, воплощение важных черт национальной культуры, ретранслятор системы ценностей, таких как традиции, нормы, образцы, идеалы. Это реализуется через конкретные функции, устойчивые, повторяющиеся символические образцы, аккумулирующие этнокультурную информацию, которая закодирована в художественных образах и символах памяти народа.

Литература:

1. Уральская, В. И. Природа танца / В. И. Уральская. – Москва : Совет. Россия, 1981. – 112 с.
2. Никитин, В. Ю. Танец как социокультурный феномен. Три лика терпсихоры / В. Ю. Никитин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 6 (62). – С. 292–298.
3. Ромм, В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций / В. В. Ромм. – Новосибирск, 2002. – 453 с.
4. Туренко, Л. Д. Феномен народной художественной культуры с социокультурной точки зрения / Л. Д. Туренко // Проблемы современной интеграции процессов и

- пути их решения : сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. (25 окт. 2017 г., г. Уфа). В 2 ч. – Уфа : ОМЕГА САЙНС, 2017. – Ч. 2. – 207 с. – С. 177–179.
5. Королева, Э. А. Танец и художественная культура. От возникновения человечества до первых великих цивилизаций / Э. А. Королева. – Минск : Армита-Маркетинг : Менеджмент, 1997. – 189 с.
 6. Алдошина, М. И. Формирование этно-эстетической культуры: методология, модель, методика : монография / М. И. Алдошина. – Москва : Издательство МГОУ, 2008. – 263 с.
 7. Егоров, М. Н. Народный танец как источник культурологического исследования / М. Н. Егоров, А. В. Семенов, Е. А. Протопопов // Гуманитарные науки: вопросы и тенденции развития : сб. науч. тр. по итогам междунар. науч.-практ. конф. Красноярск, 11 нояб. 2016 г. – Красноярск : Инновационный центр развития образ. и науки, 2016. – С. 6–10.
 8. Адамович, О. Ю. Толерантность в искусстве. Укрепление межнационального единства средствами народного танца / О. Ю. Адамович // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2017. – Т. 6, № 4 (21). – С. 15–17.
 9. Костин, В. Е. Народный танец как феномен духовно-нравственного воспитания личности / В. Е. Костин, И. В. Костина // Культурные тренды 2.0: Россия и Германия : сб. докл. Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. (Белгород, 27 окт. 2020 г.) / отв. ред. Н. В. Бараниченко, Ю. В. Бовкунова, С. А. Енина, Е. А. Проценко, О. Г. Еремина – Белгород : ИПК БГИИК, 2020. – С. 388–393.
 10. Кособуцкая, Н. Ю. Народный танец: социокультурные характеристики и функции / Н. Ю. Кособуцкая // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 1 (53). – С. 76–81.
 11. Корабек, Е. Л. Современные тенденции развития русского народного танца в контексте многонациональной культуры России / Е. Л. Корабек // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации : сб. ст. IX Междунар. науч.-практ. конф. (Пенза, 15 янв. 2018 г.). – Пенза : Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г. Ю.), 2018. – С. 233–235.

Бриске И. Э.

профессор,
Челябинский государственный институт культуры

Герман И. В.

студент,
Челябинский государственный институт культуры

**СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
МУЖСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА
В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГОСУДАРСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО АНСАМБЛЯ НАРОДНОГО ТАНЦА
ИМЕНИ ИГОРЯ МОИСЕЕВА**

Аннотация: Рассматриваются принципы сохранения и развития мужского народно-сценического танца на примере репертуара Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева. Предложена характеристика мужского танца как взаимосвязи техники, координации, музыкальности, актерской выразительности. Отмечено разнообразие хореографических форм, важность национального колорита мужского танца, проявляющегося в манере исполнения движений, характерных положений рук, ног, корпуса, их ритмической организации и зависимости от костюма, а также определяющиеся условиями жизнедеятельности, традициями трудовых процессов, песенно-музыкального творчества народа и проч.

Ключевые слова: И. А. Моисеев, мужской танец, народный танец, хореографические традиции, танцевальная культура, репертуар

Briske I. E.

Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Herman I. V.

Student, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

**Preservation and Development of Male Folk Dance in the Activities
of the I. A. Moiseev State Academic Folk Dance Ensemble**

Abstract: the principles of the preservation and development of male folk stage dance are considered, using the example of the repertoire of the I. Moiseev State Academic Folk Dance Ensemble. The characteristic of male dance as a relationship of technique, coordination, musicality, and actor's expressiveness is proposed. The variety of choreographic forms, the importance of the national color of male dance, manifested in the manner of performing movements, characteristic positions of the arms, legs, body, their rhythmic organization and dependence on the costume, as well as determined by the conditions of life, traditions of labor processes, song and musical creativity of the people, etc., are noted.

Keywords: I. A. Moiseev, male dance, folk dance, choreographic traditions, dance culture, repertoire

Выдающийся художник Игорь Александрович Моисеев – создатель и бессменный руководитель уникального коллектива, ставшего выдающимся явлением в истории мировой танцевальной культуры, а позднее – уникальной танцевальной школы, которая готовит высокопрофессиональных танцовщиков. Он был Академиком с большой буквы и в подлинном смысле этого определения – как средоточие энциклопедических знаний, глубины мышления, как человек, создавший целую науку о танце и погруженный в бесконечный процесс творческого развития, совершенствования себя, своих артистов и учеников. Он является создателем нового жанра сценической хореографии, нашедшего свое выражение в творчестве выдающегося, самобытного театра народного танца.

Народные танцы сопровождали Игоря Моисеева на протяжении всей его жизни. В детстве, на Полтавщине, он бывал на ярмарках и видел их веселые пляски, в поездках по Белоруссии или Грузии знакомился с самобытными танцами. Создав ансамбль, как руководитель посылал в фольклорные экспедиции своих артистов, которые обязательно привозили новый танцевальный материал, который Моисеев переосмысливал и делал собственную постановку [1]. В дальнейшем материал собирали на гастролях. Куда бы ни поехал ансамбль, моисеевцы знакомились с местным коллективом и учили движения, а по возвращении в Москву рождалась новая постановка (венгерский танец «Понтозоо», румынский танец «Бриул», польский танец «Оберек», «Арагонская хота», венесуэльский танец «Хоропо» и др.). В течение долгих лет И. А. Моисеев приближался к созданию авторского Театра народного танца. К 1943 г. его ансамбль уже получил статус ведущего коллектива страны, отражающего образ, дух и мировоззрение русского народа. В 1950-е гг. ансамбль называли «посланником мира», сумевшим приоткрыть «железный занавес», постановки завораживали техникой и мастерством исполнения. Моисеев обогатил мировое хореографическое искусство, подарив ему новый жанр народно-сценического танца, доказав всему миру, что народный танец имеет право быть профессиональным.

Известно, что танец в специфической художественной форме выражает и раскрывает духовную жизнь народа, его быт, эстетические вкусы и идеалы. В процессе эволюции социума народный танец приобрел большое самостоятельное значение, стал одной из форм эстетического воспитания.

Народ создал изумительные по красоте и рисунку танцы с разнообразным содержанием. Красочные хороводы, задорные кадрили, виртуозные пляски, лихие переплясы, целомудренные движения и др. – всё говорит о богатстве и большом многообразии русского народного танца. Он имеет свои оригинальные, четкие, исторически сложившиеся признаки, глубокие национальные корни и богатые многовековые исполнительские традиции. Это самостоятельный, самобытный, высокохудожественный вид творчества русского народа [2].

Современные искусствоведы выделяют две формы существования хореографических фольклорных традиций: в их собственной естественной среде и в сценическом искусстве. И. А. Моисеев обладал способностью найти естественную среду существования народного танца для ее детального изучения, чтобы сделать танец частью сценического искусства. Процесс художественной разработки у Моисеева являлся наиболее высокой степенью трансформации народного творчества. Из фольклорного образца вычленялось основное образное ядро, самый яркий пластический мотив, ведущая идея (в таких компонентах танца, как лексика, рисунок, исполнительство, образность), которые осмысливались, развивались вплоть до перехода их в новое качество. Сам Игорь Александрович говорил: «Опираясь на народный опыт, мы стараемся расширить возможность танца, обогащая его и режиссерской выдумкой, и техникой танца, благодаря которой он еще ярче выражает себя» [3].

Руководствуясь принципом подлинной народности, И. А. Моисеев создал собственную художественную систему сценической интерпретации народного танцевального творчества. Он не стремился к точному воспроизведению народного танца, но был уверен в том, что, изучая мелкие детали и признаки образа жизни народа, его традиций, семейного уклада и т. п. можно достичь истинной природы любой сценической интерпретации. Именно поэтому одним из достоинств репертуара является богатая палитра лексики. В ней представлены все имеющиеся группы танцевальных движений: шаги, проходки, варианты бега; дробы и движения дробного характера; вращения и повороты; прыжки и движения прыжкового характера, трюки. Творчество И. А. Моисеева и его ансамбля – это блестящие образцы магической притягательности танцевального искусства.

Интерес к творчеству И. А. Моисеева поддерживается не только разнообразием форм и жанров народно-сценического танца. Наследие Мастера можно считать большой энциклопедией для хореографа-постановщика. И в первую очередь еще не одно поколение хореографов будут постигать премудрости создания хореографического текста. Однако, «тайны» Моисеева открываются не сразу и не каждому. Сегодняшние медиа позволяют неоднократно просмотреть хореографическое произведение в исполнении профессионального ансамбля, увидеть не только то, что на поверхности, но и то, что рождено автором и вплетено в ткань хореографического произведения, созданного на основе танцевальной культуры определенного народа.

История народного танца показывает, что нет ни одного народа, где не танцевал бы мужчина. Более того, у некоторых из них только мужчина и имел право танцевать, а женские танцы возникли значительно позже (в первую очередь это народы, исповадовавшие мусульманскую религию).

Первоначально в ритмических изобразительных движениях мужчина выражал удовольствие от удачной охоты, от большого улова рыбы, от успешной посевной или богатого урожая. Поводов проявить себя у мужчины в жизни всегда было достаточно, но творчество заняло значительное место, т. к. в процессе осмысления того, что уже произошло, что может произойти, что дало огромное чувство удовлетворения, открывались новые возможности души и тела. В итоге народное творчество подарило миру яркие образы волевого, дисциплинированного воина, смелого и находчивого охотника, мудрого и заботливого семьянина и т. п. Мужской танец представлен в хореографии не только в облики человека, но и образами, с которым его можно сравнить: орла, скакуна, ветра и т. д.

Анализ образцов народной хореографии России, ближнего и дальнего зарубежья, систематизация движения ног, корпуса, рук позволяет сделать вывод, что в них много общего. Безусловно, это связано с ролью мужчины в жизни общества. Постепенно в произведениях народного творчества, профессиональном искусстве, литературе формировался некий идеал мужчины, воплощение которого мы и находим в танцевальной культуре разных народов. В подаче идеала, образа наиболее часто встречаются всевозможные шаги и проходки (легкие, приземистые, спокойные, стремительные, четкие, беговые). Важное место в мужском танце занимают полуприсядки и

присядки, которые тоже имеют отличительные национальные черты, но все они требуют хорошо поставленной спины, сильных ног. Хлопки и хлопучки, требующие звонких ударов ладонь о ладонь, а также по голенищу, плечу, бедру также считаются принадлежностью мужского танца. Здесь мы находим такое разнообразие приемов исполнения, ударов, их ритмической организации, амплитуды, темпа, что создается впечатление бесконечности их вариантов. И это так, потому, что каждый исполнитель может придумать что-то сиюминутно свое.

Немало в мужском танце дробей и движений выстукивающего характера. Ими изобилуют русские, башкирские, испанские, мексиканские и др. народные мужские танцы. Несмотря на похожесть дробей в мужском и женском танце, нельзя не отметить, что мужчина исполняет удары стопой плотнее, весомее, сопровождая их размашистостью рук, вскинутой головой, по особому подтянутому корпусу, а порой и сопровождая хлопками.

Отличительной чертой артистов ансамбля является элегантное плие и удивительная прыгучесть.

Рассмотрение примеров народных танцев в репертуаре Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева, систематизация движений позволили сделать вывод о том, что их сценическая смотримость, технический уровень привели к поиску индивидуальной вариативности как в деятельности постановщика, так и исполнителя. Большое количество движений исполняется на месте и с продвижением; лицом к зрителю и в повороте; самостоятельно многократно с изменением темпа, ритма, амплитуды движения ног, рук или корпуса; мягко, широко или резко, отрывисто, а также в сочетании с другими движениями и т. д. Однако такое разнообразие образов, тем и сюжетов, наличие комплекса выразительных средств требует и соответствующего уровня исполнения. И. А. Моисеев создал свою школу, освоение которой обеспечивает подготовку универсального исполнителя. Доказательством этому является весь репертуар ансамбля.

Искрометность, естественность исполнения танцоров немногих зрителей вводит в заблуждение, т. к. понятно, за ними стоят каждодневные уроки, репетиции. В основе мастерства моисеевцев лежит целостная, тщательно продуманная система воспитания профессионального танцовщика.

Ансамблю присуща академическая манера танца, представляющая гармоничную целостность техники и выразительности. Формированию высокого уровня культуры танца способствует классический танец. Он подготавливает танцовщиков к восприятию народного танца через призму четкой артикуляции движений разной амплитуды, ритмической организации, темпа, характера исполнения. Постановочный и репетиционный процесс создает условия для постижения манеры, характерной для определенной национальной хореографии.

В контексте темы исследования обратимся к конкретным примерам. «Греческая сюита» с отдельными композициями только в мужском исполнении завораживает зрителя с первых звуков и первых шагов исполнителей. Не перестаешь удивляться, как за простотой экспозиционной частью постановки скрывается внутренняя сила и грациозность, простота и чувство собственного достоинства. Моисеев в основной части использует характерные для мужских греческих танцев спортивно-состязательные элементы, которые, с одной стороны преподносят каждого из исполнителей, а с другой – подчеркивают необходимость надежного плеча, что очень характерно для мужского общения. «День на корабле» («Яблочко») – это целая история из жизни моряков. Лихость в походке, стройность построений, предельная завершенность движений разной амплитуды, слаженность в ансамблевом исполнении рождают желание вновь и вновь насладиться творением Мастера. «Понтазоо» – венгерский танец с характерными акцентами-точками в музыке и движениях неповторим так же, как танец аргентинских пастухов «Гаучо», где продолжается линия персонализации образа через непрерывный поток движений, которые, казалось, невозможно станцевать. Высочайший уровень координации, музыкальности, техники исполнения движений создают образ мужчины-танцовщика, умеющего многое. Задорность русских коленцев, украинских прыжков и растяжек, мелких переступаний и подскоков в румынском танце и мн. др. позволяет говорить об ансамбле только в восторженных эпитетах. Особой элегантностью и внутренним горением отличаются композиции, созданные на основе танго и испанской хореографии.

Отметим, что в зависимости от формы хореографического произведения, его национальной принадлежности, каждый артист ансамбля готов

исполнить любую партию. Игорь Александрович нередко высказывался о том, что в ансамбле все равны и каждый может быть солистом. Важно отметить, что произведения для массового или парно-массового исполнения не снижают требования к уровню техники танца, несмотря на то, что в них (на первый взгляд) большее внимание уделяется точности рисунков и композиционных переходов, а также синхронности.

В среде хореографов (да и зрителей) существует мнение, что сольные композиции, малые танцевальные формы требуют более высокого уровня подготовки танцовщика. Рассматривая репертуар для мужского состава, в первую очередь называем танцевальные композиции, ставшие золотым фондом ансамбля: «Гаучо», «Понтазоо», «Бриул», колмыкский танец и др. И, несмотря на высказывание самого Мастера о том, что каждый его артист – это солист, отмеченные выше произведения исполняют артисты, обладающие выдающимися исполнительскими и актерскими данными и качествами.

Высокий технический уровень любой малой хореографической формы определяется тем, что чаще всего в быту такие танцы исполнялись в достаточно ограниченном пространстве, что не позволяло, да и не требовало больших передвижений. Танцоры сосредотачивались на движениях ног, придумывали разнообразные движения рук, головы и корпуса. Они стремились перетанцевать своего партнера по танцу и, получив одобрение зрителей, делали это еще с большим азартом.

Любой мужской танец в репертуаре ансамбля Игоря Моисеева требует от исполнителя высочайшего уровня музыкальности, координации, владения всеми группами движений народного танца, способности воспроизводить их в создании любого сценического образа, жанра, композиционной конструкции.

В 1981 г. А. А. Климов сделал неоценимый подарок всем хореографам, издав учебник «Основы русского народного танца». Большое внимание автор уделил характеристике областных особенностей танцевальной манеры, движений, их взаимосвязи с музыкой, а также условиями жизни [4].

В контексте нашего исследования мы рассмотрели раздел посвященный элементам мужского танца. Сопоставив их с постановками И. А. Моисеева «Русская сюита», «Лето», «Полянка», можно смело утверждать, что на

их основе можно создать видеоантологию лексики мужской хореографии. В парно-массовых танцевальных композициях («Арагонская хота», «Хоропо», «Оберек», «Вечер в таверне», «Гопак» и мн. др.) партии мужского и женского состава Моисеев развертывает на равных. И в тоже время мы видим сильного, ловкого, внимательного мужчину, который видит свою партнершу, любит ее, поддерживает и даже представляет зрителю.

Принцип укрупнения реализуется в малых и крупных сценических формах. Балетмейстеру удавалось всмотреться в природу народного танца настолько зорко и глубоко, что то, что казалось на первый взгляд обыденным и незначительным, начинало привлекать внимание и восхищать [5].

Игорь Александрович мечтал о Театре Танца и руководствовался принципом театральности при создании любого произведения. Обладая способностью в малом видеть большое, он смог создать даже малые формы в формате мини спектакля по образно-содержательной основе, выверенности и художественной выразительности.

Литература:

1. Коптелова, Е. Д. Игорь Моисеев – академик и философ танца / Е. Д. Коптелова. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2018. – 464 с. // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/111457> (дата обращения: 10.04.2022). – Режим доступа: для авториз. пользователей.
2. Биктагиров, И. И. Танцы народов Поволжья и их потенциал в этнокультурном воспитании школьников : учеб.-метод. пособие / И. И. Биктагиров. – Казань : К(П)ФУ, 2015. – 69 с.
3. Моисеев, И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь / Игорь Моисеев. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Согласие, 2001. – 225 с., ил., портр. – (Достояние России).
4. Климов, А. А. Основы русского народного танца : учеб. пособие / А. А. Климов. – Москва : Искусство. – 1981. – 269 с.
5. Бриске, И. Э. Принципы сценической интерпретации народного танца И. А. Моисеева как условие формирования профессиональной компетентности / И. Э. Бриске // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века : материалы междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.), 7–8 нояб. 2019 г. / сост.: С. Б. Синецкий (отв. сост.), Ю. Б. Гушул (науч. ред.). – Челябинск : ЧГИК, 2019. – С. 172–174.

Гизатуллина Э. Р.

студентка,
Челябинский государственный институт культуры

Кобзарь В. А.

студентка,
Челябинский государственный институт культуры

Кособуцкая Н. Ю.

кандидат культурологии, доцент,
Челябинский государственный институт культуры

НАРОДНОСТЬ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ С. С. ПРОКОФЬЕВА «КАМЕННЫЙ ЦВЕТOK»

Аннотация: В статье сделана попытка сопоставить исключительность традиционного народного хореографического начала с классическим каноном воплощения балетного спектакля. Природная глубина этнической культуры как нельзя явно и проникновенно отображает образы народных героев в сказочных и поэтико-фантастических экспликациях. Художественность, конфликтность и драматургия произведения динамизируют развитие спектакля за счет использования авторами инновационного подхода и приема альтернативных творческих аргументов в работе над созданием балетного спектакля, что позволяет инициировать понятие «народность» в контекст позитивного интеграционного восприятия.

Ключевые слова: художественный образ, драматургия, народная лексика, «народность», народный танец

Gizatullina E. R.

Student, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Kobzar V. A.

Student, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Kosobutskaya N. Yu.

Candidate of Cultural Studies, Assistant Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

The Nationality of S. S. Prokofiev's Ballet Performance «The Stone Flower»

Abstract: In our article we attempted to compare exclusiveness of the traditional folk choreographic foundation with the classical canon of embodiment of the ballet show. Natural depth of ethnic culture clearly and soulfully as possible displays the imagery of national heroes in fairy-tale, poetic and fantastic explications. Artistry, conflict and dramaturgy of the masterpiece dynamize the development through the use of an innovative approach by the authors and by the usage of alternative creative arguments in the work on creating a ballet show, which allows to initiate the notion of “folk character” in the context of positive integration perception.

Keywords: imagery, dramaturgy, “folk vocabulary”, folk dance

Понятие «народность» мы можем использовать в двух аспектах. Первое – рассматривая балет как народное достояние, интенсифицируя «народность» идейно-смысловым напряжением, и второе – вставая на позиции более локальные, связанные с методико-художественным преломлением народного танца в классическом спектакле, преобразованием этнической хореографии в пластически-поэтическую модель танцевального искусства. В рамках данной статьи будем использовать второй аспект, хотя первый будет отождествлять некоторые рассуждения о втором.

Понятно, что основой любого хореографического произведения является музыка. От того, насколько понятна композитору и прочувствована тема балетного спектакля, зависит художественная драматургия хореографической программы. В «Сказе о каменном цветке» с особенной широтой разлился могучий лирический дар С. Прокофьева. Самое высокое выражение находит в нем сокровеннейшая для композитора тема поисков художественной правды. Прокофьев писал балет с огромной увлеченностью. Полный клавир, начатый 18 сентября 1948 г., был готов уже 24 марта 1949 г. «Раздумье, беспокойство, неуравновешенность, мучительные поиски выхода, сомнения и уверенность, порывы восторга и всплески отчаяния, столкновения с препятствиями, которые находятся не столько вне, сколько внутри, – вот что живет в партитуре, превращая ее в своеобразную исповедь художника» [1, с. 78].

Персонажи балета (за исключением Северьяна) отмечены внутренней глубиной, человечностью и благородством. И вместе с тем заключенные в образах человеческие характеры не отвлеченно идеальные, но близкие всем, обыкновенные, простые люди: «Как и в своих предыдущих балетах, – пишет об этом автор, – в «Каменном цветке» я стремился к тому, чтобы наш зритель увидел на сцене знакомых ему по сказам персонажей не только танцующими, волнующими его своими горестями и радостями». В музыке балета почти нет номеров, не имеющих внутреннего драматургического значения, даже самые танцевальные из номеров несут в себе яркую образность, служат раскрытию авторской идеи [Цит. по: 1, с. 59].

Возрождение подлинной прокофьевской партитуры во многом предопределило успех талантливой постановки Ю. Григоровича «Каменный цветок» (1957). Основой хореографического решения стал классический

танец, предусмотрительно обогащенный элементами народной хореографии. Высокого развития у Ю. Григоровича достигают сложные формы сюитного и симфонического танца (соответственно сцена сватовства и ярмарки), он дает здесь не танцы на ярмарке (как было бы в балетах предшествующего этапа), а ярмарку в танце, не бытовое шествие, а танцевальный образ торжественного шествия. Кордебалет используется не только как изображение толпы, но и как лирический «аккомпанемент» танцу солистов [2, с. 67].

Используемая в образе Данилы народная лексика характеризует живого человека, это и положения рук «за голову», широкая вторая позиция в руках (формируемая изгибом корпуса от объема дыхания), акцентный кивок головы, завершающий танцевальную комбинацию. Григорович благодаря исключительной музыкальности непрерываемо означил ритмическую организацию хореографического образа Данилы, наделив его в сцене помолвки «жизнью, не связанной с искусством, где в вариации Данила отвечает на приветствия друзей-односельчан обычным, деревенским танцем» [1]. Используются виртуозные широкие присядки, полуприсядки с выпадом на впереди стоящую ногу, размашистая хлопушка с разнообразием ударов (сзади по стопе, прямым ударом по голени и в контраст триольными хлопками и ударами по бедру, согнутой в колене ноги). Оригинальны высокие *jete-passe en tournante* с уходом в *par terre* и ударом ладонью по полу. Непредсказуемо точно хореограф передал темперамент пасторального образа героя, завершая вариацию *drande jete en tuornante* в сочетании с высоким прыжком «пистолет» (одна нога вытянута вперед, другая согнута в колене) по кругу. Классическим танцем балетмейстер представил увлеченного идеей творца. Эмоциональные волнения, поиски художественного идеала «бросают» Данилу в состояние страстей и противоречий, но даже мысли о Катерине не отвлекают юношу от искусства. Его чувства не имеют конкретного музыкального выражения, в виде «темы любви», а освещаются лишь мелодическим миром Катерины [1].

Девушка своей лиричностью и поэтичностью уравнивает отчаянный экспрессионизм в поведении Данилы. Это хорошо сформулировано балетмейстером в дуэтом танце перед сценой сватовства. Парное исполнение пронизано внутренней искренностью и чистотой, внешней гармонией

и одухотворенностью. Григорович, считывая фольклорные игры на «посиделках», предлагает своеобразные положения рук – «ладушки» (в партерной позиции, герои, соприкасаясь ладонями символизируют открытость отношений друг к другу)). Использует очень много больших поз и воздушных поддержек с последующим уходом в *demi plié* с выносом ноги на воздух вперед и в положение *arabesque* (похоже на своеобразные «качели»). Находит несвойственные классическому танцу, подчеркивающие народность в образах героев аргументировано-пластические положения рук, символизирующие «воротики», затем охватывающие партнершу за талию и переходящие к конструктивному обозначению – «свечки». В итоге все в характере уральского народного танца оказалось поэтично, музыкально, целомудренно.

Лейтмотивом по всему спектаклю (особенно в сценах, не связанных с «изумрудами») глиссируют «припадания», характерные движения лирического хоровода, которые вновь оформляются Григоровичем положением рук «свечка», соединяются фигурой «цепочка». «Тройной шаг» с «шаркающим» движением «подушечки» ноги вперед, «ковырялочка» с «переступанием», «выпады» с ноги на ногу с соответствующей координацией (составленные специально для образа, положения рук, корпуса, головы) как «маятник», «молоточки» с различным сочетанием шагов и бега – все это финализируется в композиционные рисунки с многочисленными вариациями, традиционные «круг», «круг в круге», «колонна», «ручеек», «ворота», «гребень», «карусель», «цепочка», «волна» и, в конечном итоге, приводит к некоторой ажитации.

Продолжим анализировать тему «народности» в концепте экспрессивной «Ярмарки». Симфоническая музыка переплетена полифонической хореографией. Такое ладовое «ладное» сочетание. Многоликая площадность, плоскостная действенность очень точно выверены балетмейстером в сценографические «картинки». Мы считываем ярмарочную сутолоку, но не теряемся в органично организованной «толпе». Каждый располагается на сцене соответственно своему социальному предназначению; купцы, торговый люд, трудовой народ, парни, девушки, скоморохи-ряженные – целенаправленно выполняют плясание. Конституированное балетмейстером творчество композиционных конструкций органично продуцируется в сцениче-

ское традиционное народное гуляние, может рассматриваться как одна из аутентичных общественно-экономических форм коммуникации, подчеркивающая критерий «народности» в данном балетном спектакле.

Ленточная «карусель» является основанием выразительного компонента декорации. Она вариативно организует композиционный след симфонической картины «ярмарки». «Круг», его производные «круг в круге», «карусель», «гребень» отождествляют наше представление о содержательности и взаимосвязи в данной сцене с этническим представлением происходящего. Усиливают впечатление выразительно-народные лексические компоненты, «веревочка» с «переступанием», тройные переступания с ударом «каблука», «присядка» в повороте, пляс в «тройке», сольный дуэт девушек, стремительно передвигающийся «перескоками» по кругу, как будто вихревое вращение уносит молодой задор в безудержное веселье. А сумасбродные скоморохи-ряженые, их абсолютное «дурачество» великолепно развлекают народ незаурядными приемами «кубичества» и «жонгляжа» – такое точное истолкование «народности» находит в их облике Григорович. Глубина образного содержания, философская концептуальность сочетаются в творчестве Григоровича с новаторством в области художественной формы [2, с. 77].

Зритель видит, что С. Прокофьев и Ю. Григорович сумели найти взаимопонимание и проникновение в прочтении народной темы, сформулировали нужные аргументы в представлении могущества земли русской, ее несметных богатств, которые кроются в красоте и глубине души человеческой. В «Каменном цветке» Прокофьев обратился к стихии народной песенности, его музыка проникнута живым пропеванием фольклора. Ю. Григорович сумел выявить поэтические начала русского народного искусства, смог органично ввести в классику национальные интонации, нашел образное отражение русского танцевания в системе традиционных хореографических форм и структур. Выразительно использовал обрядность плясового искусства в балетной хореографии, определяя критерий «народности» основополагающим.

«Народность» (музыкальная и хореографическая), заложенная авторами «Каменного цветка», звучит не только как узнаваемый и близкий по восприятию инструмент, но и как средство универсального языкового прочтения, открывающее доступ к ключевым предикатам балетного театрального произведения. Генетический голос (песенный фольклор) и природ-

ная хореография (мусическая пластика тела в пространстве народного ритуала) являются квинтэссенцией в адаптации балетной семантики, где даже мифотворческие сцены спектакля, каузальным образом только усиливают производное начало «народности».

Литература:

1. Катанова, С. Музыка советского балета / С. Катанова. – Ленинград : Совет. композитор, 1979. – 296 с.
2. Ванслов, В. В. В мире балета / В. В. Ванслов. – Москва : «Анита Пресс», 2010. – 296 с.

УДК 793.3

Лагерева С. Д.

студентка,
Челябинский государственный институт культуры

Научный руководитель – Бриске И. Э.,
профессор,
Челябинский государственный институт культуры

РОЛЬ АНСАМБЛЯ ТАНЦА СИБИРИ В РАЗВИТИИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА РЕГИОНА

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы сохранения и трансляции регионального танцевального наследия на примере деятельности Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири имени М. С. Годенко. Характеризуются этапы становления творческого коллектива, особенности деятельности балетмейстеров, обосновывается связь репертуара с традициями народной культуры сибирского края.

Ключевые слова: сохранение наследия, танцевальная культура, региональные особенности, танец Сибири

Lagereva S. D.

Student, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

The Role of the Siberian Dance Ensemble in Development of Dance Art of the Region

Abstract: The article discusses the problems of preserving and broadcasting the regional dance heritage on the example of the activities of the Krasnoyarsk State Academic Dance Ensemble of Siberia named after M.S. Godenko. The stages of formation of the creative team, the peculiarities of the choreographers' activities are characterized, the connection of the repertoire with the traditions of folk culture of the Siberian region is substantiated.

Keywords: preservation of heritage, dance culture, regional peculiarities, dance of Siberia

Год культурного наследия народов России призывает особенно пристально всмотреться в культурное достояние, где значительное место занимает танцевальное творчество. Оно представляемо в первую очередь в деятельности профессиональных коллективов, направляющих свои усилия и творчество на формирование интереса к народным истокам, развитие вовлеченности и внимания к разнообразным этническим культурам, формирование нравственного отношения к окружающему миру. Одним из ярких представителей данного вида деятельности является Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири, первый в нашей стране ансамбль, репертуар которого изначально базировался на региональных особенностях русского танца.

Деятельность ансамбля началась в 1946 г. Хор народной песни (первоначальное название) под руководством К. С. Мусина имел значительный успех, их выступления наряду с уже известными ансамблями, такими как Государственный ансамбль танца СССР под руководством И. А. Моисеева, «Березка» под руководством Н. С. Надеждиной, хор имени М. Е. Пятницкого, танцевальную группу которого возглавляла Т. А. Устинова, Краснознаменный ансамбль песни и пляски имени А. В. Александрова, пользовались заслуженным вниманием. Хор народной песни Красноярска отличался самобытностью, интересностью, ведь его репертуар базировался исключительно на народных истоках Красноярского края. Проблема была лишь в одном – привлекая к сотрудничеству хореографов, композиторов и краеведов, не удавалось прийти к единой творческой форме. Главной установкой для хоровой группы было сохранение традиционности, а хореографы утверждали допустимость сценических интерпретаций фольклорного первоисточника. Решением проблемы стала рекомендация комиссии Министерства культуры СССР оставить лишь танцевальную группу (от хора остался только один мужской дуэт в составе В. Попова и А. Абрамова и женское трио в составе Л. Елесиной, Т. Сергиенко и Л. Беляевой). Для коллектива наступил второй творческий этап. В 1959 г. «Хор народной песни Красноярского края» трансформировался в «Сибирский ансамбль народного танца». Это решение стало историческим не только для жизни коллектива, но и для танцевальной культуры страны в целом, поскольку на тот момент не было ни одного государственного ансамбля танца, репертуар которого

создавался на основе изучения танцевальных особенностей народов Сибири. Это способствовало становлению региональной танцевальной культуры как нового художественного пласта.

В процессе исследования мы выявили, что первый руководитель ансамбля – большой энтузиаст сибирской хореографии Яков Абрамович Коломейский – был большим знатоком русского, именно сибирского танцевального фольклора. Его знание такого количества дробных комбинаций, хлопущек и коленец поражало артистов [1; 2]. Художественным консультантом Красноярского ансамбля был И. А. Моисеев, который отмечал, что «...танцоры из Сибири являются как бы частью ансамбля И. А. Моисеева. Они развили и обогатили сибирскую тему, расцвели ее яркими красками <...> Сохраняя основу, оба коллектива обогащают свои постановки средствами драматургии, вокала, танцевальной техники, актерского мастерства. Ценность коллектива неоспорима. Он является не только синтезом народного творчества, но и его движущей силой» [Цит. по: 3].

А. А. Мёдова, Д. А. Мосунова – авторы книги, посвященной творчеству М. С. Годенко, отмечают, что первая программа ансамбля состояла из сценических образов танцевального фольклора Сибири, многие из которых стали золотым фондом культуры Сибири, России. Ярким примером является танцевальная сюита-сказка «Зимние сибирские игры» [4], включающая следующие номера: «Снежки» (русская сибирская пляска), «Олений хоровод» (танцы народов Севера), «Бобер» (танец Хакасии), завершающим номером была пляска «Карусель». «Здесь целый каскад индивидуальных и групповых плясок и переходов от плавных выходов к стремительным пируэтам». В этом же издании говорится о «Сибирской медленной кадрили», исполнявшейся с большим изяществом и пластичностью. Танец выигрывал тем, что в нем соблюдались линии и формы русской кадрили. «Четвера» же наоборот, довольно быстрая кадрили на две пары с гармонистом и молодым балалаечником, исполнялась виртуозно [5]. Я. А. Коломенский не только воспроизводил образцы фольклора, но и придавал им сценичность посредством различных выразительных средств. Опираясь на текст песни, хореограф «вырисовывал» сюжет танца, раскрывающие особенности, традиции и быт сибирского народа.

Однако в деятельности проглядывались проблемы: коллектив не стремился к творческой самостоятельности, была не отточена техника исполнения, руководство считало, что в новом коллективе нужно было искать и осваивать новые приемы сценической обработки и подачи танцевального фольклора. М. Сидорова, начальник Красноярского краевого управления культуры в 1960–1970 гг., писала: «...ансамбль как бы остановился в своем развитии и довольно долго находился в состоянии творческих поисков» [6].

В 1963 г. на должность художественного руководителя пригласили М. С. Годенко. Со сменой руководителя изменился и стиль ансамбля, и принципы работы, и отношение к фольклорному танцу. Михаил Семенович привнес новый взгляд на народное искусство танца. Он подготовил новую программу, в которую вошли танцы «Ненецкий», «Хейро», современный лирический хор-вод «Рожь», танец-миниатюра «Клен», шуточный «Каждый со своим стулом», а также «Черемховская кадриль», «Шахтеры» и др. [7]. Анализ этих произведений дает основание утверждать, что каждое из них отличается композиционным своеобразием, разнообразием не просто танцевальных движений, но и подсмотренных у народа коленец. Особое внимание уделено характеру взаимоотношений юноши и девушки, старшего и младшего. Сразу с создания первой программы балетмейстер формировал разнообразный по формам, жанрам и составу репертуар. В основе лежала уверенность, что «танцы прочно связаны с народной основой, а потому так красивы, сделаны с таким вкусом, ярки и неповторимы. На сцене ожил исконно русский танец – безудержно веселый и темпераментный, лирический и целомудренный, покоряющий тонким юмором, искренностью и непосредственностью. За изумительной легкостью и изяществом танца – долгий и трудный путь поисков и раздумий создателей ансамбля <...> Везде ощущается дыхание сибирского села, встают очаровательные картины народных гуляний и отдыха» [7].

Работа постановщика над хореографическим произведением представляет собой глубокий мыслительный процесс, который включает восприятие, понимание и обобщение значения художественно-эстетически осмысленного опыта, закрепленного в результатах художественно-творческой деятельности народа, путем рождения, отбора, сохранения и трансляции культурных ценностей через формы, содержание и комплекс выразительных средств, где первостепенное значение имеет танцевальное движе-

ние. Оно, в отличие от движений классического танца, нередко имеет изобразительное начало, рождающее в процессе восприятия образные ассоциации. В то же время ему присущ действенный характер [8]. Изучение творческого наследия балетмейстера М. С. Годенко позволяет сказать, что именно этим он и руководствовался. Свои методы работы с фольклорным материалом сам М. С. Годенко комментирует следующим образом: «За основу взяли одно характерное движение, манеру исполнения. Остальное – выдумка, фантазия постановщика. И так в каждом случае – стремимся, чтобы танец выглядел сценично, увлекал зрителей, сохранив при этом свою первоначальную природу <...> Наша задача – сохранить русское национальное хореографическое искусство, обогатив его современными ритмами своим творческим воображением. Танец мертв, если исполнитель не переживает заново его суть, его настроение. Танец должен быть многокрасочным и жизнерадостным» [9]. Годенко открыл новое направление в существующих формах сценической интерпретации танцевального фольклора, вырастил талантливых танцовщиков-актеров, ставших гордостью хореографического искусства.

Творчество М. С. Годенко подарило нам хореографические шедевры, которые составляют основу репертуара сегодняшнего Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири, носящего его имя: «Сибирь моя», «Вдоль по улице», «Сибирская потеха», «Красный Яр», «Енисейские речники», «На мосточке», «Енисейская ярмарка», «Танец с ложками и берестой», «У колодца», «Хороводная пляска с трещотками», «Вечерний звон», «Утушки» и мн. др. Удивительные по содержанию, художественному оформлению, игре с атрибутами, неожиданному композиционному построению, большому разнообразию танцевальных движений и искрометному их исполнению, эти творения мастера покоряют по-прежнему сердца зрителей и являются примером как для опытных, так и для начинающих постановщиков.

Литература:

1. Личный архив заслуженной артистки России Людмилы Елесиной, вокалистки Государственного ансамбля танца Сибири. – Красноярск.
2. Громыко, Г. Пляшут и поют сибиряки / Г. Громыко // Кировская правда. – 1962. – 22 февр.

3. Архивное агентство Красноярского края. Ф. П–1024. Оп. 1. Д. 70. Л. 16. [Вырезка из газеты]: Григорьев, В. Красноярский народный / В. Григорьев. 1962.
4. Мёдова, А. А. Михаил Годенко: живой огонь танца / А. А. Мёдова, Д. А. Мосунова. – Красноярск : СИТАЛЛ, 2016. – 384 с.
5. Архивное агентство Красноярского края. Ф. П–1024. Оп. 1. Д. 2. Л. 9. [Вырезка из газеты]: Васильева, Н. Вихри танца / Н. Васильева. 1962.
6. Петухов, А. Красноярский государственный ансамбль танца Сибири / А. Петухов, М. Сидорова. – Красноярск : Краснояр. кн. изд-во, 1977. – 273 с.
7. Просекова, Н. Я дарю вам чудо танца / Н. Просекова // Красноярский рабочий. – 1979. – № 137. – 16 мая.
8. Бриске, И. Э. Теория, методика и практика танцевального творчества : сб. метод. материалов в помощь руководителю любит. хореограф. коллектива / И. Э. Бриске, Л. Е. Канюка ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск, 2021. – 103 с., нот.
9. Смолова, Р. Танцует молодость [Интервью с М. С. Годенко] / Р. Смолова // Заполярная правда [Норильск]. – 1967. – 8 дек.

УДК 793.31

Мартынова Н. Э.

старший преподаватель,
Челябинский государственный институт культуры

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ИДЕИ ПОЗДНЕЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Аннотация. Отмечено, что поздние формы фольклорной хореографии не всегда рассматриваются в принадлежности к локальной традиции. В статье формулируются хореографические идеи трех регионов области, показывающих близкие варианты форм и композиционных решений поздней хореографии, выстраивающиеся в соответствии со своей идеей. Обращение к вопросу не только расширит знание традиции, но и даст новые основания для творческих поисков балетмейстеров.

Ключевые слова: поздняя хореография, варианты, структура, приемы, локальность, хореографическая идея

Martynova N. E.

Senior Lecturer, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Choreographic Ideas of the Late Dance Tradition of the Chelyabinsk Region

Abstract: The later forms of folklore choreography are not always considered as belonging to a local tradition. The article formulates choreographic ideas of three regions of the region, showing similar variants of forms and compositional solutions of late choreography, lining up

in accordance with their idea. Addressing the issue will not only expand the knowledge of the tradition, but also give new grounds for the creative searches of choreographers.

Keywords: late choreography, variants, structure, techniques, locality, choreographic idea

Одна из проблем сегодняшнего обращения хореографов к танцевальному фольклору, на наш взгляд, заключается в том, что перед их глазами чаще всего находится конкретный пример локальной традиции. В этом случае открывается путь, при котором варьируются воспроизводимые переходы, композиционное построение, рисунки танца. К слову, таким «авторским видением» порой обладали записи этнографического танцевального материала 1980–1990-х гг. Стоит ли говорить, что подход скорее демонстрирует изобретательность постановщика и имеет тенденцию к выхолащиванию этнического танцевального разнообразия, особенно когда приходится признать, по сути, утрату этнохореографической культуры и, прежде всего, русской. В условиях, когда простой рассказ, упоминание информантов становится удачей исследователя, все же есть и другой путь, предоставляющий более широкие возможности как в плане балетмейстерской интерпретации, так и в приближении к конкретной танцевальной традиции. Он находится в изучении территориально близких вариантов. Их системный анализ позволит не только глубже изучить пласт танцевального народного творчества, но и раскрыть хореографическую идею, заложенную традицией, что в немалой степени может быть полезно профессиональной хореографии.

В целом изучение поздней хореографии рассматривается чаще в контексте регионального разнообразия и богатства вариантов. В работах В. Н. Всеволодского-Гернгросс [1], А. А. Климова [2] анализируются типы построения кадрили. Систематизации музыкальных способов координации фигур в кадрили посвящена работа А. Б. Афанасьевой [1]. Существенны этнографические наблюдения, связанные с локальными особенностями воспроизведения поздней хореографии (М. Д. Яницкая [1], А. А. Климов [2] и др.). При этом в специальных исследованиях фиксируются обстоятельства некоторой случайности в ее распространении (В. Н. Всеволодский-Гернгросс [1], М. Д. Яницкая [1] и др.). Анализируется значимость влияния городской культуры, занимающей в определенном отношении элитное место, и поэтому легко воспринимающейся селом (А. А. Климов [2], Ю. М. Чурко [1] и др.). Изучаются локальные танцевальные формы молодежных гуляний (Е. А. Пархомова [3], А. И. Шилин [4] и др.). Проблему художественного

замысла исследовал в отношении архаичной хореографии А. М. Мехнецов [5], в ее локальной реализации – Г. П. Парадовская [6], Л. Н. Федорова [7] и др. Разрабатываемые хореографические идеи латышского (Х. Ю. Суна [1]), армянского (Э. Х. Петросян, Ж. К. Хачатряна [8]) танцев во многом соотносима с их структурными закономерностями.

Понятие хореографической идеи локальной традиции существенным образом обуславливается именно локальностью, системой взаимосвязанных, взаимозависимых аспектов: природных факторов, социальных институтов, культурных норм и ценностей. Жизнь ограниченной локальной группы, регламентируемой процессами традиционной социальной идентификационной интеграции [9], не только регулируется социально-бытовыми нормами, механизмами этнической преемственности [10], но одновременно продуцирует правила, эстетические и художественные установки. Поэтому мы отталкиваемся от того, что кадрили и другие формы поздней хореографии являются безусловным художественным выражением местной традиции, не только воспринявшей новое веяние в той части, в которой она была созвучна, но переработавшей его в соответствии со своими тенденциями. Также понятие хореографической идеи в поздних танцевальных формах фольклора основывается на разработанности материала, как в узком специфическом понимании (демонстрируя сложившуюся структурную, пространственно-временную законченность каждого вида), так и в плане локальных исследований (регионального стилистического разнообразия, многовариантности).

Хореографическая идея локальной традиции, не формулируемая напрямую, утверждает внутренний смысл, координирует выбор пластических средств. В определенном смысле это «ключ» к пониманию избрания формы, структуры в предлагаемом самой логикой развития танца разнообразии новообразований городской культуры.

Находящийся в нашем распоряжении хореографический фольклорный материал Челябинской области (архив автора) большей частью представлен поздними примерами форм, использовавшихся в молодежных гуляниях (традиционные групповые пляски в классификации А. А. Климова [2], кадрили, лансье, парные танцы). Их объем в соотношении с территориальной изученностью позволяет сделать некоторые выводы.

Говоря о Челябинской области, важно отметить следующее. Это полиэтнический, поликонфессиональный и полисословный регион, в котором на протяжении долгого времени взаимодействуют различные культурные традиции – тюркские, финно-угорские, восточнославянские. Этническое разнообразие, сложившееся благодаря переселенческим волнам русского и иноязычного населения на территорию, ранее заселенную башкирами [11–13], привело к близкому соседству этнических поселений. Впрочем, необходимость близкого взаимодействия не приводило к размыванию традиций. В экспедиционной же практике данное обстоятельство дало возможность фиксировать самобытный хореографический материал рядом проживающих этносов. Различные причины миграции сформировали на территории Челябинской области три социокультурные общности – крестьянства, горнозаводского населения и казачества. Крестьянский центр и северо-восточный угол области в большей степени заселялся выходцами из Поморья, Верхнего Прикамья. Южная и восточная части области были заселены казачеством, которое имело многонациональный состав – состояло из русских, татар, чувашей, марийцев, мордвы, удмуртов, башкир, калмыков. Западные и северные районы области определяются как горнозаводские. Социальная общность жителей заводских поселений отличалась от казаков и от крестьян.

Определенные интеграционные процессы внутри каждого из трех районов области под влиянием городской культуры привели к закреплению собственных местных форм поздней хореографии, имеющих довольно четкое различие (выпустим из внимания горнозаводскую зону в силу небольшого объема имеющегося материала). До определенного времени бытовавшие многофигурные пляски линейного, квадратного построения (по свидетельству жителей, например, Вассы Николаевны Николаевой, 1932 г. р., жительницы с. Остроленко Нагайбакского района; Капитолины Александровны Владельщиковой, 1932 г. р., жительницы с. Петропавловка Уйского района и др.) были вытеснены другими формами [14]. Для северной – русской – крестьянской части области характерными стали квадратные кадрили, варианты лансье. Для русскоязычного казачества – кадрили двумя парами. Для иноязычного казачьего населения (нагайбаков, татар, мордвы) – пляска «В три пары».

Отметим, что поведенческие нормы, заложенные в данных локальных общностях, переносились в этикетное поведение в танце. При общей их схожести, характерной для каждой традиции, они имели свои особенности. Приведем такой пример: везде в русских кадрилих, а потом и в парных городских танцах предполагалось близкое положение партнеров во время вращения в паре. Александр Григорьевич Павлов, 1929 г. р., житель с. Сыртинка Кизильского р-на говорил: *«я ее прижму, чувствую, вот сердечко стучит... Она ведь грудкой прижмется, так прямо аж...»* [14, с. 25]. Отсутствие закрытого положения в паре (вращение всегда под локоть), как и выбор форм, в хореографии иноязычных этносов не случайно. Оно продиктовано не только принятыми поведенческими нормами, но логично отражало замысел хореографической идеи.

Опуская подробный структурный анализ экспедиционного материала (он опубликован в ряде авторских статей), остановимся на некоторых основных характеристиках вариантов русской кадрили и пляски иноязычных этносов, сравним их (см. табл.).

**Сравнительная характеристика
позднего хореографического материала Челябинской области**

	Крестьянская часть	Казачья часть	Часть иноязыч- ных этносов
Районы исследования	Аргаяшский, Каслинский, Нязепетровский	Октябрьский, Верхнеуральский, Уйский, Бреденский, Кизильский, Варненский	Нагайбакский, Уйский, Еткульский
Формы хореографии	Квадратная кад- риль, лансье («Ланцет»). Городские парные танцы	Кадриль пара на пару. Городские парные танцы	Многофигурные пляски, пляска «В три пары». Городские танцы
Музыкальная коор- динация фигур	Наигрыши для каж- дой фигуры сменя- ются без остановок	Фигуры отделялись друг от друга хлоп- ком и паузой	Мелодии сменя- ются без пауз по желанию гармони- ста
Наличие частушек	Могла исполняться на протяжении всей кадрили, но не в 1 фигуре. В лансье не испол- нялась	Частушка могла по- явиться в послед- ней фигуре (но не везде), исполняе- мая каждым участ- ником или только девушками	Наличие припевок в пляске не зафик- сировано

	Крестьянская часть	Казачья часть	Часть иноязычных этносов
Количество фигур	5–6, иногда до 10 в кадрилиях, в лансье 5–6 колен	4, редко 5	До 10 в многофигурных плясках. Одно колено в пляске «В три пары»
Принцип использования рисунков в построении фигуры	Использование базовых рисунков (напр., переходы по диагонали, «прочес» и т. д.) и усложнение за счет компоновки рисунков и развития лейтмотива	Базовые рисунки практически всегда претерпевают разработку	В пляске «В три пары» собственное развитие связки и незначительные изменения, связанные установкой с последовательности внутри колена
Композиционное построение кадрили	Тенденция к усложнению структурности за счет повторения	Фигуры состоят из одного-двух пространственных рисунков	В пляске «В три пары» шестикратный повтор с чередующейся связкой
Характеристика отношений	Пространственные и временные позиции кадрили распределены между парнями и девушками довольно равномерно. Если есть выход или фигура парней, то тоже есть и для девушек	В одних случаях утверждение лидерства между парнями, демонстрация себя; в других довольно сдержанное отношение к этому виду досуга. Часто используется прием смены партнеров в каждой фигуре, которых могло быть до пяти	Нет выделения мужского и женского. Объяснение связано с правилом: лишь бы играли, а не стояли
Основная характеристика	Тенденция к разработке, развитию рисунков, композиционному усложнению	Ясность композиции кадрили; развитие приемов рисунков, взаимодействия между партнерами связана с поиском собственного хода	Работает принцип постоянного чередования как партнеров, так и действия

Данные наблюдения подводят к формулированию хореографической идеи крестьянской, русской и иноязычной казачьей традиции области (разумеется, что довольно широкий охват территории дает больший уровень обобщения). Относительная сложность рисунков кадрили крестьянской части, общая включенность всех участников (партнеров) в решение компо-

зиционного построения, наличие равного пространства танца для всех, имеющееся уравнивание мужского и женского, подводит к реализованной в кадрильной хореографии (а потом и в парных городских танцах этих районов), объединяющей, стабилизирующей идее. Другими словами, коллективизм, стабилизирующее общинное начало, характерное для крестьянства [15], продолжало реализовываться и в поздней хореографии.

Внешняя незатейливость русских казачьих кадрилей при ближайшем рассмотрении удивляет вариантностью приемов. Кажется, что смекалка, желание выделиться занимают не последнее место в их исполнении. До некоторой степени часть кадрилей можно назвать мужскими. Воинский дух лидерства, демонстрации проникает и в эту форму, заполняя пространство кадрили сольными коленами, мужским переплясом. Для девушек остается небольшое, но достойное место показать себя. Интересно, что в казачьей части области почти не фиксируются парные танцы в собственной переработке. Видимо, стандартизированные распространенные «Полька» и «Краковяк», фокстрот и вальс, появившиеся значительно позже, не отвечали запросу местной хореографической идеи.

Обнаруженное отсутствие кадрильной формы в иноязычной хореографии Челябинской области выглядит не случайным. Нет было ответа на главное условие хореографической идеи игры, которая заключалась в чередовании, ощущении плетения без начала и конца, заключенном в определенную ритмичность: смену партнеров (доминанта идеи уводила на второй план фиксацию гендерных отличий) и смену рисунков. Такая задача легко решалась в композиционном построении многофигурных плясок, продолжая развиваться внутри каждой фигуры. Переносится она и в пляску «В три пары», внешне похожую на русскую «Шестеру», но конструировавшуюся именно в рамках основной идеи. То же повторилось и в выборе городских парных танцев.

Таким образом, структурный анализ имеющегося в распоряжении близкого локального танцевального фольклорного материала дает возможность проследить основную хореографическую мысль, подчиняющую себе выбор форм поздней танцевальной традиции, композиционное построение, разработку приемов и рисунков. Приведенные примеры показывают необходимость более тщательного структурного анализа локального этно-

хореографического материала и возможность направления исследования как в области традиции, так и в области балетмейстерских поисков.

Литература:

1. Народный танец. Проблемы изучения : сб. науч. тр. – Санкт-Петербург : ВНИИ, 1991. – 236 с.
2. Климов, А. А. Основы русского народного танца : учебник / А. А. Климов ; Моск. гос. ин-т культуры. – Москва, 1994. – 320 с.
3. Пархомова, Е. А. Хореографические формы народных гуляний в народной традиции среднего течения реки Шелони / Е. А. Пархомова // Традиционная культура. – 2018. – Т. 19. № 1. – С. 78–90.
4. Шилин, А. И. Традиционная хореография в контексте святочных праздников (на материале Чухломского района Костромской области) / А. И. Шилин // Традиционная культура. – 2007. – Т. 8. № 3 (27). – С. 81–90.
5. Мехнецов, А. М. Архаические формы русской хореографии / А. М. Мехнецов // Живая старина. – 2009. – № 3. – С. 46–48.
6. Парадовская, Г. П. Музыкально-хореографические формы в структуре обрядово-праздничного комплекса братчины (на материалах восточных районов Вологодской области) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Г. П. Парадовская. – Санкт-Петербург, 2002. – 185 с.
7. Федорова, Л. Н. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции / Л. Н. Федорова. – Москва : Глав. ред. восточ. лит. изд-ва Наука, 1986. – 128 с.
8. Петросян, Э. Х. Армянский народный танец / Э. Х. Петросян, Ж. К. Хачатрян. – Москва : Искусство, 1980. – 76 с. – (№ 24. Самодеятельный театр. Репертуар и методика).
9. Зубанова, Л. Б. Культура как основа ценностно-духовной консолидации: потенциал культурного наследия и образы будущего / Л. Б. Зубанова // Вестник культуры и искусств – 2019. – № 4 (60). – С. 127–131.
10. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура; In memoriam / Б. Н. Путилов. – Санкт-Петербург : Петербург. Востоковеденье, 2003. – 464 с.
11. Казакова, Г. М. Культура Южного Урала: локальный вариант регионального измерения : монография / Г. М. Казакова ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2007. – 254 с.
12. Краткий очерк истории Челябинской области / сост. В. Я. Елисеева, Б. В. Григорьев, П. Г. Матушкин, Е. М. Тяжельников ; отв. ред. В. Е. Четин. – Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, 1965. – 238 с.
13. Сафонова, Н. А. Традиционный русский свадебно-обрядовый комплекс в культуре Южного Урала : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : дис. ... канд. культурологии / Сафонова Наталья Александровна. – Челябинск, 2014. – 158 с.

14. Мартынова, Н. Э. Народная традиционная хореография Южного Урала (на материале экспедиционной работы по Челябинской области) : репертуар. сб. / Н. Э. Мартынова ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2012. – 85 с.
15. Миненко, Н. А. Социальные функции календарных обычаев и обрядов в сибирской деревне первой половины XIX в. / Н. А. Миненко // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири : сб. науч. тр. – Новосибирск : Наука, 1987. – С. 4–22.

УДК 793.3

Мурзина А. А.

педагог дополнительного образования МБОУ
«Лицей № 1», руководитель хореографического
коллектива «Сильфида», г. Шадринск

Научный руководитель – Бриске И. Э.,
профессор,
Челябинский государственный институт культуры

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОНЯТИЯ «НАРОДНАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА»

Аннотация: Исследование понятия проведено на основе изучения различных источников по культурологии, музыковедения и хореографии. Выделены *понятия: культура, художественная культура, культурные ценности, народная художественная культура, хореографическая культура, народная хореографическая культура*. Они рассмотрены в контексте разных теоретических подходов: исследовательского, культурологического, исторического, социального, личностного. Выведена взаимосвязь народной хореографической культуры с музыкальной. Предложена рабочая версия понятия «народная хореографическая культура».

Ключевые слова: народная хореографическая культура, культурология, хореография, искусство, культура, художественная культура, исследовательский подход, музыкальная культура

Murzina A. A.

Teacher of Additional Education “School № 1”, Head of the Choreographic Group “Silfida”, Shadrinsk

Theoretical Approaches to the Study of Folk Art Culture’s Notion

Abstract: The article defines the folk choreographic culture term based on cultural, musico-logical, and choreographic sources. The study investigates the following *terms: culture, art culture, cultural values, folk art culture, choreographic culture and folk choreographic culture*. These terms are considered in the context of research, cultural, historical, social, personal, and other theoretical approaches. The author examines the relationship between folk

choreographic culture and music culture. The author proposes a working definition of folk choreographic culture.

Keywords: folk choreographic culture, culturology, choreography, art, culture, art culture, research approach, music culture

В процессе изучения актуальных проблем, связанных с народной хореографической культурой, часто приходится сталкиваться с проблемой разграничения составляющих понятийного аппарата. Появляется необходимость в рассмотрении понятий разных сфер деятельности, имеющих отношение к теме исследования, чтобы прийти к наиболее точному определению. Для выявления термина «народная хореографическая культура» выстроим логическую цепочку понятий от общего к частному: культура, художественная культура, культурные ценности, народная художественная культура, хореографическая культура, народная хореографическая культура.

Принцип исследовательской логики приводит к использованию культурологического подхода в определении термина. А. Я. Флиер в учебном пособии «Культурология для культурологов» определяет личность как отправную точку для трактовки понятия культуры. По его мнению, культура призвана изучать психологические проблемы личности, связь человеческой индивидуальности во всем культурном пространстве, так что невозможно рассматривать культуру только в ее коллективном проявлении, приходится затрагивать исследование проблемы культуры каждой отдельной личности, творца [1, с. 66].

Автор предлагает выстроить структуру психолого-культурологического знания по ступеням-уровням. Первый предполагает общую социальную теорию групп. (Иными словами, культура проявляет установки, заложенные в социальной группе.) Второй уровень проявляется в интеграции индивида в структуру заложенных обществом норм и установок. (Тут уже важно упомянуть о самоидентификации личности. Данный процесс достаточно сложный и проявляется еще в раннем детстве – отношения в семье, установки и традиции предков и т. п. На этом уровне происходит множество конфликтов, связанных с определением «они» и «мы», может возникать отношение любви к своему и неприязни к чужому.) Третьим уровнем автор выделяет культурологию ментальности, к которому относит изучение формирования устойчивых паттернов поведения и сознания индивида, повседневности общества, социальных ролей индивидов. Последним уровнем

определена способность человека к инновационному творчеству, к разработке принципиально нового продукта как феномена социокультурного проявления личности.

А. Я. Флиер на основе обращения к личностному подходу приходит к выводу о том, что психология культуры исследует психологию личности по четырем аспектам: общие черты, заложенные в обществе на конкретном этапе развития; механизмы самоидентификации личности; использование личностью черт, продиктованных обществом; преодоление личностью границ и рамок в виде собственного творчества. Культура обобщающим образом характеризуется им как система для упорядочивания в мире вещей, созданных человеком, и организации деятельности общества [1, с. 127]. Культура представляется регулирующим звеном в совместном существовании людей, как свод правил коллективного сотрудничества. Однако правила не постоянны и имеют свойство развиваться в динамике мира. Описанный принцип можно наблюдать в художественных сферах деятельности. На примере танцевального творчества любой народной культуры можно проследить, как в процессе жизнедеятельности зарождаются характерные для группы людей движения, проходят сквозь призму личностных ориентиров танцующих и передают общие культурные ценности, которые становятся отправной точкой для индивидуального творчества.

А. Я. Флиер выделяет важные термины: культуригенез (появление новых форм культуры), наследование традиций (процесс трансляции уже существующих установленных форм, а иногда и их отмирание), трансформацию культурных форм (постоянное развитие общества); их реинтерпретацию (изменение в процессе существования), культурную диффузию (заимствование и внедрение нового); системную трансформацию (историческая изменчивость систем культуры). В итоге формулирует вывод, что культура формируется и используется людьми для наиболее благоприятного, плодотворного взаимодействия [1, с. 131].

Все вышесказанное направляет нас на рассмотрение социального подхода. Обращаясь к морфологии культуры в исследовании Э. А. Орловой, мы видим, что разделение культуры происходит на обыденную и специализированную [2, с. 109], что позволяет поделить на блоки формы существования человеческой жизни: 1) социальная организация и регуляция:

хозяйственная, правовая, политическая культура, 2) познание и рефлексия мира: философская, научная, религиозная, художественная культура, 3) социальные коммуникации: межличностные контакты, массовая информация, межпоколенная трансляция социального опыта и т. д. Для нашего исследования особую важность предоставляет блок познания и рефлексии, в частности, – художественная культура, насыщающая и отражающая эти процессы.

С точки зрения культурологии художественная культура – это та часть культуры, в структуре которой обеспечивается художественное творчество и осуществляется должное образование. Важно упомянуть здесь о роли искусства. Искусство можно определить как составляющую сферы культуры, которая отвечает за интеллектуально-чувственное отражение бытия посредством художественных образов.

С точки зрения социологии художественное творчество в контексте искусства является важнейшим этапом в познании человека и окружающего мира, в систематизации и отражении знаний, ценностей и установок коллективного и индивидуального бытия в художественных образах. Сюда же относится вербальное, звуковое, изобразительное и пластическое воспроизведение процессов, ощущений, мыслей с целью формирования ценностных эталонов. Можно сказать, что искусство проектирует вымышленный образ в произведении художественного творчества с акцентом на нравственных проблемах. Особенность искусства проявляется в его функциях: нравственное обобщение социального опыта; воздействие на сознание людей; проектирование эталонных образцов поведения.

На данном этапе нашего исследования термина «художественная культура» возможно применить исторический подход. Вся художественная деятельность изначально зарождалась как элемент ритуальных практик, затем была включена и выражала этикетные церемонии, до конца средневековья характеризовалась лишь как обслуживающая социальные функции, и только к началу Нового времени художественную деятельность стали выделять как самостоятельную. Искусство же развивалось самостоятельно из ремесла и имело отношение к творчеству, которое, впитывая в себя индивидуальный почерк создателя, становилось оригинальным и неповторимым. В истории развитие искусства можно проследить на фоне появления и

закрепления расслоения общества, что привело к тому, что становилось престижным иметь самую «искусно» выполненную работу в единственном экземпляре [1, с. 323]. Важно отметить, что в искусстве отражаются все изменения, происходящие в обществе, внешней среде профессиональной страты, трансформации влияют на спрос, задают моду, отвечают на требования профессионализма, мастерства, владения техниками и технологиями работы с материалом и проч. Одновременно искусство сохраняет свою «традиционность» в виде привязанности к «вечным» темам, не теряющим актуальность на протяжении веков, считающимся общественными культурными ценностями.

Культурные ценности с точки зрения культурологии можно определить как сумму уникальных шедевров творчества интеллектуального, архитектурного, художественного и религиозного; как наиболее эффективные принципы поведения в обществе, которые ведут к взаимопониманию (образцы поведения, нравы, обычаи и т. п.). Все это имеет значение для исследования, так как именно в культурных ценностях содержится социальный опыт, который лежит в основе социальной и исторической устойчивости самой культуры.

Следующим шагом в построении логической цепочки формирования понятия «народная хореографическая культура» является определение понятия «народная художественная культура». В учебном пособии Т. И. Баклановой достаточно подробно рассмотрены составляющие народной художественной культуры и предложена наиболее развернутая дефиниция: народная художественная культура представляет собой совокупность традиционных видов художественной деятельности, ее результаты, базовые духовно-нравственные ценности, воплощенные в художественных образах, состоящие из идеалов и миропонимания определенного народа [3, с. 38]. Дефиниция достаточно четкая и является уже совокупностью исторического, культурологического и социального подходов к определению.

В различных исследовательских работах XX века уже сделаны попытки определения понятия хореографической культуры; в основном они опираются на уже существующий опыт разработки понятийного аппарата в сферах деятельности, находящихся ближе всего к хореографии, например, музыке. В терминологии музыковедения исследователь В. С. Цукерман определяет музыкальную культуру как совокупность накопленных обще-

ством ценностей музыкального искусства, а также деятельности их создателей [4, с. 72]. Б. В. Асафьев подчеркивал, что центром музыкальной культуры является музыка и все общественные формы музицирования [5, с. 204]. Также в сфере музыкознания достаточно часто уделяется внимание важности формирования «музыкальной культуры» личности в процессе воспитания с раннего детского возраста. А. Г. Костюк в своих исследовательских трудах отмечает особенность музыкальных произведений с точки зрения высокой эстетической и нравственной наполненности [6, с. 112].

На данном этапе нашего исследования можно сделать попытку определить дефиницию термина «хореографическая культура» как совокупность ценностей хореографического искусства, формы деятельности хореографов, которые могут иметь эстетическую и нравственную направленность, творчество участников хореографического процесса.

В исследовании Н. А. Терентьевой предлагается трактовка хореографической культуры в контексте балетного искусства. Автор пишет: «хореографическая культура – это часть художественной культуры, которая обособлена системой создания и трансляции художественных ценностей, представляющая специфику формирования и функционирования субъективно содержательных компонентов балетного спектакля» [7, с. 247]. Предложенное [см. также: 8] определение отражает социальный, личностный и культурологический подходы. Используя структурную и содержательную основу рассмотренных терминов, возможно предложить рабочее понятие «хореографической культуры» как части художественной культуры, представляющую собой специфику интерпретации культурных ценностей, выраженную в виде языка хореографии, совокупности движений и перемещений в пространстве. Центром хореографической культуры является хореография, способы ее создания, трансляция ценностей посредством хореографических произведений.

Завершая выстроенную логическую цепочку, обратимся к определению термина «народная хореографическая культура». Н. Ю. Кособуцкая в статье «Народный танец: социокультурные характеристики и функции» рассматривает такие черты народного танца, как: ритуально-обрядовая природа, рефлексивность, синкретизм, синтетизм, бифункциональность, анонимность, сочетание изобразительного и неизобразительного языков выра-

зительности, присутствие импровизации, доминирование пластики над музыкальной основой, коллективный характер, традиционность и консервативность, реализм [9, с. 76]. Сужая область изучения, опираясь на исследования Н. Ю. Кособуцкой, предложенные в диссертации «Актуализация культурного наследия в пространстве народной сценической хореографии» [10], можно выделить такие черты народно-сценической хореографии: генетическая связь с фольклорным танцем, сочетание традиций и новаций, соединение изобразительного и неизобразительного языка, слитность различных видов искусства, снятие анонимности в хореографии, зрелищность и профессионализм.

Исследователи в области хореографии значительное внимание уделяют территориальным особенностям и климатическим обстоятельствам как первостепенным факторам зарождения характерных для этнических групп движений, которые в дальнейшем и назовут народным танцем. И. А. Карпенко в статье «Народный танец: исток хореографической культуры» описывает народный танец как сочетание выразительных средств танца с особыми национальными самобытными чертами танцевальных школы разных этнических групп [11, с. 76]. Н. В. Петроченко в диссертационной работе уделяет особое внимание этнонациональной специфике танцевального творчества определенных народов и выявляет закономерность влияния базисных факторов уклада жизни людей: адаптацию к природным ландшафтам, хозяйственные и социальные взаимодействия групп – на становление основы танцевальных традиций [12, с. 19].

В ходе исследования к изучению понятийного аппарата нами был применен деятельностный, исторический социальный и личностный подходы, в результате чего можно сказать что «народная хореографическая культура» – это вид художественной деятельности, посредством которой транслируются ценности и сложившиеся в процессе жизнедеятельности установки этноса или группы людей, проживающих на определенной территории, с помощью интерпретации чувственного образа в виде движений, перемещений в пространстве и взаимодействий исполнителей, вовлеченных в процесс хореографического творчества.

Литература:

1. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов: учеб. пособие для магистрантов и аспирантов / А. Я. Флиер. – Москва: Академ. Проект, 2000. – 496 с.

2. Орлова, Э. А. Культурная (социальная) антропология: учеб. пособие для вузов / Э. А. Орлова. – Москва: Академ. Проект, 2004. – 480 с.
3. Бакланова, Т. И. Народная художественная культура: учебник / Т. И. Бакланова, Е. Ю. Стрельцова ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – Москва: МГУКИ, 2000. – 344 с.
4. Цукерман, В. С. Музыка и слушатель: опыт социологического исследования / В. С. Цукерман. – Москва: Музыка, 1975. – 202 с.
5. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Москва: Музыка, 1978. – 376 с.
6. Костюк, А. Г. Культура музыкального воспитания / А. Г. Костюк. – Москва: Академия, 2002. – 154 с.
7. Терентьева, Н. А. Классический балет: роль и функции в художественной культуре современности (общероссийский и региональный аспекты) : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» ; дис. ... канд. культурологии / Терентьева Наталья Алексеевна. – Челябинск, 2014. – 208 с.
8. Терентьева, Н. А. Концептуализации понятия «хореографическая культура»: содержательно-субъектное поле балетного искусства / Н. А. Терентьева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2012. – № 9. – С. 242–250.
9. Кособуцкая, Н. Ю. Народный танец: социокультурные характеристики и функции / Н. Ю. Кособуцкая // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 1 (53). – С. 76–83.
10. Кособуцкая, Н. Ю. Актуализация культурного наследия в пространстве народной сценической хореографии: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореф. ... канд. культурологии / Кособуцкая Наталья Юрьевна. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 24 с.
11. Карпенко, И. А. Народный танец: исток хореографической культуры / И. А. Карпенко, В. А. Аршинин // Культурная Жизнь Юга России. – 2018. – № 1 (68). – С. 72–76.
12. Петроченко, Н. В. Культурная парадигма как методологическое средство исследования хореографического искусства / Н. В. Петроченко. – Кемерово, 2005. – 247 с.

Новиков К. А.

доцент, декан хореографического факультета,
Челябинский государственный институт культуры

Гигинейшвили В. С.

студент,
Челябинский государственный институт культуры

РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦА В ФОРМИРОВАНИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ПРОГРАММЫ СПОРТИВНЫХ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ

Аннотация: Рассматриваются вопросы влияния народного фольклора на становление и развитие спортивных бальных танцев. Затрагиваются аспекты этнического зарождения и этапы развития музыки и танцев латиноамериканской программы.

Ключевые слова. Бальные танцы, фольклор, народные танцы, латиноамериканские танцы, хореография.

Novikov K. A.

Associate Professor, Dean of the Faculty of Choreography, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Gigineishvili V. S.

Student, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

The Role of Folk Dance in the Formation of the Latin American Sports Ballroom Dancing Program

Abstract: The article examines the influence of folk folklore on the formation and development of sports ballroom dancing. The aspects of the ethnic origin and stages of the development of music and dance of the Latin American program are touched upon.

Keywords: allroom dancing, folklore, folk dances, Latin American dances, choreography

Танец – один из первых древних видов искусства – окружал человека всегда. Наскальные рисунки, относящиеся к VI–VIII тысячелетиям до н. э., сохранили сложные хореографические композиции ритуальных танцев. Постепенно танец становился неотъемлемой частью практически всех обрядовых церемоний, сопровождавших человека от рождения до смерти. Ритуальные танцы объединяли соплеменников, вдохновляли на достижение общей цели. В разных культурах формировались оригинальные танцевальные традиции – структура, ритмика, содержание. В Древней Индии, например, был разработан ряд стилей и школ танца с различной мимикой и выразительными движениями. В Древнем Египте танец входил в ритуал богослужения.

У древних греков танец также был частью культа. В Древнем Риме танец имел государственное значение (сплочение народа), среди высших слоев общества были распространены и развлекательные танцы. В Китае даже было создано специальное государственное учреждение – Музыкальная палата, курировавшая певцов и танцоров; танец выполнял не только развлекательные функции, но и просветительские. На этапе расслоения общества на классы появились салонные (или балльные) танцы, в основу которых легли бытовые народные, которые видоизменились под влиянием норм этикета и уклада жизни привилегированных слоев общества.

В становлении спортивных балльных танцев также просматривается логическая последовательность. В сравнении с другими видами хореографии танцевальный спорт достаточно молод; включает сегодня латиноамериканские, европейские танцы, программу Американ Смут (American Smooth) [1]. С точки зрения фольклорной основы для рассмотрения интересны танцы латиноамериканской программы.

Латиноамериканские танцы – удивительная смесь традиций различных культур, которые воплощаются в страстных, волнующих движениях партнеров в паре. Зарождение произошло в середине XIX в. на Кубе, и именно экспрессия разных народных движений заложила эмоциональную составляющую танца [2]. Смелость, дерзость, раскованность – характеристики, которые отобразились в музыке и танцах благодаря восстанию гаитянских рабов на острове, а оккупация территории Британией и массовые эмиграции французов, испанцев на эту свободолюбивую землю привнесли в движения умеренность, грацию и романтичность. В начале XX в. необычные танцевальные движения рабов Кубы получили массовое распространение – они стали популярны на территории Америки, после чего нашли поддержку в культурной среде Европы. Однако, чувственные и романтические, смелые и раскованные латиноамериканские танцы в начале своего становления воспринимались общественностью по-разному. Церковь считала их проявлением греховности, распущенности, их появление объясняла падением нравов, стремилась запретить их всеми способами. Но прогрессивная молодежь Европы не воспринимала критику священнослужителей, придавая танцу совсем иное толкование – выражение себя, своего внутреннего мира, отношений с противоположенным полом.

Некоторые из самых популярных танцев, которые имеют свои корни в Латинской Америке, – самба, сальса, румба и ча-ча, другие известные танцы – болеро, пасодобль, кримобо, ламбада, меренге и др. Однако у некоторых из них предшественники вне Латинской Америки, например, пасодобль имеет европейское происхождение. Многие получили популярность через интерпретации на соревнованиях спортивных бальных танцев, история других включает заимствование от местных, африканских, афроамериканских и европейских традиций танца.

Хореография бального танца первой половины XX в. прошла большой путь преобразования и стилизации. Изучая и исследуя ее происхождение, мы углубляемся глубоко в фольклор африканского народа. Африканскому танцу были присущи определенные черты: присогнутые ноги в коленях, поступательные шаги на всю стопу, верхняя часть туловища наклонена вперед, маятниковые движения бедер и корпуса, обособленные движения плеч, полиритмические движения разных частей тела [3]. С XVI в. происходил массовый захват в рабство и отправка в Латинскую Америку африканских народов; первых невольников доставили испанцы в начале XVI в. В течение долгого времени культура африканских рабов и их потомков была повсеместна в ее воздействии на не только доминирующую африканскую культуру, но и на мировую культуру в целом. Процесс взаимного творческого обмена повлиял на национальную самобытность Кубы, Бразилии, Венесуэлы, Колумбии и др. стран.

В первой половине XIX в. под влиянием английской народной баллады и афроамериканского фольклора сформировался жанр менестрель шоу. Это короткие комедийные сценки, в которых загримированные белые пародировали манеру говорить, поведение и танцы жителей Африки. К началу XX в. менестрель-шоу утратили популярность. Но они повлияли на возникновение и развитие регтайма. Регтайм – стиль фортепианной игры и связанный с ним жанр, появившийся в конце XIX в. под воздействием афроамериканской музыки. Стиль регтайма и сейчас можно заметить в отражении танца Квикстеп, который входит в современную программу бальных танцев.

Под влиянием блюза, регтайма, музыкального африканского фольклора сформировался джаз [4]. Возник в конце XIX в. в США (Новый Орлеан) в результате синтеза африканской, американской и европейской

культур, получил впоследствии повсеместное распространение. Истоками джаза являлись блюз и др. афроамериканская музыка. Социальные изменения в жизни американцев начали проявляться к началу 1930-х гг.: каждодневный труд успешно сочетался с вечерним отдыхом, что привело к развитию существовавших и появлению новых увеселительных заведений. Росту популярности джаза способствовало и появление многочисленных танцевальных площадок. Джаз-бэнды специализировались на исполнении модных танцев, таких как фокстрот, чарльстон, one-step, two-step, которые, в свою очередь, стали прародителями бальных танцев «Европейской программы».

Параллельно в афроамериканской танцевальной культуре развивались латиноамериканские и антильские танцы: самба, румба, ча-ча-ча, джамба (некоторые впоследствии вошли в латиноамериканскую программу спортивных бальных танцев). В бытовом исполнении они по хореографии и пластике многое заимствовали в танцах африканского фольклора.

Благодаря возрастающей всемирной коммуникации афроамериканская музыка и хореография распространились на все континенты. В 1920-е гг. появились первые предпосылки стандартизации танцев, пришедших с американского континента, под конкурсный вид танца. Конкурсное исполнение стало отличаться от бытового, самодеятельного, непрофессионального. Родиной стандартизации европейской и латиноамериканской программ принято считать Англию, а именно, «Имперское общество учителей танцев» (1920-е гг.). В это время была заложена основа для развития жанра, разработаны основные идеи, стили и стандарты исполнения, создана система медальных тестов, начали регулярно проводиться экзамены для учителей, конгрессы для обсуждения опыта и распространения информации о нем. В 1924 г. при поддержке «Имперского общества учителей танцев» был создан специальный совет, занимающийся вопросами бальных танцев, что спровоцировало появление конкурсного движения бального танца, а позже – и спортивного. Период с 1940-х и до начала 1950-х гг. отмечен резко возросшим интересом к латиноамериканским танцам. Новые ритмы захватили танцевальный мир, что привело к началу разработки технических основ и методик танцев.

Так, история самбы – это история слияния африканских танцев, которые пришли в Бразилию с рабами из Конго и Анголы, с испанскими и

португальскими, привезенными из Европы завоевателями Южной Америки: Catarete, Embolada и Batuque. Эти танцы считались в Европе греховными, поскольку в процессе танца танцоры касались друг друга пупками (именно пупками, а не животами). Из комбинирования движений этих танцев с дополнительными колебаниями корпуса и бедер произошел сложный танец Lundu (1830-е гг.). Позднее в него были включены особые шаги (по сей день исполняют участники карнавала в Рио-де-Жанейро), а также изменения, позволившие танцевать в закрытой танцевальной позиции (которая тогда считалась единственно возможной и правильной). Танец тогда назывался Zemba Quesa, и был описан в 1885 г. как «изящный бразильский танец». Впоследствии он был объединен с Maxixe (бразильский круговой танец, описанный как Two Step). Maxixe был известен в США с начала XX в., стал популярным в Европе после шоу в Париже в 1905 г. Он танцевался как шаги польки, исполняемые под музыку хабанеры. Сейчас в самбе есть движение maxixe, состоящее из шассе и поинта. Вариант самбы под названием Carioca (из Рио-де-Жанейро) стал известен в Великобритании в 1934 г., когда зрители смогли увидеть его исполнение Фредом Астером в фильме «Полет в Рио». В США Carioca появилась в 1938 г., популярность ее достигла пика в 1941 г., после исполнения Кармен Мирандой в художественных фильмах. Для международного исполнения самба была стандартизирована в 1956 г. В существующей современной форме она все еще имеет фигуры с разными ритмами, что подчеркивает многогранное происхождение танца. Самбу часто называют «южноамериканским вальсом», ритмы ее очень популярны и легко видоизменяются, образуя новые танцы – ламбаду, макарену. Различные варианты самбы танцуются на карнавале в Рио-де-Жанейро. Истинный характер самбы – это веселье и флирт, заигрывание друг с другом, сопровождающееся неприличными движениями таза с различными интерпретациями.

Следующим в череде латиноамериканских танцев является ча-ча-ча. В 1952 г. известный английский преподаватель бальных танцев Пьер Лавелл посетил Кубу и увидел оригинальный вариант исполнения румбы с дополнительными шагами, соответствующими дополнительным ударам в музыке, когда ритм задается ударами кастаньет, барабанов, причем с тремя акцентами. Вернувшись в Англию, он начал преподавать этот вариант как

отдельный новый танец. Название, возможно, произошло от испанского «Chacha» – «няня», или «chachar» – «жевать листья коки» или просто от «char» – «чай», но наиболее вероятно происхождение названия от быстрого и веселого кубинского танца «Guaracha», созвучного со щелчками соответствующих музыкальных инструментов во время шассе. Танец Гуарача был популярен в Европе в конце XIX в., в 1898 г. он был внесен в программу танцевальной ассамблеи в Шотландии. В 1954 г. танец впервые был описан как «мамбо с гуэро-ритмом». Гуэро – музыкальный инструмент, сделанный из пустой высушенной тыквы. Мамбо – гаитянский танец, ставший известным в Европе в 1948 г. «Mambo» – имя жрицы (точнее, богини вуду) в африканской религии, ритм ранее выстукивали палками по высушенным черепам. Таким образом, ча-ча-ча происходит от религиозных ритуальных танцев Западной Африки и кубинских медленных танцев. Ча-ча-ча сейчас танцуется в ритме 120 ударов в минуту. Шаги делаются на каждый удар, с сильным движением бедер, колена выпрямляются на каждом шаге. Вес расположен впереди, на носках, все шаги выполняются с носка, движение происходит вдоль пола без поднятий и опусканий. Во время танца пары должны передать веселый, беззаботный и развязный характер, в отличие от лиричной румбы. В английском языке первоначальное название cha-cha-cha постепенно сократилось до cha-cha, что связано с изменением характера танца.

Самым романтическим танцем латиноамериканской программы заслуженно является румба. Румба – это танец африканских негров, привезенных на Кубу в конце XIX в. Танец подчеркивает движения корпуса, а не ног. Сложные, накладывающиеся друг на друга ритмы, выстукиваемые горшками, ложками, бутылками, были более важны для танца, чем мелодия. Румба появилась в комбинации с европейской Contradanza. Название «Rumba», возможно, происходит от названия танцевальных групп в 1807 г. – «rumboso orchestra», хотя в Испании слово «gumbo» означает «путь». Оригинальный смысл названия, возможно, это «путь души». У танца два источника: испанские мелодии и африканские ритмы. Хотя основы танца кубинские, многие движения появились на других карибских островах и в Латинской Америке. Первоначально румба – сексуальная пантомима, исполняемая в быстром ритме с преувеличенными движениями бедер в характере сексуальных агрессивных домогательств мужчины и защитных движений

со стороны женщины. Сельская форма румбы на Кубе – это подобие брачных танцев домашних животных, скорее представление, чем танец. Действительно, движение плеч и сокращение сторон в танце – это движения рабов под тяжелой ношей груза в руках, движение «Cucaracha» – это имитация раздавливания тараканов, «спот-поворот» в кубинском селе залихватски танцевался вокруг обода колеса телеги. Вариант румбы, похожий на тот, который танцуется сегодня, появился в США в 1930-е гг. как соединение сельской румбы с Cucaracha, Cuban Bolero; в дальнейшем добавились Son (который сам появился только после первой мировой войны как танец кубинского среднего класса с более медленным ритмом и с более приличными движениями) и Danzon (медленный танец богатого, солидного кубинского общества с очень маленькими шагами, когда партнерши почти не выводят бедра, но тщательно сгибают и разгибают ноги, показывая их стройность, грациозность и длину). Американская румба – измененная версия танца Son. В современном бальном танце многие из основных фигур несут в себе вечную историю попытки женщины увлечь мужчину при помощи женского обаяния и определенной доли коварства. В танце всегда есть ситуация, тема, когда женщина «дразнит» мужчину, «соблазняет», но затем неизменно уходит от него, демонстрируя возникший интерес к другому. На страстные эротические движения партнерши партнер через ответные движения выражает желание обладать ею, пытается доказать свою мужественность через физическое доминирование, но, увы, обычно ничего не добивается. Румба – дух и душа латиноамериканской музыки и танца. Очаровательные ритмы и движения тела делают румбу одним из наиболее популярных бальных танцев, многие партнерши считают этот танец самым любимым.

Пасодобль имеет испанские корни, но несмотря на это за счет своего экспрессивного и страстного характера входит в состав латиноамериканской программы. Название «Paso Doble» на испанском языке означает «два шага», а также созвучно «Paso a Dos» – «танец для двух (ног)». Эти названия связаны с маршевым характером танца на счет «раз, два» или «левой, правой». Первое название танца – «один испанский шаг», поскольку шаги делаются на каждый счет. Пасодобль был одним из многих испанских народных танцев, связанных с различными аспектами испанской жизни. Так, в танце можно найти мотивы корриды – танцоры изображают тореро,

стилизованно работают плащом, характер музыки соответствует процессии перед корридой. Танец впервые был исполнен во Франции в 1920 г., стал популярным в высшем обществе в 1930-е гг., поэтому многие шаги и фигуры имеют французские названия. Основное отличие пасодобля от других танцев – это позиция корпуса с высоко поднятой грудью, широкие и опущенные плечи, жестко фиксированная голова, в некоторых движениях наклоненная вперед и вниз. Вес корпуса – впереди, но большинство шагов делается с каблука. Хореография танца соответствует мелодии испанского цыганского танца «Espana Cani», который имеет три музыкальных акцента, которые создают драматический, захватывающий характер танца. В отличие от самбы, ча-ча-ча и румбы, которые многими педагогами интерпретируются как танцы, где главную роль исполняет партнерша, пасодобль – типично мужской танец, основной акцент в котором делается на движения партнера-тореодора, а партнерша просто следует за ним.

Джайв появился в XIX в. на юго-востоке США, причем одни специалисты считают, что он был негритянским, другие – что это военный танец индейцев-семинолов. Есть версия, что негры танцевали его еще в Африке, затем его стали исполнять и индейцы. Слово «Jive» похоже на южно-африканское слово «Jev» – «говорить пренебрежительно». В 1880-е гг. танец уже был конкурсным, причем весьма часто призом считался пирог, что позволило называть его S cakewalk (Пирожковая прогулка); танец состоял из двух частей: сначала торжественная процессия пар, затем заводной танец, который участники танцевали в специально сшитых костюмах. Музыка, сопровождающая этот танец, называлась Ragtime (rag – тряпка). Существенные перемены начались с 1910 г., когда многие индивидуальные танцы стали танцеваться в паре, танцоры начали комбинировать фигуры, танцуя их в произвольном порядке. Каждый танцор-мужчина превратился в ведущего, в мгновенного балетмейстера. Изменение произошло как изменение интереса от шагов к ритму. Это совпало с песней Ирвинга Берлина «Alexander's Ragtime Band» (1910), которая быстро стала всемирным хитом. Современная версия джайва имеет основные шаги, составленные из быстрого синкопированного шассе (шаг, приставка, шаг) влево и вправо (у партнерши наоборот), вместе с более медленным шагом назад и возвращением вперед. В самом начале, в 1927 г., танец был только молодежным, оставался

молодежным и впоследствии, видоизменяясь в свинг, буги-вуги, би-боп, рок, твист, диско и хастл. В этом танце на соревнованиях танцоры стараются показать, что после четырех танцев они не утомлены, но все же джайв – последний танец, достаточно сложен для исполнения. Джайв очень сильно отличается по характеру и технике от других танцев латиноамериканской программы. Часто пары, хорошо танцующие первые четыре танца, танцуют джайв слабее, другие – наоборот.

Латиноамериканская музыка – обобщенное название музыкальных стилей и жанров стран Латинской Америки, музыка выходцев из этих стран, компактно проживающих на территории других государств и образующих большие латиноамериканские сообщества. Ее роль в повседневной жизни Латинской Америки весьма высока. Она является сплавом многих музыкальных культур, однако основу составляют три: испанская, африканская, индейская. Несмотря на то, что латиноамериканская музыка крайне неоднородна и в каждой стране Латинской Америки имеет свои особенности, стилистически ее можно подразделить на несколько основных региональных стилей: андский, центральноамериканский, карибский, аргентинский, мексиканский, бразильский.

Таким образом, популярные бальные танцы Европы первой половины XX в. пришли с американского континента, где превалировала афроамериканская культура. На рождение и развитие бального танца в большой степени повлиял фольклор африканских народов.

Литература:

1. Усанова, Н. С. Становление бального танца как самостоятельного жанра хореографии и трансформация его в спортивный танец / Н. С. Усанова // От фольклора до сценических видов танца : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. каф. Педагогики балета Ин-та славян. культуры. Москва, 13–14 нояб. 2018 г. – Москва : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. – С. 65–69.
2. Регоццони, Г. М. Латиноамериканские танцы / Г. М. Регоццони, А. Росси, А. Маджони. – Москва : ББМ АО, 2001. – 192 с.
3. Усанова, Н. С. Анализ влияния фольклора африканского народа на хореографию бального танца в Европе первой половины XX века / Н. С. Усанова // От фольклора до сценических видов танца: педагогические аспекты образовательного процесса : сб. материалов II междунар. науч.-практ. конф. каф. Педагогики балета Ин-та славян. культуры. Москва, 2021. – Москва : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2021. – С. 110–115.
4. Корнев, П. К. Джаз в культурном пространстве XX века : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореф. ... канд. культурологии / Корнев Петр Казимирович. – Санкт-Петербург, 2009. – 21 с.

Полякова А. С.

старший преподаватель,
Гуманитарный университет,
г. Екатеринбург

ТАНЕЦ ПОСТФОЛК В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. Показано, что народный танец, оказываясь питательной основой различных творческих процессов, генерирует все новые сценические формы в различные культурно-исторические периоды. Неоднозначно сказывается на развитии фольклорного танца перемещение движенических элементов народного танца из одной танцевальной системы в другую. Уточнено, что это является обогащением танцевально-выразительных возможностей человеческого тела и способствует приобретению новых качественных характеристик фольклорного танца, но одновременно происходит технологическое изменение самих элементов народного танца. Последнее автор рассматривает как следствие процесса интернационализации. Акцентируется внимание читателей на потребности исследователей и зрителей в обращении к наследию народного танца и его модификациям). Танцевальный фольклор во всем своем многообразии становится источником открытия новых телесных возможностей, способом приращения смыслов, усиления специфичности и характерности танцевальной лексики в XXI веке. Рассматривается новое танцевальное направление – танец постфолк – как универсальная культурная форма ассимиляции, существования и освоения народного танца в современной профессиональной хореографической культуре.

Ключевые слова: современная хореографическая культура, народный танец, современный танец, contemporary dance, танец постфолк, прием реконструкции

Polyakova A. S.

Senior lecturer, University for Humanities, Yekaterinburg

Postfolk Dance in Modern Choreographic Culture

Abstract. It is shown that folk dance, being the nutritional basis of various creative processes, generates new stage forms in various cultural and historical periods. The movement of movement elements of folk dance from one dance system to another has an ambiguous effect on the development of folklore dance. It is clarified that this is an enrichment of the dance-expressive capabilities of the human body and contributes to the acquisition of new qualitative characteristics of folklore dance, but at the same time there is a technological change in the very elements of folk dance. The latter is considered by the author as a consequence of the process of internationalization. The attention of readers is focused on the needs of researchers and spectators in addressing the heritage of folk dance and its modifications). Dance folklore in all its diversity is becoming a source of discovering new bodily possibilities, a way of increasing meanings, strengthening the specificity and characterization of dance vocabulary in the 21st century.

A new dance direction is considered – post-folk dance – as a universal cultural form of assimilation, existence and development of folk dance in modern professional choreographic culture.

Keywords: modern choreographic culture, folk dance, contemporary dance, postfolk dance, reconstruction technique

Процессы глобализации породили множество различных социокультурных явлений в современном обществе, состояние которого часто маркируется как «текущая современность» (З. Бауман). «Кризис идентичности» человека – «лишение прежней самоидентификации и проблема формирования новой» [1]. Феномен «размытой идентичности», при котором волны мигрантов привносят свои традиционные черты в другие культуры. Феномен глокализации, «выражающий глобальное стремление к сохранению уникальности» [2, с. 5], ценности локального уединения (противоречие глобального и локального в современном мире [3]). Отсутствие у человека «идеала будущего» (человек не знает, как конструировать свою жизнь) и, как следствие, формирование феномена «новой чувствительности» (П. Аронсон [4; 5]) (эпоха эмоций и новой эмоциональной чувствительности, смысл жизни связан с эмоциями, а значит – с новой чувствительностью). Или же все эти процессы можно маркировать как проявление «конвейерной ретромании» (К. Р. Кобрин [6])?

Особенности мировосприятия современного человека обнажили некоторую потребность в переосмыслении системы ценностей и, в большей степени, в осознании связи с историческим прошлым. Ведь традиция как незримая связь с прошлым всегда формируется из настоящего. Поэтому она не существует в неизменном виде: всякий раз традиция проявляется по-новому, при этом формируя определенные устойчивые инварианты. Как точно отмечает Л. А. Мясникова, «каждое поколение, каждый индивид через культурные формы оживляют смыслы, оставленные им другими, дополняют их, обогащают своими смыслами и через культурные формы-символы оживляют и обогащают миропонимание, подтягиваются до уровня всеобщности и дают свою частичку для воссоздания целостности» [7, с. 113–114]. Эти инварианты, включаясь в новый культурный контекст, устанавливают связь с традицией, делая её устойчивой. При рассмотрении творчества многих авторов в области хореографического искусства (и, прежде всего, в области современного танца) становится очевидным, что желание установить связь с прошлым носит «массовый» характер. Почему «попытка современным

разумом и эмоциями перевести закодированный язык фольклора на язык пластики» [8, с. 51] становится столь выраженной? Аутентичный фольклорный танец, по своей сути – явление безличное, коллективное, где пляска отдельного исполнителя отражала, с одной стороны, яркое индивидуальное начало, а с другой – проявление и выражение «коллективного сознания» и определенную событийность. В свою очередь многие современные танцевальные направления (и в частности современный танец), наоборот – индивидуальны, концептуальны, направлены на выявление сложной психофизической структуры современного человека, личный опыт которого становится важным источником смыслов. И вместе с тем осуществляется работа с осознанным движением, осмысляются телесные импульсы, порождающие те или иные паттерны. Следует констатировать, что для своих авторских высказываний хореографы обращаются именно к элементам народного танца, в поисках архетипа, в желании обнаружить присущее только фольклорному опыту, пульсирующее «коллективное начало» и выделить (телесно ощутить) его в непрерывном процессе продуцирования новых движений зачастую персонифицированного танцевального направления. В современной хореографической культуре есть элементы прошлых культур, и проявляются они в характерных чертах, действиях, драматургической основе. В то же время, ощущение принадлежности к определенной культуре и понимание того, что есть и иная, отличная система ценностей и норм поведения, порождает культурную идентификацию. Различение культур на «свою» и «чужую» является одним из способов самоопределения любой культуры. И в этом процессе проявляются все маркеры современного урбанизированного общества: попытка воспринять новую эмоциональную культуру (феномен новой чувствительности), самоидентификация и феномен размытой идентичности, проявление феномена глокализации и др.

Многозначность элементов фольклорного аутентичного танца настолько очевидна, что объясняет его витальность и прочность, открывая возможность многократного его использования (на протяжении нескольких эпох) и обращения хореографов и балетмейстеров к одним и тем же элементам, движениям, композиционным приемам и пр. Это дает возможность фольклорному танцу жить «вторую», «третью» жизнь и т. д., в том числе в структуре авторских произведений профессиональной культуры. Именно

к этому приему – реконструкции – обращаются хореографы, работающие с современными формами танца, именно с его использованием связаны наибольшие художественные достижения в этой сфере искусства. Данный прием позволяет создать созвучное современности произведение, в котором присутствует и сложность языка, и ясность замысла, и вместе с тем множественность восприятия смыслов.

В своих творческих исканиях хореографы современного танца обращаются к элементам народного танца во всем его многообразии. Цели этой инкорпорации могут быть различными. Во-первых, включение фольклорных движений в лексику современного танца (например, «гармошка», широкие шаги с каблука, положения рук «подбоченься», присядки и хлопушки, дробные удары каблуком и проч.) вновь актуализирует и дает возможность народному танцу существовать в новой для себя художественной форме. Во-вторых, элементы народного танца служат дополнительным «строительным материалом» и возможностью обогащения, усиления специфичности и характерности постмодернистской лексики. В-третьих, хореографы современного танца в своем творчестве намечают и выражают общее состояние современной культуры. Вновь хочется подчеркнуть, что введение фольклорного начала с его коллективной, родовой силой – это обращение к природным истокам, к коллективной памяти, коллективной чувственности человека (что, во многом, уже утрачено; сейчас современный человек все чаще испытывает нехватку коллективного сознания, духа). Тем самым элементы народного танца обогащают телесно-пространственные структуры современного танца присущим фольклору энергией и витальностью; устанавливает для современного человека, фрустрированного техногенной и информационной цивилизацией, мосты и связи с его социокультурным прошлым и природой.

Существуют различные точки зрения на то, как следует называть современный танец с элементами фольклора или, как часто сегодня его обозначают, фолка: «этно-модерн», «этнос», «стилизация», «неофолк». В 2017 г. [9] нами введен в научный дискурс термин «постфолк» как культурная форма (определенная разновидность направления современного танца и, одновременно, как следующий этап профессионализации народного танца). Термин «постфолк» употребим только в том случае, когда в движенческих паттернах

современного танца присутствуют элементы фольклора не в качестве декоративно-орнаментальной окраски (как внешняя схожесть с некой «народностью»), то есть не как некая стилевая экзотика, а как необходимый компонент, который придает произведению качества витальности и образной выразительности, изобилует разнообразием, темпераментом; вносит в композиционные решения принципы вариативности (от чего композиция приобретает более четкие формы и становится понятнее зрителю). При этом, основываясь на приеме «коллажирования», включенные в движенческую модель элементы народного танца могут быть взяты из разных этнических культур (заметим, что подобное соединение, разумеется, невозможно в традиционной танцевальной культуре, а также при стилизации народного танца).

Основополагающими приемами постфолка следует считать реконструкцию, коллажирование и намеренное сочетание несочетаемого, деконструкцию (создание нового через надрыв старого), которые работают не только на моделирование танцевальной лексики, но и в целом влияют на формообразование спектакля.

Технологически танец постфолк основывается на движенческой модели современного танца с включением элементов фольклорного танца. Так, вместе могут сосуществовать, трансформируясь в единый лексический модуль, например, такие элементы: различные характерные наклоны корпуса с руками «подбоченьясь» и fall, «веревочка» и flat step, brash, широкие шаги с каблука и step ball change, drop и проч. Танец постфолк, объединяющий в себе, казалось бы, два несоединимых направления (современного танца и народного танца), обнаруживает их общее: взаимодействие с пространством, работу с весом и периферией, принцип сжатия–разжатия, использование разных скоростей (то медленно и широко, то быстро и сбивчиво) и т. д. Особо хотелось бы отметить их точки соприкосновения в таких аспектах, как «кантилена, полицентрика, полиритмия, импровизационность исполнения» (по мнению этнохореографа А. Шилина все перечисленные характеристики являются основными исполнительскими особенностями в русском танце, преимущественно в европейской части России).

При соединении двух систем «телесного мышления» меняется и состояние исполнителя, выражающее «образно-смысловые структуры, которые объективно возникают в культуре как обобщение доминантных черт

практического и ментального <...> опыта людей, выраженного в их телесном поведении» [10, с. 19]; создаются новые художественные образы; формируется новый танцевальный язык (выражается в небольших фразах хореографического текста танца постфолк). Осуществляется поиск идеи – «концепция произведения концентрируется и раскрывается с течением времени через материал и его взаимодействия с другим материалом» [11, с. 80]. Среди российских хореографов и работ, которые мы могли бы отнести к направлению танца постфолк, можно назвать Евгения Панфилова (1955–2002), основателя знаменитой пермской труппы «Балет Евгения Панфилова». «Восемь русских песен» (1992), «Бабы. Год 1945» (2000) – постановки, в которых фольклорная основа становится попыткой обнаружения связи между современными формами танца и народными корнями. В творчестве Николая Огрызкова (1954–2010), начинавшего свою карьеру в качестве исполнителя в ансамбле Игоря Моисеева, спектакль «Свадебка» (2001) стал блистательным примером соединения постмодернистского мироощущения и живительной силы национальных танцевальных элементов. Татьяна Баганова, руководитель екатеринбургской труппы «Провинциальные танцы», создала свою версию «Свадебки» (1999), «Свадебка. Версия 2019» на музыку Игоря Стравинского, ориентируясь на свадебный обряд русского Севера. В ее спектаклях «Кленовый сад» (1999), «Тихая жизнь с селедками», «Полеты во время чаепития» (2001) «современные техники в авторской транскрипции так или иначе были положены на архаическую танцевальную традицию» [12, с. 54]. Нельзя не вспомнить спектакль, созданный в сотрудничестве с инженерным театром «АХЕ» (Санкт-Петербург), «Мера тел» (2014), где в движенческие структуры включены не только танцевальные движения славянского происхождения, но и многочисленные ритуальные действия и жесты. Ранние спектакли Ольги Поны, руководителя Челябинского театра современного танца: «Ты есть у меня или тебя у меня нет?» (1998), «Зарисовки с натуры», «Три девицы у окна» (1999), «Ожидание» (2002), «Смотрящие в бесконечность» (2003), заложившие основу ее дальнейшего творчества, также были тесно связаны с образами и встроенными в сложную структуру спектакля фольклорными элементами. Тема самоопределения, поиска утерянной самоидентификации современного человека ярко выражена в спектакле «Беяш» (2015) челябинского хореографа

Артёма Сущенко, а также в работах екатеринбургских хореографов Александра Гурвича «Контрданс» (2015) и Анастасии Мироновой «Праздничная» (2021).

В условиях, когда традиции народного танца «под угрозой», российский современный танец воспринял обращение к фольклору и как новый способ самовыражения, и как способ обогащения лексики танца, и как способ самоидентификации. А национальная танцевальная традиция в такой форме, как постфолк, способна обрести новый способ существования и развития. Действительно, есть понимание того, что в фольклоре заложено гораздо больше, чем известно в настоящем. Для современных хореографов определенно ясно, что в изучении фольклорного танца не стоит останавливаться и быть удовлетворенным достижениями художественной культуры XX–XXI вв. Ведь народный танец развивается в духе настоящего времени, и каждый из современников – одновременно и его носитель, и создатель. Желание выразить и подчеркнуть корневое, фольклорное начало, возврат к «чувственному» – определенный «тренд» нашего времени.

Литература:

1. Чернова, К. Н. Имидж-конструирование как инструмент социальной самоидентификации личности в эпоху постмодерна / К. Н. Чернова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия, Психология. – 2014. – Т. 7. № 4. – С. 116–121.
2. Мясникова, Л. А. Художественные промыслы Урала: сохраним ли наследие? / Л. А. Мясникова, О. В. Крутева, О. Ю. Голомидова. – Екатеринбург : Гуманитар. ун-т, 2020. – 175 с.
3. Триантафиллидис, Д. Михаил Ямпольский о глобальном и локальном в современном мире / Д. Триантафиллидис // Colta : ежедневное интернет-издание. – 2021. – 11 февр.
4. Аронсон, П. Любовь: сделай сам. Как мы стали менеджерами своих чувств / П. Аронсон. – Москва : Individuum, 2020. – 192 с.
5. Аронсон, П. Мы настойчиво ищем случая быть оскорбленными / П. Аронсон, В. Земенков, А. Зорин // Colta : ежедневное интернет-издание. – 2019. – 17 мая.
6. Кобрин, К. Р. Призраки усталого капитализма (эссе последних лет о политике, искусстве и прочем) / К. Р. Кобрин. – Екатеринбург : Кабинет. ученый, 2020. – 200 с.
7. Мясникова, Л. А. Тайна и смысл индивидуального бытия / Л. А. Мясникова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1993. – 218 с.
8. Современный танец постсоветского пространства : сб. ст. и материалов. / авт.-сост. Е. В. Васенина. – Москва : Редакция журнала «Балет», 2013. – 324 с.

9. Полякова, А. С. «Танец постфолк»: к исследованию одного из феноменов современного танца / А. С. Полякова // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14. № 4. – С. 425–430.
10. Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности / Н. В. Курюмова. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 208 с.
11. Мельдаль, К. Поэтика и практика хореографии / К. Мельдаль ; пер. с англ. И. Богданов, О. Мичковский. – Екатеринбург ; Москва : Кабинет. ученый, 2015. – 106 с.
12. Васенина, Е. В. История матрешки / Е. В. Васенина // Театр. – 2015. – № 20. – С. 54–62.

УДК 793.3

Смолик И. К.

студентка,
Гуманитарный университет, г. Екатеринбург

Научный руководитель – Полякова А. С.,
старший преподаватель,
Гуманитарный университет, г. Екатеринбург

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ НАЧАЛО В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ (НА ПРИМЕРЕ ТАТАРСКОГО И УДМУРТСКОГО ТАНЦЕВ)

Аннотация. Цель исследования – выделить изобразительное начало как важную сущностную характеристику и способ выявления характерных черт танцевальной лексики татар и удмуртов, показывая ее определенное содержание. Автор раскрывает понятие изобразительного начала и его значимость в танцевальной культуре. Выявляются общие характеристики танцев народов Поволжья. Отмечаются особенности татарского и удмуртского танцев и акцентируется внимание на базовые движения. При разборе танцевальной лексики автор выявляет смыслы движений и их применение. В результате обосновано, каково изобразительное начало народов Поволжья и почему оно является сущностно-значимой характеристикой.

Ключевые слова: изобразительное начало, танцевальный фольклор, танцевальная лексика, смысловая нагрузка, отличительные черты, национальный характер

Smolik I. K.

Student, University for Humanities, Yekaterinburg

**Pictorial Beginning in Dance Folklore of the Peoples of the Volga Region
(on the Example of Tatar and Udmurt Dances)**

Abstract. The article is devoted to the analysis of the visual beginning of the dance folklore of the peoples of the Volga region. The purpose of the study is to highlight the pictorial principle as an important essential characteristic and to identify the characteristic features of the dance vocabulary of the Tatars and Udmurts, showing its specific content. The author reveals the concept of fine art and its significance in dance culture. The general characteristics of the dances of the peoples of the Volga region are revealed. The features of the Tatar and Udmurt dances are noted and attention is focused on the basic movements. When analyzing dance vocabulary, the author reveals the meanings of movements and their application. As a result, it is substantiated what the pictorial principle of the peoples of the Volga region is and why it is an essential and significant characteristic.

Keywords: figurative beginning, dance folklore, dance vocabulary, semantic load, distinctive features, national character

Национальная самобытная танцевальная культура, которая формируется культурно-бытовыми традициями, является одной из важнейших сфер духовной жизни любого народа.

Танцевальный фольклор народов Поволжья разнообразен, в каждом можно выделить и общие, и специфические черты, что объясняется географическим положением территорий проживания, общностью происхождения. Народы Поволжья издревле взаимопроникали на соседние территории, оказывая влияние на различные сферы жизнедеятельности заселяющих их народов, этносов, культурные и бытовые традиции. При этом общность хозяйственных традиций не могла не сказываться на формировании общих элементов танцевального фольклора. Так, стоит отметить, что источником народного танца являются движения и жесты, связанные с трудовой деятельностью и душевным состоянием под влиянием окружающего мира. Именно жизненные процессы закладываются в танцевальные элементы, которые изображают и передают уклад и быт народа.

Изобразительное начало является важной сущностной характеристикой танцевальной культуры. По замечанию М. С. Кагана, народный танец, «не отказываясь от своей неизобразительной знаковой природы, насыщается, однако, в большей или меньшей степени элементами пантомимы, использует известные бытовые аксессуары (детали одежды, оружие и т. п.), приводит в действие ассоциативные механизмы восприятия...» [1, с. 306]. В основе танцевального фольклора лежат движения изобразительного характера, имитирующие трудовые процессы, повадки животных и птиц, причем в каждый танцевальный элемент закладывается определенный смысл.

У разных народов Поволжья многие движения несут одинаковую смысловую нагрузку. Например, мягкие волнообразные движения рук девушек (обусловлены жизнью рядом с водой), сдержанные переступания, пружинистые шаги на полусогнутых коленях. Во многих женских танцах особое значение имели движения, изображающие прядение (левая рука согнута в локте и поднята вверх, правая выполняет волнообразные движения от кисти левой руки сверху вниз), наматывание ниток (руки согнуты в локтях на уровне груди и исполняют вращательные движения «от себя»), полоскание (руки опущены вниз, слегка выведены вперед, одновременно переводятся слева направо и наоборот.) Кроме того, в танцевальной лексике народов Поволжья присутствуют различные ритмические удары и дробы, имитирующие бег, скачки и повадки животных, передающие их характерные позы; это объясняется тем, что многие народы издавна занимались животноводством, скотоводством. «Все эти подражания возникли в глубокой древности и сохраняются до сих пор» [2, с. 219].

Несмотря на общее в танцевальном фольклоре народов Поволжья, каждый имеет особые отличительные черты, которые делают танцевальную культуру уникальной. Рассмотрим и сравним изобразительное начало татарского и удмуртского танцев. В обеих народностях танец является неотъемлемой частью жизни людей, олицетворением национального характера и темперамента.

П. С. Паллас говорил, что в татарском танце мужчины пляшут бодро и проворно, а девки ходят кругом как будто бы украдкой и держат распростертые руки перед лицом [Цит. по: 3]. Действительно, женский танец полон мягкости, застенчивости, скрытого кокетства и скромности. Подобный характер исполнения исходит из религии татар, в которой танец был под запретом, поэтому движения девушек неамплитудные, построенные на мелких дробях и скольжении. В татарском женском танце отсутствуют движения кистями, но часто есть работа с платком и фартуком, которые считаются необходимым атрибутом национального костюма. Платок является символом своеобразной защиты от окружающего мира, ведь женщине запрещалось показывать лицо чужим мужчинам. Также считалось, что сорвать платок с девушки – значит опозорить её. И в танце исполнительница держала руками этот элемент костюма, как бы оберегая «запретную зону».

В танцевальном фольклоре татар присутствуют также элементы, передающие культ животных и птиц. Наглядным примером служат взмахи руками, словно крыльями, или скользящие движения, напоминающие лебедей на воде. Мужская лексика изобилует элементами, которые связаны с игрой, шуткой, живостью и желанием перехитрить партнера. Поэтому в мужском танце встречаются такие движения как соскоки, прыжки, мелкие переборы ног и дробы, кружения, подбивки, особое место занимают хлопки в ладоши (например, «кул сугып уйнау» или «танец с прихлопыванием в ладоши») [4]. Часто в танце обыгрывается мужской головной убор тюбетейка, который придерживается кончиками пальцев одной или двух рук.

Особое место у татар занимают танцы, изображающие трудовые процессы, например, женские пляски «Шэл байлэдем» («Шаль вязала»), «Каз омэсе» («Ощипывание гусей»), «Тула омэсе» («Отбеливание холста»), которые традиционно исполнялись, когда девушки собирались вместе, выполняя работу сообща. Танец показывал весь рабочий процесс, который сопровождался всеобщей радостью и весельем от проделанного труда. Так, исполняя песню «Каз канаты» («Гусиное перо»), девушки танцевали пляску «Каз омэсе» («Ощипывание гусей»), в которой прослеживалось характерное положение рук, олицетворяющее крылья птиц и их грациозные движения. А в мужском танце «Косари» (подобная работа присутствует в репертуаре Государственного академического ансамбля народного танца имени Файзи Гаскарова) молодые люди точили косы, косили, загребали сено в дорожку, сгребали его, клали в стог, а после выполненных работ, радостные и веселые, показывали свою удаль и характер. Безусловно, все это изображалось при помощи характерной танцевальной лексики.

Танцевальная культура удмуртов полна разнообразия, что объясняется сильным влиянием других народов. Стоит напомнить, что танцевальный фольклор складывался вокруг магических действий, обрядов, календарных праздников и гуляний. Поэтому распространенной формой удмуртского танца являются круговые хороводные пляски, которые издревле выполняют функцию оберега [5]. В их основе лежат простые движения в умеренном темпе, состоящие из ходов, припаданий, «гармошки», главный акцент в хороводах переносится на рисунок и перемещения.

Танцы удмуртов отличаются спокойствием, лиричностью и мягкостью. Движения мелкие, с незначительной работой корпуса и рук, осанка, в особенности девушек, демонстрирует горделивость. Так, в старинном женском танце «Ширъян» девушки словно плывут, хоть и выступают в тяжелых костюмах, при этом резких движений и притопов нет, главная задача – показать свою индивидуальность и характер. В удмуртском танце девушка держит себя достойно и скромно, нередко опустив глаза в пол. Женские руки опущены вниз и свободны, кисти несколько отведены от корпуса в стороны и приподняты с полусогнутыми пальцами. При этом в быстрых плясках можно отметить более энергичное исполнение, в котором проявляется девичий задор и веселье, однако сохраняется простота и мягкость. В удмуртском танце «Вылэм Дыръяс» (Былые времена) изображается подневольный труд девушек-крестьянок, работающих на хозяина-богача. В этом танце ярко передан процесс уборки льна и превращение его в холст при помощи таких движений, как «дергают лен», «выколачивают семена льна», «расстилают лен», «мнут лен», «выбивают костру», «любуются очищенными волокнами льна», «прядут лен», «мотают нитки», «ткут холст».

Мужская манера исполнения движений более амплитудная и широкая, руки более свободны. Часто руки держат на талии тыльной стороной, вероятнее всего это объясняется тем, что после работы ладони замараны.

В общих танцах распространена импровизационная пляска. Каждый из танцующих может выйти в центр круга и исполнить оригинальный танец, показывая себя, свой характер и темперамент. В основе такой импровизационной пляски обычно лежат удмуртский переменный ход, несложные дробные ходы, движение «косичка», которое имитирует процесс заплетания кос.

Одним из немаловажных факторов пластического языка определенной народности является традиционный костюм и обувь. Так, монист – удмуртское женское нагрудное украшение – оживляет танец легким позваниванием, придавая оригинальное звучание всему действию. Дроби у удмуртов звучат мягко и приглушенно с характерным «шорканьем», так как основной обувью издревле были лапти – кут.

Сравнение танцевальных особенностей двух народностей дает основание утверждать, что при общности некоторых танцевальных элементов каждая оригинально транслирует свои традиции и обычаи. Раскрывая

значение движений и положений рук, специфику мужской и женской пластики, обусловленную бытовыми условиями, мы понимаем, что изобразительное начало в танце разных народов является важнейшей сущностной характеристикой танцевального фольклора. Всегда «выделение изобразительного и выразительного планов движений помогало воспринять их не только как систему определенных значений и смыслов, но и определить структурные элементы, являющиеся носителями этих значений и смыслов» [6, с. 192]. В этом проявляется одна из социокультурных функций народного танца – имитативность, которая связывается с формированием целого комплекса танцевальных, имитирующе-подражательных движений, имеющих изобразительный характер.

Литература:

1. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Москва : Искусство, 1972. – 440 с.
2. Карпенко, В. Н. Народно-сценический танец : монография / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. – Москва : ИНФРА-М, 2016. – 306 с.
3. Бикбулатов, К. М. Татарские традиционные досвадебные танцы / К. М. Бикбулатов // Сцена и время : сб. науч. ст. – Казань : Татар. кн. изд-во, 1982. – С. 13–24.
4. Власенко, Г. Я. Танцы народов Поволжья / Г. Я. Власенко. – Самара, 1992. – 273 с.
5. Стариков, С. Е. Удмуртские народные танцы / С. Е. Стариков. – Ижевск : Удмуртия, 1981. – 271 с.
6. Полякова, А. С. Народный танец: проблема определения, демаркации и исторической трансформации / А. С. Полякова // Ярославский педагогический вестник. – 2021. – № 1 (118). – С. 189–194.

Труфанова Е. Д.

студентка,
Челябинский государственный институт культуры

Научный руководитель – Бриске И. Э.,
профессор,
Челябинский государственный институт культуры

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КАЗАЧИЙ КОМПОНЕНТ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ГРУППЫ ОРЕНБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО НАРОДНОГО ХОРА

Аннотация: Автор отмечает, что важным фактором возрождения культуры российского казачества является творческая деятельность профессиональных художественных коллективов, создающих музыкально-хореографические произведения на основе традиционной казачьей танцевальной и музыкальной культуры. Один из примеров такого коллектива – танцевальная группа Оренбургского государственного академического народного хора. Целью коллектива является развития интереса к культурному наследию региона, приобщение к традициям, формирование и поддержание духовно-нравственных и патриотических ценностей.

Ключевые слова: танцы казаков, танцевальные традиции, танцевальная культура, региональные особенности

Trufanova E. D.

Student, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Regional Cossack Component in the Creative Work of the Dance Group of the Orenburg State Academic Folk Choir

Abstract: The author notes that an important factor in the revival of the culture of the Russian Cossacks is the creative activity of professional art groups that create musical and choreographic works based on traditional Cossack dance and musical culture. One example of such a collective is the dance group of the Orenburg State Academic Folk Choir. The aim of the collective is to develop interest in the cultural heritage of the region, to introduce traditions, to form and maintain spiritual, moral and patriotic values.

Keywords: Cossack dances, dance traditions, dance culture, regional peculiarities

Вопросы религиозного, духовно-нравственного, умственного, физического и эстетического воспитания подрастающего поколения всегда занимали важное место в жизни российского казачества. Воспитание в казачьей семье было этапом формирования духовного потенциала молодого поколения. Оно строилось на передаче традиционного образа жизни казачьей семьи, где важным было воспитание казака-воина – защитника Отечества,

и казачки – будущей матери, хранительницы семейных традиций. Сегодня передача традиций вышла за рамки казачьей семьи [1], более того, обязанности по изучению и популяризации культурных казачьих традиций во всех регионах России взяли на себя профессиональные художественные коллективы. Приоритетными направлениями деятельности таких коллективов являются:

- поддержка казачьего любительского творчества и профессионального искусства;
- организация и проведение культурных мероприятий, концертной деятельности;
- организация работы с казачьей молодёжью, приобщение её к культурному наследию российского казачества, включая долгосрочные культурно-просветительские программы (лекции, семинары, творческие лаборатории, мастер-классы, тренинги и т. д.);
- возрождение, сохранение и развитие традиций, обычаев и обрядов, одежды и художественных промыслов и ремесел;
- проведение научных исследований в области наследия регионального казачества (в нашем случае – Оренбургского).

Одним из коллективов, сохраняющих региональный казачий компонент, является Оренбургский государственный академический русский народный хор [2]. Еще в 1958 г. состоялись его первые концерты под руководством художественного руководителя Якова Хохлова и заслуженной артистки РСФСР Людмилы Ивановны Райковой. Заложенные ими традиции продолжает нынешний художественный руководитель хора народный артист Российской Федерации Владимир Александрович Позднеев.

Каждая концертная программа художественного коллектива включает не только номера как отдельные песенные и танцевальные миниатюры, но и целые представления, музыкально-поэтические рассказы об Оренбургском крае, оренбургском казачестве, составленные из образцов народного искусства: песен и танцевальных картин. В их основе лежат танцевальные традиции региона, связанные с географическими, климатическими особенностями, жизненным укладом, песенно-музыкальным творчеством Оренбуржья. Все это погружает зрителя в культуру оренбургских казаков, раскрывает особенности национального казачьего костюма, их промыслы

и ремесла, песенные традиции, обряды, фольклор, военные традиции [3]. Артисты с особой точностью передают исторические события Оренбургского казачества.

Сам танец в культуре казачества всегда занимал особое место. Исторический процесс становления и развития казачьей танцевальной культуры имеет свои особенности. Необходимо различать характер мужского и женского танца. Мужской танец был поводом для демонстрации ловкости, силы, способом тренировки боевых навыков во владении оружием и рукопашной схватки. Как отмечает исследователь А. Н. Соколова, «...сольный мужской казачий танец становился источником получения воинской энергетической подпитки, использовался в качестве подготовки к военным действиям, тренировки тела и специфических телодвижений» [4]. Это находит отражение в хореографической композиции «Оренбуржцы казаки». Балетмейстером умело используются такие движения (прыжки), как «разножка» и «щучка» из арсенала казачьих танцев. Эти прыжки образно имитируют некоторые приемы боя без оружия, когда боец, взмывая в воздух, наносит противнику удары ногами. Принятое в настоящее время исполнение «разножки» – это толчок двумя ногами, которые затем раскрываются в стороны до положения шпагата, а корпус подается вперед, с тем, чтобы в высшей точке ладонями обеих рук произвести хлопок по голениям. Для исполнения «щучки» толчок также производится с двух ног, которые затем поджимаются под себя и быстро вытягиваются вперед. Одновременно корпус сильно подается вперед, а руки хлопают по вытянутым ногам [5]. Женщина в казачьей традиции выступает в первую очередь как хранительница очага. В ней ценятся такие качества, как женственность, непорочность, поэтому женский танец лиричный, мягкий; исполнительница часто наделяется лебединой грацией. Укоренился целый ряд характерных движений, например, скользящий шаг из кавказской лезгинки, плавные и мелкие движения, исполняемые крайне сдержанно, с глубоким внутренним чувством достоинства и уверенности. Именно такой характер исполнения и находит свое отражение в хореографии танцевальной группы Оренбургского хора.

Специфическая манера исполнения народного танца оренбургских казаков – единственная во всей стране: акценты в танцах идут не наверх, как в Кубанском хоре или ансамбле Донских казаков, а в пол, казаки не летают

по сцене, а наоборот приземистые, как бы стелются по земле. Яркий пример такой характерной манеры – постановка заслуженного артиста Российской Федерации Виктора Федоровича Копылова «Багренье», вокально-хореографическая композиция Григория Юльевича Гальперина «Проводы казака в армию».

Особенностью традиционной культуры оренбургского казачьего танца, кроме манеры исполнения, является и композиционное построение. Так, в композиции «Проводы казака в армию» представлен собирательный «рассказ» о том, как молодого казака провожают в армию, как он служит, тоскует по дому, невесте, проявляет удаль, воинскую доблесть и сноровку. Затем, когда приезжает домой, в честь его возвращения устраивается праздник.

В копилке казачьих танцев особой популярностью является танцевальная форма перепляса, которая нашла отражение в нескольких хореографических номерах танцевальной группы Оренбургского хора: «Проводы казака на службу» (балетмейстеры – постановщики заслуженный артист России С. Ерёмин и заслуженный работник культуры Российской Федерации Т. Гвоздева), «Летел голубь», (балетмейстер – постановщик заслуженный деятель искусств Российской Федерации Г. Гальперин), «Когда казаки плачут», (балетмейстер – постановщик В. Копылов), «Праздник Оренбургских казаков» (балетмейстеры – постановщики В. Копылов, Г. Гальперин). Традиционно перепляс имеет следующую структуру: сольная пара (или один солист) исполняет сложные движения в комбинациях с определенной последовательностью. Затем другая пара солистов (или солист) в качестве своеобразного ответа повторяет только что исполненную комбинацию, или исполняет ее с определенным усложнением. Есть также вид массового перепляса (так называемый пляс «улица на улицу») – две группы соперничают между собой. В сценических формах перепляса такие группы обычно различаются по пластическому характеру, выраженному в разных темпах и приемах исполнения движений [6]. Здесь основной соревновательный элемент перепляса не в более виртуозном повторении одной заданной темы, а в противостоянии двух различных стилей исполнения, основанных на одном и том же танцевальном материале.

Вышесказанное позволяет отметить, что в контексте целостной танцевальной культуры народов России существует ее самостоятельный пласт –

танцевальная культура казачества, представляющая совокупность выразительных средств, образов и сюжетов, тесно связанных с песней, историческими событиями, утверждающая нравственно-патриотические ценности, нацеленные на воспитание подрастающего поколения.

Особый эффект программе танцевальной группы Оренбургского государственного академического хора придают сценические костюмы, в которых сохраняется региональный казачий компонент. Костюм Оренбургского казака обусловлен территориальным расположением, природно-климатическими условиями и религиозными представлениями, что нашло отражение в использовании ими одежды халатообразного типа: армяки, зипуны, чапаны, чекмени, азямы, тулупы. Костюмный комплекс Оренбургских казаков включал разнообразные головные уборы: шапки-тумаки, высокие папахи, малахаи, треухи. Костюмный комплекс завершали различные виды оружия: шашки, пики, сабли, ружья и карабины [7]. Ослепительно яркими выглядят наряды женщин – расшитые сарафаны, богатые казачьи кофты и усыпанные самоцветами кокошники.

За 55 лет вдохновенного творчества у Оренбургского государственного академического народного хора накопился золотой фонд танцев и вокально-хореографических композиций. Вокально-хореографические композиции «Багрень» (балетмейстеры – постановщики В. Копылов), «Сказ о казаках», «Пугачевская вольница» (балетмейстеры – постановщики В. Копылов, Г. Гальперин) отражают традиции и быт Оренбургского казачества. По рассказу М. А. Шолохова даже создан танец «Когда казаки плачут» – шуточная история из станичного быта о попытке перераспределения мужских и женских ролей; из-за самонадеянности казаков, взявших на себя «лёгкую женскую долю», им пришлось плакать, и это неизменно сопровождается смехом зрителей. Оренбургский государственный академический русский народный хор создал гастрольные программы «Оренбуржцы казаки» и «Край Оренбургский, край казачий...», «Вспомним, братцы – Оренбуржцы» (балетмейстер – постановщик заслуженный артист Российской Федерации В. Копылов).

Все концертные программы танцевальной группы пронизывает высокая духовность, пробуждающая в людях возвышенные чувства, гордость за свой народ, вызывающая прилив сил и жизнерадостности. Неповторимое

лицо танцевальной группы определили творческие поиски художественных руководителей Оренбургского хора и привлекаемых ими балетмейстеров: заслуженного деятеля искусств Молдовы Иосифа Слуцкера, заслуженного артиста Российской Федерации Виктора Копылова, заслуженных деятелей искусств Российской Федерации Вячеслава Модзалевского и Григория Гальперина. Танцевальную группу хора отличает высокое мастерство артистов, что обеспечивается эффективной системой подготовки и совершенствования. Их работу организовывали балетмейстеры-репетиторы: Бронеслав Адамович, Виктор Калдаев, Сергей Радошнов, Александр Суханов, заслуженный работник культуры Российской Федерации Татьяна Гвоздева, заслуженный артист Российской Федерации Сергей Тишков. В разные годы в составе коллектива работали заслуженные артисты Российской Федерации Сергей Тишков, Сергей Дьяков, Сергей Еремин, Светлана Гремицкая, Светлана Щукина. Виртуозно владеют самой сложной техникой народного танца солистки танцевальной группы Ольга Сергеева, Юлия Хрипко, яркой индивидуальностью поражает Дмитрий Кулагин, отточенным мастерством и задором радуют молодые артисты: Екатерина Коротина, Сергей Савченко, Андрей Кондратьев и др. Сегодня повседневную работу с коллективом ведут балетмейстер, заслуженный артист Российской Федерации, лауреат премии Губернатора Оренбургской области «Оренбургская лира» Сергей Ерёмин, репетитор по балету, заслуженный работник культуры Российской Федерации, лауреат премии Губернатора Оренбургской области «Оренбургская лира» Сергей Баскаков, педагог – репетитор, заслуженный работник культуры Российской Федерации Лариса Ренева, концертмейстеры Наталья Сичкарева и Александр Сковиков.

В 1993 г. для пропаганды казачьего творчества при Государственном Академическом Оренбургском русском народном хоре создан детский ансамбль песни и танца «Зёрнышко». Инициаторами создания детского коллектива были: художественный руководитель Оренбургского хора Народный артист России В. А. Позднеев и директор Оренбургской филармонии И. П. Голиков. В 2017 г. коллективу было присвоено звание Народный. Ежегодно ансамбль работает на различных концертных площадках родного города и области, участвует в праздничных мероприятиях, показывает сольные программы на сцене Оренбургской филармонии. В репертуаре коллек-

тива около семидесяти вокальных произведений и 30 вокально-хореографических и танцевальных номеров.

Таким образом, продолжателем и хранителем истинно казачьих традиций является Оренбургский государственный академический русский народный хор, который передает из поколения в поколение знания традиций и особенности развития казачества, что приводит к возрождению оренбургских казаков. Танцевальная группа не только обогащает существующие в современной практике сценические формы казачьих танцев, но и сохраняют художественную высоту их академического исполнения. Оренбургский государственный академический русский народный хор – это один из ярких творческих коллективов нашей страны, встреча с которым настоящий праздник русской душевной песни и удалой пляски.

Литература:

1. Кузнецов, В. А. Образ жизни как фактор формирования патриотического сознания военно-служилого сословия / В. А. Кузнецов // *Magistra Vitae*. – 2002. – № 2 (14). – С. 36–54.
2. Оренбургский государственный академический русский народный хор : [официальный сайт]. – URL: <http://orenchorus.ru/> (дата обращения: 09.04.2022).
3. Горбатов, С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры Российского казачества / С. В. Горбатов // *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой*. – 2020. – № 3 (68). – С. 45–56.
4. Соколова, А. Н. Казачьи танцы как культурный феномен / А. Н. Соколова // *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2, Филология и искусствоведение*. – 2011. – № 4. – С. 191–196.
5. Пахарь, В. В. Использование казачьей педагогики в культурно-познавательном туризме с целью формирования духовно-нравственных и патриотических ценностей / В. В. Пахарь // *Ученые записки*. – 2021. – № 4 (60). – С. 300–305.
6. Горбатов, С. В. Вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» – пример сценического воплощения элементов танцевальной культуры казачества / С. В. Горбатов // *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой*. – 2021. – № 4 (75). – С. 23–34.
7. Атнабаев, Н. Н. Быт, культура, традиции уральских и оренбургских казаков / Н. Н. Атнабаев // *NovaInfo.Ru*. – 2016. – Т. 3, № 57. – С. 217–221.

Умеров Д. И.

кандидат культурологии,
научный сотрудник Института языка, литературы
и искусств им Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан, г. Казань

СЕМАНТИКА ПЕСЕННО-ПЛЯСОВЫХ ИГР ТАТАР-МИШАРЕЙ САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Аннотация: Автор исходит из тезиса, что танцевальная культура в традиционном обществе тесно связана с обрядовой деятельностью, рассматривает пляски обрядовые и необрядовые (повседневные). Определено что многие элементы культурного наследия существенным образом трансформировались и, видоизменяясь, изменили изначальный смысл; в качестве примера приведены древние языческие и ритуально-шаманские обряды, которые превратились в молодежные игры и детские забавы. Автором обозначено, что в конце XIX – начале XX в. татарами была утрачена часть самобытной хореографической культуры, что связано с процессом ассимиляции культуры, экономики и образа жизни. Поэтому исследование танцевальной культуры сопряжено с целым рядом сложностей по выявлению источников информации о танце для изучения путей его модификации.

Ключевые слова: этнохореология, фольклор, пляска, народный танец, семантика, татары, кинетография

Umerov D. I.

PhD in Cultural Studies, Researcher at the Institute of Language and Literature and Arts named after G. Ibragimov, Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Kazan

Semantics of Song and Dance Games Tatars-Mishars of the Saratov Region

Abstract: We have considered the traditional dance culture of the Tatars Mishars. We proceeded from the thesis that dance culture in traditional society is closely connected with ritual activity, so initially we were considering ritual, non-ritual and everyday dances, and we were also aiming to identify whether these are historical or modern forms of dance. We have found that many elements of cultural heritage have been significantly changed and transformed, and have changed the original meaning. For example, ancient pagan and ritual shamanic rituals have turned into youth games and children's fun activities. Unfortunately, at the end of the XIX – beginning of the XX century, the Tatars have lost a part of the original choreographic culture, which have been associated with the process of assimilation of culture, economy and lifestyle. Therefore, the study of dance culture is associated with a number of difficulties – it is often difficult for us to identify the origin of a particular dance and fully trace the ways of its modification.

Keywords: Ethnochoreology, folklore, dance and dance, semantics, Tatars, kinetography

Приступая к исследованию танцевального фольклора южноволжских татар-мишарей, необходимо напомнить, что эта этническая группа имеет

тесные связи с соседними регионами расселения, что не могло не сказаться на танцевальной культуре. Изначально мишари (по названию Мещера) были переселенцами [1, с. 26–27], внутри эта этническая группа также неоднородна. В разделе «Татары» Р. К. Уразманова и С. В. Чешко приводят общую схему татарской этнической общности, где татары-мишари определяются как субэтнос этнотерриториальной группы волго-уральских татар. Внутри субэтноса татары-мишари подразделяются на этнографические группы: северная, южная, лямбирская, приуральская [2, с. 14]. В работе «Татары Среднего Поволжья и Приуралья» авторы называют татар-мишарей хвалынскими, обосновывая тем, что «ряд поселений их находятся в бывшем Хвалынском уезде Саратовской губернии чересполосно с чувашами и мордвой (также оторванными от основных мест жительства своего народа) и в окружении основного русского населения. Это подгруппа поселилась здесь относительно поздно, в конце XVII – начале XVIII в. Говор у них чокающий, хотя звук «ч» выделяется не так сильно, как у мишарей окской группы» [3, с. 136]. Южнее хвалынских мишарей на правобережье Волги также можно обнаружить небольшие вкрапления сельских татар-мишарей. В бывших Вольском и Петровском (Базарный Карабулак) уездах Саратовской губернии, а также на севере Астраханской губернии (Красный яр, ныне Волгоградской области). Эти небольшие группы татар изучены слабо, и неясно, откуда и когда они сюда переселились [Там же].

Сведения о плясках татар-мишарей мы находим в работе С. Г. Рыбакова [4], некоторые аспекты танцевальной культуры мишарей освещались в трудах первого татарского балетмейстера и исследователя Г. Х. Тагирова [5], ученого-фольклориста и балетмейстера К. М. Бикбулатова [6], исследователя фольклора Э. Р. Каюмовой [7]. Впервые попытка проанализировать и классифицировать традиционные пляски татар-мишарей была предпринята именно К. М. Бикбулатовым: «Районы расселения татар-мишарей представляют значительный интерес, поскольку в них наблюдается пестрота населения и своеобразие исторических условий его формирования. Так, например, русские, мордва, марийцы, чуваш и татары-мишари в течение длительного времени живут здесь рядом друг с другом, нередко чересполосно. Поэтому, естественно, в танцах татар-мишарей проявляются

специфические особенности, в отличие от других этнографических групп татар» [6, с. 283].

К. М. Бикбулатов описывает около сорока хороводов, хороводных танцев и танцевальных игр. Но наши записи не повторяют, а, скорее, дополняют список Бикбулатова. В ходе фольклорной экспедиции мы записали более десяти песенно-плясовых игр и множество движений татар данной этнотерриториальной группы, кроме того, мы смогли записать тексты песен для игр и речитативные выкрики (такмак) на татарском языке диалекта татар-мишарей южной волго-уральской этнотерриториальной группы.

При записи песенно-плясового и игрового фольклора необходимо учитывать все нюансы, которые могут возникнуть в ходе исследования локальных особенностей фольклорных танцев татар-мишарей. «Существующие памятники искусства движения – это рисунки, скульптура, описательная литература, фольклорная, художественная и историческая, записанные музыкальные сопровождения – памятники, созданные в большинстве случаев не в целях сохранения произведений искусства движения. Они лишь разрозненно, эскизно, неполно говорят о движениях, об игре, о процессиях, о позе какой-либо пляски...» [8, с. 11]. Поэтому при анализе фольклорных плясок мы попытались реконструировать историю происхождения обрядового танца путем изучения различных памятников истории танца. Помимо собственно танца мы обращали внимание на орнаментальные вышивки фартуков, костюмов и различных предметов обихода, тексты песен и такмаков и т. п. Все эти артефакты способны сказать многое об истории развития фольклорной пляски татар-мишарей.

Множество обрядовых песен и танцев на сегодняшний день забыто и безвозвратно утеряно. Однако в экспедиционных исследованиях еще возможно найти людей, которых хранят традиции. Источниками исследования стали многочисленные информаторы: Р. И. Курманова, Ю. Я. Курманов, Ж. З. Минишев, Н. Х. Минишева, Р. И. Ашиева, А. А. Дамаев, Ф. С. Тугушева, Г. Ю. Акучурина и др. Многие информаторы не смогли вспомнить названия танцев и песен; так, в селе Яковлевка гармонист Дамаев Абдулхак Абдулович 1953 г. р. исполнил на двухрядке песенно-плясовые мелодии татар-мишарей, названия которых он не знал. Эти мелодии звучали на манер казачьих народных песен и носили явный характер рекрутских или солдатских

наигрышей. Благодаря собранным сведениям стали более ясны бытовые и религиозные воззрения мишарей.

Так, по рассказам информаторов Тугушевой Фатихи Садыковны 1955 г. р. и Акчуриной Гольжихан Юсуповны 1949 г. р., девушки танцевали отдельно от парней, т. е. играли там, где их никто не видит. Раздельное времяпрепровождение мужчин и женщин, как представляется, связано с запретом мусульманского духовенства на массовые увеселительные мероприятия. Речь идет о периоде борьбы с язычеством, из-за чего были утрачены многие обрядовые пляски. Но все же, несмотря на запрет, многие коллективные пляски и игры продолжали существовать и в быту носили уже иной, развлекательный характер, нежели прежний магический, который лежал в основе танцевального фольклора.

В ходе экспедиции мы смогли записать большое количество песенно-плясовых игр и обрядов. Так, по рассказу и демонстрации информаторов Абляевой Марзии Сагитовны 1911 г. р., Рахманкуловой Сании Сафиевны 1938 г. р., Каримовой Зайнап Биляловны 1937 г. р., Ембулатовой Хайрии Кадиоровны 1936 г. р., Давыдовой Адии Сафиевны 1940 г. р., Ханбиковой Марьям Шагиевны 1930 г. р., Абляевой Никяр Абзаловны 1954 г. р., Федкулиной Рабии Махмутовны 1946 г. р., Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны 1947 г. р., проживающих в селе Татарская Покаяевка, мы смогли записать и изучить песенно-плясовые игры и протяжные песни в обрядовом комплексе «джиен». Эти обрядовые песенно-плясовые игры бытовали у нижеволжских татар-мишарей вплоть до 60–70-х гг. XX в.

В результате нашего исследования выявлено, что основными видами фольклорных плясок татар-мишарей были песенно-плясовые хороводы и подвижные игры. В композиционном отношении большинство танцев имеют форму круга, характерную для хороводов «Түгәрэк уен». «Круговое движение в танцах у татар-мишарей, – пишет К. М. Бикбулатов, – равно как и у казанских татар [9], кряшен [10], сибирских [11] и приуральских татар [12], вероятно, связано с культом солнца. Движение танцующих исполнителей по кругу носило магический характер и выражало стремление повлиять на солнце и ускорить приход весны» [6, с. 14]. Песенно-плясовые игры с «трехшагом» и распевом песен по кругу существуют в фольклоре многих

тюркоязычных народов, и не только. В русском фольклоре они называются игровым хороводом.

По мнению А. С. Фомина, игровые хороводы являлись частью религиозных языческих обрядов, где основным смыслом было поклонение божествам, загадочным силам, которые в итоге олицетворялись в самой природе. «В Древнем Египте, Ассирии, Вавилоне, Индии примерно 6000 лет назад приносились жертвы богам и в их честь исполнялись хороводные пляски вокруг жертвенника <...> Синкретизм хоровода способствовал выражению основных мотивов просьбы через позу, ритм, жест, композицию хоровода, слово, напев, ритуальные предметы. Их устойчивые канонизированные формы определяли семантику народной и национальной культуры» [13, с. 267]. Об этом же пишет и С. С. Лисициан: «построение в круг – в хоровод – считалось в старину наделенным магической силой – оберегом от проникновения злых духов» [8, с. 18]. В подтверждение этому А. В. Калаберда отмечает, что в круге зашифрован солярный смысл: «Символика солнца была одним из главных элементов орнаментов в вышивке...» [14, с. 59]. Со временем обрядовые хороводные игры трансформировались, утратили свою сакральную составляющую и превратились в молодежные песенно-плясовые игры.

Хороводные пляски включают в себя песню, движение простыми шагами по кругу, а также элементы плясовых движений. В хороводных плясках татар-мишарей под аккомпанемент песни совершается движение по замкнутому кругу, внутри которого или показывают действие, или исполняют пляску со сменой партнеров.

Песенно-плясовая игра «Әлирән-Җөлирән»¹ представляет собой хоровод с меняющимся в центре круга солистом (рис. 1). Все участники, взявшись за руки, движутся по кругу простыми шагами в такт музыке. Музыкальный размер 2/4. При движении шагами на каждый счет исполняется первый куплет песни, солист стоит в середине.

Әлирән-Җөлирән, әллилә ләйлә ләйли. / 2 раза

Ямьле тау арасы, сайрый былбыл баласы. / 2 раза

¹ Записано в с. Татарская Покаявка Петровского района со слов Абляевой Марзии Сагитовны 1911 г. р., Рахманкуловой Сании Сафиевны 1938 г. р., Каримовой Зайнап Биляловны 1937 г. р., Ембулатовой Хайрии Кадировны 1936 г. р., Давыдовой Адии Сафиевны 1940 г. р., Ханбиковой Марьям Шагиевны 1930 г. р., Абляевой Нияр Абзаловны 1954 г. р., Федкулиной Рабии Махмутовны 1946 г. р., Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны 1947 г. р. в июле 2006 г.

Ямьле су буге, кошлар сайрый жэй буге. / 2 раза

Между красивых гор поет птенец соловья.

На красивом берегу все лето поют птицы.

На припев солист выбирает себе партнершу и они, взявшись руками за руки, кружатся внутри круга, исполняя тройной притоп. Солистом теперь становится выбранная бывшим солистом партнерша, и хоровод может продолжаться до бесконечности.

В хороводных плясках основной куплет поется всеми участниками протяжно и мелодично в умеренном темпе, соответствующем спокойному движению танцующих, а припевы – коротко и быстро, но на том же мелодическом материале. Смена партнеров-солистов напоминает об обрядовых танцах, в которых таким образом организована коммуникация внутри небольшой группы и подчеркивается равенство танцоров. Солисты меняются – мужчина, затем женщина, что не характерно для изначальных традиционных танцев, формировавшихся под влиянием культуры раздельного воспитания, однако традиционные движения и способ коммуникации в танце сохраняют изначальный смысл плясового действия как коммуникации в молодежной среде.

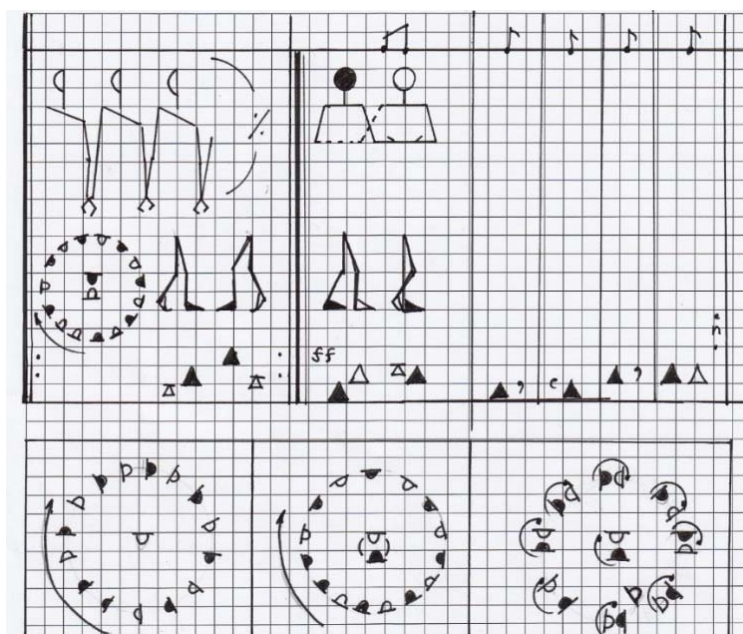


Рис. 1. Кинетографический рисунок песенно-плясовой игры «Əlirən-Gəlirən»

Песенно-плясовая игра «**Тактага басып уен**»¹ («Игра, стоя на досках»), или «**Зиләйлүк**» (рис. 2). Музыкальный размер 2/4. Наступая полной стопой на каждый счет музыки, держась за руки и исполняя первый куплет песни, все участники двигаются по кругу. Они выстраиваются в колонну. Юноши с одной стороны, девушки – с другой начинают запевать первый куплет песни, и последний в ряду юноша берет за руку замыкающую ряд девушку. Далее пара продвигается вперед между колоннами. На восемь тактов исполняют движение «перескок с притопом» (см. движение № 6, рис. 2).

На «и» – оторвать от пола правую ногу.

На «раз» – сделать небольшой перескок и топнуть полной ступней правой ноги.

На «и» – топнуть левой ногой рядом с правой ногой.

На «два» – топнуть правой ногой рядом с левой ногой.

На следующий такт то же самое исполняется с левой ноги.

Первый куплет:

Син дә бастың тактага, мин дә бастым тактага. / 2 раза

Ты наступил на доску, я тоже наступила на доску.

Припев:

Сөйгәнеңне күргән идем, пожалуйста, мактама. / 2 раза

Видела я твою возлюбленную, пожалуйста, не хвались.

На припев участники расходятся по парам и, взявшись руками за плечи, исполняют перескоки с одной ноги на другую с тройным притопом. Затем, исполняя второй куплет, взявшись за руки, опять двигаются по кругу. Пляска может продолжаться до бесконечности. В данном танце мы также видим хоровод, однако разделенный по гендерному признаку, что более соответствует изначальным традициям.

¹ Записано в с. Татарская Покаяевка Петровского района со слов Абляевой Марзии Сагитовны 1911 г. р., Рахманкуловой Сании Сафиевны 1938 г. р., Каримовой Зайнап Биляловны 1937 г. р., Ембулатовой Хайрии Кадировны 1936 г. р., Давыдовой Адии Сафиевны 1940 г. р., Ханбиковой Марьям Шагиевны 1930 г. р., Абляевой Никяр Абзаловны 1954 г. р., Федкулиной Рабии Махмутовны 1946 г. р., Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны 1947 г. р. в июле 2006 г.

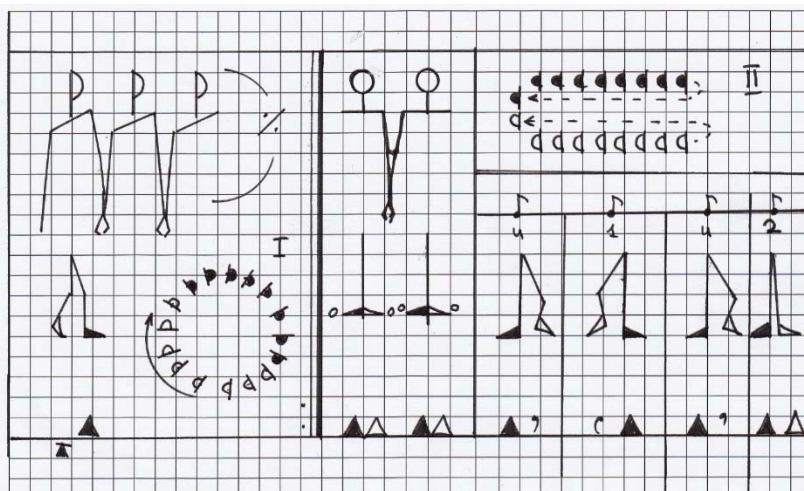


Рис. 2. Кинетографический рисунок песенно-плясовой игры «Тактага басып уен»

В современности, уже в постсоветский период, возникают и новые песенно-плясовые игры, в которых используются традиционные движения, слова и жесты. Можно заключить, что традиционный танцевальный фольклор в этом случае оказывается способом этнической идентификации, прикосновения к традиции, пусть и в современной форме.

Песенно-плясовая игра «**Бәрәңгеләр чәчтек без**»¹ («А мы картошку сеяли») (рис. 3). Взявшись за руки, участники выстраиваются в колонны: с одной стороны – девушки, с другой – юноши. Движение начинают юноши: колонной наступают на девушек и поют первый куплет песни. При этом их руки согнуты в локтях и качаются в такт ритму музыки. На «и раз» – делают шаг правой ногой, на «и два» – шаг левой ногой.

Арабызда бәрәңгеләр чәчтек без, чәчтек без. / 2 раза

Затем наступают девушки и так же отвечают юношам:

Без аларны тартарбыз, тартарбыз. / 2 раза

Ниләр белән тартасыз, тартасыз? / 2 раза

Атлар белән тартабыз, тартабыз. / 2 раза

Атыгызны сатыгыз, сатыгыз. / 2 раза

Нича сумга аласыз, аласыз? / 2 раза

¹ Записано в с. Татарская Покаевка Петровского района Саратовской области со слов Абляевой Марзии Сагитовны 1911 г. р., Рахманкуловой Сании Сафиевны 1938 г. р., Каримовой Зайнап Биляловны 1937 г. р., Ембулатовой Хайрии Кадиоровны 1936 г. р., Давыдовой Адии Сафиевны 1940 г. р., Ханбиковой Марьям Шагиевны 1930 г. р., Абляевой Никяр Абзаловны 1954 г. р., Федкулиной Рабии Махматовны 1946 г. р., Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны 1947 г. р. в июне 2006 г.

Бер сумга да алмыйбыз, алмыйбыз. / 2 раза

Ә соң сезгә ни кирәк, ни кирәк? / 2 раза

Зифа буйлы кыз кирәк, кыз кирәк. / 2 раза

А мы картошку сеяли, сеяли,

А мы грядками их протянем, протянем.

А чем вы их протянете, протянете?

Лошадь запрежем и протянем, протянем.

А вы продайте лошадь нам, продайте.

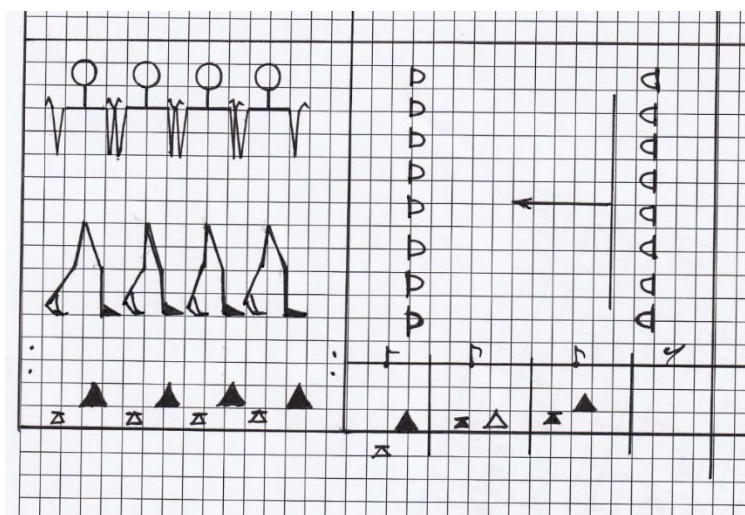
За сколько вы ее купите, купите?

А ни за сколько не возьмем, не возьмем.

А что вам здесь надо, что надо?

Нам стройная девушка нужна, девушка нужна.

Юноши просят девушку, а девушки – юношу. И так до тех пор, пока в линиях все встанут попарно.



**Рис. 3. Кинетографический рисунок песенно-плясовой игры
«Бәрәңгеләр чәчтек без»**

Таким образом, в танцевальной культуре татар-мишарей мы наблюдаем большое количество культурных заимствований, как собственно в танце, так и в танцевальной повседневности как части танцевальной куль-

туры. Перекликаются многие танцевальные формы, а также игровые и семантические моменты вокруг танца. Мы связываем это с кросскультурными влияниями и близостью повседневных обрядовых и ритуальных форм, прежде всего бытовавших на этапе становления данного субэтноса.

Наше исследование строилось на материалах собственных фольклорных экспедиций, в ходе которых мы использовали систему записи, предложенную С. С. Лисициан, – кинетографию. Мы рассмотрели обрядовый и повседневный танцевальный фольклор трех этнических групп астраханских татар, проследили взаимные влияния и заимствования, выявили характерные черты. Мы обнаружили, что многие танцевальные формы перекликаются – это хоровод, использование такмаков, специфические ритмо-шумовые эффекты, топот ног и т. п. Однако каждая этническая группа имеет и свои особенности плясовой культуры, которые сохраняются и передаются из поколения в поколение, обеспечивая тем самым культурную преемственность этнической идентификации.

Впервые в научный оборот нами введен обширный, ранее неизвестный материал в многоаспектной интерпретации, который также может быть использован на сцене в практике профессиональных и самодеятельных коллективов. Подходы к описанию, анализу и кинетографированию танцев татар-мишарей показали, что изучение и сохранение фольклорных образцов татар поможет закрыть некоторые белые пятна на карте культуригенеза татар в целом.

Литература:

1. Забиров, Ш. М. Об исторической судьбе татар в России. К истории астраханских татар / Ш. М. Забиров. – Санкт-Петербург, 1999. – 473 с.
2. Уразманова, Р. К. Народы и культуры / Р. К. Уразманова, С. В. Чешко. – Москва : Наука, 2001. – 394 с.
3. Татары Среднего Поволжья и Приуралья / под ред. Н. И. Воробьева, Г. М. Хисамудинова. – Москва : Наука, 1967. – 348 с.
4. Рыбаков, С. Г. Музыка и песни уральских мусульман / С. Г. Рыбаков. – Санкт-Петербург, 1897. – 348 с.
5. Тагиров, Г. Х. Татарские танцы / Г. Х. Тагиров. – Казань, 1960. – 346 с.
6. Бикбулатов, К. М. Танцы татар-мишарей / К. М. Бикбулатов. – Казань, 1999. – 456 с.
7. Каюмова, Э. Р. Татарская народно-песенная культура Нового времени: проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции / Э. Р. Каюмова. – Казань, 2005. – 216 с.

8. Лисициан, С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. В 2 т. / С. С. Лисициан. – Ереван : изд-во АН Армян. ССР, 1972. – Т. 2. – 587 с.
9. Бикбулатов, К. М. Татарские традиционные досвадебные танцы / К. М. Бикбулатов // Сцена и время : сб. ст. – Казань, 1982. – С. 134–143.
10. Бикбулатов, К. М. Нардуганский цикл традиционных танцев татар-кряшен / К. М. Бикбулатов // Искусство Татарстана: пути становления : сб. науч. тр. – Казань, 1985. – С. 53–68.
11. Бикбулатов, К. М. Классификация традиционного танцевального фольклора сибирских татар / К. М. Бикбулатов // Социально-культурные процессы в советской Сибири : сб. науч. тр. – Омск, 1985. – С. 53–68.
12. Бикбулатов, К. М. Традиционные предсвадебные танцы приуральских татар / К. М. Бикбулатов // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири : сб. науч. ст. – Москва, 1979. – С. 51–53.
13. Фомин, А. С. Танец в системе воспитания и образования : учеб. пособие : в 2 т. / А. С. Фомин. – Новосибирск : Новосиб. полиграфкомбинат, 2005. – Т. I. Природа, теория и функции танца. – 267 с.
14. Калаберда, А. В. Инструменты детского звукотворчества: изучение и функционирование / А. В. Калаберда, М. С. Зайцева // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2015. – № 3. – С. 51–67.

УДК 793.3

Чередникова Ю. В.

магистрант,
Алтайский государственный институт культуры,
г. Барнаул

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО МЕЖЛИЧНОСТНОЙ КОММУНИКАЦИИ В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Аннотация: В статье рассматривается коммуникативный потенциал народного танца. Названы его уникальные свойства. Выделены основные педагогические функции народного танца. Дано определение коммуникации и коммуникативная культура, их важность в жизни человека. Выявлены компоненты коммуникативной культуры личности.

Ключевые слова: народный танец, коммуникация, коммуникативная культура, личность, хореографический любительский коллектив

Cherednikova Yu. V.

Master's Student, Altai State Institute of Culture, Barnaul

Folk Dance as a Means of Interpersonal Communication in Amateur Team

Abstract: The article deals with the communicative potential of folk dance. Its unique properties are named. The main pedagogical functions of folk dance are highlighted. The definition of communication and communicative culture, their importance in human life is given. The components of the communicative culture of the personality are revealed.

Keywords: folk dance, communication, communication culture, personality, choreographic amateur group

В современном социально-культурном, политическом и экономическом контексте проблема межличностной коммуникации является одной из самых острых общественных проблем. Она характерна как для коммуникации на микроуровне (между отдельными личностями, сообществами, представителями различных национальных групп), так и на макроуровне – между целыми народами и государствами. Одна из причин этой проблемы – недостаточно развитые коммуникативные навыки людей, неумение слышать, понимать собеседника, находить компромисс и разрешать конфликты, неизбежные при любых формах общения. В данных условиях перед различными социальными институтами стоит задача формирования и развития коммуникативных навыков; в том числе эта задача стоит перед любительскими художественными коллективами.

Проблема коммуникации является предметом изучения многих исследователей. В частности, вопросам теории коммуникации посвящены работы Д. П. Гавры, Г. Г. Почепцова, коммуникологии – исследование Ф. И. Шаркова. Социологией коммуникации занимались В. П. Конецкая, А. В. Соколов. Вопросы коммуникативной культуры рассматривали Н. Н. Коростылева, О. Л. Бериева, О. В. Гусевская, А. В. Соловьев и др. Коммуникативные процессы внутри любительского коллектива были предметом изучения А. Д. Жаркова, Л. Д. Ивлевой. Коммуникативный потенциал народной хореографии рассматривали в своих исследованиях Е. Л. Рябова, Л. О. Терновая, К. Н. Джиоди, И. В. Пиворович, О. Г. Диванян.

Д. П. Гавра определяет коммуникацию как специфический вид взаимодействия некоторых объектов с помощью движения между ними определенных субстанций [1, с 38]. По мнению Ф. И. Шаркова, коммуникация – это передача информации между субъектами; таким образом, коммуникация – это субъект-субъектные отношения. Он выделяет несколько различных видов коммуникации: межличностная, внутригрупповая, межгрупповая, массовая, каждая из которых реализуется в различных общественных сферах (в том числе, в любительских объединениях) [2, с. 105].

Главное условие успешной коммуникации – наличие коммуникативной культуры личности. Коммуникативная культура – это комплекс психологических и социально-поведенческих характеристик личности, который состоит из следующих компонентов:

- темперамент (особенности психических процессов, их интенсивность; важная психологическая характеристика, непосредственным образом влияющая на коммуникацию. Для каждого типа темперамента характерны свои особенности взаимодействия с окружающими людьми. Так, наиболее контактными принято считать сангвиников и холериков, наименее общительными – флегматиков и меланхоликов);

- эмоциональный интеллект (совокупность эмоциональных реакций и процессов, позволяющая человеку осознавать и контролировать свои эмоции, воспринимать и интерпретировать эмоции окружающих людей, что помогает эффективно выстраивать процесс коммуникации);

- толерантность (способность терпимо относиться к личностным, этническим, ментальным различиям участников коммуникации и выстраивать взаимоотношения вне зависимости от этих различий);

- когнитивность (совокупность знаний о структуре общества, его нормах, традициях, ментальных особенностях, а также владение вербальным и невербальным каналами передачи информации);

- система ценностных ориентаций (определяющий фактор коммуникации. Почти невозможно достижение взаимопонимания между людьми с кардинально отличающимися системами ценностных ориентаций).

Воспитание коммуникативной культуры личности – это сложный процесс, включающий в себя множество различных аспектов. Как показывает педагогическая практика, именно в рамках художественного коллектива этот процесс осуществляется наиболее эффективно. В соответствии с типологией Ф. И. Шаркова, коммуникация в рамках любительского коллектива является внутриорганизационной и внутригрупповой. Также возможна межгрупповая коммуникация – взаимодействие между различными любительскими объединениями [2, с. 106].

На сегодняшний день существует огромное видовое разнообразие любительских танцевальных коллективов. Они отличаются формой организации, масштабами и характером деятельности, танцевальными направлени-

ями. Однако именно народная хореография обладает наибольшим коммуникативным потенциалом в силу своих уникальных особенностей.

Народная хореография является достоянием мирового хореографического искусства, своеобразным историко-культурным артефактом каждого конкретного этноса, который повествует о внутренней жизни этого этноса, различных эмоциональных состояниях людей, традициях и нормах. Народная хореография хранит средства выразительности, уникальные и неповторимые у каждой народности, которые служили средством коммуникации людей друг с другом, природой и высшими силами. К ним можно отнести тематику, лексику, структуру, композиционные построения и образное содержание хореографии [3, с. 16]. Другие виды танца (к примеру, классический или современный) не содержат такого коммуникативного потенциала, так как нацелены преимущественно на исполнительство со сцены и не предполагают процесс коммуникации между исполнителями или между исполнителями и зрителями. В рамках историко-культурного контекста это вполне объяснимо: танец с древнейших времен был одной из форм организации людей и способом коммуникации. Танцы, неотъемлемый элемент культовых ритуалов, были направлены на обеспечение плодородия или успешной охоты; в танцевальных движениях часто находили отражение трудовые процессы, имитация поведения птиц и животных. Ритуальные танцы сопровождались ударными инструментами, шумами и звуками, которые объединяли людей в общем эмоциональном настрое и состоянии. Особенно мощными ритмизованными формами выделялись военные танцы, в процессе которых люди выражали свои эмоции и заряжались энергией, получая необходимый эмоциональный настрой [4, с. 79]. Язык танца, который передается по невербальному каналу коммуникации, является универсальным языком, который не нуждается в специальных пояснениях, он понятен любому человеку [Там же, с. 84]. На сегодняшний день в условиях переизбытка вербальной информации это свойство танца приобретает особую ценность.

В рамках деятельности любительского коллектива народный танец выполняет следующие педагогические функции [3, с. 19]:

- образовательная (деятельность любого танцевального коллектива прежде всего нацелена на формирование знаний, умений и навыков в области конкретного вида танца;

– коммуникативная (танцевальное искусство выступает как средство невербальной коммуникации, которое значительно отличается от привычных человеку форм вербальной коммуникации; участники приобретают навыки невербальной коммуникации в процессе коллективной танцевальной деятельности);

– гносеологическая (Л. Д. Ивлева выделяет первый этап развития хореографического любительского коллектива как ценностно-ориентационный, в процессе которого формируется комплекс ценностных ориентаций и установок, в том числе, отношение к личности и межличностным отношениям, танцевальному искусству, художественному творчеству как безусловным ценностям);

– культурно-творческая (в процессе репетиционной и исполнительской деятельности у участников коллектива развиваются навыки различных видов культурно-творческой деятельности; коллективная творческая деятельность является одной из форм, в рамках которой наиболее эффективно развиваются навыки межличностной коммуникации, командной работы, умение находить компромисс и разрешать конфликтные ситуации, неизбежные в любом творческом коллективе).

Таким образом, можно сказать, что народный танец является универсальным средством формирования коммуникативных навыков личности, а общение, как известно, – одно из главных средств развития личности. Среди всех видов танцевального искусства именно народный танец обладает наибольшим коммуникативным потенциалом. Коммуникативные навыки, выработанные индивидом в рамках деятельности любительского коллектива по народному танцу, могут оказать значительное влияние на жизнь человека в целом, его социализацию и интеграцию в общество.

Литература:

1. Гавра, Д. П. Основы теории коммуникации : учеб. пособие / Д. П. Гавра. – Санкт-Петербург : Питер, 2011. – 288 с.
2. Шарков, Ф. И. Коммуникология. Основы теории коммуникации / Ф. И. Шарков. – Москва : Издательско-торговая корпорация Дашков и К°, 2010. – 592 с.
3. Адамович, О. Ю. Толерантность в искусстве. Укрепление межнационального единства средствами народного танца / О. Ю. Адамович // Педагогические науки. – 2017. – Т. 6. № 4 (21). – С. 15–17.
4. Ивлева, Л. Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом : учеб. пособие / Л. Д. Ивлева ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – 2-е изд, испр. и доп. – Челябинск, 2013. – 60 с.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО НАРОДНОГО ТАНЦА: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 37.013.43

Бухвостова Л. В.

доцент, профессор кафедры хореографии,
Орловский государственный институт культуры

Щекотихина С. А.

доцент,
Орловский государственный институт культуры

НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ. ПРОБЛЕМА ПОДГОТОВКИ КАДРОВ

Аннотация: Поставлена проблема и исследуются возможности народно-сценического танца в развитии хореографического искусства. Показано, что с появлением новых современных танцевальных форм народная хореография отходит на второй план, в какой-то мере становится менее интересной, престижной и понятной молодому поколению исполнителей и зрителей. Уточняется, что в этой ситуации, особенно сегодня, как никогда актуальна проблема подготовки педагогов-хореографов.

Ключевые слова: танцевальная народная культура, народно-сценический танец, самодеятельные коллективы, профессиональный хореограф, руководитель самодеятельного коллектива, педагог-хореограф

Bukhvastova L. V.

Associate Professor, Professor of the Department of Choreography, Orel State Institute of Culture

Shchekotikhina S. A.

Associate Professor, Orel State Institute of Culture

Folk Stage Dance in the Children's Choreographic Team. The Problem of Training

Abstract: The problem is posed and the possibilities of folk stage dance in the development of choreographic art are explored. It is shown that with the advent of new modern dance forms, folk choreography fades into the background, to some extent becomes less interesting, prestigious and understandable to the younger generation of performers and spectators. It is clarified that in this situation, especially today, the problem of training choreographers is more relevant than ever.

Keywords: dance folk culture, folk stage dance, amateur groups, professional choreographer, leader of an amateur group, teacher-choreographer

Воспитание уважительного отношения к чужим культурам в современном мире является одним из важнейших направлений формирования мировоззрения подрастающего поколения.

Танцевальная народная культура – самый быстрый и доступный способ знакомства с культурой, народом, обычаями, в доступной форме создающий личность будущего члена общества. Посредством визуализации истории он прививает интерес и любовь к прошлому, вызывает интерес узнать культуру, быт и нравы далеких и близких народов. Погружение в историческое прошлое через танцевальную культуру закладывает азы терпимости и уважения к другой культуре.

В советский период народно-сценический танец прочно вошел в репертуар самодеятельных хореографических коллективов (как взрослых, так и детских). Образцы исполнения и мастерства были видимы на концертах профессиональных коллективов, гастрольные туры, многочисленные телепередачи способствовали активной пропаганде народного творчества, в частности народного танца как культурного явления. Многочисленные фестивали и конкурсы также способствовали пропаганде народно-сценического танца, представляя возможность познакомиться с творчеством лучших хореографов-постановщиков, самодеятельных исполнителей. Среди коллективов возникал дух «творческого соперничества», где каждый стремился достичь более высокого исполнительского уровня. В помощь руководителям издавались репертуарные сборники с записью танцев разных народов в постановке профессиональных балетмейстеров. Руководители самодеятельных коллективов имели, как правило, собственный исполнительский опыт в профессиональных или сильных любительских хореографических ансамблях. Большинство из них получили профессиональное образование в училищах и институтах культуры. Все это способствовало «расцвету» народного танца.

Сегодня молодое поколение все чаще выбирает современные танцевальные стили, которые активно пропагандируются средствами массовой информации, в записи максимально доступны в социальных сетях. Народный танец – феномен национальной культуры – отступает под их натиском.

Более того, изменились возрастные рамки участников хореографических коллективов. Все больше появляется различных школ, где принимают

детей с 2–3-х лет. Можно ли в этом возрасте научить ребенка танцевать? Для профессионального хореографа это вопрос риторический. Такое раннее хореографическое начало-обучение (не всегда качественное), с одной стороны, безусловно, способствует раннему развитию детей (к чему стремятся многие родители), но, с другой стороны, приводит и к более раннему «профессиональному выгоранию». Общаясь с руководителями хореографических коллективов, авторы сделали вывод, что, действительно, к 14–15 годам дети зачастую теряют интерес к танцу, желание выходить на сцену. В ситуации раннего начала очень много стало травмированных детей. По сути то, чему служит хореографическое искусство: получать максимальное удовольствие от выхода на сцену, от рассказа и показа зрителю новых историй, развиваться самим и развивать других эстетически, культурно, интеллектуально – уходит на второй план. Мы уверены, что каждый, особенно детский, коллектив должен исполнять сообразный возрасту репертуар, близкий исполнителям по духу, уровню мышления и развития. От занятий хореографии каждый должен испытывать позитивные, светлые эмоции.

Считаем огромной проблемой, актуальной и нерешенной на сегодняшний день, профессиональную неграмотность педагогов-хореографов. В обществе возникает ошибочное мнение, что этой профессии не надо учиться, что достаточно несколько лет танцевать в любительском коллективе и можно создавать свой. В интернет-сообществе появилось очень много сомнительных обучающих курсов, курсов переподготовки с выдачей сертификатов, дипломов. С этой проблемой столкнулась и кафедра хореографии Орловского государственного института культуры. Изложим некоторые наши наблюдения-выводы.

Во-первых, система профессионального образования в вузах культуры работает безотказно при получении знаний только в полном объеме.

Во-вторых, пристального внимания требует отбор кандидатов для получения дополнительного образования. Уже несколько лет преподаватели кафедры говорят о том, что на курсы профессиональной переподготовки нельзя брать людей без базового профессионального образования. Любые подобные курсы дают возможность профессионального роста только на базе уже имеющихся знаний и навыков. Недостаточное понимание этого факта приводит к тому, что в профессию приходят дилетанты, незнакомые

с навыками балетмейстерской работы, не считающие нужным (а может просто не догадываются) прежде чем поставить народный танец, изучить историю народа, его игры, обычаи, обряды, мифы, легенды. А ведь именно в них кроется кладёзь сюжетов для постановочных работ. Именно из незнания – слабые, неинтересные танцевальные композиции, ввиду чего теряется воспитательный потенциал народного танца, как эстетический, так и нравственный, а ведь «современные условия развития нашей страны определяют необходимость обращения к проблеме воспитания личности через народное творчество, сохранения и возрождения национальной культуры, составной частью которой является фольклор» [1, с. 78].

Качественное профессиональное образование руководителей хореографических коллективов дает обществу возможность совершенствовать не только систему эстетического воспитания детей и подростков, но и гражданско-патриотического, нравственного. Более того, «если у обучающегося, занимающегося хореографической деятельностью, уровень развития творческих способностей выше, чем у сверстников, занимающихся любым видом творчества, то можно говорить о том, что педагог создал все условия обучающимся для стремления к самовыражению и самосовершенствованию, формированию мировоззрения, регулярному изменению видов деятельности, участию в концертной деятельности» [2, с. 35]. Народный танец в своих лучших проявлениях способствует росту национального самосознания и толерантности будущих активных представителей социума.

Литература

1. Бухвостова, Л. В. Основы хореографической композиции : учеб. пособие / Л. В. Бухвостова, Н. И. Заикин, С. А. Щекотихина. – Орёл : ООО «Горизонт», 2020. – 250 с.
2. Заикин, Н. И. Организационно-педагогические условия комплексного развития обучающихся в процессе хореографической деятельности / Н. И. Заикин, Н. А. Заикина // Образование и культурное пространство. – 2020. – № 3. – С. 35–41.

Валинуров М. А.

студент,
Казанский государственный институт культуры

Научный руководитель – Касимова М. И.,
доцент кафедры хореографического искусства,
Казанский государственный институт культуры

**МЕТОДИКА СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ
УРОВНЯ СПЕЦИАЛЬНОЙ ФИЗИЧЕСКОЙ
ПОДГОТОВЛЕННОСТИ МУЖСКОГО СОСТАВА
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА ДЛЯ
ИСПОЛНЕНИЯ МУЖСКИХ ТРЮКОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ
НАРОДНОГО ТАНЦА**

Аннотация: Объяснены необходимость и разнообразие видов мужских трюковых элементов в ансамблях народного танца, методика совершенствования физической подготовленности к их исполнению. Уточнены технологии и приемы сохранения мужского состава в хореографическом коллективе, чтобы репертуар ансамбля оставался гармоничным и ярким. Показаны методы, которыми должен руководствоваться педагог, чтобы привить мальчикам любовь к хореографии и даны методические рекомендации по проведению занятий с мужским составом.

Ключевые слова: трюковые элементы, техника исполнения, народный танец

Valinurov M. A.

Student, Kazan State Institute of Culture

Methods of Improving the Level of Special Physical Fitness of the Male Composition of the Choreographic Team for the Performance of Male Stunt Elements of Folk Dance

Abstract: This article explains the need for male stunt elements in folk dance ensembles. It is explained how to keep the male composition in the choreographic team so that the repertoire of the ensemble is harmonious and bright. It is considered what methods a teacher should be guided by in order to instill the love of boys for choreography. It was found out what men's stunt movements are in folk dance and what types they are. The method of improving physical fitness for performing stunt elements is considered. It was found out that this technique should be carried out in choreographic groups. Methodical recommendations on conducting classes with male staff for the leaders of ensembles are given.

Keywords: stunt elements, performance technique, and folk dance

Мужские народные пляски являются неотъемлемой частью хореографического коллектива, как любительского, так и профессионального. Они вносят яркие краски в репертуар ансамбля, так как насыщены ловкостью и виртуозностью исполнителей, невероятным эмоциональным напором.

Почти каждая композиция, в которой присутствует мужской состав, наполнена мужскими трюковыми элементами, которые создают красочный эмоциональный накал той или иной постановки [1, с. 33].

Однако, как правило, во многих хореографических коллективах мужской состав является дефицитом, по сравнению с женской частью ансамбля. Это связано с тем, что мальчики (особенно средний школьный возраст) считают танцевальное искусство неподходящим для себя, думают, что танцы – это женское занятие. Родители начинают отдавать их в спортивные секции, не подозревая, что хореография будет развивать ребенка многогранно, от привития нравственных ценностей (умение работать в команде, уважение к партнерше, патриотизм и т. д.) до развития артистических и физических данных. Поэтому педагог должен (особенно на начальных этапах) отдельно проводить занятия с мужским составом, чтобы разучивать трюки: присядки, прыжки, трюковые вращения – начиная с основ в младших классах, заканчивая сложными и виртуозными элементами в старших. Тем самым у мальчиков будет развиваться трюковой потенциал, а вместе с тем и сила, выносливость, ловкость, выразительность, виртуозность исполнения. На практике выявлено, чем больше педагог уделяет внимания мужскому воспитанию в коллективе, тем больше интерес к хореографии у самих обучающихся, который трансформируется и в интерес к самосовершенствованию и самовыражению [2, с. 33].

Сильные, качественные, яркие, виртуозные и выразительные номера создаются в том случае, когда происходит однонаправленное движение в унисон: развитие индивидуальных особенностей учащихся со стороны педагога и постоянная готовность к совершенствованию собственных навыков со стороны ученика.

Выяснено, что мужские трюки весьма необходимы. Трюковые движения – это технически сложные элементы и движения народного танца. Они характеризуются виртуозностью и сложностью техники исполнения. Трюковые элементы народного танца можно разделить на 3 вида: 1) присядки и полуприсядки («мячик», «полуприсядка с выносом работающей ноги в сторону на каблук/на воздух», «ползунец», «склепка», «разрывной» и т. д.), 2) прыжковые трюки («разножка», «щучка», «пистолет», «кольцо» и т. д.), 3) вращательные трюки («мельница», «бочонок», «коза» и т. д.). Выполнение

трюковых движений связано с определенным уровнем специальной физической и хореографической подготовленности исполнителя. Действительно, ещё В. Ю. Никитин отмечал, что «в хореографическом искусстве важную роль играют такие критерии, как физические данные». Для овладения трюковыми элементами необходимо знание методики совершенствования физической подготовленности для исполнения трюковых элементов [1, с. 12].

Для каждого вида трюковой техники необходим отдельный комплекс движений и упражнений, которые будут развивать необходимые физические данные. Изучение литературы [см., например: 2–5] позволяет изложить следующие положения.

Присядки и полуприсядки

Данный вид трюковой техники изучается с первого года обучения, который включает себя такие присядки и полуприсядки, как «мячик» по VI и I позициям, «ползунок», «полуприсядка с выносом работающей ноги в сторону на каблук» и др. В старших классах изучаются уже усложненные виды присядок, которые требуют более отточенной техники исполнения, например, «склепка», «собака», «разрывной» и т. д. Известно, что присядки могут выполняться на двух ногах, на одной, либо перепрыгивая с одной на другую.

Для всех этих элементов в первую очередь необходима сила опорно-двигательного аппарата. Для того, чтобы развивать силу ног и не повреждать сухожилия, мышцы и суставы, следует, во-первых, перед исполнением качественно разогреть ноги различными упражнениями, во-вторых, на протяжении всего обучения следить за исполнением Demi и Grand plie. Они должны быть эластичными, с сопротивлением, для того, чтобы любая присядка выполнялась через эластичные и сильные мышцы, которые будут амортизировать приземления. В некоторых присядках необходима хорошая «складка» и «растяжка». Для этого нужно делать «складки» на полу, обязательно с прямой спиной, чтобы сгиб происходил в поясе нижних конечностей (в районе тазобедренных суставов); лежа на лопатках запрокидывать ноги назад как можно дальше, чтобы стопы касались пола. Для хорошей растяжки необходимы шпагаты, работа у станка. Для силы ног можно приседать с утяжелителями, ходить по кругу в глубоком приседании (но непродолжительное время, чтобы не забить мышцы и не повредить суставы и сухожилия). Для присядок на одной ноге или с одной на другую можно приседать возле станка на одной ноге («пистоле-

тик»). Для многих присядок также необходима выворотность в тазобедренном суставе. Здесь обучающимся можно работать в паре: один садится в «бабочку», другой начинает очень медленно, без резких движений надавливать на бедра, чтобы они стремились к полу; сидящий должен максимально расслабить мышцы (иначе напряженные мышцы под давлением извне могут травмироваться) [2, с. 18]. Почти во всех присядках необходима ровная и сильная спина, что достигается совершенствованием апломба возле станка во время исполнения классического и народного exercise. В некоторых присядках необходима сила рук, для развития которой показано выполнение различных планок (обратная планка, на локтях, на одной руке и т. д.).

Прыжковая техника

Прыжковые трюки в народном танце являются более сложными и техническими. Для их выполнения необходимы эластичное Demi plie, «баллон» исполнителя, устойчивый корпус, растяжка, гибкость, выносливость. Прыжковые трюковые элементы могут выполняться как с места, так и с разгона.

Для развития физической подготовленности к исполнению таких трюковых движений, как, например, «разножка», «щучка» можно использовать тот же комплекс упражнений, что и в технике присядок. Только для качественной «разножки» необходимо сесть в положение на полу и наклоняться вперед как можно ниже и вдаль, а руками тянуться к вытянутым стопам. Чтобы обучающийся развивал свой «баллон», необходимо выполнять трамплинные высокие прыжки как по VI, так и по свободной I позициям. Во время прыжка можно поджимать ноги либо вперед, либо назад, чтобы подготавливать ноги исполнителя к легкому взлету вперед или назад. При этом нужно поставить задачу, чтобы прыжок был также с акцентом не вниз, а вверх. Конечно же, исполнителям необходимо следить за эластичным приземлением после прыжка. Для развития гибкости можно использовать множество партерных упражнений и положений: «мост» на месте и в продвижении, «береза», складки, «собака мордой вниз», «корзина» и т. п.

Техника вращательных трюков

Трюки во вращении могут исполняться как в воздухе, так и на полу, как на месте, так и в продвижении. Эта техника требует от исполнителя координации, ориентации в пространстве. Для вращений необходимы быстрый темп, непрерывное исполнение.

Для начала необходимо проучить основные вращательные элементы: «припадания» на месте в повороте с постепенным ускорением темпа, «шене» и «блинчики» по диагонали, по кругу – чтобы сформировать способность ориентироваться в пространстве, «держат точку». И здесь необходимы гибкость, устойчивость корпуса, растяжка, «баллон» (можно использовать те же упражнения, которые были описаны выше). В целом для развития трюкового потенциала учащихся можно комбинировать виды трюковых техник: «мельница» с выходом в воздушный тур, «разножка» из Grand plie, «бочонок» с выходом в «бидуинский» и др., – что будет способствовать развитию координации движений.

Закончим напомним, что трюковые движения всегда необходимы в любом хореографическом коллективе, они вносят определенную «изюминку» в ту или иную танцевальную композицию. Педагог должен, учитывая индивидуальные особенности учащегося, отрабатывать с ним те или иные движения. Самое главное при этом – привить любовь к учению и самосовершенствованию, чтобы исполнитель самостоятельно стремился улучшать навыки и с каждым днем превосходил самого себя.

Литература:

1. Сабанцева, Т. В. Методика совершенствования уровня специальной физической подготовленности студентов-хореографов для исполнения мужских трюковых элементов русского танца / Т. В. Сабанцева, Л. Я. Николаева, Н. В. Даренская // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 2 (69). – С. 65–67.
2. Методическая разработка для педагогов по хореографии «Мужские трюки» / сост. А. В. Бирюков // Инфоурок : [сайт]. – URL: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-dlya-pedagogov-po-horeografii-muzhskie-tryuki-3921914.html> (дата обращения: 31.03.2022).
3. Зива, В. Ф. Прогностическая модель и стратегия построения инновационной системы художественного образования в России / В. Ф. Зива. – Москва, 2009. – 153 с.
4. Большой энциклопедический словарь. – Москва : Астрель, 2003–2006. – 1247 с.
5. Пономарев А. В. Воспитательная среда университета: традиции и инновации : монография / А. В. Пономарев. – Екатеринбург : изд-во Урал. ун-та, 2015. – 408 с.

Валинурова У. С.

студентка,
Казанский государственный институт культуры

Научный руководитель – Касимова М. И.,
доцент кафедры хореографического искусства,
Казанский государственный институт культуры

ЗНАЧЕНИЕ РУССКОГО ТАНЦА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛИЗАЦИЙ

Аннотация: Рассмотрен русский танец как богатейшее наследие русской культуры. Определены и поставлены перед хореографом задачи, которые могут быть решены посредством изучения русского танца, приведены примеры ошибок, которые допускают хореографы в своих постановках. Признана необходимость изучения русского народного танца в специализированных учебных заведениях.

Ключевые слова: русский народный танец, студенты хореографических специализаций

Valinurova U. S.

Student, Kazan State Institute of Culture

The Significance of Russian Dance in the Process of Learning Students of Choreographic Specializations

Abstract: Russian dance is considered in this article as the richest heritage of Russian culture. Some recommendations are given to teachers. The tasks that can be solved by studying Russian dance are identified and set before the choreographer. The necessity of studying Russian folk dance in specialized educational institutions is recognized. Its value for the Russian people has been clarified. There are also examples of mistakes that choreographers make in their productions. The importance of Russian dance in the process of teaching Students of choreographic specializations is clarified.

Keywords: Russian folk dance, Students of choreographic specializations

Русский танец – одно из ценнейших наследий, оставленное предками русскому народу, и мы не можем пренебрегать этим даром. Возрождение национальной культуры русского народа предполагает обращение к его духовным традициям, обычаям, обрядам, решению задач воспитания подрастающего поколения на традициях отечественной культуры, приобщению детей к отечественным ценностям. К счастью, в настоящее время все более отчетливо осознаются задачи, которые мы, будущие хореографы, педагоги, должны решить:

– сохранить достояние народного искусства, традиции русского фольклора в многообразии его жанров;

– сберечь этнокультурный облик России, что осложняется обширностью территории и многонациональностью населения;

– донести до учеников специализированных учебных заведений, а через них – будущим поколениям традиции, обычаи и устои русского народного танца.

Русский танец – это основа изучения народного танца, это то, с чего должно начинаться обучение, ведь даже учебный Preparation у станка – это характерные руки русского танца. Основные дроби, которые изучаются на первом году обучения народного танца, также являются русскими. И это правильно, ведь движения, которые мы изучаем в русском народном танце, нам знакомы уже с самого детства, мы видим их исполнение на праздниках Масленицы, Ивана Купала и др.

Прежде чем начать обучать русскому танцу студентов, преподавателю необходимо самому углубиться в историю происхождения русского танца, которая неразрывно связана с историей русского народа и несет в себе отпечаток его эмоционального характера и условий жизни. Нужно понимать, что танцы не сразу стали просто развлечением, забавой. Изначально славянские народы были язычниками, многие танцы несли в себе смысл обрядовый, и связи с этим возникала и фиксировалась вера в силу слова, ритма, пластического действия, телодвижения, при помощи которых можно влиять на силу природы и вызывать желательные для человека удачу на охоте, богатый урожай, приплод скота, укрепление здоровья и т. п. Преподаватель должен объяснять все это студентам, чтобы они лучше понимали для чего и зачем исполняется то или иное движение [1, с. 21].

Преподаватель должен изучить особенности русского танца каждого региона России. Например, условия выживания в Сибири довольно суровы, поэтому и русские танцы там более сдержанные, а на юге России – энергичные, быстрые. Нельзя путать, совмещать эти различия в одном номере, это будет ошибкой. Танцы каждого региона самобытны и заслуживают того, чтобы предстать перед зрителем в том виде, в котором задумывались, создавались изначально. К сожалению, сегодня есть много балетмейстеров, которые неаккуратно обращаются с материалом русского танца. К примеру, берут музыку одного региона России, а движения и характер – другого, или не выдерживают различия между исполнением женской и мужской партий,

которые различаются по существу: девушка – скромна, а парень показывает свою удаль, чтобы завладеть вниманием своей избранницы [2, с. 15]. Сегодня же и мужчины, и женщины могут исполнять одно и то же движение в одном и том же характере, но это разрушает образы скромной русской девушки и удалого молодца. В первую очередь такие невнимание (или незнание? попустительство?) и ещё хуже – недостаточное владение лексикой и техникой русского танца ведут к обесцениванию того, что было передано нам от наших предков. Нужно относиться к русскому танцу более бережно, сохраняя традиции и обычаи исполнения.

Почему важно изучать русский танец, русский фольклор в целом студентам? Потому они – ценное культурное наследие русского народа, которое необходимо сохранять, возрождать и беречь. Непонимание молодыми людьми искусства, созданного народом, происходит от серьезных пробелов в культурном ее воспитании, упущении в художественной работе в целом и почти полного отсутствия пропаганды народного искусства. Утратить все эти богатства – значит нанести большой ущерб национальной культуре нашей страны. Помимо изучения русского народного танца, педагог должен вызвать интерес у студентов к посещению концертов, просмотру видеозаписей, которые представляют образцы русского народного танца. Все это развивает кругозор, обучающиеся начинают лучше понимать стиль исполнения, позволяет формировать гражданина России. Более того, так как сегодняшние студенты в будущем станут педагогами, они должны знать, ценить русский танец, являющийся неотъемлемой частью истории нашего народа, чтобы передавать свои любовь, уважение, настроения ученикам [3, с. 25].

Безусловно, в XXI веке серьезно трансформируются потребности зрителя. Ему хочется испытать больше эмоций, видеть на сцене что-то принципиально новое, то, чего не было раньше. Сколько хореографов сегодня стремятся придумать новое, предложить иное видение, модернизировать движения и композиции, видоизменить костюмы (буквально до такой степени, что непонятно, русский народный это костюм или эстрадный, русский это танец или какой-либо иной). Сколько хореографов сегодня по сути увлекаются внешним антуражем и экспериментами с формой вместо того, чтобы обратиться к истокам и найти там уникальность, необычность, неповторимость, исключительность, непознанность.

Мы должны гордиться нашей родиной и понимать, что только мы, русские люди, можем танцевать так, как не может никто, и только мы можем сохранить и даже возродить то, что было оставлено нам предками. Ведь еще в «Петербургских записках» (1834–1836) Н. В. Гоголь писал: «...испанец пляшет не так, как швейцарец... русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так «пляшет», как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешенный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный». Нельзя не согласиться со словами великого писателя, ведь действительно, только мы можем сохранить многовековую историю русского танца, страны и всего народа в целом. Поэтому студентам очень важно изучать русский танец, который является прошлым нашей Родины.

Значение русского танца велико, его необходимо изучать во всех школах дополнительного, среднего и высшего образования и изучать первостепенно. Основа для этого заложена [см., например: 1; 3–11]. Равно тому, как русский язык является государственным языком нашей страны, так и русский танец должен главенствовать. Это не означает, что нужно считать второстепенными для ознакомления танцы иных народов, проживающих на территории России. Но русский танец должен изучаться более углубленно, в совокупности представлений о русских культуре и искусстве в целом, чтобы укрепить любовь каждого к нашей большой и главной Родине.

Литература:

1. Богданов, Г. Ф. Традиционная русская народная хореография: жанры, формы, композиции (от истоков до начала XX века) : учеб. пособие / Г. Ф. Богданов ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – Москва : МГУКИ, 2014. – 442 с.
2. Борзов, А. А. Танцы народов мира / А. А. Бозов. – Москва : Университет Натальи Нестеровой, 2006. – 494 с.
3. Гусев, Г. П. Народный танец: методика преподавания : учеб. пособие / Г. П. Гусев. – Москва : ВЛАДОС, 2012. – 608 с.
4. Заикин, Н. И. Областные особенности русского народного танца : учеб. пособие / Н. И. Заикин, Н. А. Заикина. – Орел, 1999. – 552 с.
5. Калыгина, А. А. Педагогический потенциал русского народного танца и его реализация в воспитании подрастающего поколения / А. А. Калыгина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 177–181.

6. Картавцева, М. Т. Эстетическое воспитание детей на материале русского музыкального фольклора / М. Т. Картавцева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 3 (71). – С. 243–250.
7. Климов, А. А. Основы русского народного танца : [учеб. для вузов искусств и культуры] / А. А. Климов ; Моск. гос. ин-т культуры. – [2-е изд., испр. и доп.]. – Москва : МГИК, 1994. – 318 с.
8. Лобанов, И. В. Новая модель повышения качества образования в российских вузах культуры / И. В. Лобанов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 3 (71). – С. 11–18.
9. Майорова, В. М. Исполнительская культура студентов хореографических специализаций как предмет теоретического анализа / В. М. Майорова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 236–240.
10. Мурашко, М. П. Классификация русского танца : [моногр. исслед.] / М. П. Мурашко ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – Москва : МГУКИ, 2012. – 550 с.
11. Фольклорные танцы Тверской земли. Записаны Т. А. Устиновой в Тверской губернии в 1938 году. – Тверь : Твер. ОДНТ, 2002. – 159 с.

УДК 37.013.43

Дубских Т. М.

кандидат педагогических наук, профессор,
Челябинский государственный институт культуры

ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Аннотация: Автор, опираясь на теоретические воззрения предшественников и современных исследователей, а также на собственный практический опыт, рассматривает традиции этнической хореографии и выявляет новые возможности в преподавании народно-сценического танца. Обоснована специфика формирования и развития в вузе профессиональных компетенций при опоре на проектный метод. Опыт работы по формированию необходимых компетенций проиллюстрирован авторскими разработкой и проведением научного проекта и концертной программой «Танцевально-просветительский десант / Танцы народов Челябинской области». Импульс работе над проектом дало объявление Президентом Российской Федерации 2022 года Годом культурного наследия народов России, а также финансовая поддержка Губернатора Челябинской области в рамках выигранного гранта.

Ключевые слова: компетентностный подход, этнокультурный метод, проектный метод, Год культурного наследия народов России, Грант Губернатора Челябинской области, Танцевально-просветительский десант / Танцы народов Челябинской области

Dubskikh T. M.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Traditions and New Trends in Teaching Folk Stage Dance

Abstract: The author, relying on the theoretical views of his predecessors and modern researchers, as well as on his own practical experience, considers the traditions of ethnic choreography and identifies new opportunities in teaching folk stage dance. The specificity of the formation and development of professional competencies at the university based on the project method is substantiated. Experience in the formation of the necessary competencies is illustrated by the author's development and implementation of a scientific project and a concert program "Dance and educational landing / Dances of the peoples of the Chelyabinsk region". The impetus to work on the project was given by the announcement by the President of the Russian Federation of 2022 as the Year of the Cultural Heritage of the Peoples of Russia, as well as financial support from the Governor of the Chelyabinsk Region as part of the won grant.

Keywords: competency-based approach, ethno-cultural method, project method, Year of the cultural heritage of the peoples of Russia, Grant of the Governor of the Chelyabinsk region, Dance and educational landing / Dances of the peoples of the Chelyabinsk region

Выявляя тенденции в преподавании народно-сценического танца, мы определили, что современное общество предъявляет новые требования к профессиональным качествам и умениям выпускника. Интеграция, глобализация, поэтапная смена образовательной парадигмы и др. реалии эпохи цифровизации переносят акцент с принципа адаптивности выпускника на принцип компетентности, что ориентирует педагогический процесс на формирование личности, могущей находить решения в сложных жизненных ситуациях. В ходе освоения учебного плана ФГОС ВО 3++ мы приходим к выводу о необходимости в сложившейся образовательной парадигме поиска методов и форм ведения танцевальных дисциплин.

Народно-сценический танец – один из предметов учебного плана по направлению подготовки 51.03.02 Народная художественная культура, преподавание которого основано на компетентностном подходе, что влияет на формулировку цели и определении, актуализации содержания образования. Анализируя план, мы рассматриваем компетентность как определенную способность, требуемую для эффективной реализации конкретного действия из области руководства хореографическим коллективом, танцевально-спортивным клубом, преподавания хореографических дисциплин. Изучение сущности компетенций: ценностно-смысловая, общекультурная, учебно-познавательная, информационная, коммуникативная, социально-

трудовая компетенции, а также личностного самосовершенствования, эмоционально-психологические, социальные, учебно-познавательные – позволило определить их систематизацию от общего к частному.

На хореографическом факультете вуза культуры приоритетны творческие (принятие решений, самостоятельный поиск информации, формирование и создании своего продукта), самосовершенствование (применение знаний на практике, самоконтроль и саморазвитие), предметные компетенции. Рассматривая более детально формулировки каждой из них, приходим к выводу, что компетентный выпускник владеет методами этнокультурного проектирования в сфере профессиональной деятельности, принципами работы современных информационных технологий, ориентируется в государственной культурной политике. Он руководит народным художественным коллективом, организуя разноплановый творческий процесс с учетом особенностей состава участников и внимания к локальным этнокультурным традициям, при этом транслирует и сохраняет в культурно-информационном пространстве наследие народов России, проводит конкурсы и мастер-классы.

Если ранее основой педагогического процесса считались процессы передачи знаний, увеличение и расширение их количества начиная со школы и заканчивая вузом, то сегодня сам этот подход – трансляции знаний – теряет свою актуальность (в том числе и из-за доступности информации, и смены формата цивилизационного развития). Современному обществу требуется саморазвивающаяся личность, способная к поиску, обработке и применению самостоятельно находимых и усваиваемых знаний. Такая установка меняет ценностную основу образования и позволяет ввести новые компетенции под требуемые жизненные и профессиональные траектории: способность индивида решать появляющиеся задачи, возможность обладать багажом знаний (и быть готовым постоянно увеличивать его, углубляя свои представления о чем-либо), уметь своевременно трансформировать соответственно новым, соответствующим случаю или профессиональной задаче, индивидуальные особенности и умения.

Для формирования новых компетенций необходимы современные, отвечающие запросам цифрового общества методы и формы преподавания танцевальных дисциплин. Методы мы понимаем как способ совместной деятельности педагога и обучающегося. Выделяем активные методы, причем осознаем, что в случае их применения объект (педагог)-субъектные

(студент) отношения должны переходить в субъект-субъектные. Интерактивные – наиболее эффективные методы, при которых обучающийся общается не только с преподавателем дисциплины, но и с сокурсниками. В процессе обучения народно-сценическому танцу кроме вербальных и невербальных методов все чаще используют этнокультурный и проектный методы постижения теоретических знаний и опытных представлений. Этнокультурный подразумевает внедрение в образовательный процесс знаний об истории народа и его танцевальной культуры, влиянии на них географического положения, климата; воспитание уважительного отношения к носителям этнических традиций; приобщение к самобытной национальной хореографии. Проектный метод есть альтернатива урочной системе, он позволяет ориентироваться не на интеграцию знаний, умений, навыков, но на их применение и в первую очередь на самостоятельное приобретение новых. Проект, реализуемый в результате применения проектного метода, завершается созданием творческих работ. Выполнить их качественно, необыденно, увлекательно и продуктивно позволяет интеграция традиционных занятий (практических, лекционных, индивидуальных, семинарских, мелкогрупповых), которые могут носить и пассивный характер при солировании педагога, с интерактивным сотрудничеством каждого друг с другом, с коллегами, работодателями и др. профессионалами. Такая организация учебного процесса привела к интересным результатам.

Мы выбрали в качестве текущего направления деятельности популяризацию национального танцевального искусства, уходящего корнями в историю развития человечества. Понятно, что это особо важная задача с позиции изучения и трансляции традиций народного танца. Последнее подчеркивается очевидной тенденцией потери ритуальных свойств этнической хореографией. Проблема сохранения народного танца приобретает особую важность, так как неизбежно уменьшается количество носителей традиционной культуры, политическая, экономическая и др. формы интеграции в процессе глобализации приводят к необратимым изменениям в общечеловеческом общежитии, культуре, искусстве – во всех областях жизнедеятельности человека и социума. Более того, интерес к нему поддерживается на государственном уровне, а в 2022 г. и провоцируется объявлением Года культурного наследия народов России.

В рамках выбранного текущего направления деятельности мы сформировали стратегию исследования, что позволило выиграть грант «Танцевально-просветительский десант / Танцы народов Челябинской области»¹ в конкурсе грантов Губернатора Челябинской области на проведение исследования и реализацию связанного с ним проекта. Он представляет собою цикл мероприятий, в ходе которых участники, и прежде всего зрители, узнают о нравах, традициях, обычаях народов, проживающих на Южном Урале. В процессе творческого общения представители разных национальностей ближе знакомятся с культурой и историей друг друга. Проект предусматривает организацию и проведение познавательных мастер-классов, презентаций, подготовку и изготовление информационно-методических тематических материалов. Основным инструментом является разъяснительная, популяризаторская работа среди представителей разных национальностей, проживающих на территории Челябинской области, а также среди приезжающих на Южный Урал учиться и работать представителей стран СНГ и дальнего зарубежья. Работа проводится в ходе сценических выступлений на местах, перед во время или после которых рассказывается об обычаях и традициях народов, проживающих на территории Челябинской области, Южного Урала, демонстрируются элементы национальных культур (костюмы, музыкальные инструменты, блюда национальной кухни, предметы быта), совместно разучиваются национальные танцы. Отношения между народами в многонациональном обществе могут строиться только на принципах уважения и признания ценности и уникальности культуры, присущей представителям разных национальностей.

В конце 2021 г., после подготовительной работы, был завершен творческий этап создания репертуара. В основу программы мы заложили мероприятия по дисциплине «Танец и методика преподавания: народно-сценический танец» (изучается на последнем курсе). Каждый студент (13 человек), выбрав тему, провел исследование, изучая образцы народной сценической и бытовой хореографии, работая со студенческой группой; каждый адаптировал цитату, сделал сообщение, видеоряд к нему и танцу. Эти про-

¹ Исследование выполняется при финансовой поддержке Губернатора Челябинской области в рамках научного проекта № 21-2-000248 «Танцевально-просветительский десант / Танцы народов Челябинской области».

екты в итоге составили концертную программу. Выбор народностей мы сверяли с работой Л. Н. Лузина «Планета Южный Урал: живая энциклопедия народов Челябинской области» (Челябинск. 2012), в которой автор в алфавитном порядке показал народы, живущие на Южном Урале, историю их появления, развития и влияние на регион. Таким образом «Танцевально-просветительский десант / Танцы народов Челябинской области» сформировался как образовательная интерактивная программа для всех возрастов: с научными сообщениями, демонстрациями презентаций, показом-исполнением танцевальных образцов на сценической площадке, хореографическими мастер-классами. Программа уже была продемонстрирована на сценических площадках дворцов культуры Челябинска, Южноуральска, Еманжелинска, Копейска, сценических подмостках сельских дворцов и домов культуры сел Челябинской области: Миасское, Еткуль, Бажов, Долгодеревеское.

Зрителям были продемонстрированы не только русский парный танец «Первая любовь», башкирский «Коралай», но и азербайджанский «Кюкек», казахский «Сылкылдан», немецкий «Драйштайер», показаны элементы костюма в качестве выразительных средств танцевальной лексики цыганского танца. Постепенно в программу вводились новые работы студентов, базирующиеся на народно-сценическом танце. Одними из первых появились проекты: «Корейский танец с веерами» и сообщение об историческом аспекте изучения корейского танца в этническом пространстве Челябинской области; пляска «Наездница» по теме «Кочевой образ жизни народа, как основа танцевального искусства монголов»; «Китайский танец с лентами» древнейший обряд связи человека с космосом. Чуть позднее были реализованы работы по представлению массового танца «Болгарская хора», изучению видовых особенностей хороводов в народном танце, особенностей выразительных средств народов Кавказа, постановке финского дуэта «Ева полька» и ирландского трио «Прогулка по камням», а также соло «Лезгинка».

Безусловно, постоянно осуществляется поиск сценических площадок не только в Челябинске, но и в области, научно-исследовательский и изыскательский процессы, репетиционный. Результатом этой деятельности стало сотрудничество с Международным институтом дизайна и сервиса

(г. Челябинск), Реабилитационным культурно-спортивным Центром ВОС, ГКУК Челябинской областной специализированной библиотекой для слабовидящих и слепых.

Таким образом, в рамках проектной деятельности в целях формирования новых компетенций цифровой эпохи происходит углубленное изучение традиций народной культуры, народных танцев (русский, башкирский, татарский, казахский, азербайджанский, немецкий, корейский, украинский, чеченский, китайский, монгольский, болгарский, финский, ирландский, греческий, цыганский, чукотский, бурятский, вепсский, коми). На основе проектного метода происходят постижение в историю заселения земель Южного Урала, погружение в обычаи, нравы народа, манеру исполнения произведения, изучение костюмов. Как результаты работы можно рассматривать тематические концертные выступления, научные сообщения и публикации, видеоматериалы, создаваемые на их основе. Так традиции и новые тенденции в преподавании народно-сценического танца в вузе культуры создают содержательные поля формирования профессионала нового поколения и создания коммуникативных пространств приложения их сил.

УДК 37.013.43

Дубинина А. С.

магистрант,
Орловский государственный институт культуры

Научный руководитель – Бухвостова Л. В.,
доцент, профессор кафедры хореографии,
Орловский государственный институт культуры

ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ИГРОВОЙ ФОЛЬКЛОР КАК СРЕДСТВО РЕАБИЛИТАЦИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОВЗ НА УРОКАХ ХОРЕОКОРРЕКЦИИ

Аннотация: Новым направлением в сферах оздоровления, организации творчества и нравственно-эстетического воспитания детей и подростков стала разработка метода хореокоррекции. Показано, что на занятиях хореографией она в игровой форме создает обстановку взаимного доверия. Отмечено, что все большее количество детей с разными заболеваниями, ограниченными возможностями здоровья нуждаются в помощи. В системе дополнительного образования, хореографического в особенности, разрабатываются новые методы и приемы работы с такими детьми. Они оказывают коррекционное

действие на физическое развитие, создают благоприятную основу для совершенствования психических функций, играют значительную роль в становлении художественно-творческих способностей, выполняют основную функцию дополнительного образования в коррекционном обучении социализацию детей с ОВЗ. Акцентируется внимание, что благодаря комплексному подходу формируется творческая, всесторонне развитая личность, способная адаптироваться в различных жизненных ситуациях.

Ключевые слова: хореокоррекция, народная игра, реабилитация, педагог, дети с ОВЗ

Dubinina A. S.

Master's Student, Orel State Institute of Culture

Dance Game Folklore as a Rehabilitation Tool for Children with Disabled at Choreocorrection Lessons

Abstract: A new direction in the areas of health improvement, organization of creativity and moral and aesthetic education of children and adolescents has become the development of the method of choreocorrection. It is shown that in choreography classes she creates an atmosphere of mutual trust in a playful way. It is noted that an increasing number of children with various diseases and disabilities need help. In the system of additional education, choreographic in particular, new methods and techniques for working with such children are being developed. They have a corrective effect on physical development, create a favorable basis for improving mental functions, play a significant role in the development of artistic and creative abilities, perform the main function of additional education in remedial education, socialization of children with disabilities. Attention is focused on the fact that thanks to an integrated approach, a creative, comprehensively developed personality is formed, capable of adapting to various life situations.

Keywords: choreocorrection, folk game, rehabilitation, teacher, children with disabilities

Хореокоррекция – достаточно актуальный сегодня психолого-педагогический способ, применяемый в реабилитационной работе с детьми с физическими или умственными ограничениями/отклонениями здоровья. Однако многие специалисты уверены, что хореокоррекция может и должна применяться шире – как сложный, но увлекательный путь, ведущий человека от установления контакта с самим собой на основе выявления зажимов и барьеров в постижении окружающего мира, до расслабления, узнавания себя, своего внутреннего мира и своего организма, до принятия себя и собственного своеобразия, до обретения свободы движений души и тела. В основе хореокоррекции – достижение доверия к миру, к педагогу и к самому себе. Благодаря работе в этом направлении индивид может и получает возможность осознать, принять и найти направление изменения себя, движения к тому уровню самопознания и саморазвития, который позволит двигаться и развиваться дальше. Современный уровень педагогических воззрений и

практик показывает, что нейрофизиологию поведения необходимо изучать педагогам всех телесных направлений. Уже определены механизмы [1], которые позволяют анализировать, контролировать свои действия и чувства. Этому можно и нужно учиться, это не так сложно, как может показаться на первый взгляд. Тут важен баланс умения отпускать тело в свободные реакции и анализировать себя.

Сегодня мы все чаще обращаемся к опыту предков, истокам народного образования и воспитания, поскольку именно в них находим ответы на многие злободневные вопросы. Нормы и правила воспитания, выработанные народной педагогикой, проверены временем, в них сосредоточена веками формировавшаяся народная мудрость, вобравшая в себя общечеловеческие ценности. Одним из таких средств воспитания является народная игра. Она – уникальный феномен общечеловеческой культуры, поскольку у каждого века, у каждой эпохи, у каждого конкретного этноса, у любого поколения есть свои любимые игры. «Народная подвижная игра, выполняя различные функции (развивающую, познавательную, развлекательную, диагностическую, корректирующую) служит средством приобщения детей к народной культуре. Подвижная игра – естественный спутник жизни ребенка, источник радостных эмоций, обладающий великой воспитательной силой» [2]. Народные игры разнообразны по своему содержанию и организации. Одни имеют роли и правила, тесно связанные с сюжетом, причем игровые действия в них производятся в соответствии с требованиями, задаваемыми именно этой конкретной ролью и конкретными правилами. В других играх сюжет и роли отсутствуют, предлагаются только двигательные задания, регулируемые правилами, определяющими последовательность, быстроту и ловкость их выполнения.

Содержание игр должно соответствовать уровню развития и подготовленности играющих, быть доступным и интересным для них. Трудность подвижных игр для детей от 2 до 4 лет неодинакова, она зависит от насыщенности их различными моторными действиями. Например, игры с метанием и прыжками более сложны для детей этого возраста, чем основанные на ходьбе, ползании и беге. Еще сложнее игры, построенные на сочетании нескольких видов движений (бег и прыжки, ходьба и перешагивания и т. д.). Поэтому следует так подбирать игры, чтобы двигательные

задания в них, даже основанные на одном и том же движении, усложнялись постепенно [3].

А. Ю. Белогуров, Н. В. Поликашева, О. Е. Буланова в работе «Игровые технологии в комплексной работе с «особым» ребенком» говорят о том, что «в играх дети легко усваивают и совершенствуют многие способности и жизненно необходимые навыки. Любая игра имеет свои правила, которые надо соблюдать, поэтому игры укрепляют дисциплину, приучают детей уважать друг друга, отвечать за свои действия. В играх широко используется ходьба, бег, прыжки всё это оказывает значительное воздействие на органы дыхания, кровообращения и на двигательный аппарат» [Цит. по: 4].

В работе Г. А. Колодницкого «Музыкальные игры, ритмические упражнения и танцы для детей» говорится о том, что «игра на уроке танца является залогом доброжелательной атмосферы и не должна являться наградой или отдыхом после нелегкой работы. В данном случае на почве игры возникает желание трудиться. Создавая тот или иной образ, ребенок по-настоящему верит придуманной роли или действию будь то полет на луну, или перевоплощение в животное» [Цит. по: 2]. На наш взгляд, применение педагогом-хореографом музыкальных игр (а чаще – интерпретации народной игры под музыкальное или голосовое сопровождение) в процессе занятия может послужить способом совершенствования уже освоенных двигательных навыков и воспитания необходимых физических качеств. Ведь в игре заложены огромные воспитательные и развивающие возможности, которые дают детям возможности непринужденно входить в мир творчества и сотворчества друг с другом. Соединяя игру с обучением, педагог-хореограф может сделать интересными заучивание, отработку любых танцевальных движений и комбинаций. С помощью игры раскрывается содержание образа, расширяется представление о тех компонентах, из которых он формируется. Непосредственно в самом процессе игровой деятельности ребенком незапланированно выстраивается логика танцевального движения, причем в сочетании с эстетическими правилами хореографического искусства.

По всей стране в реабилитационных центрах начинают использовать технологии хореокоррекции. Соответственно, назрел вопрос о подготовке специалистов. По нашему мнению, у педагогов в области хореокоррекции

должно быть специальное хореографическое образование. Недопустимо превращать хореокоррекцию в обычную лечебную физкультуру, теряя большие возможности реабилитации и адаптации детей с ограниченными возможностями здоровья.

Литература:

1. Зими́на, А. Н. Музыкальные игры и этюды в детском саду : пособие для музык. рук. / А. Н. Зими́на. – Москва : Просвещение, 1971. – 96 с.
2. Бирюкова, И. В. Танцевально-двигательная терапия: тело как зеркало души / И. В. Бирюкова // Информационный бюллетень АТДТ. – 2000. – № 4. – С. 6–7.
3. Сорокина, Н. А. Подвижные игры и упражнения для развития речи детей с ОНР: Цветы, ягоды, деревья, грибы : пособие для логопеда / Н. А. Сорокина. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2015. – 71 с.
4. Масленко, А. В. Роль русского народного танца в воспитании подрастающего поколения / А. В. Масленко // Тенденции и перспективы развития русского танца на современном этапе : материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Орел, 2019. – С. 104–112.

УДК 37.013.43

Кердяшева Е. П.

учитель хореографии,
Хореографическая школа «Карнавал»
отдела образования города Костаная
управления образования акимата Костанайской
области, г. Костанай, Республика Казахстан

Научный руководитель – Бриске И. Э.,
профессор,
Челябинский государственный институт культуры

РОЛЬ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

Аннотация: Раскрывается роль народной хореографии как одного из важных факторов формирования многогранной и всесторонне развитой личности в системе образования Республики Казахстан. Акцентируется внимание на этнокультурном и духовно-нравственном воспитании через органичное включение народной хореографии в свете программы «Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру». Такое направление воспитательного процесса признано социально значимым в Казахстане. Казахский народный танец рассматривается как фактор сохранения национальной идентичности и фактор социальной экологии, который может способствовать культурному «выживанию» современного общества.

Ключевые слова: народная хореография, казахский танец, система образования, национальная культура, «Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру»

Kerdyasheva E. P.

Choreography Teacher, Choreographic school “Carnival”, Kostanay, Republic of Kazakhstan

The Role of Folk Choreography in the Modern Educational System Republic of Kazakhstan

Abstract: The role of folk choreography as one of the important factors in the formation of a multifaceted and comprehensively developed personality in the education system of the Republic of Kazakhstan is revealed. The attention is focused on ethnocultural and spiritual and moral education through the organic inclusion of folk choreography in the light of the program “Bolashakka bagdar: Ruhani zhangyru”. This direction of the educational process is recognized as socially significant in Kazakhstan. The Kazakh folk dance is considered as a factor in the preservation of national identity and a factor in social ecology, which can contribute to the cultural “survival” of modern society.

Keywords: folk choreography, Kazakh dance, education system, national culture, “Bolashakka bagdar: Ruhani zhangyru”

Духовно-нравственное воспитание в первую очередь базируется на общечеловеческих ценностях, в основе которых лежат народные традиции, делающие личность духовно богатой, внутренне свободной, независимой и одновременно социально зрелой, ответственной.

Образование также оказывает решающее воздействие на современного человека. Значительные изменения происходят и в Республике Казахстан, где сложилась и целенаправленно формируется достаточно современная система образовательного воздействия. Известно, что система образования способна оказывать косвенное, отдаленное во времени, но мощное целенаправленное влияние на развитие всего общества, в том числе на политические и социокультурные процессы.

В Республике Казахстан реализуется программа «Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру», разработанная на основе положений статьи первого Президента Казахстана Н. А. Назарбаева «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания», опубликованной 12 апреля 2017 года. В ней обозначена основная цель нации на новый исторический период: сохранить и приумножить духовные и культурные ценности, войти в число тридцати развитых государств мира. Программа предусматривает несколько проектов, направленных на достижение этих целей. Первым условием модернизации нового типа выделено сохранение своей культуры, собственного националь-

ного кода, высказывается полная уверенность в том, что общество трансформируется не столько в технократическое, но и сможет остаться культуроориентированным, культуроцентристским, сможет продолжать развивать культуру, сумеет сохранить национальные идентичности.

Социальная значимость формирования стройной системы этнокультурного воспитания подрастающего поколения чрезвычайно актуальна в свете названной программы «Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру» [см., например: 1; 2]. Являясь составной частью духовной культуры народа, отражая его политические, правовые, философские, религиозные взгляды, художественно-эстетические идеалы, народная культура и искусство всегда способствовали формированию у людей определенного отношения к жизни, к обществу в целом, его институтам. Однако сегодня некоторые элементы традиционного народного искусства исчезли, не сохранились [2, с. 9]. Поэтому изучение основ традиционного народного искусства, в том числе на основе исследования археологических, этнографических и других источников, а также их возрождение приобретают особую научно-практическую значимость.

Народное танцевальное творчество, имеющее многовековые традиции, пользующееся популярностью и востребованное различными группами населения, обладает большим потенциалом в процессе решения актуальных задач духовного возрождения и формирования ценностного отношения к истории государства, к наследию предков. Можно смело утверждать, что казахский народный танец занимает одно из важных мест в системе национальной культуры Казахстана. Он является синкретическим видом искусства и неразрывно связан с языком, устным народным творчеством, религией, декоративно-прикладным искусством, костюмом, обычаями, традициями, обрядами, которые оказали определенное влияние на лексику, художественно-образное содержание, определили тематику, сюжет танца.

Генезис казахского танца теснейшим образом связан с богатым устным народным творчеством (фольклором), музыкальными произведениями. Танец и музыка воспринимались как единое целое. Одной из первых профессиональных исполнительниц казахского народного танца является народная артистка Казахской ССР, лауреат Государственной премии Шара Жиенкулова. Уникальность ее выступлений состояла в том, что она одновременно пела и танцевала. Имя её широко известно как в Казахстане, так и

за его пределами. «Народный танец необходимо сберечь для будущих поколений, – говорила Ш. Жиенкулова, – потому что он является своеобразным памятником национальной культуры» [3]. Ее творчество олицетворяет возрождение национального танца, подчеркивает и воспекает его яркую самобытность. Всю свою жизнь великая танцовщица пополняла танцевальный репертуар новыми танцами, изучала старинные обряды, традиции, фольклор казахского народа. Все это отражалось в сюжетах и образах ее танцев: «Айжан қыз», «Қара жорға», «Таттимбет», «Асық», «Ковровщица» и т. д. В них отражались традиции общения представителей разных поколений, отношение казахов к труду, природе, воззрения на семейный уклад – всему тому, что было ценным для народа и что необходимо передавать последующим поколениям.

Бесценен вклад балетмейстеров Д. Абирова, З. Райбаева в становление профессионального искусства. Нахождение пластических мотивов через синтез народного и классического танца позволили балетмейстерам выработать своеобразный язык народно-сценической казахской хореографии. Уникальными, раскрывающими богатство казахской национальной пластики, являются танцы Д. Абирова «Алтынай» на музыку Е. Брусиловского, «Балбраун» на музыку Курмангазы, «Утыс би» на музыку М. Тулебаева и др., вошедшие в репертуар профессиональных и самодеятельных коллективов Казахстана. Особую лирику в движениях, темперамент мужского танца, богатство казахской танцевальной пластики З. Райбаев передал в танцах М. Тулебаева «Праздничный танец» из оперы «Биржан-Сара», Н. Тлендиева «Девичий лирический танец» и мн. др.

Бережная и умелая стилизация в творчестве современных мастеров Г. Адамовой, сестер Габбасовых, А. Садыковой и др. расширила возможности выразительных средств народных образов. Молодые специалисты внедряют элементы других видов танцев в хореографию казахской пластики, тем самым делая ее более современной. На сегодняшний день развивается направление стилизации, которое носит название «неоказахская хореография», просматривающееся в творческих работах А. Садыковой, в двухактном балете Гульнары Адамовой «Жезтырнак» на музыку Б. Акошева и А. Мукатая. Мировоззренческая позиция единства мира людей и мира духов, светлого и темного выразилась средствами пластики не национальной,

но в технике западного современного танца. Нужно отметить, что Г. Адамова создала свой коллектив и стремится развивать альтернативное направление театрального танцевального искусства, что само по себе является исключительным. Сестры Гульнара и Гульмира Габбасовы – исполнители, хореографы-новаторы, актрисы, режиссеры, популяризаторы и преподаватели современного танца в Казахстане. Они работают с готовыми формами, как, например, в спектакле «Тамыр» на музыку К. Шильдебаева; здесь не ставится задача создать свою оригинальную эстетику.

При осмыслении и характеристике развития народного танца в Казахстане обязательно учитывается, подразумевается и осознается многонациональность республики при возрождении, сохранении и развитии традиционных культур различных этносов. Большой вклад в подобную работу вносят профессиональные хореографические коллективы: Государственные ансамбли танца «Салтанат», «Алтынай», «Гульдер», театры танца «Наз» и «Астана балет», ансамбли республиканской и областных филармоний. Каждый коллектив стремится сохранить богатую палитру образности и средств выразительности не только казахского традиционного танца, но и танцев тех народов, этносов, национальностей, которые также проживают на территории Казахстана и своей культурой обогащают казахскую, взаимодействуя с нею на протяжении десятилетий. Так, за годы творческой деятельности в коллективах поставлены и идут с неизменным успехом танцы народов мира: украинский «Гопак», танец аргентинских пастухов «Гаучо», русский «Вензеля», узбекский «Харуми», испанский «Кабальрос», японский «Майко» и мн. др.

Казахский танец стал главным героем фильма режиссеров Анвары Садыковой и Газиза Насырова, который они сняли на киностудии «Казахфильм» по заказу Министерства культуры и спорта [4, с. 232]. Документальная лента с элементами постановочных игровых съемок рассказывает историю казахского танца через судьбу юной танцовщицы Жанель Улановой, студентки Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева. Ее искренность и талант, несомненно, украсили картину.

Работая педагогами в хореографическом училище, в средних и высших учебных заведениях, казахские мастера передавали и передают опыт молодому поколению. Первые книги Ш. Жиенкуловой и Д. Абирова

«Казахские танцы», «Тайна танца», «Сымбат», «История казахского танца» и сегодня не потеряли своей актуальности и используются как учебно-методические пособия для изучения казахского народного танца [4]. Учебный курс «Казахский танец» является одним из основных, самостоятельным профильным предметом специального цикла в хореографическом образовании. Однако стоит отметить, что, несмотря на уже достаточно большой срок его преподавания, опыт известных исполнителей казахского народного танца еще недостаточно обобщен, исследован, адаптирован под образовательный процесс и включен в него. Этому есть и объективные причины: сложность генерации теоретических знаний и овладения ими (особенно для исполнителей), значительная доля педагогов – практики-исполнители, не имеющие специального педагогического образования, не овладевшие методикой преподавания в полном объеме, технологиями научно-исследовательской работы, отсутствие целостной методики преподавания казахского народного танца. Содержание курса «Казахский танец», методика преподавания и обучения являются основной проблемой в области этнохореографии Казахстана. Несмотря на наличие учебников, научных трудов, методических материалов, ощущается острый дефицит общих и частных (авторских) методик, описаний универсальных методических приемов, обеспечивающих связь времен и отражающих современный взгляд на традиционную танцевальную культуру. Каждая отдельная методика имеет свой стиль, терминологию, технологии, методические приемы, принципы и т. д. Сегодня вузам культуры и искусств республики необходимы концептуальные, теоретически обоснованные методики преподавания казахского народного танца, включающие все богатство духовной культуры казахского народа, ее специфику, национальный колорит, основанные на глубоком анализе методик и опыта ведущих специалистов этой области хореографического искусства.

В настоящее время в Республике Казахстан четко обозначилось противоречие между острой потребностью в специалистах в области казахского танца и слабой подготовкой кадров, нацеленных на возрождение подлинных национальных культурных традиций Казахстана. Открытие высших учебных заведений в некоторой степени позволяет решить существующие проблемы в подготовке специалистов-хореографов по казахскому танцу, призванных в дальнейшем пропагандировать национальное искусство,

внедрять на местах методику обучения и исполнения. Однако сегодня все еще существуют проблемы в продвижении и исполнении казахского танца в некоторых регионах Казахстана, его городах Атрау, Актау, Актобе, Кзыл-Орда, Костанай, Павлодар, Петропавловск, Семей. Они являются крупными культурными центрами, в них функционирует целая сеть хореографических ансамблей, культурно-досуговых учреждений, учебных заведений среднего уровня, работают профессиональные артисты, специалисты-хореографы, но – отсутствует научно-методическое основание в обучении, наблюдается поверхностный подход некоторых постановщиков и руководителей танцевальных коллективов к постановкам казахских танцев, имеются серьезные недоработки при подборе музыкального материала, несоответствие содержания хореографического произведения и музыки, лексики движений. Все вышеперечисленное зачастую искажает уникальность национального колорита и возможность эстетического воздействия на зрителя средствами национальной танцевальной пластики. Вместе с тем сегодня методологический подход к преподаванию казахского танца уже обозначен как основной элемент сохранения танцевального наследия и изучения казахской танцевальной культуры, способствовать его формированию должны организация семинаров, мастер-классов, проведение профессиональных конкурсов и фестивалей казахского танцевального искусства.

Таким образом, для совершенствования «школы казахского танца» сегодня важными задачами для специалистов-хореографов являются:

- проведение семинаров и мастер-классов по казахскому танцу на местах (необходимость получения информации от ведущих специалистов этой области), а также в ведущих вузах Республики Казахстан;
- глубокое изучение традиций казахского танцевального искусства (изучение научной и методической литературы), освоение национального сценического колорита (изучение видеоматериалов концертов ведущих ансамблей, отдельных исполнителей);
- знание музыкального наследия и произведений современных композиторов, творчество которых основано на национальной тематике;
- организация профессиональных фестивалей и конкурсов по казахскому танцу, мероприятий, совершенствующих формы функционирования казахской хореографии;

- проведение научно-практических семинаров по вопросам совершенствования методик преподавания, авторских программ;
- обмен творческим опытом посредством класс-концертов по казахскому танцу;
- освоение методик преподавания ведущих педагогов и специалистов;
- создание республиканского Союза хореографов Республики Казахстан, в состав которого бы вошли хореографы не только столичных театров и представители классического жанра хореографического искусства, но исполнители всех направлений из разных регионов республики.

Литература:

1. Дюсекеева, Л. К. Программа «Рухани жаңғыру» как идеологическая основа гражданско-патриотического воспитания в колледже / Л. К. Дюсекеева // Педагогическая наука и практика. – 2018. – № 21. – С. 119–123.
2. Касымова, А. М. Программа «Рухани жаңғыру» как стратегия духовного развития граждан / А. М. Касымова, С. Н. Айткулова // Вопросы науки и образования. – 2020. – № 6 (90). – С. 7–11.
3. Топтаева, Д. Б. Становление и развитие профессиональной народно-сценической хореографии в Казахстане / Д. Б. Топтаева. – URL: <http://elib.cspu.ru/xmlui/handle/123456789/2817?show=full> (дата обращения: 05.04.2022).
4. Кульбекова, А. К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства / А. К. Кульбекова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 1. – С. 231–235.
5. Орынбасар, А. А. Становление и перспективы развития народного танцевального творчества Казахстана / А. А. Орынбасар. – URL: <http://elib.cspu.ru/xmlui/handle/123456789/5306> (дата обращения: 05.04.2022).

Комарова О. К.

и. о. доцента кафедры «Хореография»,
Государственная академия хореографии
Узбекистана,
г. Ташкент, Узбекистан

ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ ХОРЕОГРАФА

Аннотация: В статье обозначен ряд профессионально-значимых компетенций хореографа, рассмотрены некоторые факторы, обуславливающие их успешное формирование и эффективное развитие. Определена роль предмета «Методика изучения народно-сценического танца» в развитии исполнительской культуры студентов-хореографов. Установлены причинно-следственные связи между методами обучения и формированием педагогических компетенций будущего специалиста.

Ключевые слова: профессиональное становление, двигательные способности, хореографическая пластика, исполнительская культура, координация, музыкальность

Комарова О. К.

Acting Associate Professor, State Academy of Choreography of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan

The Significance of Folk Stage Dance in Professional Development of a Choreographer

Abstract: The article defines a number of professionally significant competencies of a choreographer, considers some of the factors that determine their successful formation and effective development. The role of the subject "Methods of studying folk stage dance" in the development of the performing culture of Students-choreographers is indicated. Cause-and-effect relationships between teaching methods and the formation of pedagogical competencies of a future specialist have been established.

Keywords: professional development, motor abilities, choreographic plasticity, dancer's performance culture, movement coordination, musicality

«Профессиональное становление личности – это процесс прогрессивного изменения личности под влиянием профессиональной деятельности <...> Это продуктивный процесс освоения профессионально ориентированных видов деятельности, определение своего места в профессии, реализация себя в профессии и самоактуализация своего потенциала» [1, с. 14]. Становление специалиста в любой области, в том числе в искусстве, основано на развитии профессионально значимых компетенций и качеств личности, обусловленных потребностями профессии. Это относится и к процессу профессионального становления хореографа.

Хореографическое искусство с точки зрения профессиональной деятельности многообразно в своих проявлениях – жанрах, видах и стилях. Но основное средство выразительности в хореографии одно – движенческая пластика в ее вариативности и бесконечном разнообразии. В идеале тело танцовщика должно быть послушным и податливым, способным исполнить любое движение. Из сказанного следует, что важнейшим фактором в профессиональном становлении хореографа являются развитые двигательные способности, лежащие в основе технического мастерства.

В образовательном процессе двигательные способности хореографа формируются и развиваются в процессе практического овладения им содержания профильных хореографических дисциплин, среди которых главным является классический танец. Школа классического танца – та основа, которой пользуются исполнители всех видов сценической хореографии при обучении своих воспитанников. Занятия классическим танцем развивают и совершенствуют прежде всего физические параметры тела: гибкость, координацию движений, подвижность суставов, укрепляют связки, формирует осанку, вырабатывают шаг, выворотность, эластичность и силу мышц. Именно классика с ее подтянутым корпусом, вытянутыми стопами, открытыми коленями, воздушными прыжками придает исполнительской технике необходимую культуру и академичность. Классический танец воспитывает красоту человеческого тела, всех его частей, которые в танце важны и взаимосвязаны.

Но, отдавая дань классическому танцу, нельзя умалять значение других специальных предметов в деле формирования профессиональных способностей хореографа. Любая танцевальная школа имеет ограниченные возможности воспитания всесторонне развитых исполнителей, поскольку ее средства и приемы обучения, формируют в большей степени те исполнительские качества, которые обусловлены спецификой вида, жанра, школы. Именно поэтому комплекс специальных дисциплин профессионального хореографического образования, осуществляющий подготовку высококвалифицированных хореографических кадров, включает в образовательную программу и другие специальные предметы: народно-сценический, танец, историко-бытовой танец, современный танец и др., тем самым развивая студентов-хореографов всесторонне.

О недостаточности классической подготовки танцовщиков, исполняющих характерные танцы, говорили еще в конце XIX в. танцовщики А. Бекефи и А. Ширяев. Благодаря им появился предмет «Характерный танец», переименованный позже в «Народно-сценический танец». Уже многие годы этот предмет (под разными названиями) занимает прочные позиции в системе хореографического образования.

Значение народно-сценического танца в формировании профессиональных компетенций и специальных двигательных навыков хореографа трудно переоценить. Посредством определенных положений и движений ног предмет развивает мышцы и связки, мало задействованные, следовательно, недостаточно нагруженные в классическом танце. С этой целью здесь используются прямые и закрытые позиции и положения ног, скошенные стопы, ударные и каблучные движения и т. д.

Особенность предмета – разнообразие танцевально-лексического материала. Танцевальная лексика каждой народности содержит множество специфических элементов, виртуозных трюков, уникальных двигательных координаций и стилевых особенностей, освоение которых требуют усердной тренировки. Это обуславливает достаточную сложность в изучении предмета, но в то же время расширяет и обогащает исполнительские возможности студентов, совершенствует техническое мастерство. На занятиях вырабатывается точность, четкость, резкость, легкость, мягкость, плавность, слитность и т. д. В процессе тренировок движения приобретают физическую наполненность, силу, динамику, свободу, необходимую амплитуду, законченность жеста, скульптурность позы и т. д.

Среди двигательных способностей хореографа одно из центральных мест занимают координационные, т. е. способности выполнять двигательные действия всеми частями тела согласованно без излишней мышечной напряженности (скованности). При этом исполнение танцевального движения основывается на ином механическом принципе, нежели принцип воспроизведения бытового движения, поэтому само по себе является непростой задачей.

Система координации движений у каждого народа уникальна и является основным признаком, отличающим танцевальные культуры разных народов друг от друга. У одних народов больше развита техника ног:

русского, болгарского, румынского, венгерского и др. У других, наоборот, основным выразительным средством являются движения рук (женский танец народов Средней Азии и Кавказа). В большинстве же танцев движения ног, рук, головы, корпуса составляют единое целое и потому должны соответствовать друг другу, находиться в гармонии друг с другом.

Поскольку танцевальные координации у разных народов разные, то освоение лексического материала каждой новой народности представляет собой действия повышенной сложности, обусловленное необходимостью освоения этих новых координаций. Изучение незнакомых движений, содержащих элементы новизны, требует повышенного внимания и сосредоточенности, осознания и запоминания, способствуя активизации мыслительных процессов, формированию новых нейронных связей.

При систематическом повторении формируется исполнительский навык — движения выполняются все более правильно, легко и свободно. Двигательное действие, освоенное до прочного навыка в процессе регулярных тренировок, приводит к долгожданной цели — формированию мускульной памяти и автоматизму исполнения, однако больше не стимулирует дальнейшее развитие координационных способностей. Поэтому овладение, пусть и успешное, исполнительской техникой какой-либо одной школы национального танца не предопределяет исполнительского совершенства в целом. При встрече с танцевальными культурами других народов, содержащими незнакомые движения, исполнитель может оказаться беспомощным и ему вновь придется прилагать усилия для выработки необходимых координаций.

Поскольку в период обучения студентов программный материал предусматривает изучение 12–14 национальных танцевальных культур (на разных отделениях), значение предмета «Народно-сценический танец» в формировании профессионально обусловленных координационных способностей, представляется исключительно важным.

Развитая техника и координация являются основой танцевальности — качественной характеристики исполнительской культуры. Предмет «растачивает» студентов. Это проявляется в свободе движений, яркости эмоционально-чувственной выразительности, музыкальности.

Знакомясь на занятиях с народной музыкой, студенты получают некоторые требуемые профессией основы музыкального воспитания. Студенты

учатся определять национальную принадлежность музыки, понимать, ощущать внутреннюю связь музыки и танца, воспринимать и исполнять движения в соответствии с характером музыки, передавать посредством движений ее образно-эмоциональную сущность. Студент знакомится с такими понятиями как мелодия, тема, фраза, пауза, темп, ритм, музыкальный размер, счет, синкопа, такт, сильная и слабая доля.

Музыкальный материал урока народно-сценического танца обладает ярко выраженной национальной окраской, имеет свою специфику и отличается от музыки, используемой в уроках классического танца и других специальных дисциплин. В музыке, основанной на фольклорных традициях, может встречаться нечетное количество тактов, нарушение принципа симметрии, смена и чередование тональностей. Примером неквадратного построения могут служить русские народные песни «Ой, вставала я ранёшенько», «Раз-два, люблю тебя», белорусская «Лявониха» и др. На эти особенности народной музыки преподаватель должен обращать внимание студентов.

В процессе изучения танцевально-лексического материала и его музыкального оформления у студентов развивается одно из важнейших качеств хореографа – музыкальность. Музыкальность представляет собой особую способность полноценно воспринимать музыку, ощущать ладофункциональные отношения звуков. Это понятие включает также музыкальную память, музыкальную фантазию [2, с. 789]. Музыкальность предполагает наличие у хореографа хорошего чувства ритма, как способности точно согласовывать танцевальные действия с чередованием и соотношением музыкальных длительностей и акцентов.

Без ритма не может быть танца. Ритм первичен по отношению к музыке. Когда еще не было музыкальных инструментов, воспроизводящих мелодию, звук ритма создавался ударными инструментами. Ритм является основой и средством структурной организации как народной музыки, так и движения.

Народный танец представляет уникальные возможности для развития чувства ритма у исполнителей. Все движения в народном танце подчинены ритму, то есть исполняются «в такт» музыке. Особенно эффективным средством для понимания и развития музыкального ритма являются разнообразные дробные выстукивания. Студенты приступают к освоению дробей на

первом курсе в процессе изучения русского и татарского танца. На третьем курсе, когда изучается лексика испанского танца, также включающая большое количество выстукивающих движений, процесс развития у студентов чувства ритма продолжается.

Исполнительская культура – важный, но не единственный фактор, обуславливающий процесс эффективного формирования разноплановых профессиональных способностей будущего хореографа. Деятельность хореографа многогранна. Большинство танцовщиков рано или поздно переходят к педагогической или творческой работе, становясь преподавателями хореографических дисциплин или руководителями художественных коллективов. В организационно-педагогической деятельности хореографа на первое место выходят иные профессиональные способности и компетенции, нежели в исполнительской практике: творческие, аналитические, репетиторские, организаторские.

Сегодня на первое место среди требований, предъявляемых к специалисту высшей квалификации, выступают не просто знания, умения и навыки, но деятельностные компетенции, профессиональная гибкость, мобильность. Критерием профессиональной успешности становится способность к самостоятельности и результативности профессиональной деятельности.

Знания, полученные от педагога, но не подкрепленные самостоятельной практической деятельностью, не смогут сформировать профессионализм хореографа. Известное выражение китайского философа Конфуция «Скажи мне – и я забуду, покажи мне – и я запомню, позволь мне сделать самому, и я научусь» как нельзя лучше выражает суть и цель самостоятельной творческой работы студента. В учебном пособии «Народно-сценический танец и методика его преподавания» профессор Челябинского государственного института культуры И. Э. Бриске подробно описывает значение, цели и задачи самостоятельной работы студентов, условия ее выполнения, перечень заданий и формы отчета [3].

Самостоятельная творческая и педагогическая деятельность студентов по профильным предметам становится одним из определяющих факторов профессионального становления специалиста-хореографа. Компетенции – это умения, развившиеся на основе практического применения профессионально ориентированных знаний. Основной компетенцией хореографа является

умение работать с движениями – развивать их, усложнять, комбинировать. В рамках выполнения задания по предметам цикла народно-сценического танца студенты составляют комбинации у станка и на середине зала, сочиняют танцевальные этюды на основе разученных движений разных народов.

В процессе самостоятельной работы актуализируются полученные на практических занятиях знания, активизируется аналитическое и творческое мышление, включаются поисковые методы работы. Студенты слушают и анализируют музыку, ищут и отбирают танцевальную лексику, комбинируют движения, разрабатывают рисунки, работают с исполнителями, т. е. имитирует работу педагога на уроках народно-сценического танца. Подобное моделирование педагогического труда является важной предпосылкой в формировании готовности будущих педагогов народно-сценического танца к самостоятельной работе в образовательных учреждениях и художественных коллективах. Подводя итог, можно констатировать, что овладение будущими хореографами учебного материала, методик его изучения и преподавания создает предпосылки успешного формирования и совершенствования профессиональных компетенций хореографа.

В статье кратко рассмотрены некоторые факторы, обуславливающие становления хореографа средствами народно-сценического танца. Остались без внимания такие важные профессиональные способности хореографа, как эмоциональная выразительность и актерское мастерство, творческое мышление и репетиторские навыки, профессиональная направленность личности и значение мотивации в учебно-творческой деятельности, способности к самообучению, самоанализу, профессиональной рефлексии и многие другие, которые также должны формироваться и развиваться в период вузовского обучения.

Профессиональные компетенции, по каким-либо причинам не полностью сформированные в период вузовского обучения, могут развиваться в дальнейшем в процессе непосредственной профессиональной деятельности хореографа, но лишь при условии упорной целенаправленной работы индивида над собой, при наличии профессионально значимых личностных качеств, здоровых профессиональных амбиций, желания расти и самосовершенствоваться в профессии.

Литература:

1. Зеер, Э. Ф. Психология профессий : учеб. пособие / Э. Ф. Зеер – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Академ. Проект ; Екатеринбург : Деловая кн., 2003. – 336 с. – («Gaudeamus»).
2. Музыкальность // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Совет. энцикл. : Совет. композитор, 1976. – Т. 3. – 989 с.
3. Бриске, И. Э. Народно-сценический танец и методика его преподавания : учеб. пособие / И. Э. Бриске ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2007. – 92 с.

УДК 37.013.43

Королева Н. Е.

кандидат педагогических наук, доцент,
Орловский государственный институт культуры

**ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА
В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ КАФЕДРЫ
ХОРЕОГРАФИИ ФГБОУ ВО «ОРЛОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ)»**

Аннотация: Показана специфика преподавания народно-сценического танца в рамках дисциплины «Народно-сценический танец». Дан анализ-характеристика учебно-воспитательного процесса образовательного пространства бакалавриата и магистратуры вуза, выделены его ключевые моменты.

Ключевые слова: народно-сценический танец, хореографическое образование, дисциплина «Народно-сценический танец», Орловский государственный институт культуры

Koroleva N. E.

Candidate of Pedagogical Science, Associate Professor, Orel State Institute of Culture

**The Significance of Folk Stage Dance in the System of Higher Choreographic Education
(by the Example of the Department of Choreography in the Oryol State Institute
of Culture)**

Abstract: The specificity of teaching folk stage dance within the framework of the discipline "Folk stage dance" is shown. The analysis-characterization of the educational process of the educational space of the bachelor's and master's programs of the university is given, its key points are highlighted.

Keywords: folk stage dance, choreographic education, discipline "People stage dance", Oryol State Institute of Culture

В современных условиях развития высшего хореографического образования потребность в совершенствовании организационных и педагогических условий преподавания народно-сценического танца ставит новые задачи в этой образовательной отрасли. Хореографическая деятельность не терпит профессионального несоответствия, и качественный отбор обучающихся, стимулирование развития подлинного призвания к профессии являются обязательными условиями обучения будущих исполнителей и преподавателей. Но даже у способных от природы и обладающих выраженными задатками к хореографической деятельности обучающихся не всегда хватает дисциплины и внутренней мотивации к обучению сложным элементам и трюкам, к трудным специальным предметам.

Теоретические и методические аспекты народно-сценического танца как направления искусства и сферы педагогической деятельности раскрыты в трудах таких авторов, как Г. Ф. Богданов, А. Г. Богуславская, А. А. Борзов, А. И. Бочаров, Л. В. Бухвостова, К. Н. Василенко, К. В. Гладышев, Г. П. Гусев, Т. М. Дубских, К. С. Зацепина, А. А. Климов, Н. Б. Тарасова, Т. С. Ткаченко, Т. А. Устинова, И. М. Фоменко, А. В. Ширяев и др., многогранно раскрывших специфику преподавания этой дисциплины.

Вопросы совершенствования хореографического образования и научных подходов в хореографической педагогике освещены в исследованиях таких ученых и педагогов-практиков, как Н. П. Базарова, Г. В. Беляева-Челомбитько, М. С. Богословская, Е. В. Бочарникова, Е. П. Валукин, В. В. Ванслов, В. С. Костровицкая, П. А. Силкин, Н. И. Тарасов и др., сформировавших комплекс практико-ориентированных представлений о хореографическом образовании, его педагогических формах и методах.

Народно-сценический танец является одним из главных предметов в учебно-воспитательном процессе кафедры хореографии ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт искусств и культуры». На данный момент кафедра предлагает подготовку по двум направлениям бакалавриата:

- 1) 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом, преподавание специальных дисциплин» (очное и заочное обучение, дисциплины

«Народно-сценический танец и методика его преподавания», «Танца народов мира»; до 2019 г. профиль назывался «Руководство хореографическим любительским коллективом»);

- 2) 52.03.01. «Хореографическое искусство», профиль «Педагогика» (очное и заочное обучение, дисциплина «Народно-сценический танец»).

Целью дисциплины «Народно-сценический танец» является профессиональная подготовка обучающегося к педагогической деятельности в сфере современного хореографического образования, формирование необходимого комплекса знаний в области теории и методики народно-сценического танца, а также знакомство с многообразием форм, стилей, существующих в мировой народной сценической хореографии, совершенствование исполнительской техники, развитие координации движения, чувства ритма, проявления собственной индивидуальности во время исполнения народного танца. В процессе изучения дисциплины обучающиеся получают также навыки по построению, проведению и методике преподавания урока народно-сценического танца; сочинения танцевальных комбинаций, этюдов, композиций, хореографических номеров на материале танцев различных национальностей; эмоциональной выразительности исполнения; передачи национального характера и манеры танцев различных народов, сложности их темпов и ритмов.

Национальный материал, изучаемый в процессе всего курса обучения (это 4 года), представлен в порядке, наиболее удачном для изучения. С каждым семестром национальный материал усложняется, излагается с учетом взаимосвязи теории с практикой. Программа знакомит обучающихся с танцевальной культурой различных народов, историей конкретного танца, условиями, в которых сформировались его самобытные черты, с характером народа, его создавшего и исполняющего, а также с музыкой и костюмами. Особое значение в процессе освоения материала при этом имеет образная подача хореографического материала. Иногда лишь удачно подобранное сравнение, характеризующее то или иное движение, заменяет часы однообразного повторения.

Усовершенствовать получаемые знания, умения и навыки в области народно-сценического танца, обучающиеся могут в студенческих хореографических ансамблях («Радуга», «Раздолье» направления народно-сцениче-

ской хореографии), организованных на базе кафедры хореографии. Следовательно, бакалавры имеют возможность приобретать и сценический опыт.

Безусловно, визитной карточкой кафедры является студенческий ансамбль «Радуга», созданный в 1978 г. Долгое время бессменным руководителем и главным балетмейстером ансамбля оставался профессор Н. И. Заикин. Основной репертуар ансамбля – номера, поставленные профессором. «Особенность этих номеров заключается в использовании при их постановке танцевального фольклора разных областей России. “Русская пляска”, “Сибирская восьмера”, “Воронежская поцелуйная”, “Вологодские кружева”, “Тимоня” и многие другие номера несут в своей основе фольклорные мотивы, сохраняя и передавая исконно русские танцевальные каноны и традиции из поколения в поколение» [1, с. 183]. «Радуга» – лауреат Международных и Всероссийских конкурсов, участник множества фестивалей. «За годы своего существования ансамбль неоднократно выступал в Болгарии, Латвии, Финляндии, с регионом Шампань-Орден во Франции был установлен прочный творческий союз, который поддерживается уже около 15-ти лет» [Там же, с. 184]. На данный момент руководителем ансамбля является профессор кафедры И. М. Фоменко, при которой репертуар ансамбля расширился и в него стали входить постановки различных народностей. Балетмейстером-педагогом ансамбля является доцент кафедры К. В. Гладышев.

Константин Владимирович является художественным руководителем и балетмейстером ансамбля танца «Раздолье». Начавший свою деятельность в 2016 г. на базе кафедры хореографии Орловского института культуры ансамбль уже неоднократно удостоивался звания лауреата Всероссийских и Международных конкурсов (Москва, Сочи, Грозный, Орел), в его коллекции наград есть и Гран-При (Орел). Репертуар ансамбля берет за свою основу традиционные пляски многочисленных казачьих регионов России – от реки Дон и Черного моря до Сибири и Дальнего Востока. Выбор основного направления репертуара ансамбля не случаен. В интервью К. В. Гладышев объясняет, что в 1566 г. по указанию Ивана Грозного была основана крепость Орёл для охраны южных границ Русского царства; в эти земли были присланы первые государевы люди: сторожевые казаки, стрельцы, воеводы, которые построили первые оборонительные линии, засечные черты, крепости («Первый Воин» и «Второй Воин» на реке Кола Мценского района),

слободы. История оставила упоминания о казаках Орловщины в названиях её сел, деревень, улиц и храмов. Отсюда и необычайная близость народного фольклора Орловской области народному творчеству традиционных казачьих земель.

Следует отметить, что после обучения на бакалавриате у выпускников есть возможность продолжить образование в магистратуре по направлению подготовки 51.04.02 Народная художественная культура, профиль (программа магистратуры) «Хореографическое образование». Для кафедры приём её выпускников в магистратуру стал большим событием и определенным этапом развития. С 2016 г. осуществлён приём на заочную форму обучения. Сегодня магистранты обучаются на очном и заочном отделениях, в 2021 г. их число составило 31 человек.

У обучающихся появилась возможность совершенствовать свой уровень мастерства в народно-сценическом танце в рамках дисциплины «Танцевальное искусство народов мира». На практических занятиях магистранты закрепляют и систематизируют полученные теоретические знания, применяют их на практике в исполнительской деятельности, а также овладевают методикой педагогической работы в области танцевального искусства народов мира. Следствием практических занятий является учебная (педагогическая) практика, которую магистранты проходят в аудиториях кафедры хореографии, обучая студентов дневного отделения. В процессе практики магистранты составляют комбинации в экзерсисе у станка и на середине зала, разучивают фрагмент номера или полноценную хореографическую постановку на материале народов мира (по выбору) под руководством педагога в соответствии с учебным планом и задачами каждого курса. «Каждый урок опирается на закономерности его развития и строится по принципу от простого к сложному, от малого к большому и является как бы очередным последовательно усложняющимся звеном в цепи всего курса обучения. Опытный преподаватель хорошо знает, что доброжелательный тон, лёгкость ведения занятий, улыбка педагога, юмор меняют микроклимат урока, освобождают от скованности и, в конечном счёте, повышают восприятие и выразительность исполнителей» [2, с. 29].

Таким образом, народно-сценический танец как один из основных видов хореографии имеет большое значение для танцевального искусства и занимает ведущее место в современном хореографическом образовании.

В работе преподавателя Орловского государственного института культуры по народно-сценическому танцу большое значение уделяется правильному построению (планированию) урока.

Литература:

1. Заикин, Н. И. Вся жизнь в танце: очерк об истории кафедры хореографии Орловского государственного института искусств и культуры / Н. И. Заикин ; Орлов. гос. ин-т искусств и культуры. – Орел : ОГИИК, 2012. – 358 с.
2. Карпенко, В. Н. Народно-сценический танец и методика его преподавания / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко ; Белгород. гос. ин-т культуры и искусств. – Белгород : БГИКИ, 2011. – 296 с.

УДК 37.013.43

Осипова Т. В.

кандидат педагогических наук, доцент,
Челябинский государственный институт культуры

ФОРМИРОВАНИЕ МЕЖЛИЧНОСТНОЙ ТОЛЕРАНТНОСТИ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОГО ТАНЦА

Аннотация: Определено, что в современных условиях проблема межнационального взаимодействия, развития толерантных отношений этносов, налаживание взаимопонимания между народами в многонациональном российском обществе стоит достаточно остро. В условиях повышенного риска возникновения экстремизма формирование межличностной толерантности студентов в системе высшего образования приобретает особую актуальность. Подчеркнуто, что народный танец издревле являлся средством воспитания сильной, творческой личности, обладающей развитым национальным самосознанием и бережно относящейся к культурным традициям разных народов. В статье проанализирован потенциал народного танца как средства эстетического воспитания, этнокультурного развития и формирования межличностной толерантности студентов.

Ключевые слова: народный танец, толерантность, межличностная толерантность

Osipova T. V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Formation of Interpersonal Tolerance by Means of Folk Dance

Abstract: In modern conditions, the problem of interethnic interaction, the development of tolerant relations between ethnic groups, the establishment of relations between peoples in a multinational Russian society is quite acute. In conditions of an increased risk of extremism, the formation of interpersonal tolerance of Students in the system of higher education is of

particular relevance. Since ancient times, folk dance has been a means of educating a strong, creative personality with national self-consciousness and respect for the cultural traditions of different peoples. The article analyzes the potential of folk dance as a means of aesthetic education, ethno-cultural development and the formation of Students' interpersonal tolerance.

Keywords: folk dance, tolerance, interpersonal tolerance

В современных условиях экономических и политических мировых и национальных процессов, возникновения террористической угрозы, проявления экстремистских настроений среди молодежи и студенчества очень важно вести профилактическую работу, направленную на налаживание отношений между народами, устранение межрелигиозной нетерпимости, снижение уровня агрессивного национализма. Важным звеном в системе высшего образования Российской Федерации являются вопросы духовного и нравственного воспитания молодежи, формирования зрелой личности с активной жизненной позицией, инициативным отношением к общественному долгу, нормам нравственности и морали, уважительными и бережными воззрениями на религиозные особенности и их специфические проявления в разных национальных культурах.

Способствуя изучению, осмыслению и овладению танцевальной культурой различных народов, мы влияем на духовно-нравственный мир студента, формируем интеллектуально личность, способную к межличностному толерантному общению с представителями другой национальности. Танец – это искусство пластических и ритмических движений. В танце как в социальном явлении находят отражения взаимоотношения между людьми, социальными стратами, проявляются действия, олицетворяющие быт и уклад жизни. В них заключены и ими транслируются в социум чувства национальной гордости, любви, достоинства, радости труда, чувства возвышенного и других проявлений души человека [1, с. 45]. Именно поэтому эффективным инструментом эстетического и патриотического воспитания, творческого развития, становления духовного мира личности является хореографическое искусство.

Народный танец всегда был, есть и остаётся визуально-пластическим изображением народа, его эмоционального и духовного состояния, этнокультурных особенностей быта, гендерных отношений между мужчиной и женщиной. На различных исторических этапах представители различных этносов меняли свои специфические особенности, связанные с терри-

ториальным местоположением, климатическими и географическими условиями проживания, общественными, политическими и проч. изменениями. Отражение народных традиций, обрядов, обычаев и их трансформаций всегда можно найти в исполнениях народных танцев и сопровождающих их песен. Народный танец гарантирует проникновение в миропонимание народа, отражая художественную действительность средствами танцевального языка, доступного и понятного как исполнителям национального танца, так и зрителям, воспринимающим самобытность культурных традиций через танцевальную композицию.

В летописи любой народности самым ценным является его фольклор и традиции. Поэтому изучение народного танца базируется в первую очередь на изучении обрядов конкретного этноса или народа, особенностей его жизненного уклада, быта, специфики национального костюма и головного убора, отличий и общих с другими черт исторической и экономической трансформации территории проживания. Изучая особенности народного танца, студенты под руководством педагога-хореографа (наставника) совершают исторический экскурс к своеобразиям лексического материала народного танца, особенностям композиционного построения, разнообразию эмоционального исполнения танца и др. В процессе занятий народным танцем у студентов формируется знание о многообразии народной хореографии, особенностях и манере исполнения, формируется культура в целом. Ещё Надежда Сергеевна Надеждина, советская танцовщица, балетмейстер, хореограф и педагог, говорила, что, приступая к изучению народного танца или постановочной деятельности национального танца, нужно в первую очередь любить свою Родину, уважать и бережно относиться к самобытности любой национальности, нужно любить народное искусство в целом, особенно той национальности, которую ты выбрал для художественного преподнесения зрителю через танец.

В последние годы значительно вырос интерес к национальным традициям, особенностям бытовых укладов жизни, к праздничным канонам и различным кодексам морали представителей разных национальностей. Нельзя не отметить повышенный интерес к народному танцевальному искусству в России. Особенно ценно, что 2022 год объявлен Президентом Российской Федерации В. В. Путиным Годом культурного наследия народов России.

Такое решение было принято дальновидно и своевременно, в целях популяризации народного искусства и сохранения культурных традиций, памятников истории и культуры, этнокультурного многообразия, культурной самобытности всех народов и этнических общностей, населяющих многонациональную Россию.

Сегодня практически все высшие учебные заведения тем или иным образом стремятся быть представленными в международном образовательно, информационном, культурном (и ином) пространстве. В зависимости от степени вовлеченности в образовательные процессы, все вузы стараются представить довольно значительное количество иностранных студентов и преподавателей в своих рядах; этому способствуют необратимые процессы интернационализации, глобализации и т. п. всех сфер жизнедеятельности человека. Очевидно, что в таких условиях получения высшего образования студент, обладающий обширными знаниями, достаточным кругозором, грамотный и образованный в вопросах этнокультурных традиций и особенностей быта и народного танца застрахован от агрессивных проявлений национализма и всех видов нетерпимости. Однако именно в молодежной (студенческой) среде в последнее время наблюдается возрастание экстремистских настроений и напряжённости в отношениях, что обостряет необходимость формирования понимания национальных ценностей, проявления терпимости к иному мнению, уважительного отношения к правам и свободам человека. В этой связи работа по продвижению толерантности студентов к культурным особенностям и традициям других народов становится особенно актуальной. Более того, следует искать эффективные средства предупреждения межэтнических эксцессов, в том числе – как в нашем случае – средствами народного танца.

Одно из этимологических значений понятия «толерантность» предполагает способность выдерживать и принимать другого индивида, отсутствие или ослабление реагирования на какой-либо неблагоприятный фактор в результате снижения чувствительности к его воздействию [2, с. 14–15]. В целом, толерантность – это активное социальное поведение, к которому человек приходит добровольно и осознанно [3, с. 317]. По нашему мнению, толерантность проявляется в уважительном, вежливом, гуманном, почтительном отношении к различным национальным группам, развитием чувства

апатии, этическом поведении, высокой нравственности поведения. В современном обществе, к сожалению, остаются частыми конфликтные ситуации, агрессия которых часто переходит в открытые формы жестокого обращения друг с другом, отношения друг к другу. В этой ситуации довлеющего озлобления людей крайне необходимо вырабатывать навыки коммуникативной толерантности, социализации. Мы полагаем, что наша профессиональная страта – преподавание хореографических дисциплин в вузе культуры – позволяет формировать личность будущего педагога-хореографа в направлении толерантного отношения к действительности и её субъектам, развивать гуманистические настроения, духовно-нравственные основания осуществления себя в профессии наставника в сфере культуры.

Изучая многообразие межличностных отношений в социуме, можно выделить четыре основные группы отношений, в которых личность раскрывается наиболее полно:

- а) отношение человека к духовным и материальным ценностям,
- б) отношение к своему делу,
- в) отношение к другим людям,
- г) отношение к самому себе.

Понятно, что межличностные отношения – это многообразная система избирательных, осознанных и эмоционально переживаемых связей между членами социума. Эти связи определяются в основном совместной деятельностью, ценностными ориентациями. Они находятся в процессе развития и выражаются в общении, совместной деятельности, поступках и взаимных оценках друг друга. Исходя из определений и представлений о толерантности [см., например: 3–6], можно выделить компоненты межличностной толерантности:

1) студент имеет установку на формирование в себе конкретных качеств, необходимых для жизни в поликультурном обществе, фактических представлений о ценностях и культурных традициях различных национальностей;

2) эмоционально устойчивое отношение к другим, принятие правомочности существования других точек зрения (одновременно – сложившуюся и понятную систему сложившихся знаний в области народного танца, умений и навыков трансляции собственной точки зрения посредством слов, мимики, жестов, интонации);

3) студент самостоятельно проявляет межличностную толерантность, сдержан по отношению к иной точке зрения.

Производными – идентификационными – показателями первого компонента являются общий объем знаний, который предполагает наличие целостных и структурированных знаний о национальных особенностях народного танца, связных представлений о межличностной толерантности как о качестве личности, проявляющемся в непредвзятом, уважительном отношении к людям, этнокультурным отличиям.

К поведенческому компоненту толерантности относятся эмоциональная стабильность, проявление выдержки, самообладания; терпение; эмпатия, способность к серьезному сопереживанию, сочувствию; умение и желание прощать; высокий уровень общительности (коммуникабельности); готовность к толерантному отношению к высказываниям других; умение договариваться (согласовывать позиции, достигать компромисс и консенсус).

Таким образом, мы можем говорить о том, что народный танец имеет большой потенциал формирования межличностной толерантности, который выражается в целостном процессе становления личности на основе традиционной культуры нашего общества с ее семейными, духовными и моральными нормами. Толерантность необходима по отношению к особенностям различных культурных групп или к их представителям. Она является признаком уверенности в себе и осознания надёжности своих собственных позиций, а выражается в стремлении достичь взаимного уважения, понимания и согласия между группами различных национальностей и этносов.

Процесс постижения народного танца в системе высшего образования формирует личность с высокими творческими возможностями, богатой внутренней культурой и способностью к самоопределению в современном мире, толерантным отношением к межличностным взаимодействиям со всеми субъектами образовательного процесса. Знакомство с танцевальной культурой различных народов воспитывает интерес и бережное отношение к народному танцевальному искусству как национальному общекультурному достоянию, уважение к культурным особенностям и традициям разных народов, в которых аккумулированы эстетические и нравственные идеалы человеческой цивилизации.

Литература:

1. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев : Штиинца, 1977. – 204 с.
2. Асмолов, А. Г. На пути к толерантному сознанию / А. Г. Асмолов. – Москва, 2000. – 255 с.
3. Леонтьев, Д. А. Коперационализации понятия «толерантность» / Д. А. Леонтьев. – Москва, 2009. – 377 с.
4. Асмолов, А. Г. Слово о толерантности / А. Г. Асмолов // Век толерантности. – 2001. – № 1. – С. 2–4.
5. Байбаков, А. М. Введение в педагогику толерантности : учеб.-метод. пособие / А. М. Байбаков. – Волгоград, 2002. – 129 с.
6. Воробьева, О. Я. Педагогические технологии воспитания толерантности учащихся / О. Я. Воробьева – Москва, 2007. – 160 с.

УДК 37.013.43

Панферов В. И.

профессор,

Челябинский государственный институт культуры

**ФОРМИРОВАНИЕ ПОСТАНОВОЧНОЙ КУЛЬТУРЫ
СТУДЕНТОВ-БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ В КОНТЕКСТЕ
НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА**

Аннотация: В статье раскрывается необходимость комплексного воспитания балетмейстера в свете новых педагогических задач. Подчеркивается взаимосвязь современных исканий с традициями, заложенными основоположниками народно-сценического танца.

Ключевые слова: постановочная работа, постановочная культура, балетмейстер, народно-сценический танец

Panferov V. I.

Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts

Forming a Stage Culture of Students-Balletmasters in the Context of Folk Stage Dance

Abstract: The article reveals the need for a comprehensive education of a choreographer in the light of new pedagogical tasks. The interrelation of modern searches with the traditions laid down by the founders of folk stage dance is emphasized.

Keywords: staging work, staging culture, choreographer, folk stage dance

Формирование постановочной культуры будущих балетмейстеров в контексте народно-сценического танца является важнейшей составляющей процесса повышения качества профессиональной подготовки специалистов. От уровня постановочной культуры балетмейстера зависит качество общей

профессиональной подготовки и реализация ее в процессе постановочной деятельности. Процесс обучения и воспитания будущих балетмейстеров важно осуществлять с позиций завтрашнего дня, целенаправленно обеспечивать переход на качественно новый уровень профессиональной подготовки, отличающийся сформированностью поставочной культуры.

Постановочная культура в образовательном процессе в контексте народно-сценического танца может быть проанализирована в двух аспектах. Во-первых – как образование, включающее систему профессиональных характеристик, содержание которых обусловлено спецификой деятельности балетмейстера. Во-вторых, постановочную культуру необходимо рассматривать как целостный процесс, где важную роль играют межпредметные связи; в нашем случае – через связь, взаимодействие с предметом «Композиция народно-сценического танца».

Модель процесса формирования постановочной культуры будущего балетмейстера складывается из нескольких этапов, которые, безусловно, детерминированы, взаимообусловлены, взаимодействуют друг с другом. Все методы обучения и воспитания на каждом этапе сконцентрированы вокруг конкретной задачи.

Задачей первого этапа является овладение студентами методами и техникой исполнения народно-сценического танца. Действительно, исполнительская культура имеет большое значение для будущего балетмейстера. Её сформированность подтверждается всемерным развитием целого комплекса танцевально-творческих способностей на основе хореографической одаренности, включая художественно-образное и композиционное мышление, воображение, фантазию, чувство сценического пространства, способность к моделированию хореографического произведения. Овладение исполнительской техникой предполагает наиболее полное освоение характерных приемов, отражающих национальные черты того или иного танца и, в дальнейшем, готовность к созданию комбинаций, этюдов, композиций на основе приемов народного танца. Без глубокого изучения и практического освоения национальных особенностей танца исполнение может исказить сущность, точность и четкость решения поставленных задач. Большое значение в приобретении технического мастерства принадлежит педагогу, его квалификации, техническому мастерству и умению создать эмоциональную среду для

передачи характера, исполняемого танца той или иной национальности. При этом сам студент должен обладать необходимым уровнем исполнительского мастерства и способностью к эмоциональному переживанию, что в целом формирует культуру исполнения.

Второй этап направлен на освоение студентами форм, методов и приемов композиции народно-сценического танца. Он ориентирован на реализацию задач постановочной практики по созданию хореографического произведения на основе народно-сценического танца.

Заметим, что в современной литературе накоплен определенный опыт и информация о законах, правилах и приемах создания композиции народно-сценического танца, но, к сожалению, не решается задача формирования композиционной культуры будущих создателей хореографических произведений на основе народно-сценического танца. У обучаемых слабо сформированы представления о целостности процессов композиционной деятельности. Формирование композиционной культуры – это системный процесс овладения теоретическими знаниями и практическими умениями в процессе работы над созданием народно-сценического произведения, который направлен на самореализацию и развитие постановочных способностей.

Для более успешного формирования композиционной культуры разработан алгоритм композиции танца как основы создания народно-сценического произведения: учебная деятельность на занятиях композицией танца; освоение законов, закономерностей; освоение процесса создания модели будущего хореографического произведения с учетом специфических особенностей каждого этапа.

Восприятие народно-сценического танцевального произведения во многом зависит от его композиции. Владеть танцевально-композиционной техникой – значит устанавливать отношения между частями в сценическом пространстве и времени, связывать их в единое целое и обобщать. Свобода творчества и подлинное мастерство приходят на основе точного знания этноса, практического владения техникой исполнения национальных движений танца, пластики, характера, особенностями использования деталей костюма и костюма в целом и взаимосвязи с музыкальным сопровождением. Балетмейстеры годами искали наиболее выразительные композиционные приемы создания народно-сценического танца: в результате наиболее

важные по форме танцевальные элементы размещаются в сценическом пространстве согласно содержанию, не хаотично, а образуют стройную композиционную систему. В этом можно убедиться на основе анализа композиции хороводов Н. Надеждиной в ансамбле «Березка» или анализа композиции танцев народов мира И. Моисеева.

Танцевально-композиционная техника связана с необходимостью передать основной замысел, идею народно-сценического танца как художественного произведения наиболее ясно и убедительно. Танцы, созданные в разное время, способны поразить воображение зрителей и запомниться им надолго благодаря четкому танцевально-композиционному строению. Действительно, если в качестве творческого эксперимента в танце И. А. Моисеева «Лето» или Н. С. Надеждиной «Березка» изменить объем танцевальной формы, соотношение основных, второстепенных и связующих движений, изменить логику связи фигур, то целостность композиции и равновесие частей неизбежно нарушатся. Отсутствие возможности внести изменения в такие разные по композиционной манере законченные произведения подтверждает значение самой музыкально-композиционной техники.

Использование в народном танцевальном творчестве движенческих и «фигурных» знаков способствует активному воздействию на фантазию зрителя. Уводя содержательную основу народно-сценического танца на второй план, погружая зрителя в разнообразие танцевальных движений и зрелищного ряда костюмов и декораций второго плана, можно достигнуть большой образно-таинственной выразительности композиции. Подобными танцевальными примерами являются «Испанские миниатюры» Виано Гомес де Фонсео Херардо.

Основу третьего этапа составляет методологический аспект: изучение трудов и практической деятельности выдающихся балетмейстеров, постановщиков народно-сценического танца. Они, как исполнители, постановщики и педагоги, оставили огромное наследие, которое сегодня является «золотым» фондом хореографического искусства. Это наследие способствует созданию творческой среды в деле воспитания постановочной культуры. Сущность данной среды учебного процесса отражает идеи и ценности современной ей хореографической культуры и включает в себя процессы развития и саморазвития личности обучающегося и педагогической

культуры преподавателей. В результате создаются новые отношения между обучающимися и преподавателями, направленные на развитие и саморазвитие, фиксируется новый опыт, развиваются новые качества и способности.

Заключительным этапом является сам процесс постановочной деятельности. Сущность постановочной деятельности балетмейстера понимается как процесс, направленный на создание художественных текстов на языке народного танца (хореографии) как вида искусства. Основной формой этого процесса у студентов вуза является сочинение народно-сценического произведения, предполагающее свободную организацию во времени работы над хореографическим текстом независимо от будущей структуры танца и выбора конкретной формы народно-сценического произведения как конкретного представления результата. Также в структуру процесса сочинения народно-сценического танца входит и импровизация как составная часть постановочной деятельности, поскольку на начальном этапе создания произведения она позволяет студентам соединять в реально протекающем времени процессы создания танцевального текста, результатом которого является народно-сценическое произведение.

В процессе постановочной деятельности выделяются несколько стадий:

- первая представляет собой осмысление зарождающегося замысла будущего народно-сценического сочинения;
- вторая – сознательное и подсознательное обдумывание замысла, выбор формы и жанра и соответственного этнического материала;
- третья – синтез деталей, при котором замысел складывается в конкретную форму и подлежит уже реализации в качестве народно-сценического произведения;
- четвертая – завершение, включающее доработку всех задач предшествующих стадий, и начало работы по декорационному оформлению (костюмы и оформление сцены).

Подобная систематизация отражает логическую последовательность процесса танцевально-композиционной деятельности студентов будущих балетмейстеров.

На первых двух стадиях постановочная деятельность студентов в основном происходит подсознательно, задействует два вида интуиции – чувственную, оперирующую зрительными и слуховыми образами, и ин-

теллектуальную, раскрывающую композиционные детали на базе оперирования эмоциями, сжатыми или развернутыми в движенческой и метроритмической системе народно-сценического танца. Интуитивные действия студентов связаны со следующими реакциями: направленными на проверку наглядных танцевальных образов, танцевально-выразительных средств, физической памяти для установления их значимости; направленными на выявление формы будущего сочинения, художественного содержания.

Третья стадия является самой короткой по времени, но наиболее продуктивной по содержанию; здесь большую роль играет вдохновение как наивысшая точка всего интуитивного процесса осмысления художественного содержания будущей постановки народно-сценического произведения, подъем творческих сил студента. Весь танцевально-тематический материал, который до этого не укладывался в образование стройной целостной композиции, обретает в момент такого видения упорядоченность и танцевальную форму; он становится понятен при просматривании, в результате чего лишние движения, комбинации (а порой и танцевальные фигуры) исключаются и выбираются лишь наиболее яркие и выразительные темы.

Четвертая стадия является итоговой на пути к созданию танцевального народно-сценического произведения и представляет собой творческую работу, связанную с синтезом всех компонентов сценической выразительности: музыки, хореографии, исполнителей, костюмов и оформления сценического пространства. Показ преподавателю или зрителю в классе или на сцене задуманного и осмысленного сочинения требует активизации физических и духовных сил студента для удержания накопленного эмоционального напряжения на всех предшествующих стадиях.

Особенностью профессиональной постановочной деятельности является обязательная организация учебных концертов. Сам феномен концертной деятельности и проблемы, связанные с развитием этой деятельности, привлекают все большее внимание преподавателей. В современном теоретико-педагогическом понимании концертная деятельность является средством расширения культурного, эстетического и информационного горизонта студента, своеобразным инструментом общения и культурного

взаимодействия представителей не только профессиональных, но и различных социальных и возрастных групп. Эффективное использование возможностей организации и проведения учебных концертов в стенах вуза (и особенно вне его стен) также отвечает современным требованиям образования будущих балетмейстеров.

Если рассматривать организацию учебных концертов по народно-сценическому танцу с позиций категории активного заинтересованного обучения, то здесь возможно использование различных форм организации, импровизированных концертов, концертов по «заказу» и т. д. К сожалению, в вузовской практике этот богатый задел не всегда используется в полной мере. Часто концерты на сценических площадках вуза проходят как рядовое явление, завершающееся просто обсуждением студенческих работ. На наш взгляд, можно эффективнее использовать в вузе тот потенциал, который изначально заложен в этой интересной, годами развивавшейся вузовской формы культурно-просветительской работы.

Учебные произведения, используемые в концертах, позволяют заглянуть в будущее народно-сценического танца, студенты в скором времени могут стать профессиональными мастерами хореографического искусства. При реализации концертных программ у обучаемых происходит укрепление собственных художественных и эстетических приоритетов в контексте художественных ценностей, они получают профессионально значимый опыт качественной подготовки хореографических произведений. По характеру, содержанию, ставящимся и реализуемым задачам учебные концерты по народно-сценическому танцу, организуемые в вузе, могут быть самыми разными:

- концерты, связанные с обработкой фольклорных танцев;
- концерты, связанные с национальными или областными особенностями народного танца;
- концерты, связанные с конкретными этапами обучения студентов в вузе (например, курсовые, отчетные, выпускные квалификационные работы по различным видам танца и курса и проч.);
- тематические концерты, связанные с какими-либо знаменательными датами из жизни страны или города, праздниками или приурочены к памятным датам кафедры и факультета;

– концерты выпускников факультета, работающих в разных учреждениях культуры;

– концерты, где одновременно могут быть представлены работы педагогов и студентов.

Педагогическая и студенческая деятельность в пространстве художественных учебных концертов по народно-сценическому танцу – синтез воспитания, развития и обучения – ориентирована на эстетическое воспитание, художественное образование и творческое развитие личности обучаемого и будущего балетмейстера. Это область практической деятельности, нацеленная на передачу художественного опыта через организованный творческий процесс. К примеру, качественные хореографические произведения в концерте, посвященном знаменательному событию, формой и тематикой обязательно усилят его резонанс в сознании всех исполнителей и зрителей, фиксируясь в памяти как значимое культурное событие.

Поскольку методы творческой деятельности у профессиональных балетмейстеров различны, то в одних случаях зародившийся художественный замысел может мгновенно реализовываться в виде конкретного по форме и выразительным средствам народно-сценического произведения, в других – произведение создается из поиска и постепенной реализации замысла в процессе тщательной творческой работы. Помимо специальной одаренности, профессиональной подготовки, волевых качеств и потребности танцевальной реализации, важным качеством личности балетмейстера для создания народно-сценических произведений является способность хореографически мыслить образами народно-сценического искусства и видеть в своем замысле будущее решение в конкретном пространстве и с конкретными исполнителями.

Одним из факторов, стимулирующим профессионального балетмейстера к созданию народно-сценического танцевального произведения, является социальный заказ, который воспринимается автором как побуждение, связанное с чуткостью, восприимчивостью, отзывчивостью его творческой натуры. Поэтому для студента важно, как преподаватель преподнесет творческие задания с учетом его эмоционально-творческого склада и танцевальных предпочтений в виде неких «социальных заказов», которые смогли бы увлечь, вызвать положительный эмоциональный отклик. Для этого при

работе над определенным творческим заданием, будь то создание танцевальной комбинации, этюда, разработка жанровой композиционной модели, создание пляски или обработка фольклорного танца, необходимо предоставить студентам право на индивидуальный выбор танцевально-композиционного решения, область для свободы целесообразных этому решению действий.

Формирование постановочной культуры в области создания народно-сценического танцевального произведения – это процесс системного овладения теоретическими знаниями, практическими умениями в области композиции танца и на этой основе глубокого осознания взаимосвязей всех явлений творческой деятельности, нацеленной на самореализацию и развитие способностей личности будущего балетмейстера, на овладение профессиональной художественной деятельностью. Таким образом, проблема формирования постановочной культуры приобретает большое значение в связи с повышенными требованиями к качеству профессиональной подготовки балетмейстеров и реализации художественного потенциала хореографических произведений на основе народно-сценического танца.

УДК 37.013.43

Шишкин А. П.

профессор,
Самарский государственный институт культуры

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В НАРОДНОМ ТАНЦЕ

Аннотация: О педагогических аспектах в сфере народно-сценического танца. Анализируется компетентностная модель выпускника-хореографа. Рассмотрены понятия «преемственность» и «педагогическая преемственность». Автором проанализированы ступени высшего профессионального образования в сфере хореографического искусства. Большое внимание уделяется системе подготовки педагогических кадров в хореографическом искусстве.

Ключевые слова: хореография, народный танец, преемственность, педагогическая преемственность, мастер, подмастерье, бакалавр, магистр, ассистент

Shishkin A. P.

Professor, Samara State Institute of Culture

Pedagogical Succession in Folk Dance

Abstract: The article deals with issues related to pedagogical aspects in the field of folk stage dance. The competence model of a graduate-choreographer is analyzed. The concepts of continuity and pedagogical continuity are considered. The author analyzed the stages of higher professional education in the field of choreographic art. Much attention is paid to the system of training teachers in choreographic art.

Keywords: choreography, folk dance, succession, teacher, master, apprentice, bachelor, master, assistant

Словосочетание «педагогическая преемственность» достаточно редко встречается в литературе. Гораздо чаще можно встретить словосочетание «образовательная преемственность», смысл которой сводится к определенной очередности изучения учебных дисциплин, функциям, структурам и ступеням института образования.

Отталкиваясь от понимания понятия «преемственность» как, прежде всего, связи прошлого и настоящего, смены чего-либо старого на новое, в котором отчетливо видны следы старого [1], педагогическую преемственность определим и будем рассматривать как процесс формирования собственного профессионального педагогического опыта на основе опыта предшественников. Подчеркнем, что педагогическая преемственность имеет одну существенную особенность – обязательное участие мастера в процессе формирования опыта подмастерья.

Деятельность педагога-хореографа чаще всего находится в тени имен выдающихся танцовщиков и балетмейстеров. Не только у людей далеких от искусства, но и в профессиональном сообществе на слуху имена чаще всего артистов, балетмейстеров или, как сегодня принято говорить, – хореографов, которые имеют медийную известность. Это утверждение верно не только для мира хореографического искусства, оно также актуально для музыкального, циркового и мн. др. искусств. Мало кто знаком с именем Максимилиана Штейнберга, который является педагогом величайшего композитора XX века Дмитрия Шостаковича. Вряд ли кому-либо что-то говорит имя Веры Ильиничны Мосоловой, которая являлась педагогом выдающегося хореографа Игоря Александровича Моисеева. В свою очередь, Игорь Александрович Моисеев стал педагогом Михаила Семеновича Годенко. И уж точно мало кто знаком с творчеством Анны Дмитриевны Карениной, ставшей педагогом и проводником в мир «большого» танца для Татьяны Алексеевны Устиновой, метра русского народного танца, впоследствии ставшей выдающимся педагогом.

На современном этапе развития профессионального образования в области народно-сценического танца (впрочем, как и хореографического искусства в целом) представлены следующие ступени: бакалавриат, магистратура, аспирантура, ассистентура-стажировка, докторантура (как форма повышения квалификации или послевузовского образования). К большому сожалению, специалитет сегодня недоступен для будущих хореографов. Следует сказать о том, что верного понимания различий между этими ступенями очень и очень мало. До сих пор можно встретить с мнением, что бакалавриат – это не высшее образование, что он не дает возможности осуществлять трудовую деятельность в средних и высших учебных заведениях. Однако это в корне неверно. Различия между образовательными ступенями существенны. Бакалавриат дает базовые знания, являясь своего рода первой ступенью высшего образования. Магистратура является продолжением бакалаврского образования, в ней большее внимание уделяется теоретическим аспектам более узкой профессиональной направленности. Обучение в магистратуре можно продолжить по направлению, отличающегося от направления бакалавриата, то есть, получив диплом бакалавра по направлению подготовки «Хореографическое искусство», можно продолжить обучение в магистратуре по программе «Театральная режиссура». Ассистентура-стажировка является продолжением магистерского образования и направлена на практическое освоение теоретических знаний. Обучение в ассистентуре-стажировке возможно только на базе магистратуры и невозможно со степенью бакалавра. Обучение в аспирантуре возможно только после освоения ступени магистра или ассистентуры-стажировки. Докторантура предполагает повышение квалификации с целью получения ученой степени доктора наук.

Система обучения в искусстве, как правило, построена по принципу от мастера к подмастерью. Отличие мастера заключается прежде всего в его самодостаточности, возможности осуществлять свою деятельность, опираясь на собственную индивидуальную позицию в искусстве. Подмастерье же занимается копированием черт мастера, подражанием стилю, познавая тем самым нюансы формирования мастерства, но оставаясь на ступени изучения и копирования, трансляции лишь технологии и механики. Пропагандируя

изучение чужих достижений, он замалчивают необходимость поиска и раскрытия собственной неповторимой гармонии, чем наносит огромный вред творчеству и искусству в целом, подменяя неповторимость шаблонностью [2]. Совершенно очевидно, что ценность каждого творца искусства – в его индивидуальности. Тем не менее, следует признать, что система обучения, построенная по принципу от мастера к подмастерью, принесла немало плодов в отечественной педагогике, но на современном этапе развития общества становится все менее востребованной. Кумиры современного поколения обладают совершенно иными характеристиками, чем те, что были у поколения, создавшего славу народного танца в нашей стране и мире. На первый план выходят технологии, которые в искусстве всегда были неактуальными (поскольку, по большому счету, являются системой копирования чего-либо). И, несмотря на наше отношение к этому, реальность системы образования именно такова – процветают не творцы.

Прежде чем говорить о современной системе подготовки педагогических кадров в хореографическом искусстве в общем, народном танце в частности, стоит понять, какого выпускника, какого профессионала призваны формировать действующие государственные стандарты. Что должен выпускник вуза знать, уметь и чем владеть.

Современный выпускник-хореограф должен владеть достаточно большим набором компетенций в различных видах деятельности: сочинительской, постановочной, репетиционной, исполнительской, педагогической, организационно-руководящей, исследовательской и т. д. К универсальным компетенциям относимы (приведем лишь единичные примеры):

– Системное и критическое мышление (УК-1): способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач.

В рамках этой компетенции:

– ИУК-1.1: знать основы системного подхода, методов поиска, анализа и синтеза информации; основные виды источников информации; основные теоретико-методологические положения философии, социологии, культурологии, экономики; особенности методологии концептуальных подходов к пониманию природы информации как научной и философской категории; основные методы научного исследования;

– ИУК-1.2: уметь осуществлять поиск, анализ, синтез информации для решения поставленных экономических задач в сфере культуры; использовать философский понятийно-категориальный аппарат; основные философские принципы в ходе анализа и оценки социальных проблем и процессов, тенденций, фактов, явлений; анализировать мировоззренческие социально и личностно значимые философские проблемы; формировать и аргументировано отстаивать собственную позицию по различным социальным и философским проблемам; обосновывать и адекватно оценивать современные явления и процессы в общественной жизни на основе системного подхода; самостоятельно анализировать общенаучные тенденции и направления развития социогуманитарных наук в условиях информационного общества; оценивать и прогнозировать последствия своей научной и профессиональной деятельности; сопоставлять различные точки зрения на многообразие явлений и событий, аргументировано обосновывать свое мнение.

В рамках формирования профессиональных компетенций предполагается, что выпускник будет способен и готов к руководству художественно-творческой деятельностью участников хореографического любительского коллектива, обучающихся образовательных организаций, осваивающих теорию и историю народной художественной культуры, с учетом их возрастных и психологических особенностей, художественно-эстетических и этнокультурных потребностей и т. д. Приведем пример первой компетенции:

– ПК-1: выпускник способен выполнять функции художественного руководителя этнокультурного центра, клубного учреждения и других учреждений культуры.

Здесь также имеются компетентностные градации:

– ИПК-1.1: знать содержание работы этнокультурных центров и других учреждений культуры и функциональные обязанности их руководителей; основы законодательства Российской Федерации о культуре; нормативные документы вышестоящих органов по вопросам культуры и искусств; функции и технологию творческо-производственного процесса; теорию и практику менеджмент;

– ИПК-1.2: уметь разрабатывать стратегические и перспективные планы развития этнокультурного центра и других учреждений культуры; использовать организационно-административные, психолого-педагогические и финансово-экономические методы управления деятельностью этнокультурного центра и других учреждений культуры; умеет анализировать деятельность современных зарубежных этнокультурных центров и других учреждений культуры;

– ИПК-1.3: владеть навыками работы художественного руководителя и готов организовать деятельность этнокультурного центра, клубного учреждения и других учреждений культуры.

Однако следует задаться встречным вопросом: «Владеют ли сами мастера теми самыми компетенциями, которые сегодня предъявляются к начинающим подмастерьям»? Ответ прост – скорее мастера владеют узкопрофессиональными навыками, необходимыми для осуществления деятельности в определенном направлении хореографического искусства – классическом, народно-сценическом или современном танцах – что вступает в противоречие с главным утверждением и тенденциями последних лет, утверждающими «универсализм» хореографов [3]. Ценность же мастера, на наш взгляд, тем выше, чем уже его направленность. Стоит отметить, что качественное овладение и классическим танцем, и народно-сценическим, и современным вряд ли возможно. Чем шире охват направлений, тем ниже качество их освоения.

Конечно, необходимо сказать и о том, что все эти компетенции формируются не только профильными дисциплинами, но и общенаучными. Тем не менее, переоценить важность сохранения школы мастеров в народно-сценическом танце, равно как и в хореографическом искусстве в целом, вряд возможно. Необходимо уже сегодня к каждому мастеру прикрепить двух или даже трех ассистентов, которые действительно смогут стать полноправными подмастерьями, преемниками уникальных методик. Вряд ли ими могут быть в полной мере студенты, сознание которых, на взгляд автора, совершенно не готово к восприятию столь тонких материй.

Высказывания специалистов о том, что нам необходимо сохранять наше педагогическое наследие, не совсем точны, нам очень важно *разви-*

вать и трансформировать педагогическую составляющую хореографической педагогики, опираясь на стремительно меняющийся мир и образ педагога-хореографа.

Литература:

1. Ванслов, В. В. Отзвуки минувшего: искусство и жизнь в прошедшем веке / В. В. Ванслов. – Москва : Знание, 2003. – 224 с.
2. Генслер, И. Г. Методика преподавания характерного танца : учеб. пособие / И. Г. Генслер. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. – 161 с.
3. Урок народно-сценического танца : учеб. пособие / сост. Ю. А. Кившенко, А. П. Шишкин ; Самар. гос. ин-т культуры. – Самара : СГИК, 2020. – 242 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акулич Злата Андреевна, студентка, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера»).

E-mail: zlatyslk2013@gmail.com

Андреева Анна Александровна, магистр народной художественной культуры, артистка балета, Сибирский хореографический ансамбль «Русь», г. Омск.

E-mail: annaandreeva951@gmail.com

Бриске Ирина Эвальдовна, профессор кафедры искусства балетмейстера, Челябинский государственный институт культуры.

E-mail: briske@chgaki.ru

Бухвостова Лариса Владимировна, профессор кафедры хореографии, Орловский государственный институт культуры.

E-mail: lbukhvestova@mail.ru

Валинуров Максим Александрович, студент, Казанский государственный институт культуры (направление подготовки «Хореографическое искусство, профиль «Педагогика хореографии (народный танец)»).

E-mail: m.valinuroff@yandex.ru

Валинурова Ульяна Сергеевна, студентка, Казанский государственный институт культуры (направление подготовки «Хореографическое искусство, профиль «Педагогика хореографии (народный танец)»).

E-mail: uderendyaeva@bk.ru

Герман Игорь Витальевич, студент, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим коллективом, танцевально-спортивным клубом. Преподавание хореографических дисциплин»).

E-mail: germani2003@mail.ru

Гигинейшвили Владимир Сергеевич, студент, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Народная художественная культура», профиль «Бакалавр народной художественной культуры»).

E-mail: gigineyshvili@mail.ru

Гизатуллина Элина Рэстамовна, студентка, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера»).

E-mail: ellinagizatullina16@mail.ru

Громова Оксана Михайловна, директор ОГБУК «Челябинский государственный центр народного творчества».

E-mail: gromovao@mail.ru

Дубских Татьяна Максимовна, кандидат педагогических наук, профессор, зав. кафедрой педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры.

E-mail: hfl@chgaki.ru

Дубинина Анастасия Сергеевна, магистрант, Орловский государственный институт культуры (направление подготовки «Народная художественная культура», профиль «Хореографическое образование»).

E-mail: Anastasia_vk@inbox.ru

Кари-Якубова Елена Анатольевна, преподаватель кафедры «Теория и история искусств», Государственная академия хореографии Узбекистана, г. Ташкент, Узбекистан.

E-mail: elena.kariyakubova@gmail.com

Кердяшева Е. П., учитель хореографии, Коммунальное государственное казенное предприятие «Хореографическая школа «Карнавал» отдела образования города Костаная» управления образования акимата Костанайской области; магистрант, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Народная художественная культура», профиль «Теория и практика педагогической деятельности и руководства хореографическим коллективом»).

E-mail: katyalove_m@mail.ru

Кобзарь Веста Арслановна, студентка, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера»).

E-mail: Vesta.kobzar.2001@mail.ru

Ковальченко Владислав Андреевич, магистрант, Орловский государственный институт культуры (направление подготовки «Народная художественная культура», профиль «Хореографическое образование»).

E-mail: vlad.kovalchenko13@mail.ru

Комарова Ольга Константиновна, и. о. доцента кафедры «Хореография», Государственная академия хореографии Узбекистана, г. Ташкент, Узбекистан.

E-mail: olunechka1955@gmail.com

Королева Наталия Евгеньевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографии, Орловский государственный институт культуры.

E-mail: natafett@mail.ru

Кособуцкая Наталья Юрьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры.

E-mail: nkosobutskaia@mail.ru

Лагерева Софья Дмитриевна, студентка, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим коллективом, танцевально-спортивным клубом. Преподавание хореографических дисциплин»).

E-mail: lagereva.sf@mail.ru

Мартынова Нэля Ангелевна, старший преподаватель кафедры педагогики и этнокультурного образования, Челябинский государственный институт культуры.

E-mail: nelyamartynova@mail.ru

Мурзина Анастасия Алексеевна, педагог дополнительного образования МБОУ Лицей № 1, руководитель хореографического коллектива «Сильфида», г. Шадринск; магистрант, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Народная художественная культура»,

профиль «Теория и практика педагогической деятельности и руководства хореографическим коллективом»).

E-mail: blackmeidai@gmail.com

Новиков Константин Александрович, доцент, декан хореографического факультета, Челябинский государственный институт культуры.

E-mail: dancefeel11@gmail.com

Осипова Татьяна Валентиновна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры.

E-mail: osipova.osipova.74@mail.ru

Павлова Галина Александровна, магистрант, Орловский государственный институт культуры (направление подготовки «Народная художественная культура», профиль «Хореографическое образование»).

E-mail: G.Alexsandrovna99@yandex.ru

Панферов Виктор Иванович, профессор, заведующий кафедрой искусства балетмейстера, заслуженный артист Российской Федерации, Челябинский государственный институт культуры.

E-mail: panferovvi@is74.ru

Полякова Анна Сергеевна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства и художественной культуры факультета современного танца, Гуманитарный университет, г. Екатеринбург.

E-mail: postfolkdance@gmail.com

Предеина Татьяна Борисовна, кандидат искусствоведения, профессор, Челябинский государственный институт культуры.

E-mail: predetta@mail.ru

Садыкова Мария Рафаэлевна, студентка, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера»).

E-mail: mari.sadykova.02@mail.ru

Смолик Ирина Константиновна, студентка, Гуманитарный университет, г. Екатеринбург.

E-mail: smolikiria@yandex.ru

Труфанова Елизавета Дмитриевна, студентка, Челябинский государственный институт культуры (направление подготовки «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим коллективом, танцевально-спортивным клубом. Преподавание хореографических дисциплин»).

E-mail: elizavetatrufanova15@list.ru

Умеров Давлят Исмагилович, кандидат культурологии, научный сотрудник Института языка, литературы и искусств им Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, руководитель образцового детского ансамбля танца «Мирас», заслуженный работник культуры Республики Татарстан, г. Казань.

E-mail: dawlat@bk.ru

Чередникова Юлия Владимировна, магистрант факультета социально-культурных и информационных технологий, Алтайский государственный институт культуры, г. Барнаул.

E-mail: norma-belkanta@rambler.ru

Шишкин Алексей Павлович, профессор кафедры хореографии, Самарский государственный институт культуры, заслуженный деятель культуры Республики Южная Осетия.

E-mail: chap.63@mail.ru

Щекотихина Светлана Альбертовна, зав. кафедрой хореографии, доцент, Орловский государственный институт культуры.

E-mail: schekotihina.sa@gmail.com

Научное издание

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ XXI ВЕКА: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Материалы всероссийской научно-практической конференции

с международным участием

Челябинск, 13 апреля 2022 г.

Составитель, научный редактор:

Юлия Владимировна Гушул

Редколлегия

Юлия Владимировна Гушул

Ирина Эвальдовна Бриске

Константин Александрович Новиков

Дизайн обложки: К. А. Новиков

Выпускающий редактор В. А. Макарычева

Сдано 11.04.2022. Подписано в печать 12.04.2022. Формат 60х84/16

Объем 12 п. л. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф

454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

ISBN 978-5-94839-807-5



9 785948 398075