

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»
Институт хореографии

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
И ОБРАЗОВАНИЕ В СИБИРИ:
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Сборник научно-методических статей

Выпуск 1

Кемерово 2016

УДК 793.3(571.1/5)
ББК 85.32(253)
Х79

Редакционная коллегия:

Г. С. Фешкова, кандидат философских наук, доцент кафедры балетмейстерского творчества, директор института хореографии, Кемеровский государственный институт культуры, член ПАНИ, член CID UNESCO;
А. В. Палилей, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры;
Н. И. Бочкарёва, доцент кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры

Рецензенты:

В. М. Гордеев, народный артист СССР, профессор, заведующий кафедрой хореографии (РАТИ-ГИТИС), художественный руководитель Московского государственного театра балета «Русский балет» (г. Москва);
М. Н. Юрьева, почетный работник высшего образования РФ, доктор педагогических наук, профессор кафедры сценических искусств факультета культуры и искусств, ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина», руководитель ООП «Хореографическое искусство» (г. Тамбов)

Х79 **Хореографическое искусство и образование в Сибири: проблемы изучения, сохранения и развития [Текст]:** сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры; ред. кол.: Г. С. Фешкова, А. В. Палилей, Н. И. Бочкарёва. – Кемерово: КемГИК, 2016. – Вып. 1. – 208 с.

ISBN 978-5-8154-0366-6
ISBN 978-5-8154-0367-3

В сборнике научно-методических статей рассматриваются проблемы изучения, сохранения и развития хореографического искусства и образования в аспекте социально-исторических, культурологических и педагогических исследований. Особое внимание уделено теоретическим исследованиям развития хореографического искусства и образования в Сибирском федеральном округе. Значительная часть работ посвящена внедрению современных педагогических технологий в процесс подготовки балетмейстеров, артистов-танцовщиков, педагогов-репетиторов, художественных руководителей любительских хореографических коллективов. Сборник рекомендуется ученым-гуманитариям, студентам, магистрантам, аспирантам, ассистентам-стажерам, докторантам, преподавателям профильных учебных заведений, работникам сферы культуры и искусства.

**УДК 793.35(571.1/5)
ББК 85.32(253)**

ISBN 978-5-8154-0366-6
ISBN 978-5-8154-0367-3

© Авторы статей, 2016
© Кемеровский государственный институт культуры, 2016

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый вниманию читателей сборник научно-методических статей «Хореографическое искусство и образование в Сибири: проблемы изучения, сохранения и развития» позволяет познакомиться с историко-культурными традициями и современными тенденциями развития отечественного и зарубежного хореографического искусства, а также получившей признание во всем мире системой российского хореографического образования. Объективные исторические условия, социально-политические и экономические проблемы России начала XXI века отрицательно сказались на системе художественного образования в стране, на уровне духовно-нравственного и эстетического воспитания подрастающего поколения. Современная политика Российского государства характеризуется повышенным вниманием к культуре, искусству и образованию, которым отводится ведущая роль в формировании человеческого капитала, приобщении граждан к нравственным ценностям общества и творческой реализации их духовного потенциала, в том числе молодого поколения.

Важным фактором в реализации государственной культурно-образовательной политики является искусство. В статьях настоящего сборника отражены основные результаты творческих поисков авторов в сфере балетмейстерского и исполнительского искусства, представлены современные образовательные, художественные и учебно-воспитательные технологии, используемые в подготовке специалистов хореографического искусства и народной художественной культуры.

Особое место занимают работы, посвященные истории развития традиционной национальной хореографической культуры народов Кузбасса, творческому взаимодействию этнокультурных групп населения Сибирского региона, проблемам применения новых форм и способов сохранения национального хореографического наследия в условиях интеграции культур народов Сибири и России в целом. Уделяется внимание проблеме утраты многими профессиональными и любительскими хореографическими коллективами народных истоков хореографического искусства и поиску новых форм возрождения и сохранения традиционной танцевальной культуры, например, созданию жанра этнобалета в Республике Тува.

В сборнике отражены проблемы дальнейшего развития в современных условиях системы художественного образования и подготовки кадров, нацеленной на непрерывность и преемственность образовательного процесса. В центре внимания исследователей вопросы работы с талантливой молодежью, проблемы разработки научно обоснованных методик выявления и развития одаренных детей в области хореографического творчества.

В представленных материалах дается обоснование роли любительских хореографических коллективов в выполнении важнейших задач государства по духовно-нравственному, эстетическому воспитанию подрастающего поколения страны.

В сборнике представили свои публикации творческие работники, ученые и аспиранты, преподаватели и студенты вузов культуры и искусств, средних специальных учебных заведений, детских школ искусств из городов Сибирского федерального округа – г. Кемерово, г. Новосибирска, г. Томска, г. Иркутска, г. Горно-Алтайска (Республика Горный Алтай), г. Кызыла (Республика Тува), а также из г. Тамбова. Авторы сборника объединяет искренняя заинтересованность в дальнейшем совершенствовании и развитии хореографического образования и искусства. Надеемся, что данный сборник научно-методических работ внесет свой вклад в сохранение и развитие прославленных традиций российского профессионального хореографического искусства и образования, народной художественной культуры и, в частности, любительского хореографического творчества.

Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ

УКД 378.08

ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА РЕГИОНОВ РОССИИ

Бочкарёва Наталья Ивановна, доцент кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: nati-10@.ru

В статье рассматриваются проблемы сохранения и развития многовековых традиций народного танцевального творчества, воссоздания техники исполнения народного танца в различных регионах России: особенности исполнения движений, манеры, виды и композиции танцев. Сегодня многие хореографические коллективы теряют народные истоки, танцуют в «общерусской» манере. Большую часть населения многонациональной России составляет русский народ. Каждый край, область имеют свою хореографическую культуру, местные фольклорные традиции, что определяет специфику и особенности исполнения русского фольклорного и сценического танца в каждом регионе.

Цель данной статьи – выявить специфику хореографической культуры России, ее стилистику, определить особенности русского танца, разнообразную манеру его исполнения в различных регионах, краях и областях, его воспитательную роль в духовно-нравственном становлении молодого поколения страны.

Ключевые слова: балетмейстер, кадрили, композиция, культура, пляска, сценический танец, творчество, традиция, фольклор.

DANCE CREATIVITY TRADITIONS OF RUSSIAN REGIONS

Natalya I. Bochkareva, Associate Professor, Department of Folk Dance, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: nati-10@.ru

The article considers dancing art of the Russian regions: features of movement executions, manners, types and compositions of dances. Today many choreographic collectives lose national dancing traditions, and the usually dance in “all-Russian” manner. The Russian people make the most part of the population of multinational Russia. Each area and region has its culture, local folklore traditions and this fact defines specifics and features of executing the Russian folk and scenic dance in each region.

The purpose of this article is to reveal specifics and stylistics of choreographic culture in Russia; to define features of the Russian dance, different manner of its execution in the Russian regions and areas, its educational role in spiritual and moral building of the younger generation.

Keywords: Ballet master, quadrille, composition, culture, dancing, scenic dance, creativity, tradition, folklore.

В настоящее время является актуальной проблема развития многовековых традиций подлинно народного творчества, воссоздания образов, идей народного танца, продолжения танцевальных традиций местного народного искусства. Сегодня, в силу утраты народных танцевальных истоков, все больше хореографических коллективов не придают значения формированию своего репертуара. Многие коллективы народного направления танцуют в «общерусской» манере. Красота, привлекательность, целомудрие заменяются на сцене всевозможными акробатическими трюками, причудливыми головными уборами, стилизованным пластическим языком и т. д.

Все меньше значения придается различию мужской и женской пляски. Самобытная культура русского танца, его пластическая природа, художественные образы и приемы, композиционные формы систематически утрачивают свое историческое значение. Основа подлинной народной пляски уходит на второй план, уступая место фантазии балетмейстера. Подлинный фольклор заменяется танцевальной «школой». Вместе с тем, именно от плясового фольклора берут свое начало многочисленные виды и жанры русского танца. Танец изменяется вместе с экономической, социальной и духовно-нравственной жизнью того народа, которому принадлежит. Становление и развитие русского народного танца неразрывно связано с историей русского народа и несет в себе отпечаток его эмоционального характера и условий его жизни. Так, древнерусские обряды, обрядовые пляски приняли на себя

роль организационных форм массового художественного творчества. Они собирали и организовывали людей в дни радости и печали для общего коллективного выражения своих переживаний и способствовали совершенствованию входящих в них элементов народной пляски.

Становление местных традиций народного танца осуществлялось в единстве индивидуального и коллективного творчества. Создатели и исполнители народных танцев всегда опирались на накопленный опыт и традицию и, вместе с тем, вносили в них новые черты и детали, приспособлявая образы, стиль, характер к местным конкретным условиям исполнения. Помимо хороводных форм в русской народной хореографии продолжают развиваться и плясовые формы (пляски, переплясы). В начале XVIII столетия в русском бытовом танцевальном творчестве появляются новшества – «игры парами». Исполнители хороводов и плясок группировались в пары, где главными считались отношения и взаимодействие партнеров. Примерно с 70-х годов XIX века среди крестьян распространяется танец «кадриль», перешедший из городов в сельскую местность. С течением времени в нем постепенно исчезали чуждые русскому человеку движения, стиль, характер композиции, манера исполнения и привносились свои национальные черты. Большой знаток русской хореографии Т. А. Устинова в своих выступлениях неоднократно высказывала мысль о том, что кадрили впитала самое интересное, ценное, самобытное, чем располагала танцевальная культура русского народа. Именно в кадрилях с особой силой проявились характерные стилистические и композиционные особенности танцевальных традиций отдельных регионов и областей России.

О русском танце, истории его возникновения и развития, его древнейших и современных жанрах, пластическом языке, выразительных средствах написано много. Огромная заслуга в этом принадлежит ведущим балетмейстерам-исследователям, педагогам Т. Устиновой, Н. Надеждиной, А. Климову, Г. Богданову, Н. Заикину, И. Веретенникову, В. Захарову и другим. В настоящее время появляются публикации, практические сборники русских танцев, по которым можно ознакомиться с областными особенностями исполнения отдельных движений, научиться переносить на современную сцену лучшие образцы народного творчества.

Сколько бы ни говорилось, ни писалось о русском танцевальном творчестве, эта тема, вероятно, никогда не будет исчерпана. Россия огром-

на по своим масштабам. Она многонациональна, но бóльшую часть ее населения составляет русский народ. Каждый край, регион, область имеет свою культуру, свои особенности исполнения русского фольклорного и сценического танца в соответствии с местными фольклорными традициями. Однако руководители как профессиональных, так и любительских хореографических коллективов зачастую теряют интерес к подлинно народному русскому танцу, все больше отрываются от первоисточника – народного творчества. Вспомним, что репертуар танцевальной самодеятельности в 50-е годы XX века состоял в основном из местных танцев. Любительское искусство развивало, в первую очередь, традиции своего района, своей области. Изучая народные бытовые танцы в исполнении носителей местных фольклорных традиций, познавая местную региональную манеру и стиль танца, балетмейстеры создавали в те годы сценические варианты многих народных танцев. Распространение получили почти все формы русского народного танцевального искусства: игровые и орнаментальные хороводы, кадрили, ланце, групповые пляски, переплясы, парно-массовые танцы. Все, что мы имеем лучшего в народно-сценическом русском танце, открыто и создано в то время. «Тимоня», «Смоленский гусачок», «Матаня», «Шестера», «Сени», «Прялочка» и десятки других, известных ныне за пределами своих областей русских танцев, ярко демонстрировали традиционную манеру исполнения, местный танцевальный стиль и при этом были обогащены профессиональной сценической культурой. Знание танцевального фольклора дает возможность балетмейстеру проникнуть в характер и психологию народа. Чем больше и разнообразнее будут балетмейстерские устремления, тем богаче будет представлено наше танцевальное искусство.

«Народный танец – летопись народной жизни, изложенная пластическим языком. Столетиями сочинялась эта летопись. Тысячи безымянных умельцев родной земли слагали ее, находя все новые образы, темы, краски. Переходя из поколения в поколение, в живом процессе творчества содержание и форма народных танцев видоизменялись, отражая сдвиги, происходящие в исторической, социальной, бытовой и культурной жизни народа», – пишет Т. А. Устинова [1, с. 6].

Русские народные танцы, бытующие в России, имеют разнообразные названия. Иногда название танца связано с названием песни, под которую

они исполняются («Камаринская», «Сени»); иногда название повторяет название главного персонажа («Бычок», «Медведь», «Чиж», «Лебедушка»); в иных случаях название определяет количество танцоров («Шестера», «Напарочка»). В этих плясках ярко выражены игровое начало и наблюдательность народа. Во многих танцах главную роль играет рисунок, который и определяет их названия: «Цепочка», «Плетень», «Воротца». Есть танцы, получившие свое название от входящих в них движений: «Гопотуха», «Дробушечка». В русских танцах «Ленок», «Капустка» изображается трудовой процесс.

Каждая местная «школа» фольклорного танца обладает особой манерой исполнения, которая проявляется в положениях рук, корпуса, головы, в ритмике, пластических интонациях движений. На протяжении веков в каждой местности вырабатывались свои приемы, связанные с исполнением танцев определенных форм и разновидностей, с трактовкой традиционных общерусских танцевальных образов и другими факторами, определившими самобытность местной традиции. Так, например, жители севера в связи с его суровой природой одеваются тепло, оттого пляски здесь степенные и спокойные. Для северных областей в манере исполнения плясок и хороводов характерно подчеркнутое чувство собственного достоинства. Движения у танцующих как бы стелющиеся по полу, «прилипающие», без отрыва подошвы. Голова поворачивается и наклоняется вместе с корпусом. Медленные хороводы называются «ходечи» или «ходюги», движутся под «долгие песни», например – «Хожу я по травке». Отношения северян в танце, как в быту, девушки на ухаживания парней почти не реагируют, лишь мимолетные взгляды из-под опущенных ресниц выдают их интерес к партнеру.

В регионах среднерусской зоны имели широкое распространение уникальные хороводы «с рассуждением», то есть с применением особых жестов, исполняемых в строго определенной последовательности.

Так, например, «пластический стиль Белгородской области сформировался под воздействием характерных для всех южнорусских стилей условий труда, природных особенностей, обычаев, обрядов; под влиянием других национальных культур. Одним из таких факторов является народный костюм. У женщин этого региона головной убор – “сороку” – носят только с выпрямленной осанкой. На грудь надевается “грибатка”, вышитая бисером на тесьме; на шею – мелкие бусы. На поясе особым образом собирается “понева”. Надевающая такой костюм женщина должна особым об-

разом держаться, иметь определенный эмоциональный настрой, который, в свою очередь, влияет на пластику и манеру танца» [2, с. 20].

Очень интересен фольклорный танец «Трындырлюкалки», исполняемый без музыкального сопровождения, где участники по очереди и группой поют: «Трын-дыр-лю, дыр-лю, дыр-лю», «трын-дыр-лень, дыр-лень», «о райти, да райти», «ля-ли, ле-ли» и т. д. Руки исполнителей движутся во всех направлениях, играют. Кисти могут выполнять любое круговое движение. Часто танец сопровождается прищелкиванием пальцами обеих рук одновременно. Жесты, задающие и регулирующие темп, обращены друг к другу. Играющие песню обретают большую уверенность после звонких возгласов лидера: «Ну-ка, ну-ка», «е-ще, е-ще» и др. В движениях ног интересен «пересек» – наложение одного ритма ног на другой. Особенность «пересека» заключается в соединении двух разных ритмов. Основной ритм ног простой. Удары производятся всей ступней. Имеется множество приемов для «пересека». Количество пересекающих, то есть накладывающих второй ритм, как правило, небольшое. При десяти участниках пересекающих может быть 2–3 человека. Ритмы могут быть самые разнообразные.

По манере исполнения русские танцы очень многообразны. Так, средневожские «молодцы» и «девицы» танцуют манерно, показывая знания «тонкого городского обхождения». Ярославцы, костромичи, рязанцы пляшут свои «Козули», «Перетрессы» с прихрамыванием.

Русский танцевальный фольклор богат различными местными стилями. Каждой местности присущ свой традиционный набор средств выразительности, сообщающий местный колорит фольклорному танцу. Взять хотя бы для примера кадрильные формы танца. Композиции северных ланце и кадрилей кажутся однообразными, перенасыщенными длиннотами. Кадрили средних областей России, например, московские, тверские имеют различные плясовые приемы. Исполнители в них, сохраняя традиционный рисунок, создают свои оригинальные композиции, показывают мастерство. Четкие дроби девушек и лихие присядки, «коленца» парней являются украшениями танцев. Для таких кадрильных форм характерно соединение с хороводом, особенно в последних фигурах. Ивановские, Шуйские кадрили пластичны, грациозны. В них проявляются качества, свойственные потомственным ткачам, имеющим дело с тончайшими нитями, изысканными узорами. В самарских кадрилях наблюдаются элементы

соревнования танцующих пар и отдельных исполнителей, например, «Похвистневская кадриль». Старинные уральские и сибирские кадрили славятся элегантною композиций, своеобразными соединениями рук в паре, особой пластикой.

Говоря об уральском народном творчестве, прежде всего надо отметить, что его нельзя считать результатом деятельности только русского народа, заселявшего край. Оно интересно и примечательно именно тем, что вобрало в себя различные национальные черты еще с XVII века, когда начинается активное разведывание богатств края. На Урале жили местные национальные меньшинства: коми-пермяки, башкиры, татары, марийцы – отсюда произошла ассимиляция самобытной танцевальной культуры Урала. Так, в отдельных плясках, кадрилях, переплясах отчетливо выделяются элементы, навеянные татарскими, марийскими и другими национальными мотивами. Эклектичность словесного содержания песни, манера уральского произношения слов, органичное слияние разнородных художественных традиций характерны и для танцевального фольклора.

Танцевальное искусство Урала можно разделить на несколько групп: уральские русские танцы, казачьи танцы, фабрично-заводские и национальные. Многие детали в танце рассказывают о жизни народа. На Урале женщины выполняли физическую работу почти наравне с мужчинами. Это, несомненно, повлияло на характер и манеру исполнения девушек в танце. Например, девушки держат руки в кулачках, кисти закрывают края юбки, а парни поддерживают девушку ладонью наружу.

Формы уральских танцев – кадрили, кадрильные пляски, игровые хороводы. Известны старинные кадрили «Байновская кадриль», «Курганская кадриль», «Узелок», «Голубок» и современные кадрильные пляски «Шестера», «Крученка», «Улица», «Прикамская кадриль», которые отличаются быстрым темпом, стремительностью, богатством рисунка.

В золотой фонд русской народной хореографии вошли самобытные сибирские танцы и пляски в исполнении Омского народного хора, Сибирского хора, Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири имени М. С. Годенко. В Сибири на протяжении многих десятилетий создавалась своеобразная и интересная по манере исполнения, стилю и характеру песенная и танцевальная культура, основанная на трансформации старинных русских хороводов и плясок, забав и игр, завезенных в Сибирь переселенцами из разных областей Европейской части

России. Но богатая танцевальная культура переселенцев в новых природных, бытовых условиях претерпела значительные изменения. К примеру, тяжелая валенная обувь, теплая одежда вызвали появление своеобразного шага с каблука, тяжеловатой походки, разнообразных мелких дробей. Прыжки практически отсутствовали, присядка встречалась редко и то с хлопушкой. Суровый климат Сибири оказал большое влияние не только на манеру исполнения, но и на композиционную структуру танцев. Долгая зима, короткое лето с огромным количеством мошкары мало способствовали проведению досуга на открытой местности. Поэтому возникли «маленькие» сибирские хороводы, которые можно было водить в избе. Еще одной причиной было малое количество дворов в сибирских деревнях. Отсюда широкое распространение получили такие виды плясок, как одиночная, парная, перепляс, групповые пляски «Пятера», «Шестера», «Четверка» с небольшим количеством участников. В более позднее время появились кадрили и полька.

Бытующие повсеместно, эти танцы имели в каждом селе свои фигуры, манеру исполнения. Существовали песни-проходки, «проходячие», которые представляли ритмическую ходьбу от одного до четырех участников по избе. Особенностью этих проходок являлось включение в ритмическую ходьбу импровизационных плясовых дробей и коленец. Тексты песен-проходок – не только служили аккомпанементом, но и диктовали игровые действия: «пройдись», «поклонись», «поцелуйся». Взаимные поклоны, приветствия, поцелуи посреди горницы характерны для всех сибирских вечеров, проходивших в избе. Все поцелуи происходили публично, в них не было вольности.

Абсолютное большинство фольклорных танцев доказывает, что женский танец в корне отличается от мужского. Женской пляске присуща плавность движений, величавость, большое достоинство. Для мужского танца характерны удаль, сила, медленная поступь «ясных соколов».

Танцы Сибирского региона отличаются фигурами: хождение по кругу, «змейка», «крест», «ручеек», «цепочка», «прочес», «стенка на стенку», а также вращение парами, в основе которых лежат народные игры и забавы. Для всего Сибирского региона характерны движения: падебаск, тройной шаг, «гармошка», «ковырялочка», припадание, мелкие дробы, движения импровизационного характера. Интересны движения рук в парно-

массовых танцах, особенно в момент вращения. Здесь можно увидеть «свечку», «форточку», «воротца», «крендель» и другие положения. Все движения в плясках исполняются с чуть присогнутыми коленями. В сибирских хороводах высоко поднимают колени, имитирую шаг через сугробы. Обычно танец заканчивается притопом ног и с обязательным поклоном. Сопровождаются танцы старинными песнями и частушками.

В настоящее время танцевальные коллективы Сибири, используя фольклорный материал, придают разнообразие и законченность танцевальным номерам, сохраняя манеру исполнения и образ сибирского танца. Большую работу по популяризации русского танца ведут профессиональные коллективы Сибирского региона: Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени М. С. Годенко, Театр танца «Сибирский калейдоскоп», танцевальные группы русских народных хоров: Государственный Омский русский народный хор, Сибирский русский народный хор и др.

Как отмечает Н. И. Заикин, «Юг России представлен танцевальным искусством русского казачества, где существует синтез разнообразных танцевальных движений, вобрав в себя пластические мотивы украинцев, русских, горцев, привнося боевой дух и элементы гимнастики. Здесь лихие скачки, рубки в клинках, высокие движения на полу мужчин перебиваются замысловатой дробью, степенностью необычайной легкой поступи и движениями рук у женщин. Стойкость, смелость и мужество казаков сочетаются с задушевной грустью проводов или ожидания казачки любимого из похода» [2, с. 452].

При всех, иногда еле уловимых различиях в плясках отдельных областей есть что-то общее, характерное для русского танца – то, что отличает его от танцев других народов. Это широта движений, удаль, особенная жизнерадостность, поэтичность, сочетание скромности и простоты с большим чувством собственного достоинства.

Народный танец, как и разговорный язык, находится в постоянном развитии, живет с современниками, изменяется вместе с ними, использует те средства выражения, которые помогают точнее высказать то, о чем они думают, передать, в каком ритме живут. В этом духовная сила и величие русского искусства. Изучение традиций русского народного танца, его применение в практике современного хореографического искусства, ори-

ентация общества на возрождение национальной культуры способствует усилению воспитательного потенциала искусства. Поэтому изучение, сохранение и развитие народного танцевального творчества является одной из актуальных задач современности.

Литература

1. Устинова Т. А. Беречь красоту русского танца. – М.: Молодая гвардия. – 1959. – С. 6.
2. Заикин Н. И. Областные особенности русского народного танца: учеб. пособие. – Орел. – 1999. – Ч. 1. – С. 452.

References

1. Ustinova T. A. Berech' krasotu russkogo tantsa. – M.: Molodaya gvardiya. – 1959. – S. 6.
2. Zaikin N. I. Oblastnyye osobennosti russkogo narodnogo tantsa: ucheb. posobie. – Orel. – 1999. – Ch. 1. – S. 452.

УДК 378.2

СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ КУЗБАССА (ПОСВЯЩАЕТСЯ 10-ЛЕТИЮ ОБЛАСТНОЙ ШКОЛЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КУЗБАССА)

*Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).
E-mail: palileyav@mail.ru*

В статье рассматриваются направления и способы возрождения национальной культуры народов, проживающих в Кемеровской области, что предполагает обращение к их духовным традициям, обычаям, обрядам и более активное использование их воспитательного потенциала. В своей работе национальные общественные организации области основное внимание уделяют вопросам сохранения и развития национальной культуры,

языка, традиций и обычаев. Национальные творческие коллективы становятся неизменным атрибутом праздничных мероприятий городов и районов области. Ежегодным ярким событием в культурной жизни многонационального Кузбасса стал Областной фестиваль национальных культур «Мы живем семьей единой». Фестиваль для многих коллективов стал отправной точкой в профессиональном росте. Чтобы установить неразрывную связь между творческим и образовательным процессами, Департаментом культуры и национальной политики Кемеровской области были привлечены для оценки творческих коллективов на зональных турах фестиваля педагоги, реализующие образовательный проект «Школа традиционной национальной культуры», который успешно решает одну из основных задач – повышение профессионального мастерства руководителей и исполнителей любительских национальных творческих объединений, развитие их репертуарной политики.

Ключевые слова: национальный, репертуар, мастерство, сохранение, развитие, обычай, обряд, традиции.

**PRESERVING AND DEVELOPING TRADITIONAL AND NATIONAL
CULTURE OF KUZBASS PEOPLE
(DEVOTED TO THE 10 ANNIVERSARY OF KUZBASS
TRADITIONAL CULTURE SCHOOL)**

Aleksander V. Paliley, PhD of Pedagogy, Associate Professor, Head of Department of Folk Dance, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: palileyav@mail.ru

The article considers the trends and ways for revealing national culture of people living in the Kemerovo region, involves access to their spiritual traditions, customs, rites, and greater using their educational potential. National public institutions in their work focus on preserving and promoting national culture, language, traditions and customs. National creative collectives become an invariable attribute of festive activities in the towns of the Kemerovo region. The regional Festival of national cultures “We live in a single family” becomes a bright event in the life of the multinational Kuzbass region. The festival became the starting point for professional growth of many troupes. To install the inextricable link between creative and educational process, the Department of

culture and national policy of the Kemerovo region involves teachers implementing educational project “Traditional national culture school” to assess the creative collectives on zonal tours of the festival. This project successfully solves the main objectives such as increasing the professional skills of managers and executors of the amateur national creative associations and developing their repertoire policy.

Keywords: national, repertoire, mastery, preservation, development, custom, ceremony, traditions.

Кемеровская область – многонациональный регион. Представители разных этнических групп волей судьбы обрели в Кузбассе свою вторую родину. Удаленность этих групп от своей исторической родины накладывает определенный отпечаток на сохранение и развитие традиционной национальной культуры. Для сбережения и становления народного национального традиционного творчества в Кузбассе созданы и продолжают создаваться многие проекты, ориентация которых направлена, прежде всего, на обращение к исконным народным духовным традициям, обычаям, обрядам и более активное использование их в культурном социуме.

Цель данной статьи – показать роль школы традиционной национальной культуры в повышении профессионального мастерства руководителей и исполнителей любительских национальных творческих объединений, в развитии их репертуарной политики.

Школа традиционной национальной культуры функционирует под эгидой Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области при непосредственном участии областного учебно-методического центра работников культуры и искусства. Основная цель школы заключается в оказании практической помощи руководителям творческих коллективов по организации учебно-педагогического и творческого процесса в национальном коллективе, расширению жанрового направления, основанного на исконно национальном материале. Занятия в творческих национальных коллективах проводят ведущие специалисты в области хореографии, вокала и музыки: лауреат премии Кузбасса, председатель предметно-цикловой комиссии «Сольное и народное хоровое пение» Кемеровского областного колледжа культуры и искусств А. П. Орлова, заслуженный работник культуры РФ, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Сольное и народное хоровое пение» В. А. Крайнев, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой народного танца КемГИК А. В. Палилей.

Особое внимание на занятиях уделяется подбору репертуара и принципам работы над ним. Участникам вокальных коллективов даются некоторые рекомендации по постановке голоса и показываются принципы работы над чистотой звучания звука как в сольном исполнении, так и в ансамблевом, а также даются примеры подвижных песен в разводке. Отрадно отметить немаловажный факт, что данные коллективы свято чтут традиции преемственности в сохранении и развитии народных традиций исполнения песен, танцев и обрядовой культуры, передавая свой опыт и знания детям.

Первыми обучение в данной школе прошли руководители творческих коллективов коренных народов Кузбасса – шорцев и телеутов. В последующие годы проходили занятия с народными коллективами; телеутским фольклорным ансамблем «Солоны» с. Беково Беловского района (руководитель Тыдыкова Н. Н.), образцовым хореографическим коллективом «Кунучек» г. Белово (руководитель Корбина Н. В.), чувашским национальным коллективом «Цвет Черемухи» п. Терехино Топкинского района (руководитель Федорова Е. А.), участниками Кемеровской областной общественной благотворительной организации Армянской общины «Урарту» (художественный руководитель Симонян А. Б.), фольклорным белорусским семейным ансамблем «Лявониha» с. Большая Талда Прокопьевского района (руководитель Селезнева В. Е.), мордовским фольклорным коллективом «Эрзянка» п. Индустрия Прокопьевского района (руководитель Шотт А. Я.), мордовским фольклорным коллективом «Ялгам» п. Николаевка, Чебулинского района, телеутским танцевальным коллективом «Айас» (руководитель Хакимовна Е. М.), татарским ансамблем «Лэйсэн», г. Прокопьевск (руководитель Шарыпова С. З.) и др. В результате у руководителей творческих национальных коллективов возникнет некоторая мотивация в необходимости постоянного повышения профессиональной народно-певческой и танцевальной исполнительской культуры в своих коллективах.

Обучение в школе, как руководителей, так и участников творческих коллективов дает положительные результаты: появляются новые темы, идеи, перестраивается учебно-воспитательная работа, обогащается репертуар новыми произведениями. Реализация этого проекта способствует популяризации и обогащению народной культуры Кузбасса в целом при

непосредственной поддержке заместителя начальника Департамента по межнациональным отношениям и поддержке коренных малочисленных народов Т. А. Акимовой, директора областного учебно-методического центра работников культуры и искусства Е. Б. Паксина.

На наш взгляд, преподавателям школы удалось выявить важнейшую проблему функционирования всех национальных коллективов: это связь традиционной обрядовой и песенно-танцевальной культуры народов, проживающих в Кузбассе, с историческими корнями зарождения и развития данной культуры, ее трансформацией в условиях бытования в том или ином населенном пункте Кузбасса.

По итогам проведения национальных школ Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области выпускает сборники с обобщающим материалом и рекомендациями по работе с творческими национальными коллективами, где предлагаются некоторые фактические материалы из истории развития песенно-танцевальной культуры того или иного народа, которые впоследствии могут внедряться в практическую сценическую жизнь.

Изданы шесть журналов «Кузбасс – регион согласия», посвященных творческим успехам национальных коллективов. Вышли сборники: А. В. Палилей «Традиции национального танца коренных народов Кузбасса в творческой деятельности балетмейстеров», А. В. Палилей, А. П. Орлова, Т. И. Кимеева «Традиционная обрядовая культура и песенно-танцевальный фольклор мордвы и белорусов Кузбасса».

Бытование традиционной национальной культуры народов Кузбасса – наименее изучено. Поэтому проведение школы традиционной национальной культуры – это первая попытка исследовательской работы по изучению и обобщению духовной культуры народов Кузбасса. Это:

- выявление сохранности песенно-танцевальной и обрядовой культуры народов Кузбасса на современном этапе;
- определение роли и места песни и танца в определенном национальном обряде того или иного народа;
- формирование песенно-танцевальных образцов в репертуаре коллективов.

В период проведения национальной школы преподаватели осуществляют не только учебно-творческую, но и научно-исследовательскую ра-

боту. Так, в процессе работы с мордовскими творческими коллективами возникла необходимость проследить исторический путь развития традиционной культуры мордвы и ее связь с культурными традициями мордвы, проживающей в Кузбассе.

Исследуя культурные традиции этносов, проживающих в Беловском районе, В. Т. Коровин в книге «История Беловского района: события, факты, люди (1920–2000)» утверждает, что переселенцы из Мордовии в Кузбассе проживают с 1865 года. Привезя с собой народные традиции песенно-танцевального фольклора, переселенцы сохраняли их и передавали из поколения в поколение. На сегодняшний день фольклор мордвы бытует в среде переселенцев, но он неравнозначен по уровню сохранности и неоднороден по своему содержанию, жанрам и стилю [1, с. 50].

Наиболее полно жанры фольклора сохраняются в селах с компактным проживанием переселенцев из северных районов европейской России, Приуралья, Чувашии, Мордовии и других местностей в Чебулинском, Беловском и Прокопьевском районах Кемеровской области.

Уровень сохранности культурных традиций здесь достаточно высок, как и на прежней (этнической) территории, сохраняются лиро-эпические и лирические, семейно-обрядовые песни, из календарных – колядки и веснянки, сказки бытовые и о животных. В селах, где мордва составляет часть населения, из традиционного репертуара бытуют в семейном кругу лирические песни позднего формирования: «Сур велесь» («Село Сабаево»), «Самсон леляй» («Дядя Самсон»), «Кува якан, гуляян» («Где хожу, гуляю»), «Мазы садсо» («В красивом саду») и т. п. Люди старшего поколения помнят свадебные обрядовые величания и корильные песни, похоронные плачи, причитания невесты, ее матери, подруг.

Тесное соседство с русскими на прежней и новой территориях проживания, многообразные контакты, общность социально-экономических условий жизни способствовали заимствованию мордвой Кузбасса произведений позднего русского фольклора – лирических песен любовного и семейно-бытового характера: «Калина с малиною рано расцвела», «В саду при долине громко пел соловей», «Кукует кукушка во темном лесу», «Головушка моя горькая» и др.

На репертуар и музыкальную стилистику фольклора мордвы Кузбасса оказали влияние украинские лирические песни с текстами, переделанными на русский лад: «Посадила огорочки близко над водою», «Туман яру», «Распрягайте, хлопцы, коней», «Куковала зозуленька».

Но несмотря на тесное соседство с другими народностями Кузбасса мордовские переселенцы стараются сохранить богатейшую культуру своей исторической земли. В ходе участия творческих мордовских коллективов в фестивалях и конкурсах мы видим, с какой трепетностью они относятся к обрядам, песенно-танцевальному фольклору, являющемуся неотъемлемой частью обряда, раскрывающему значение этого обряда благодаря определенным танцевальным действиям и движениям.

Ярким примером сохранения и развития мордовской традиционной культуры служит творческий коллектив из Прокопьевского района – мордовский фольклорный ансамбль «Ялгам» («Подруга»), руководитель Сергеева Валентина Михайловна. Участники данного коллектива являются хранителями старых мордовских традиций в селе, которые воспроизводят на сцене обрядовые действия, исполняют национальные фольклорные песни, изучают быт мордовского субэтноса «Эрзя».

В Доме культуры создан музей мордовской национальной культуры. Старинные вещи собирали повсюду, в том числе на чердаках заброшенных домов, а некоторые вещи приносили сами жители.

Согласно письменным источникам, село Николаевка основано в 1871 году 21 (8) мая на Николу вешнего (весеннего пшеничника), что и послужило основанием для названия села. Однако из бесед со старожилками выяснилось, что возникла деревня гораздо раньше. Несколько мордовских семей из Пензенской губернии остановились на ночлег у реки Керть. Утром переселенцы, зачарованные красотой этих мест, решили остаться здесь навсегда. Приглянулось это живописное место у рек Керть и Сосновка переселенцам из сел Макшали и Кузым Саранского уезда Пензенской губернии, которые и стали основателями современного села.

Постепенно село Николаевка превратилось в одно из самых крупных и зажиточных сел района. В настоящее время в Николаевке проживает около 600 человек, состав населения интернациональный: здесь живут мордва, русские, немцы, татары, белорусы, украинцы.

Язык и обычаи переселенцев постепенно забываются. Но благодаря энтузиастам, любителям своей родной культуры, многие обычаи и обряды, песни и танцы исследуются, сохраняются, передаются из поколения в поколение.

Проживает в селе Николаевка прекрасная династия Андреевых-Киреевых, которые на протяжении многих лет являются бессменными участниками мордовского фольклорного ансамбля «Ялгам». Благодаря увлеченности и активности династии Андреевых-Киреевых в селе продолжают жить и развиваться мордовские традиции.

Дружная семья Андреевых-Киреевых неоднократно принимала участие в областном смотре народного творчества и награждалась ценными подарками, грамотами и благодарственными письмами. В 2010 году коллективу было присвоено звание «народный».

В настоящее время в коллективе занимается 10 человек. Это люди разного возраста, различного уровня образования, и всех их объединяет любовь к мордовскому фольклору, традициям и обычаям. В настоящее время в репертуаре коллектива – мордовские народные песни, частушки, обряды.

В 1983 году во Дворце культуры шахтеров г. Кемерово мордовский фольклорный ансамбль впервые выступил на областном фестивале с обрядом свадьбы, где был награжден ценным подарком. Мордовский фольклорный ансамбль «Ялгам» изучает, исполняет фольклорные песни и воспроизводит на сцене обрядовые действия и быт мордовского субэтноса эрзя, кроме этого ведет переписку и собирает материал по восстановлению обрядов эрзя с одним из мордвинин – Александром Ивановичем Ермолаевым, проживающим в городе Новокузнецке. Александр Иванович высылает участникам ансамбля тексты мордовских песен и диски с этими песнями, а также газеты: «Эрзянь мастар» и «Ялгат». Благодаря мордовскому фольклорному ансамблю «Ялгам» в селе восстанавливаются обряды и традиции этой национальности.

Во Дворце культуры шахтеров создана комната быта мордовской культуры, в которой собраны экспонаты и утварь мордовского быта. Мордовский фольклорный ансамбль «Ялгам» принимает участия в мероприятиях, проводимых в музейной комнате, среди которых – встречи с детьми

села. На них ребята знакомятся с обычаями, традициями и обрядами своей нации, проводят старинные национальные игры и конкурсы. Это помогает детям быстрее и легче обучаться мордовскому языку.

Коллектив принимает участие в областных и районных фестивалях и конкурсах национальных культур. За участие в зональном областном фестивале национальных культур «Мы живем семьей единой!» коллектив ансамбля «Ялгам» удостоен звания дипломанта в номинации «Вокал». В 2008 году Коллегией администрации Кемеровской области ансамблю был вручен сертификат на приобретение музыкального оборудования.

В 2009 году мордовскому фольклорному ансамблю «Ялгам» вручен диплом на зональном областном фестивале национальных культур «Мы живем семьей единой!» за верность традициям и диплом за участие в областном празднике национального фольклора «Мордовские узоры».

Мордовский фольклорный ансамбль «Ялгам» является уникальным, самобытным коллективом. Его уникальность заключается в собирательстве, обработке, возрождении и популяризации мордовских традиций, обрядов и обычаев.

В настоящее время около 2 664 816 человек принимают участие в творческих национальных коллективах Кузбасса, а также функционируют 32 национальных общественных объединения, активно работающих на территории Кемеровской области, более 100 творческих национальных коллективов, 50 % из которых – это детские и молодежные.

Л. Т. Зауэрвайн, начальник Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области, во вступительной статье журнала «Кузбасс – регион согласия», подчеркивая необходимость сохранения культурно-исторического наследия, отмечает: «Приобщение к культурному наследию – проверенное веками средство воспитания граждан в духе патриотизма. Любовь к Родине, служение Отечеству, верность долгу, уважительное отношение к людям, их образу жизни, другой национальной культуре всегда почитались как высшая гражданская доблесть, и сегодня эти качества являются необходимым условием сохранения единства, мира и социально-экономического развития страны» [3, с. 5].

Таким образом, в современном социокультурном пространстве Кузбасса надо не просто сохранять национальную обрядовую, песенно-танцевальную культуру, но и умножать, воспроизводить и развивать ее.

Если будем только хранить, то рано или поздно культура просто исчезнет. Сохранение – это музейные функции. Национальную музыку надо обновлять современной аранжировкой, песни, танцы – сценической обработкой. Обрядовый фольклор должен иметь место не только на сцене, но и в творчестве молодых писателей, музыкантов, хореографов, хормейстеров. Национальная культура должна быть живой и составлять часть современной культуры. И тогда исполнение национальной народной песни и танца станет все более действенным фактором современной культуры Кузбасса.

Литература

1. Коровин В. Т. История Беловского района: события, факты, люди (1920–2000): сб. – Кемерово, 2005. – 375 с.
2. Кузбасс – регион согласия: журн. / отв. ред. Т. А. Акимова. – Кемерово, 2010. – Вып. 3. – 33 с.
3. Кузбасс – регион согласия: журн. / отв. ред. Т. А. Акимова. – Кемерово, 2009. – Вып. 2. – 33 с.
4. Кимеева Т. И. Культура народов Притомья как результат межэтнического взаимодействия (конец XIX – начало XX века): моногр. – Кемерово, 2007. – 295 с.
5. Палилей А. В., Орлова А. П., Кимеева Т. И. Традиционная обрядовая культура и песенно-танцевальный фольклор мордвы и белорусов Кузбасса: метод. рекоменд. – Кемерово, 2012. – 107 с.
6. Палилей А. В. Традиции национального танца коренных народов Кузбасса в творческой деятельности балетмейстеров: учеб.-метод. пособие. – Кемерово, 2008. – 179 с.
7. Творческие национальные коллективы Кузбасса: буклет / отв. ред. Т. А. Акимова. – Кемерово, 2010. – 33 с.
8. Хлопина И. Д. Из мифологии и традиционных верований шорцев: сб. – Новосибирск, 1978. – С. 70–89.

References

1. Korovin V. T. Istoriya Belovskogo rayona: sobytiya, fakty, lyudi (1920–2000): sb. – Kemerovo, 2005. – 375 s.
2. Kuzbass – region soglasiya: zhurn. / otv. red. T. A. Akimova. – Kemerovo, 2010. – Vyp. 3. – 33 s.
3. Kuzbass – region soglasiya: zhurn. / otv. red. T. A. Akimova. – Kemerovo, 2009. – Vyp. 2. – 33 s.

4. Kimeeva T. I. Kul'tura narodov Pritom'ya kak rezul'tat mezhetnicheskogo vzaimodeystviya (konets XIX– nachalo XX veka): monogr. – Kemerovo, 2007. – 295 s.
5. Paliley A. V., Orlova A. P., Kimeeva T. I. Traditsionnaya obryadovaya kul'tura i pesenno-tantseval'nyy fol'klor mordvy i belorusov Kuzbassa: metod. rekomend. – Kemerovo, 2012. – 107 s.
6. Paliley A. V. Traditsii natsional'nogo tantsa korennykh narodov Kuzbassa v tvorcheskoy deyatel'nosti baletmeysterov: ucheb.-metod. posobie. – Kemerovo, 2008. – 179 s.
7. Tvorcheskije natsional'nye kollektivy Kuzbassa: buklet / otv. red. T. A. Akimova. – Kemerovo, 2010. – 33 s.
8. Khlopina I. D. Iz mifologii i traditsionnykh verovaniy shortsev: sb. – Novosibirsk, 1978. – S. 70–89.

УДК 7.01

К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КУЗБАССА 1970–1980-Х ГОДОВ

Бондаренко Светлана Григорьевна, доцент кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: reingardtvi@mail.ru

В статье рассматриваются пути развития самодеятельного хореографического искусства в Кузбассе в 70–80-е годы прошлого столетия. Отмечается роль фестивального движения, которое повлияло на развитие танцевальной культуры Кузбасса. Весомый вклад в развитие танцевальной культуры области внес конкурс танцевальных коллективов на приз газеты «Труд», решение о ежегодном проведении которого было принято редакцией газеты, облсовпрофом и ОК ВЛКСМ в 1973 году. Кроме того, определенное влияние на развитие танцевальной самодеятельности оказало открытие в сентябре 1975 года Народного университета искусств при облсовпрофе. На балетмейстерском факультете функционировали два отделения: отделение руководителей ансамблей народного танца и отделение хореографов ансамблей современного бального танца.

Особая роль в повышении уровня хореографической культуры Кузбасса принадлежала Кемеровскому государственному институту культуры. Из 200 выпускников того времени 84 работали в регионе. Это подтверждал и тот факт, что из 14 коллективов, участвующих в заключительном концерте VIII конкурса на приз газеты «Труд», десять возглавляли выпускники института культуры.

Ключевые слова: самодеятельный, хореография, фестиваль, конкурс, танцевальный, факультет, руководитель, бальный, народный танец.

TO A QUESTION OF DEVELOPING AMATEUR CHOREOGRAPHIC ART IN KUZBASS (1970–1980)

Svetlana G. Bondarenko, Associate Professor, Department of Folk Dance, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: reingardtvi@mail.ru

The article considers the ways for developing amateur choreographic art in Kuzbass in the 70–80-ies of the last century. The role of festival movement, which has influenced the development of dance culture in Kuzbass is noted. The competition of dancing groups for the prize of newspaper “Trud” made a significant contribution for developing dance culture in the region, the decision on annual celebration of the competition was taken by the newspaper, the regional Council of trade unions and the Komsomol in 1973. In addition, a certain influence on developing dance performances was provided by establishing in September 1975 the Public Art University at the regional Council of trade unions. There were two departments at the choreographic faculty: Department for training heads of national dance groups, and Department for training choreographers of modern ballroom dance groups.

But a special role in raising the level of choreographic culture in Kuzbass of course belonged to Kemerovo State Institute of Culture. From 200 graduates of that time 84 worked in the region. This testified to the fact that of the 14 teams participating in the final concert of the VIII competition for the prize of the newspaper “Trud”, ten was headed by the graduates of Institute of culture.

Keywords: amateur, choreography, festival, competition, dancing, Faculty, head, ballroom, folk dance.

Культура Советского Союза современниками характеризовалась как социалистическая по своему содержанию, по главному направлению своего развития, многообразная по своим национальным формам и интернационалистическая по своему духу и характеру, представляющая органический сплав создаваемых всеми народами духовных ценностей. Такими словами обычно подводились итоги многих десятилетий развития советского искусства, и одновременно намечался магистральный путь ее плодотворного развития на следующие пятилетки на основе принципов партийности и народности, составляющих прочный фундамент метода социалистического реализма. Этот метод, ставший с 1934 года основным методом создания художественного произведения, не обошел и танцевальное искусство. Среди его основных принципов следует назвать идейность, партийность, народность. Но, как замечает ряд отечественных исследователей, в отличие от настоящего реализма, социалистический реализм как стиль искусства не отражал действительность в настоящем ее виде, а стремился выдать за реальность то, что лишь должно было быть с точки зрения официальной идеологии. Искусству была навязана функция воспитания общества в строго заданных рамках коммунистической морали. Трудовой энтузиазм, всеобщая преданность идеям Ленина-Сталина, большевистская принципиальность – вот то, чем жили герои произведений официального искусства того времени. Реальность была гораздо сложнее и в целом далека от провозглашаемого идеала. Как отмечает И. В. Смитнов, «советское хореографическое искусство должно было наполнить создаваемые произведения социалистическим содержанием, сделать искусство танца действенным фактором всестороннего воспитания, образования широкой народной аудитории» [7, с. 23]. В балетных спектаклях значительно усиливалась идейно-содержательная сторона. «Балет, – пишет И. В. Смирнов, – утвердился в своем реалистическом направлении. Зритель приходил смотреть балетный спектакль, чтобы приобщиться к высокому искусству выразительного танца, к большим гуманистическим идеям, и уходил со спектакля взволнованный увиденным. По-новому зазвучал язык классического танца. В нем раскрывались мысли, тончайшие оттенки человеческих чувств» [7, с. 27].

Искусство того времени действительно играло большую идейно-воспитательную роль и должно было развивать в советском человеке каче-

ства «строителя нового мира». Таким образом, танцы призваны были служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания [5, с. 130]. Основным ориентиром для хореографов советского государства было ленинское положение о том, что «искусство принадлежит народу».

Именно съезды КПСС определяли основные направления и векторы развития искусства. Так, на XXV съезде партии была сформулирована задача дальнейшего повышения роли социалистической культуры и искусства в идейно-политическом, нравственном и эстетическом воспитании советских людей, формирования их духовных запросов [1, с. 221]. Таким образом, основной задачей советской хореографии, так же, как и других видов искусства, было отражение жизни, раскрытие богатства и многогранности внутреннего мира человека, а также служение делу социального прогресса, делу воспитания людей в духе коммунистической идеологии. И в этом, по убеждению многих, была основа и залог ее побед [2, с. 39]. Партия призывала балетмейстеров быть на высоте требований эпохи, жить одной жизнью с народом, питать свое искусство его думами и чаяниями.

Таким образом, творческая деятельность танцевальных коллективов, как и другие виды идеологической и воспитательной работы с населением, находились под пристальным вниманием партийных органов, о чем свидетельствует ряд партийных документов – «постановлений ЦК КПСС, резолюций съездов и пленумов: “Об очередных задачах идеологической работы партии” (1963), “О литературно-художественной критике” (1972), “О мерах по дальнейшему совершенствованию высшего образования в стране” (1972), “О повышении роли библиотек в коммунистическом воспитании трудящихся и научно-техническом прогрессе” (1974)» [7, с. 17].

Огромную роль в культурной жизни страны советского времени сыграл учрежденный Президиумом ВЦСПС, Бюро ЦК ВЛКСМ и министерством культуры СССР Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся. Фестиваль был своего рода общественным отчетом, где давалась оценка деятельности коллективов, осуществлялся анализ, в результате которого становились очевидными тенденции творческого поиска. Фестиваль носил не только социальный характер, он являлся стимулирующим фактором для коллективов, влиял на их репертуар, способствовал росту исполнительских навыков самодеятельных артистов.

Фестивальное движение повлияло и на развитие танцевальной культуры Кузбасса. Благодаря этому движению хореографическое искусство региона приобрело новую качественную окраску, сделало значительный шаг вперед в своем развитии. В своих работах балетмейстеры раскрывали темы современности, трудового и боевого подвига советского народа. Осуществлялись постановки масштабных полотен, развернутых хореографических композиций. Значительно возросло количество танцевальных коллективов и число их участников. Только профсоюзная сеть клубов, домов и дворцов культуры в 1979 году имела 541 коллектив, которые объединяли 10 250 участников. В Кемеровской области 20 коллективов и один театр имели звания «народный». Приведенные факты позволяли определить хореографию Кузбасса 70–80-х годов XX столетия как перспективный и успешно развивающийся жанр художественного творчества.

Весомый вклад в развитие танцевальной культуры области внес конкурс танцевальных коллективов на приз газеты «Труд», решение о ежегодном проведении которого было принято редакцией газеты, облсовпрофом и ОК ВЛКСМ в 1973 году. «Трудовский конкурс», как его многие называли, на долгие годы стал одним из самых популярных в Кемеровской области. Он открывал новые коллективы, новые имена исполнителей, наглядно представлял творческие поиски и пробы кузбасских балетмейстеров.

До 1973 года проводились смотры художественной самодеятельности по ведомствам и отраслям промышленности. В каждом ведомстве были свои коллективы-лидеры: в обкоме химиков – ансамбль танца ДК п/о «Азот» г. Кемерова, в обкоме металлургов – танцевальные группы русских хоров ДК КМК Запсиба г. Новокузнецка, в кемеровском теркоме угольщиков – «Шахтерский огонек» и др. Но эти ведущие коллективы практически не знали друг друга и не могли следить за уровнем и направлением творческих поисков. Конкурс газеты «Труд» помог полностью решить эту проблему.

Четыре года подряд с 1973 по 1976 год победителем конкурса становился Народный ансамбль танца «Шахтерский огонек» Дворца культуры шахтеров г. Кемерова, художественным руководителем которого был выпускник Кемеровского института культуры В. П. Авдеенко. В 1977 году конкурс на приз газеты «Труд» проводился для ансамблей песни и танца, победителем которого стал вокально-хореографический ансамбль «Томь» ДК им. Маяковского г. Новокузнецка.

Данный конкурс заставлял балетмейстеров искать новые формы и выразительные средства для отображения проблем современной действительности, а творческое соревнование коллективов с «Шахтерским огнем» и друг с другом значительно повысило профессиональный уровень многих коллективов области. Таким образом, конкурс существенно повлиял на развитие хореографии в Кузбассе.

Кроме того, определенное влияние на развитие танцевальной самодеятельности оказало открытие в сентябре 1975 года Народного университета искусств при облсовпрофе. На балетмейстерском факультете функционировали два отделения: отделение руководителей ансамблей народного танца и отделение хореографов ансамблей современного бального танца. Постоянными слушателями университета были 50 балетмейстеров из разных городов области.

Особая роль в повышении уровня хореографической культуры Кузбасса принадлежала Кемеровскому государственному институту культуры. Из 200 выпускников того времени 84 работали в регионе. Это подтверждал и тот факт, что из 14 коллективов, участвующих в заключительном концерте VIII конкурса на приз газеты «Труд», 10 возглавляли выпускники института культуры. На этом концерте были представлены очень разнообразные по тематике и формам хореографические постановки: «Славься, шахтеров племя», «Революционный 1913 год», «Земляничка-ягодка» в исполнении вокально-хореографического ансамбля «Томь», балетмейстер И. Гаврилов; «Гореть огню Олимпиады» ДК «Комсомолец» КМС, балетмейстер В. Селиверстов; хореографическая картина «Березы» ДК КХЗ, балетмейстер А. Евтеев; «Гимн труду», «Венгерский танец» ДК п/о «Азот», руководитель В. Павловский; «Черное золото» ДК шахты им. Ленина г. Междуреченска; «На сибирской улице» в исполнении ансамбля «Кузбасс» института культуры, балетмейстер В. Щанкин и др. Выпускники вузов должны были «не только владеть профессиональным мастерством хореографа, но и решать задачи идейно-творческого руководства коллективом, выполнять функцию бойца идеологического фронта, воспитателя и наставника» [7, с. 17].

В 70–80-е годы XX века многие коллективы имели достаточно хорошую материально-техническую базу. Ансамбли могли позволить себе иметь высококачественные отечественные и зарубежные музыкальные ин-

струменты, аудио- и видеопроигрыватели. Выступления таких коллективов, как «Шахтерский огонек», «Томь», Ансамбль песни и танца ДК КМК и др. проходили в сопровождении оркестров народных инструментов, а коллективов бального танца «Современник», «Ирид» – в сопровождении эстрадных ансамблей. Кроме того, для создания сценических костюмов к танцам многие балетмейстеры и руководители коллективов имели возможность пригласить профессиональных художников и мастеров по специализированному пошиву театральных костюмов, среди них: заслуженный художник РСФСР М. Ривин, М. Ключикова, заслуженный деятель искусств РСФСР В. Мамонтов, Л. Мартинсон, М. Гаврилов, В. Клещ, Трифонова и др.

Развитию хореографического искусства в Кузбассе способствовали благоприятные условия, созданные для работы танцевальных коллективов. Так, стали чаще проводиться конкурсы и смотры, сводные концерты, посвященные знаменательным датам, где коллективы могли сравнить свой профессиональный уровень с уровнем исполнительского мастерства других коллективов области и страны. Для руководителей существовали различные формы повышения квалификации путем организации НУИ, семинаров, творческих лабораторий и т. д.

Следует отметить, что в исследуемый период в Кузбассе равномерно развивались все виды танцевального искусства: классический танец в самодеятельных театрах балета и балетных студиях, народно-сценический танец – в ансамблях народного танца и в танцевальных группах народных хоров, эстрадные танцы – в мюзик-холлах, бальный танец – в ансамблях современного бального танца. Немного хуже обстояло дело с танцем малой формы, ансамблями миниатюр. Хотя в разные годы к ним все же обращались балетмейстеры, среди них – А. Лян, работавший в клубе азотно-тукового завода, Г. Бухаревская и В. Иванов в клубе ГРЭС. Свои хореографические миниатюры представляли на конкурсах газеты «Труд» студенты института культуры.

В то же время каждый вид хореографического искусства в Кемеровской области развивался не совсем однородно. Так, в конце 80-х годов прошлого столетия наиболее быстрыми темпами стали расти ансамбли современного бального танца, причем этот жанр в Кузбассе начал утверждаться только с начала 70-х годов. До этого времени насчитывалось лишь около десяти коллективов по всей области, исполнительский уровень ко-

торых был крайне низок. К 1978 году в каждом городе и районе Кузбасса функционировали свои ансамбли бальной хореографии, которые решали не только проблемы развития массовой хореографии, то есть доступной широким слоям населения, но и, начиная с 1972 года, задачу более глубокого изучения и освоения парного конкурсного и ансамблевого исполнения бальных танцев. Как следствие, возникала необходимость ускорить профессиональную подготовку руководителей для этих коллективов. С этой целью в сентябре 1972 года открылся филиал ЗНУИ им. Крупской при Кемеровском областном Доме народного творчества и впоследствии отделения бального танца при НУИ облсовпрофа. С 1974 года институт культуры стал ежегодно выпускать специалистов по бальной хореографии. Также большую роль в становлении конкурсного исполнения бальных танцев в Кузбасском регионе сыграл приехавший тогда из Прибалтики опытный хореограф Э. Порейтерс. В результате его работы в городах области, таких как Прокопьевск и Кемерово, появились довольно перспективные коллективы, в числе которых был ансамбль бального танца «Солнышко» (ДК им. 50-летия лет Октября), долгое время являвшийся ведущим коллективом Кузбасса. Проблема кадрового обеспечения ансамблей бальной хореографии, функционировавших в Домах культуры, была в основном решена в 1974–1975 годах. Что касается Домов пионеров и школ, то в них еще ощущалась нехватка профессиональных руководителей детских танцевальных коллективов. Для решения этого вопроса было предложено открыть в 1981 году отделение бального танца при Кемеровском государственном институте культуры с контингентом 25 человек. В 80-е годы XX века в области современного бального танца стабильно работали ансамбль «Молодость» института культуры под руководством В. Мамалыги, ансамбль ОДНТ «Современник» под руководством Л. Бронниковой, ансамбль «Ирид» (ДК шахтеров г. Кемерово), руководитель В. Качурин, ансамбль «Солнышко» (ДК им. 50-летия лет Октября) под руководством Л. Лазаренко. При этом следует отметить, что указанные коллективы обязательно принимали участие в конкурсах и фестивалях разного уровня, что способствовало в целом повышению уровня исполнительского мастерства и балетмейстерского творчества. Кроме того, по итогам каждого конкурса проводился анализ, задачей которого было выявить причины неудач и наметить пути их решения. Так, к примеру, среди недостатков

отмечалось плохое освоение основных групп движений зарубежных танцев и механическое включение в номера сложных технических элементов, что приводило к излишнему трюкачеству и нарушало единый стиль композиции. Об успешной «работе над ошибками» балетмейстеров-бальников свидетельствовали победы танцоров Кузбасса на конкурсах, проводимых в соседних регионах Сибири. В то же время в области отмечался спад массовой бальной хореографии и снижение качества ее исполнения. Решать первую часть этой проблемы значило выполнять задачу этического и эстетического воспитания молодежи, а работа по улучшению качества исполнения способствовала победам всего коллектива в конкурсах разного уровня.

С уверенностью можно сказать, что в 70–80-е годы XX столетия ни одно крупное событие в культурной жизни Кузбасса не проходило без участия ансамблей народного танца. Свидетельством тому были мероприятия, проходившие на стадионе «Химик» в городе Кемерово, среди которых – фестиваль молодежи и студентов, предшествовавший Всесоюзному и Всемирному фестивалям, заключительный концерт первого тура Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества, посвященный 30-летию Победы в Великой Отечественной войне. А также VIII Конкурс на приз газеты «Труд», выступления на зональных концертах-отчетах коллективов Кемеровской области в г. Новосибирске, на Всесоюзном смотре художественной самодеятельности и многое другое. Ведущие коллективы области «Шахтерский огонек», Народный ансамбль песни и танца ДК кузнецких металлургов, Народный вокально-хореографический ансамбль «Томь», Народный ансамбль танца ДК п/о «Азот», ансамбль «Кузбасс» института культуры и др. достойно представляли танцевальную культуру Кузбасса не только в городах страны, но и за рубежом.

Одним из старейших коллективов области, существующих и в настоящее время, является «Шахтерский огонек», который был создан в 1963 году. География его выступлений очень обширна. Только за период с момента образования коллектива и до 1980-х годов ансамбль неоднократно выступал в Москве, Баку, Томске и других городах Союза, выезжал с концертными программами в Венгрию, Чехословакию, Польшу, Италию, Кипр, Ливан, ФРГ, США. Стабильность крупнейшего в области коллектива зависела от многих факторов, «Шахтерский огонек» в 70–80-е годы прошлого века не знал больших спадов и творческих застоев не только

благодаря поддержке со стороны администрации области и государства в целом, но и благодаря централизованному руководству хореографией в Доме культуры. В ДК существовала плановая преемственность во всех возрастных группах различных танцевальных кружков, что помогало воспитывать профессиональных исполнителей для основного состава ансамбля, начиная с самого юного возраста. Только в течение 13 лет работы ансамблю были присвоены следующие почетные звания: Народный коллектив (1965), Лауреат Всесоюзного смотра (1967), Лауреат премии «Молодость Кузбасса» (1970), Лауреат Всесоюзного фестиваля молодежи и студентов (1973), Лауреат Всесоюзного фестиваля народного творчества (1977), Лауреат конкурсов газеты «Труд». «Шахтерский огонек», действительно, являлся в то время примером для многих хореографических ансамблей, и не случайно к нему было направлено пристальное внимание специалистов и предъявлялись повышенные требования общественности, благодаря чему выявлялись и недостатки в работе коллектива. Так, существовало мнение, что коллектив не полностью раскрывал свои возможности, обладая большим потенциалом и имея скрытые резервы как в сочинительском, так и в исполнительском мастерстве. Также вызывала тревогу специалистов и общественности частая смена руководителей ансамбля: за пять лет сменилось семь балетмейстеров, предполагалось, что именно поэтому коллективу было трудно определить свое творческое лицо, найти свой почерк и стиль работы. Неоправданными действиями назывались частые приглашения на разовые постановки в ансамбль иногородних балетмейстеров, которые не всегда учитывали специфику ансамбля, местные условия и осуществляли постановки танцев из репертуара разных коллективов страны, работали в разном сочинительском стиле и исполнительской манере. Среди них народный артист СССР М. Годенко и А. Кондаков из Государственного красноярского ансамбля танца Сибири, заслуженный деятель искусств УССР В. Михайлов, Н. Дуброва из Ленинграда, П. Гроднецкий из Московского Госцирка, В. Копылов из Госконцерта. В общей сложности эти балетмейстеры поставили 11 танцев, половину из которых так и не увидел зритель. Это «Подкова на счастье», «Мы из Кузбасса» балетмейстера М. Михайлова, «Славься, шахтеров племя» балетмейстера В. Копылова, «Кнопочки баянные» А. Кондакова, «Этапы большого пути» П. Гроднецкого. Существовало также мнение, что средства, затраченные на

приглашение балетмейстеров, можно было использовать для стажировок действующих руководителей в крупных государственных хореографических коллективах, для повышения их квалификации на курсах и семинарах в Москве, для сбора фольклорного материала и поездок по области и другим регионам. В числе претензий к деятельности «Шахтерского огонька» предъявлялась так называемая унифицированная общерусская манера исполнения, где не находилось места для танцевального материала Сибири.

Среди интересных и ярких коллективов Кузбасса рассматриваемого периода следует назвать шахтерский хореографический ансамбль «Томь» ДК им. Маяковского г. Новокузнецка. Коллектив, созданный И. Гавриловым в 1972 году, очень быстро добивался признания зрителя и побед на конкурсах и смотрах, благодаря чему уже в 1975 году ему было присвоено звание «Народный», а в 1977 году он стал лауреатом конкурса ансамблей песни и танца на приз газеты «Труд» в г. Кемерово. В течение трех лет ансамбль дал около 300 концертов, а за четыре года было подготовлено четыре программы, которые увидели зрители Кузбасса, Донбасса, Москвы, Румынии, Болгарии.

Много новых самобытных танцевальных коллективов появилось в области с 1975 года. Это ансамбли городов Белова, Киселевска, Ленинска-Кузнецкого, Мысков, Междуреченска, среди них следует назвать танцевальный коллектив Центрального дома культуры г. Ленинска-Кузнецкого (балетмейстер В. Савченко), новокузнецкие ансамбли танца ДК профтехобразования (руководитель Л. Оболонков) и ДК треста «Кузнецкметаллургстрой» (руководитель А. Селиверстов), народные ансамбли танца ГДК г. Мысков (руководитель Г. Мальцева), ДК Победы г. Юрги (руководитель Т. Сарина).

Основными критериями оценки любого коллектива является его репертуар и исполнительское мастерство участников. Если над первым работает балетмейстер-сочинитель, как правило, он является и художественным руководителем ансамбля, то второе – это область педагога-репетитора. Очень часто эти виды работы совмещает один человек.

В конце 70-х годов XX столетия появлялось все больше грамотных, хорошо продуманных и выстроенных танцев. Особое внимание уделялось идейному уровню постановок. Балетмейстеры обращались к темам современности. Так, становилось традицией иметь в программе ансамбля танцы,

раскрывающие образы современников: «Пойду ль я, выйду ль я» (ансамбль танца ДК п/о «Азот»), «Плотогоны», «Дразнилки», «Пой, гармонь» (ансамбль «Шахтерский огонек»), сюита «Юность», «Невеста» (ДК им. 50-летия Октября), «Когда мы идем после смены» (ансамбль «Томь»), «Утро Отчизны моей» (ДК Запсиба) и мн. др. Также в репертуаре каждого коллектива обязательно были постановки, решающие производственные темы. Причем балетмейстеры понимали, что главным в решении таких трудовых танцев был не сам процесс производства (хореография в силу своей условности не способна была передать автоматизм инженерной конструкции, модернизированный труд шахтеров или технику получения капролактана), а определенные взаимоотношения людей в процессе производства. Удачными в этом плане были танцы: «Шахтерская песня» (ансамбль «Шахтерский огонек»), «Уголек» (ансамбль «Томь»), «Аврал» (клуб КХЗ). Балетмейстеры при создании хореографических обобщенных образов все больше обращались к хореографической символике: «Время – вперед» на муз. Г. Свиридова, «Перелом», «Булыжник – оружие пролетариата» на муз. Д. Шостаковича, хореографическая композиция «Вставай, страна огромная». К празднованию 35-летия Победы в Великой Отечественной войне были подготовлены: «Березы», балетмейстер А. Евтеев, «Всем смертям назло», балетмейстер В. Щанкин, «Непокоренные», балетмейстер И. Гаврилов. В то же время в репертуарном вопросе коллективов были и свои проблемы. Недостатком считалось то, что балетмейстеры робко и неохотно брались за решение масштабных полотен, почти не использовали богатство народного танцевального фольклора Кузбасса и Сибири в целом, за исключением танцев «Заплетись, плетень» (ГДК г. Мариинска), «Подгорная» (ДК металлургов г. Гурьевска), «Сибирская забава» (ДК КМК), шорских танцев (г. Мыски). В тот период небольшое количество кузбасских балетмейстеров серьезно занимались сбором фольклора, в то же время многие руководители задавали вопрос: «Что делать, не знаю, где взять тему?» Хотя устное народное творчество сибиряков, их легенды, поэзия, песни, календарные праздники и игры являются тем самым источником, полным идей и различных тем. «Это пластический портрет народа, – говорил И. А. Моисеев о народном танце, – немая поэзия, зримая песня, таящая в себе часть народной души. В его неистощимой сокровищнице много бесценных жемчужин. В них отражены творческая сила народной фантазии,

поэтичность и образность мысли, выразительность и пластичность формы, глубина и свежесть чувств. Это эмоциональная, поэтическая летопись народа, самобытно, образно, ярко рисующая историю событий и чувств, пережитых им. У народного танца нет служебного хореографа, он рождается из окружающей среды. И в этом его отличие от классического балета, рожденного рациональным умом» [3]. В то же время нельзя не согласиться с Игорем Александровичем, что «народный танец нуждается в тщательном изучении. Мы не коллекционеры танца и не накалываем их, как бабочек на булавку. Опираясь на народный опыт, мы стараемся расширить возможности танца, обогащая его режиссерской выдумкой, техникой танца, благодаря которой он еще ярче выражает себя. Короче говоря, мы подходим к народному танцу как к материалу для творчества, не скрывая своего авторства в каждом народном танце. Но наше творчество продолжается в природе самого народного танца. Такой путь не мною придуман» [3].

Некоторые коллективы области, в том числе «Шахтерский огонек», упрекали в том, что они увлекаются излишним, неоправданным копированием танцев из репертуара профессиональных ансамблей. Такая тенденция наблюдалась не только в Кемеровской области, но и в целом по стране. «Дав толчок к возрождению и развитию народного танца не только в нашей стране, но и за рубежом, – замечает Т. В. Пуртова, – самодеятельные ансамбли народного танца встали впоследствии на путь копирования создаваемых профессионалами образцов, утрачивая постепенно свою роль связующего звена между профессиональным искусством и фольклором. В свою очередь, отрыв от подлинно народных традиций приводил к обезличиванию, потере национального колорита в сценических произведениях, породил штампы. В результате почти не развивалась теоретическая мысль, надолго были забыты достижения проведенных фестивалей, а критерием оценки самодеятельных народных танцоров все чаще становилось их соответствие профессиональному уровню» [6, с. 135]. Кроме того, вводя в свой репертуар образцы классического наследия, руководителю нужно было быть до конца уверенным, что образец в исполнении его самодеятельного коллектива не потеряет оригинальную идейную значимость и свой неповторимый хореографический образ. Примеров неверного использования профессиональных танцев в Кузбассе было большое количество. Хореографический номер «Балагуры» (постановка народного артиста СССР М. Го-

денко) даже в «Шахтерском огоньке» не смог верно пронести идейную направленность, в остальных же коллективах образ танца выразался поверхностно, карикатурно рисуя сибирского мужика со снопом рыжих волос. Хореографическая картина «Ой, под вишней» неудачно была перенесена в танцевальный коллектив клуба им. Ворошилова г. Прокопьевске.

В рассматриваемый нами период в Кузбассе балетмейстеры начинали использовать в своей работе лучшие образцы национальной хореографии. Но их было не так много. Достаточно сказать, что в течение десятилетия, начиная с 1971 года, было поставлено не больше десятка таких танцев. В ансамбле ДК п/о Азот балетмейстером В. Тропиным были осуществлены постановки молдавских танцев «Хостропец», «Мэрунцика», «У наковальни» и украинского танца «Гопак»; в клубе КХЗ Р. Иванова поставила татарский танец, азербайджанский танец «Гезель-памбык» и молдавский танец «Сбор винограда»; а также в «Шахтерском огоньке» балетмейстером В. Соколовым были сделаны цыганский и украинский танцы, которые существовали в репертуаре ансамбля всего около полугода.

Что касается сочинительской практики кузбасских балетмейстеров 80-х годов XX века, то здесь необходимо сказать, что имели место некоторые проблемы в вопросах соответствия содержания и названия номеров, единства содержания, выбора темы, построения сюжета.

Одним из критериев оценки коллектива являлось и является педагогическая и репетиционная работа. Это особая область деятельности балетмейстеров. Как отмечает Л. А. Шамина, «сценический танец – искусство точных, выверенных движений, следующих темпоритмической структуре музыкальной партитуры, искусство стройных и строгих композиционных решений, значение которых возрастает при постановке массовых танцев. В своей интерпретации балетмейстерского замысла танцовщик не волен изменять текст или варьировать порядок движений, что возможно в фольклоре» [8, с. 142]. Именно такой яркий, отточенный, доведенный до совершенства народный танец и нужен был Советскому государству. Задача репетитора-педагога заключалась в том, чтобы довести любую постановку до предела исполнительских возможностей коллектива. О них много не говорят, иногда забывают. Выдающимися педагогами и репетиторами прошлого столетия были В. Пономарёв, Н. Тарасов, С. Головкина, М. Кожухова, А. Чекрыгин и мн. др. В кузбасских коллективах в 70–80-е

годы профессионально работали Н. Тузиков в «Шахтерском огоньке», Е. Шабалин в ансамбле «Томь», Н. Матлах в ансамбле ДК им. 50-летия Октября, С. Бондаренко в ансамбле ДК п/о «Азот». Исполнительское мастерство, чистота, синхронность зависели от хорошей работы балетмейстеров – педагогов и репетиторов. В вышеперечисленных коллективах было подготовлено немало исполнителей высокого профессионального уровня. Так, например, один «Шахтерский огонек» в 1970–1972 годах делегировал восемь человек в профессиональный Окружной военный ансамбль СибВО, что составляло около 50 % всего мужского состава танцевальной группы, кроме того, бывшие участники этого коллектива работали в Омском государственном русском народном хоре, ансамбле песни и пляски Донских казаков, Красноярском государственном ансамбле танца Сибири, ансамбле танца «Россия» и др. Проблема воспитания самодеятельных артистов на более высоком исполнительском уровне являлась одной из острых, так как большинству участников еще не хватало выучки, школы, основ актерского мастерства. В самодеятельном творчестве традиционно трудным принято считать классический танец. В свое время специалисты-скептики прочили ему унылое будущее, не верили в его жизнеспособность. Время и опыт ведущих театров балета Советского Союза доказали обратное. В числе новаторов этого жанра на клубной сцене были такие известные в свое время коллективы, как Народные театры ДК завода «Серп и молот» г. Москвы, ДК им. Кирова г. Ленинграда и Новокузнецкий Народный театр, возглавляемый многие годы заслуженной артисткой РСФСР В. Ф. Павловой. Ее балет «Шелковая кисточка», поставленный по мотивам шорских преданий и легенд, вошел во всесоюзную копилку репертуара Народных театров страны. После В. Ф. Павловой коллектив возглавил Ю. Белозеров.

В области наблюдался упадок классического танца. Упразднились театры балета во Дворцах культуры строителей городов Кемерово и Новокузнецка. В балетной группе клуба завода «Карболит» (руководитель Л. Крылов) не было стабильного состава, к тому же он был малочисленным. Проблем в развитии классического танца в самодеятельном творчестве Кузбасса было больше, чем в других жанрах хореографии. В целом же в конце 70-х годов прошлого века перед хореографами Кемеровской области были выдвинуты общие задачи. Среди них – более тщательное планирова-

ние и реализация идейно-воспитательной, учебно-тренировочной и творческой работы; стремление к самобытности репертуара, к упразднению похожести коллективов друг на друга, к экспериментам по созданию современных образов. Поднимался вопрос об организации самодеятельного союза композиторов и межведомственного хореографического совета. А вышедшее в июне 1978 года Постановление Совета министров РСФСР «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» нацеливало партийные и общественные организации кузбасских городов и сел на «дальнейшее усиление руководства развитием самодеятельного художественного творчества, рассматривая его как важное средство подъема культуры народных масс, их политической и трудовой активности, совершенствования организации досуга. Обратить особое внимание на улучшение содержания работы клубов, Дворцов и Домов культуры, коллективов художественной самодеятельности, на укрепление их связи с деятельностью трудовых коллективов, широкое использование самодеятельного искусства в идейно-политическом, трудовом и нравственном воспитании, преодолении пережитков прошлого в сознании людей, оказывать повседневную помощь коллективам художественной самодеятельности в формировании высокоидейного репертуара. Активно способствовать включению в него лучших произведений о Коммунистической партии, социалистической Родине, героической борьбе и созидательном труде советского народа. Шире использовать отечественную и зарубежную классику, произведения мастеров советской литературы и искусства, фольклор и современное народное творчество» [4].

Таким образом, основной формой, в которой развивалось хореографическое искусство Кузбасса в 70–80-е годы XX столетия, были любительские ансамбли танца и танцевальные группы ансамблей песни и танца. Метод социалистического реализма определял основные пути развития танцевальных коллективов области, находившихся под пристальным вниманием партийных органов. Свое мастерство и успехи самодеятельные ансамбли демонстрировали на ставших традиционными Всесоюзных смотрах и фестивалях художественной самодеятельности, что, в свою очередь, являлось стимулирующим фактором для коллективов, влияло на их репертуар и способствовало росту исполнительских навыков самодеятельных артистов.

Литература

1. 25-й съезд КПСС (24 февр. – 5 марта 1976 года): стеногр. отчет. – М.: Политиздат, 1976.
2. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1976.
3. Моисеев Игорь Александрович [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/357039/bio>.
4. Постановление СовМина РСФСР от 08.06.1978 № 279 «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества в РСФСР» [Электронный ресурс]. – URL: <http://lawru.info/dok/1978/06/08/n1186269.htm>.
5. Программа КПСС. – М.: Политиздат, 1972.
6. Пуртова Т. В. Истоки самодеятельного танцевального искусства и проблемы его развития // Народный танец: Проблемы изучения. – СПб., 1991.
7. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера: учеб. пособие для студентов культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
8. Шамина Л. А. Проблема сценической передачи импровизационной природы народно-хореографического искусства // Народный танец: проблемы изучения. – СПб., 1991.

References

1. 25-y s"ezd KPSS (24 fevr. – 5 marta 1976 goda): stenogr. otchet. – M.: Politizdat, 1976.
2. Zakharov R. V. Zapiski baletmeystera. – M.: Iskusstvo, 1976.
3. Moiseev Igor' Aleksandrovich [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/357039/bio>.
4. Postanovlenie SovMina RSFSR ot 08.06.1978 № 279 “O merakh po dal'neyshemu razvitiyu samodeyatel'nogo khudozhestvennogo tvorchestva v RSFSR” [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://lawru.info/dok/1978/06/08/n1186269.htm>.
5. Programma KPSS. – M.: Politizdat, 1972.
6. Purtova T. V. Istoki samodeyatel'nogo tantseval'nogo iskusstva i problemy ego razvitiya // Narodny tanets: Problemy izucheniya. – SPb., 1991.

7. Smirnov I. V. *Iskusstvo baletmeystera: ucheb. posobie dlya studentov kul't.-prosvet. fak. vuzov kul'tury i iskusstv.* – M.: Prosveshchenie, 1986. – 192 s.
8. Shamina L. A. *Problema stsenicheskoy peredachi improvizatsionnoy prirody narodno-khoreograficheskogo iskusstva // Narodnyy tanets: problemy izucheniya.* – SPb., 1991.

УДК 378

СПЕЦИФИКА НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА ТУВЫ

Ондар Ирина Олеговна, заместитель директора по научно-методической работе, ГБПОУ Республики Тува «Кызылский колледж искусств им. А. Б. Чыргал-оола» (г. Кызыл, Республика Тува, РФ). E-mail: irina@ondar.net

В статье рассматривается история становления балетного искусства Тувы, которое представлено различными типами и жанрами. Особое внимание уделено этнобалетам, как детским, так и профессиональным. Опора на народные легенды, сюжеты, традиции, обычаи, обряды становится закономерным явлением тувинского искусства постсоветского этапа, знаменуя собой смену культурной парадигмы. Не отрываясь от своих основ, лежащих в сфере синкретичных форм народного художественного творчества, используя советский образец в освоении новых форм и жанров искусства, на новом историческом этапе национальная культура возвращается к ним, обогащенная определенным опытом и способная к самостоятельному дальнейшему развитию, становясь неотъемлемой частью тувинского национального искусства.

Ключевые слова: хореографическое искусство, балет, этнобалет, традиционная культура, синкретизм, Тува.

THE SPECIFICITY OF TUVA NATIONAL BALLET

Irina O. Ondar, Deputy Director on Scientific-methodical Work, Kyzyl Art College Named after A.B. Chyrgal-ool (Kyzyl, Republic Tuva, Russia). E-mail: irina@ondar.net

The article examines the history of developing ballet art of Tuva, which is represented by different types and genres. Specific attention is drawn to ethno-ballet, both children's and professional ones. Reliance on folk legends, plots, traditions, customs, and rites becomes logical phenomenon of Tuva art of post-Soviet period, marking the change of cultural paradigm. Not breaking away from the roots, which lay in the sphere of syncretic forms of folk artistic creativity, using Soviet sample in developing new forms and genres of art, at the new historic stage the national culture returns to these roots, having been enriched with specific experience and ready for independent further development, becoming integral part of Tuva national art.

Keywords: choreographic art, ballet, ethno-ballet, traditional culture, syncretism, Tuva.

Вершиной освоения хореографического искусства является балет как крупная художественная форма, объединенная замыслом, стилем, включающая в себя практически все виды искусств (изобразительное, музыкальное, танцевально-пластическое, литературное). Появление национальных балетов – характерная черта искусства XX века. В эпоху СССР государство поощряло и помогало становлению национальных опер и балетов, поэтому искусство в большинстве республик и автономий пополнилось крупными сценическими произведениями национального репертуара. В Туве проводилась аналогичная политика, способствующая развитию балетного жанра. Появление национального балета было бы невозможно без освоения классического репертуара, обращение к которому знаменует определенный этап в развитии балетного искусства Тувы. Для наглядности нами составлена хронологическая таблица (см. *Приложение 1*).

Первой попыткой освоения крупных хореографических форм стал «Вечер балета», подготовленный приезжим балетмейстером И. А. Карениным¹ и показанный в 1948 году, куда вошли балетные сцены из опер «Фауст» Ш. Гуно («Вальпургиева ночь») и «Князь Игорь» А. Бородина («Половецкие пляски»), а также композиция на муз. Ф. Листа («Цыганская рапсодия»). Это не были полноценные балеты, а всего лишь развернутые

¹ И. А. Каренин приехал в Туву после отъезда А. В. Шатина, заложившего основы профессионального хореографического образования в Туве и поставившего первые тувинские национальные танцы, в том числе «Звенящую нежность». И. А. Каренин всего за год работы с тувинской балетной группой – бывшими учениками А. В. Шатина, поставил эти сцены с нынешними артистами балетной группы Тувинского театра.

танцевальные сцены², где главным выразительным средством был характерный танец.

Следующим этапом стала работа над балетом Л. Делиба «Коппелия» под руководством А. В. Нефедовой – это была первая постановка мирового классического репертуара. К сожалению, все ограничилось первым актом, и на этом системное развитие балетного искусства в Туве прервалось, так как в 1949 году было принято решение о сокращении балетной труппы и оркестра, после чего театр утратил статус музыкального³.

Возвращение балета на тувинскую сцену было долгим, понадобилось 30 лет, чтобы в 1979 году тувинский зритель увидел балет П. А. Геккера «Хая-Мерген» в постановке В. Е. Камкова⁴. Первый этнобалет Тувы в жанровом отношении следует определить как хореографическое представление балетного типа, что является как бы промежуточным состоянием между танцевальной сьюитой и собственно балетом. В основу хореографического представления было положено не конкретное предание, а квинтэссенция множества легенд тувинского народа. Главным героем балета стал Хая-Мерген – представитель простого народа, сильный и мужественный юноша с благородной душой (*хая* с тув. – скала; *мерген* – мастер, умелец). Этот образ собирательный, куда вложены все самые лучшие черты характера, внешности, поступки, подвиги многих народных героев⁵.

² Выбор репертуара не был случайным: русский балет начинал свое восхождение к вершинам симфонизма благодаря таким же танцевальным сценам в операх М. Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», где танцы не являлись формальной вставкой (по шаблонам большой французской оперы), а органично продолжали и развивали действие оперы. Аналогично трактовались танцевальные сцены и в романтической зарубежной опере. Танцы были действенными и, кроме техники исполнения, от артистов требовалось актерское дарование. Первая тувинская национальная опера «Чечен и Белекмаа» (проект Мироновича-Кенденбиля 1945–1965 годов) также предполагала танцевальные сцены, но свидетельств об их постановке пока найти не удалось.

³ Балетная труппа находилась в составе Тувинского музыкально-драматического театра.

⁴ Более подробно история создания и анализ произведения освещены в статье: *Ондар И. О.* «Хая-Мерген» и Петр Геккер: о первом национальном балете Тувы и его авторе // Музыкальная Академия. – 2010. – № 4. – С. 30–34.

⁵ На этом фоне вспоминаются балеты «Гаянэ» и «Спартак» на музыку А. Хачатуряна, «Стенька Разин» на музыку А. Глазунова, «Сердце гор» на музыку А. Баланчивадзе.

Обращение в то время и в данной ситуации⁶ к фольклорному материалу было и закономерным, и неизбежным. Дополнительный фольклорный элемент – группа солистов, напоминающая античный хор⁷, и Сказитель (хөөмейжи Б. Монгуш). Синкретизм действия, где неразрывно слиты слово, музыка, танец и изобразительные виды творчества с ритуальными элементами, характерен для древнейших форм искусства большинства народов мира. Для тувинцев, сохранивших многие традиционные виды народной культуры, включение подобного рода синтетических идей в профессиональный хореографический спектакль представляется достаточно естественным явлением.

Хореографическое представление по мотивам народных легенд и сказаний «Хая-Мерген» было воплощено в жизнь и заняло свое достойное место в истории тувинского искусства. Само обращение к героической теме прошлого тувинского народа было значимым в том историческом контексте, когда советское искусство было направлено в русло больших исторических тем. Общение с высокопрофессиональными ленинградскими специалистами способствовало созданию столь крупного произведения, которое вызывало безусловный интерес у тувинских зрителей. Хореографическое представление «Хая-Мерген» – первая попытка подобного творческого синтеза, результат определенного этапа развития тувинского искусства. В целом балет дал новый импульс в освоении академического материала, что в дальнейшем позволяло расширить тематику репертуара ансамбля.

К сожалению, балет в своем первоначальном виде просуществовал всего около года. Затем по вполне объективным причинам⁸ спектакль под-

⁶ Советский историк балета Н. Эльяш подчеркивал: «В фольклоре отражалась жизнь народа, выраженная в исторической форме, близкой сценическому искусству. Он обогащал молодое национальное искусство не только мелодиями, ритмами, танцевальными композициями, но подсказывал и структуру образов, и сюжетные рисунки. Фольклор явился той почвой, на которой вырос профессиональный балетный театр и новые формы танцевального искусства» (см. Эльми Н. И. Образы танца. – М.: Значение, 1970. 239 с.: ил. – С. 12–13).

⁷ Подобный пример включения хора имел место в отечественном балете («Щелкунчик» П. Чайковского, «Пламя Парижа» Б. Асафьева), но в тувинском дополнялся оригинальным решением – стихотворной декламацией на родном языке.

⁸ Во-первых, любой балетный спектакль требует хорошо оборудованной стационарной площадки, а вместе с этим и ежедневного тренажа артистов; во-вторых, не было дублирующего состава, а артист балета подвержен травмам; в-третьих, в гастрольных поездках ансамблю предоставляли не всегда «достойные» площадки, с плохим полом, освещением и т. п.

вергся купюрам и прожил еще года два, не выдержав конкуренции с другими сценическими жанрами, например, концертными номерами, более яркими, запоминающимися и доступными для восприятия⁹.

Несмотря на короткую жизнь проекта в целом, В. Камков, П. Геккер и коллектив ансамбля «Саяны» сделали большую и этапную работу, по сути, создав *первый национальный балет Тувы*¹⁰.

В сезон 1990–1991 годов первой серьезной работой, вновь созданной на базе театра балетной группы¹¹, стала хореографическая зарисовка «В ночь лунного затмения» (муз. П. Геккера, постановка Г. Ензак), созданная на основе фольклорного материала, но решенная языком классического танца. Камерный этнобалет рассказывал об оживавших ночью каменных изваяниях, то есть в сюжетном плане он соответствовал фантастической тематике с опорой на народные сказки, легенды, предания линии балетных спектаклей¹². В этот же сезон был показан вечер одноактных балетов. Первый – «Пробуждение» в постановке Г. Ензак (она же автор либретто) на музыку А. Б. Чыргал-оола – продолжал историко-героическую линию, заданную «Хая-Мергеном», решенную в социально-историческом ключе. Второй – «Жертвоприношение божеству» в постановке В. Донгака (муз. П. Геккера, либретто В. Донгака и А. Даржаа) – отражал религиозную тематику с элементами Цама.

Тематика Цама была продолжена в 1996 году, когда по просьбе руководителя ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» ВСГАКИ молодой тувинский балетмейстер Орлан Монгуш осуществил постановку

⁹ Думается, что еще одной причиной недолговечности сценической жизни этого произведения явилось то, что не только артисты должны были быть готовы к восприятию нового, но и зритель. Часть зрителей приняли это произведение хорошо, о чем говорит большое количество отзывов в печати тех лет, но основная масса была явно не готова к восприятию крупных форм академического искусства. Современный взгляд на эту проблему позволяет увидеть несомненные противоречия между проводимой в СССР идеологической политикой в сфере искусства и реалиями местных культурных традиций, не понимаемых и не учитываемых в конкретных действиях ведомств и организаций.

¹⁰ К сожалению, имевшаяся видеозапись балета «Хая-Мерген» не сохранилась.

¹¹ В 1982 году при музыкально-драматическом театре уже создавалась балетная группа, но по ряду объективных причин она оказалась невостребованной.

¹² Это один из типов сценических постановок, характерных для развития национальных культур. Первые национальные балетные проекты (к сожалению, нереализованные), появившиеся в период 1970–1980-х годов, соответствовали двум типам сценических постановок: на историческую тематику (поданную в историко-героическом или легендарно-героическом ключе) и фантастическую (с опорой на народные сказки, легенды, предания).

хореографической зарисовки «Сила любви» на музыку В. Тока. Канвой сюжета стала история любви юноши и девушки, основанная на тувинских народных сказках, в связи с чем постановку нельзя было назвать Цамом в чистом виде, и в окончательном варианте постановка получила название «Сила любви». Первый показ состоялся во время турне ансамбля «Сибирский сувенир» по Франции. Потом он демонстрировался в театре при ВСГАКИ и на фестивале «Байкальские встречи»¹³. К сожалению, тувинский зритель эту постановку не увидел.

В 1997 году впервые на тувинской сцене Детская хореографическая школа г. Кызыла представила на суд зрителей Гран-па (дивертисмент) на музыку из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» в оригинальной постановке Раисы Стал-оол. Это было не только серьезным достижением коллектива школы (первый опыт освоения крупной формы), но и возвращением мирового классического балета в Туву после почти 50-летнего перерыва¹⁴. Гран-па надолго задержался в концертном репертуаре школы.

Вкладом в развитие национальной хореографии следует считать работу О. О. Монгуша – одноактный балет по мотивам пьесы Э. Мижита «Эгил, эжим, эгил!» («Вернись, мой друг, вернись!»), поставленный в октябре 2002 года с музыкальным оформлением на основе записей тувинских фольклорных групп «Хун-Хурту», «Чиргилчин» и певицы Сайын-Хоо Намчылак. Исполнителями балета стали участники Детского ансамбля танца «Эдегей». В жанровом отношении балет представляет собой легендарный балет, решенный в лирическом ключе (лирико-легендарный, в отличие от героико-легендарного «Хая-Мергена»). В основу балета была положена легенда о наиболее почитаемом в народе музыкальном инструменте – игиле¹⁵. Главный герой балета – жеребенок Сылдыс-Шокар, из останков которого был изготовлен игил. Это произведение вобрало в себя сущностные для тувинской культуры компоненты (образ коня, степи,

¹³ Для Бурятии подобный сюжет не нов: ранее для первой Декады бурятского искусства в Москве Игорь Моисеев поставил сцену Цама, вписав в нее историю влюбленных.

¹⁴ После «Коппелии», поставленной А. В. Нефедовой в 1949 году.

¹⁵ Игил признан достоянием культурно-исторического наследия Республики Тыва. В 2010 году главой республики Шолбаном Кара-оолом подписал указ «Об игиле», который призван увековечить народную традицию почитания музыкального инструмента. Исполнение инструментальных произведений на игиле включено в церемонию открытия республиканских государственных торжественных мероприятий.

национальные скачки, музыка), впервые по-новому переосмысленные в театральном синтезе балетного спектакля. Хотя балет был поставлен на детский коллектив, отнести его к детским этнобалетам проблематично из-за того, что балет фактически был калькирован с одноименного драматического спектакля, где сюжет народной легенды трактовался в лирико-философском ключе. Однако музыкально-пластический язык взрослого спектакля позволил балетмейстеру сделать его «перевод» в жанр этнобалета, исполненного детским коллективом.

В этом же году В. О. Донгаком на базе Детского ансамбля «Эдегей» был создан еще один одноактный этнобалет «Шаманские сновидения» – либретто написано бурятским драматургом Н. Матхановой, музыка калмыцкого композитора А. Манджиева с использованием тувинской народной музыки (аранжировка Е. Ерохина). Впервые в основу тувинского балета были положены шаманские легенды. Исполнителями стали участники ансамбля «Эдегей», а партию шамана исполнил студент Кызылского училища искусств Эртине Конгар. Этот балет, как и предыдущий, нельзя с полным основанием назвать детским. Впервые балет был поставлен в конце 1990-х годов в Бурятском театре оперы и балета по заказу американского фонда, занимавшегося изучением шаманизма, а затем уже перенесен на ансамбль «Эдегей». Детский коллектив танца «Эдегей» стал экспериментальной площадкой освоения этнобалетов, адаптированных, но не созданных специально для детей, в связи с чем данные постановки мы не можем с полным основанием считать первыми детскими этнобалетами Тувы.

Следующий шаг в освоении балетного жанра – одноактный этнобалет Ч. Х. Санчай, сюжетной основой которого послужил свадебный обряд, а музыкальным оформлением – современные тувинские композиции (рок-группы «Ят-ха», С. Намчылак). В спектакле Ч. Х. Санчай смогла воссоздать народные обряды (сватовство и церемонию свадьбы). Интересным получился персонаж *Ирей-ашак* (дедушка-сказитель), в котором есть что-то шаманское, и который почти незримо участвует в балете от начала и до конца. Спектакль был показан всего один раз. В истории тувинского балета работа Ч. Х. Санчай – это первое обращение к обрядово-бытовой тематике, решенной в лирическом ключе.

В этом же году рождается еще один этнобалет – «Рождение героя», в постановке А. В. Мандан-Хорлуу, для создания которого отправной точкой стала монгольская песня. Либретто, основываясь на содержании этой песни, написал Э. Мижит, музыку – Вл. Тока и О. Саая (финал), оформление Н. Шалыка. Лучшими номерами стали финальный мужской танец и плач ребенка, удачно была найдена пластика духов воды, огня и леса. Сложнее далась сцена борьбы злых духов и родителей, не все мизансцены были тщательно продуманы. Для молодого балетмейстера это был хороший опыт в работе с крупной формой. Спектакль был показан несколько раз.

В 2004 году к 60-летию вхождения Тувы в состав России, по заказу председателя Правительства Республики Тыва Ш. Д. Ооржака, силами артистов филармонии, студентов и преподавателей училища искусств, выпускников ДХШ г. Кызыла и участников Детской филармонии был поставлен одноактный классический балет «Шопениана» в оригинальной хореографии М. Фокина. Выбор балета диктовался объективными обстоятельствами¹⁶. Работа была трудной, но все достойно с ней справились: творческий коллектив балета был удостоен премии Председателя Правительства Республики Тыва в области хореографического искусства им. Н. Кысыгбая. Балет «Шопениана» получил высокую оценку зрителей и был неоднократно в течение двух лет показан в разных вариантах – целиком и по частям, в рамках правительственных концертов и вечеров классического балета¹⁷.

Параллельно с балетом «Шопениана» ансамблем «Эдегей» под руководством В. О. и К. Ч. Донгак был поставлен одноактный детский балет «Дюймовочка» (балетмейстер Э. Конгар, педагоги-репетиторы Л. А. Сьюк-

¹⁶ Постановщики – Евгения Салчак, Ирина Ондар. В качестве солистов были приглашены артисты ансамбля «Саяны» Жанны и Экер Сарыглары, Чечена Сувакпит, Азиана Аракчаа. Кордебалет, в основном, состоял из студентов училища искусств, а также включал выпускниц детской хореографической школы Кызыла, участниц Детской филармонии и артистов Тувинской государственной филармонии. Единой труппы с хорошо обученными артистами на тот момент не существовало, поэтому выбор постановщиков пал именно на этот балет, так как кордебалет в нем задействован минимально.

¹⁷ На основе данного балета в 2004–2005 годах возник проект Тувинской государственной филармонии «Молодой балет Тувы», реализовавшийся в организации двух развернутых концертных программ с приглашением столичных артистов. Программы состояли преимущественно из произведений классического репертуара, которые дополнялись номерами в стилистике современной хореографии, деми-классики и стилизациями народных танцев.

терек и Т. В. Строкова)¹⁸. Оригинальная музыка написана молодым московским композитором И. Синкиным. Балет получился интересным и увлекательным, изобилует интересными находками и нестандартными приемами¹⁹. Балет «Дюймовочка» был удостоен премии Председателя Правительства Республики Тыва в области литературы и искусства за художественные произведения для детей и юношества имени Леонида Чадамба и был показан несколько раз (целиком и по частям).

После обращения к академическим формам танца в 1997 году (Гранпа), начиная с постановок «Шопенианы» и «Дюймовочки» в 2004 году, интерес к мировому классическому балету в Туве не теряется, но реализуется впоследствии, в основном, стараниями коллектива Детской хореографической школы г. Кызыла под руководством Р. С. Стал-оол.

В 2006 году итогом учебы группы студентов хореографической специализации Тувинского филиала Восточно-Сибирской академии культуры и искусств (ВСГАКИ) стала постановка в г. Кызыле балетного спектакля (хореографического представления) по мотивам сказки «Кодур-оол и Биче-кыс». Музыка написал О. М. Саая, сценарий – студенты выпускного курса под руководством куратора группы Л. А. Сахиной. К сожалению, спектакль был показан в театре всего лишь один раз²⁰. Замысел сказочных балетов периода 1970–1980-х годов («Ай-кыс», «Кодур-оол и Биче-кыс») через много лет реализовался в проекте, воплощенном разными танцевальными языками (деми-классики, народного танца), что позволяет нам включить данную постановку в ряд этнобалетов, открывающих серию сказочных балетов Тувы.

¹⁸ Оформление балета – В. П. Шульга, педагог по актерскому мастерству – Н. Наксыл, она же исполнила роль Мыши в балете. Постановка заняла три месяца, в ней участвовали около 50 детей в возрасте от 7 до 15 лет.

¹⁹ Например, Мышь, которая приютила Дюймовочку, «взгромоздили» на пальцы, что выглядело одновременно и смешно, и элегантно. Запомнилась и легкая, грациозная ласточка – студентка училища искусств Кара Монгуш. Отлично справилась с главной ролью Биле-кыс – участница ансамбля «Эдегей».

²⁰ Такова судьба всех крупных постановок, будь то балет или хореографическое представление. Чтобы у постановок сценическая жизнь была более продолжительной, нужна стабильная труппа, репертуар, отвечающий интересам публики, балетмейстер. В местных условиях, где каждый балетный артист на особом счету, а кордебалет собирается по случаю из разных коллективов, с разным уровнем подготовки, к тому же нет соответствующей сценической площадки и др., говорить о стабильной жизни балетных спектаклей не приходится.

В 2009 году учащиеся детской хореографической школы г. Кызыла представили на суд публики одноактный балет «Чиполлино» на музыку К. Хачатуряна в постановке Раисы Стал-оол²¹. В целом все – и учащиеся школы, и постановщики достойно справились с этим испытанием, а балет «Чиполлино» вслед за «Дюймовочкой» знаменовал закрепление жанра детского балета в хореографическом искусстве Тувы.

Следующей крупной работой коллектива школы стал детский балет «Шыяанам», созданный в 2011 году по заказу Правительства республики к 90-летию основания ТНР и показанный на сцене театра (анализ балета будет дан далее). Отметим, что он продолжил и углубил сказочно-легендарную тематику в линии национальных хореографических спектаклей, став первым детским этнобалетом Тувы. Балет был принят публикой восторженно и получил достойную оценку специалистов.

Появление нового спектакля, основанного на сказочной традиции тувинцев, обогатило тувинский музыкально-театральный репертуар, став большим достижением коллектива детской хореографической школы г. Кызыла, а для тувинской культуры – еще одним шагом в освоении легендарно-сказочной тематики. Данную постановку мы с полным правом можем назвать *первым детским этнобалетом Тувы*.

Временной разрыв между рассмотренными балетами составил 32 года, и если создание первого мы относим к этапу профессионализации (1960–1980-е годы), где главная роль в освоении балетного искусства принадлежит государственному ансамблю «Саяны», на базе которого столичными специалистами создается первый этнобалет, то второй рождается уже в следующем столетии усилиями педагогов и учащихся детской хореографической школы – этнических носителей культуры Тувы, когда в общественном сознании возрастает интерес к своим национальным «корням».

Объединяет балеты обращение к народным легендам, но в первом случае это квинтэссенция множества легенд тувинского народа, а во втором за основу взята одна легенда (об озере Сут-Холь). Балет «Хая-Мерген» приближен к героическому сказанию, а «Шыяанам» решен языком поучи-

²¹ Жаль, что балетмейстер не поставила ни одного номера на пальцах, хотя состав исполнителей был достаточно сильный, а Вишенки так и «просились» на пальчики (это придало бы им еще больше грациозности и капризности и создало бы впечатление их оторванности от реальной жизни).

тельной сказки. Этнокультурное своеобразие, свойственное обоим балетам, вырастает из сказительской сферы, хотя не лежит на поверхности, но помогает зрителю понять условный язык балетного спектакля.

При поддержке Министерства культуры Тувы в 2014 году коллектив школы поставил новый детский балет по мотивам сказки Р. Киплинга «Маугли», для которого была написана оригинальная музыка (композитор У. Хомушку). Премьера состоялась на сцене Тувинской филармонии и отличалась красочными костюмами. Отметим обращение к современной хореографии, обилие массовых сцен, ансамблевых танцев (из которых выделялся танец обезьян), детальную разработку образов главных героев, драматургическую цельность спектакля.

В эти годы ансамбль «Саяны» реализовывал большие сценические проекты (тематические концертные программы), которые, однако, не были балетными, это: «В колыбели Саян и Танды» (2011) и «Золотые стрелы мечты» (2014). Оба проекта связаны с юбилейными датами²², постановщиками были: приглашенный монгольский балетмейстер Сухбаатар и группа тувинских балетмейстеров²³ (2011), В. О. Донгак, М. Б. Сат, А. В. Мандан-Хорлуу (2014). В жанровом отношении данные постановки не являются этнобалетами, их можно отнести к крупным хореографическим формам сюитного типа.

Опора на народные легенды, сюжеты, традиции, обычаи, обряды становится закономерным явлением тувинского искусства постсоветского этапа, знаменуя собой очередную смену культурной парадигмы. Национальная культура, используя советский образец в освоении новых форм и жанров искусства, не отрывалась от своих основ, лежащих в сфере синкретичных форм народного художественного творчества, и на новом историческом этапе возвращается к ним, обогащенная определенным опытом и способная к самостоятельному дальнейшему развитию. Синкретизм народного искусства предстает в новом воплощении: приближенные к балетным постановкам (наличие единой сюжетной линии, общего хореографического замысла с использованием элементов классического танца), но в стро-

²² 2011 год – 90-летие ТНР; 2014 год – 100-летие единения Тувы и России (установление протектората Российской империи над Урянхайским краем).

²³ В. О. Донгак, Ч. Х. Санчай, А. В. Мандан-Хорлуу, Э. А. Конгар ставили танцы для 2-го отделения.

гом смысле слова таковыми не являющимися, а скорее представляющими некий *промежуточный тип между этнобалетом, танцевальной сюитой и развернутыми вокально-хореографическими картинами с участием сказителя* (на сцене или за сценой)²⁴.

Можно сказать, что традиционная культура тувинцев («холодный тип», по К. Леви-Строссу) с ее специфическим своеобразием (отсутствием крупных эпических форм и жанров), находясь в латентном состоянии большую часть XX века²⁵, в результате смешивания разных типов культур – традиционного и инновационного («холодного» и «горячего») – и при совпадении многих условий²⁶, в постсоветский период получила возможность полноценного раскрытия этнокультурного потенциала в художественной сфере²⁷.

²⁴ Подобные процессы можно наблюдать и в современном музыкальном искусстве Тувы: концертные программы Тувинского национального и Духового оркестров республики часто тяготеют к синтетическим формам с использованием элементов сказания, хореографии, вокала и шоу-представления.

²⁵ В период ТНР и СССР многие пласты традиционной культуры «ушли в тень», возродившись в постсоветский период.

²⁶ С развалом Советского Союза культурная жизнь в республике на какое-то время сосредоточилась «на самой себе» (прекратились гастроли, сократились культурные контакты с другими регионами), что совпало с ростом национального самосознания и общественно-политическими процессами.

²⁷ В частности, приведем следующие примеры: легендарная тематика представлена «Балладой об игиле» в репертуаре Тувинского национального оркестра; легендой об оживающих каменных изваяниях в репертуаре студенческого хореографического ансамбля «Азас» в постановке А. Хомушку; спектаклем Тувинского театра по мотивам драмы-эссе Э. Мижита «Эгил, эжим, эгил!»; хореографической поэмой «Кан-Кыс» в Государственном ансамбле песни и танца «Саяны». В концертных программах достаточно широко представлен образ шамана, который воплощен в разных видах искусства: «Танец шамана» из репертуара тувинского оркестра Тувы; у Духового оркестра Правительства РТ в последней программе «Девять девяти» солистка-вокалистка С. Кара-оол выходит в шаманском костюме; музыкальная драма «Буян-Бадыргы» на музыку С. Бадыра также содержит роль шамана. Широко в искусстве Тувы представлена обрядовая сфера: сцена «Ойтулааш» в «Буяне-Бадыргы» С. Бадыра, свадебная обрядность в постановке Ч. Санчай в балете «*Ол-леыяштыхараачадээш...*». Религиозная обрядность представлена в постановках В. Донгака «Жертвоприношение божеству», «Шаманские сновидения», произведениями духового оркестра, где шествие в масках Цама стало брендом фестиваля музыки и живой веры «Устуу-Хурээ»; отдельные хореографические номера – «Богини» в постановке Р. Стал-оол в исполнении классического детского ансамбля «Алантос», ритуальный «танец орла» и сцена хуреша в музыкальной драме «Буяне-Бадыргы», детском этнобалете «Шыяанам...», Р. Стал-оол; «Праздник моей родины», А. Мандан-Хорлуу и мн. др.

Программа «Болеро. Половецкие пляски» поставлена в 2013 году на оригинальную хореографию М. Б. Сата. Это была первая попытка освоения ансамблем современной хореографии в крупной форме с единой сюжетной линией (раскрывающей историю человечества языком танца). В целом для последних крупных работ ансамбля «Саяны» становится характерным обращение к историческим темам глобального масштаба²⁸.

Балетный жанр в Туве имеет свою историю, но в условиях Тувы по ряду причин не смог реализоваться в полной мере. Тем не менее, балет как явление искусства Тувы мы считаем состоявшимся.

В жанровом плане балетное искусство представлено довольно разнообразно – от танцевальных зарисовок до собственно балетов. Последние представлены различными типами: в стилистическом плане – от классического танца до современной хореографии, в жанровом плане – историко-героическим, легендарно-героическим, обрядово-бытовым, сказочным жанрами. Развивается как «взрослый», так и «детский» балет. Это дает нам основание полагать, что история развития балетного искусства Тувы будет продолжена.

Литература

1. Дугаржапов Д. В. Зарождение профессионального хореографического искусства Бурятии // Национальная хореография: проблемы и перспективы развития: мат-лы I Регион. науч.-практ. конф. 15 нояб. 2001 года. – Улан-Удэ: Изд-во ВСГАКИ, 2002. – С. 38–49.
2. Куулар Д. С. История и современность: сб. тр. по фольклору и литературе. – Кызыл: Тув. книж. изд-во, 2002. – 144 с.
3. Леви-Стросс К. Печальные тропики. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 441 с. – (Philosophy).
4. Ондар И. О. Балетное искусство Тувы // Хореографическое искусство и образование: традиции, проблемы и перспективы развития: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред. Н. В. Даренская. – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2012. – С. 13–17.

²⁸ «В колыбели Саян и Танды» – история тувинцев от родовых предков до современности; «Золотые стрелы мечты» – история народа, развертывающаяся через шесть эпох (скифская, тюркская, монгольская, маньчжурская, урянхайская, современная в составе России).

5. Ондар И. О., Карелина Е. К. В пространстве мифа: рождение детского этнобалета в Туве И. О. Ондар // Музыка. жизнь. – 2012. – № 4. – С. 87–89.
6. Ондар И. О. Первые профессиональные исполнители Тувы в области хореографического искусства // Сб. тез. докл. I-й конф. аспирантов и молодых ученых Тывин. гос. ун-та, 3 апр. 2010 года, г. Кызыл / отв. ред. У. В. Ондар. – Кызыл: ТывГУ, 2010. – С. 41–42.
7. Ондар И. О. Становление национального хореографического искусства в Туве // Народы и культуры Южной Сибири и сопредельных территорий: история, современное состояние, перспективы: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., посвященной 65-летию Хакас. науч.-исслед. ин-та яз., лит. и истории. 3–5 сент. 2009 года. – Абакан: Хакас. книж. изд-во, 2010. – II т. – С. 82–85.
8. Ондар И. О. Тувинская традиционная культура и русская балетная школа (диалог и взаимодействие) // Науч. тр. Тывин. гос. ун-та: мат-лы ежегод. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов и сотрудников ТывГУ / отв. ред. О. М. Хомушку. – Кызыл: РИО ТывГУ, 2009. – Вып. VII, т. I. – С. 132–133.
9. Ондар И. О., Карелина Е. К. «Хая-Мерген» и Петр Геккер: о первом национальном балете Тувы и его авторе // Музыкальная Академия. – 2010. – № 4. – С. 30–34.

References

1. Dugarzhapov D. V. Zarozhdenie professional'nogo khoreograficheskogo iskusstva Buryatii // Natsional'naya khoreografiya: problemy i perspektivy razvitiya: mat-ly I Region. nauch.-prakt. konf. 15 noyab. 2001 goda. – Ulan-Ude: Izd-vo VSGAKI, 2002. – S. 38–49.
2. Kuular D. S. Istoriya i sovremennost': sb. tr. po fol'kloru i literature. – Kyzyl: Tuv. knizh. izd-vo, 2002. – 144 s.
3. Levi-Stross K. Pechal'nye tropiki. – M.: AST: Astrel', 2010. – 441 s. – (Philisophy).
4. Oндар I. O. Baletnoe iskusstvo Tuvy // Khoreograficheskoe iskusstvo i obrazovanie: traditsii, problemy i perspektivy razvitiya: mat-ly Vseros. nauch.-prakt. konf. / отв. ред. N. V. Darenskaya. – Omsk: Izd-vo Omskogo gos. un-ta, 2012. – S. 13–17.

5. Ondar I. O., Karelina E. K. V prostranstve mifa: rozhdenie detskogo etno-baleta v Tuve I. O. Ondar // Muzyk. Zhizn'. – 2012. – № 4. – S. 87–89.
6. Ondar I. O. Pervye professional'nye ispolniteli Tuvy v oblasti khoreograficheskogo iskusstva // Sb. tez. dokl. I-y konf. aspirantov i molodykh uchenykh Tyvin. gos. un-ta, 3 apr. 2010 goda, g. Kyzyl / otv. red. U. V. Ondar. – Kyzyl: TyvGU, 2010. – S. 41–42.
7. Ondar I. O. Stanovlenie natsional'nogo khoreograficheskogo iskusstva v Tuve // Narody i kul'tury Yuzhnoy Sibiri i sopredel'nykh territoriy: istoriya, sovremennoe sostoyanie, perspektivy: mat-ly Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., posvyashchennoy 65-letiyu Khakas. nauch.-issled. in-ta yaz., lit. i istorii. 3–5 sent. 2009 goda. – Abakan: Khakas. knizh. izd-vo, 2010. – II t. – С. 82–85.
8. Ondar I. O. Tuvinskaya traditsionnaya kul'tura i russkaya baletnaya shkola (dialog i vzaimodeystvie) // Nauch. tr. Tyvin. gos. un-ta: mat-ly ezhegod. nauch.-prakt. konf. преподаvateley, aspirantov i sotrudnikov TyvGU / otv. red O. M. Khomushku. – Kyzyl: RIO TyvGU, 2009. – Vyp. VII, t. I. – S. 132–133.
9. Ondar I. O., Karelina E. K. “Khaya-Mergen” i Petr Gekker: o pervom natsional'nom balete Tuvy i ego avtore // Muzykal'naya Akademiya. – 2010. – № 4. – S. 30–34.

Приложение 1

Таблица 1

Развитие балетного искусства в Туве

Год	Постановки европейского и отечественного репертуара	Постановки на тувинскую национальную тематику	Балетмейстер-постановщик	Исполнители
1948	Вечера балетов в ТМДТ: «Вальпургиева ночь», муз. Ш. Гуно, «Цыганская рапсодия», муз. Ф. Листа, «Половецкие пляски», муз. А. Бородина		А. И. Каренин	Балетная группа ТМДТ

Год	Постановки европейского и отечественного репертуара	Постановки на тувинскую национальную тематику	Балетмейстер-постановщик	Исполнители
1949	«Коппелия», муз. Л. Делиба (только 1 акт)		А. В. Нефедова	Балетная группа ТМДТ
1974–1975		«Ай-кыс», муз. Вл. Тока	Замысел не воплощен	
1978–1979		«Хая-Мерген» («Хая-Мерген – легенда о каменном изваянии»), муз. П. Геккера	В. Е. Камков (оригинальная хореография)	Ансамбль «Саяны» на базе эстрадной мастерской Ленконцерта
Конец 1980-х		«Кодур-оол и Биче-кыс», муз. Вл. Тока	Замысел не воплощен	
1990–1991		Вечер одноактных балетов: «Пробуждение», муз. А. Б. Чыргал-оола; «Жертвоприношение божеству», муз. П. Геккера	Г. С. Ензак (оригинальная хореография); В. О. Донгак (оригинальная хореография);	Балетная группа ТМДТ
1996–1997	Гран-па (дивертисмент), муз. П. Чайковского из балета «Щелкунчик»	Хореографическая зарисовка «Сила любви» (Цам), муз. Вл. Тока	О. О. Монгуш (оригинальная хореография); Р. С. Стал-оол (оригинальная хореография)	Ансамбль ВСГАКИ «Сибирский сувенир», учащиеся ДХШ г. Кызыла
1997	Гран-па (дивертисмент), муз. П. Чайковского из балета «Щелкунчик»		Р. С. Стал-оол (оригинальная хореография)	Учащиеся ДХШ г. Кызыла

Год	Постановки европейского и отечественного репертуара	Постановки на тувинскую национальную тематику	Балетмейстер-постановщик	Исполнители
2002		Одноактный этнобалет «Шаманские сновидения», муз. А. Манджиева	В. О. Донгак	Детский ансамбль танца «Эдегей»
2002		Одноактный балет по мотивам пьесы «Эгил, эжим, эгил!» («Вернись, мой друг, вернись!»), муз. «Хун-Хурту», «Чиргилчин», С. Намчылак	О. О. Монгуш	Детский ансамбль танца «Эдегей»
2003		«Оллеыяштыхараачадээш...» («Шайбузар»), муз. рок-группы «Ят-ха» и С. Намчылак	Ч. Х. Санчай (оригинальная хореография)	Ансамбль «Саяны»
2003		«Рождение героя», муз. Вл. Тока и О. Саая	А. В. Мандан-Хорлу (оригинальная хореография)	Ансамбль «Саяны»
2004	«Шопениана», хореография М. Фокина, муз. Ф. Шопена		Е. М. Салчак, И. О. Ондар	Солисты ансамбля «Саяны», студенты ККИ, учащиеся ДХШ г. Кызыла
2004	«Дюймовочка», муз. И. Синкина		Э. А. Конгар (оригинальная хореография)	Детский ансамбль «Эдегей»

Год	Постановки европейского и отечественного репертуара	Постановки на тувинскую национальную тематику	Балетмейстер-постановщик	Исполнители
2004	Вечер классического танца		Е. М. Салчак, И. О. Ондар, Л. А. Сюктерек, Вл. Ооржак, В. Томур и Ч. Сувакпит	Артисты ансамблей «Саяны» и «Ураанхай», студенты ККИ, участники ДФ, выпускники ДХШ г. Кызыла
2005	«Молодой балет Тувы» (концертные номера из классических балетов)			Артисты ансамблей «Саяны» и «Ураанхай», студенты ККИ, участники ДФ, выпускники ДХШ г. Кызыла
2006		«Кодур-оол и Биче-кыс», муз. О. Саая	Студенты Тувинского филиала ВСГАКИ под рук. Л. А. Сахиной (оригинальная хореография)	Выпускной спектакль студентов Тувинского филиала ВСГАКИ на сцене ТМДТ
2009	«Чиполлино», муз. К. Хачатуряна		Р. С. Стал-оол (оригинальная хореография)	Учащиеся ДХШ г. Кызыла
2011		«Шыяанам...», муз. молодых тувинских композиторов	Р. С. Стал-оол (оригинальная хореография)	Учащиеся ДХШ г. Кызыла
2013	«Болеро. Половецкие пляски», муз. М. Равеля, А. Бородин		М. Б. Сат (оригинальная хореография)	Ансамбль «Саяны»
2014	«Маугли», оригинальная муз. У. Хомушку		Р. С. Стал-оол (оригинальная хореография)	Учащиеся ДХШ г. Кызыла

Используемые сокращения

ВСГАКИ – Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств.

ДФ – Детская филармония при Тувинской государственной филармонии.

ДХШ – Детская хореографическая школа г. Кызыла.

ККИ – Кызылский колледж (до 2010 года училище) искусств им. А. Б. Чыргал-оола.

ТМДТ – Тувинский музыкально-драматический театр им. В. Ш. Кок-оола.

УДК 378.2

ТРАДИЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА КАК ОСНОВА СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ

*Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).
E-mail: palileyav@mail.ru*

Статья раскрывает возникшие проблемы взаимодействия фольклорного и профессионального танца, способы сценического воплощения русской народной хореографии как жанра в ансамблях народного танца, танцевальных группах русских народных хоров. Особое внимание уделено подготовке кадров, артистов и балетмейстеров народных ансамблей в вузах культуры. Осмысление балетмейстерами как профессиональных, так и любительских хореографических коллективов русского хореографического фольклора в исторической динамике, в контексте региональной культуры – актуальная задача современности. Вопросы сохранения традиций и новаторства в народной хореографической культуре, определение роли хореографов русского танцевального искусства в этом процессе, их вклад в развитие народной сценической хореографии путем разработок оригинальных авторских композиций, становления личности хореографа как создателя

или интерпретатора хореографических форм русского танца являются актуальными задачами концепции развития народного творчества, духовно-нравственного воспитания личности на региональном уровне.

Ключевые слова: народная песенно-танцевальная традиция, русский народный танец, жанр, балетмейстер-постановщик, фольклорный танец.

TRADITIONS OF RUSSIAN FOLK DANCE AS A BASIS FOR MODERN REPERTOIRE OF AMATUR CHOREOGRAPHIC COLLECTIVES

Aleksander V. Paliley, PhD of Pedagogy, Associate Professor, Head of Department of Folk Dance, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: palileyav@mail.ru

The article reveals the interaction problems of professional and folk dance, ways of the scenic embodiment of Russian folk choreography as a genre in dance groups and in Russian folk choir. Particular attention is paid to train performers and choreographers of folk groups in the higher educational institutions of culture. Realizing professional and amateur dance groups in historical dynamics, in the context of regional culture is an urgent task of our time. Solving the issues for preserving traditions and innovations in traditional choreographic culture, defining the role of choreographers in Russian dance art in the process, their contribution for developing Russian choreography by means of creating the original author's compositions; forming the personality of the choreographer as the creator or interpreter of choreographic forms of Russian dance; the above mentioned factors are the main tasks for developing the concept of folk art, spiritual and moral education of the person.

Keywords: folk songs and dance tradition, Russian folk dance, genre, ballet master-director, folk dance.

Веками складывающаяся богатейшая, самобытная русская хореографическая традиция в настоящее время претерпевает серьезные изменения. Причин этому несколько, и главными из них, на наш взгляд, являются следующие: смена социально-экономических условий нашего общества; иное понимание роли народной культуры в современных условиях; отсутствие

научно-теоретического и практического обоснования сложившейся проблемы. Поэтому возрождение утраченных народных песенно-танцевальных традиций как одной из форм духовной культуры общества в целом и каждого региона в частности является на сегодняшний день весьма актуальной задачей.

Сценическая жизнь русского народного танца в современных социальных условиях зависит, прежде всего, от возрождения и достоверной фиксации фольклорных образцов и их переосмысления, исходя из требований современности, а также модернизации методики преподавания русского танца в учебных профильных заведениях. Подтверждением этому служит дискуссия о жизни русского танца на сцене, развернутая на страницах журнала «Балет», в которой приняли участие ведущие специалисты в области хореографического искусства России, а также публикации материалов и статей по русскому народному танцу в альманахе «Традиционная культура».

Русский народный танец, развиваясь и формируясь веками, сохраняя культурные традиции, обрел сценические формы и многообразие жанров. Этнографы, исследователи-фольклористы, балетмейстеры-постановщики, педагоги постепенно сформировали определенную систему теории и практики русского сценического танца, которая определяет его лексику и манеру исполнения. Но проблема, связанная с существованием и развитием русского народного танца, на сегодняшний день остается.

Проблема взаимодействия фольклорного танца и профессионального возникла не на пустом месте. Этому способствовало несколько объективных и субъективных факторов. Вот некоторые из них:

1. Проблема сценического воплощения русской народной хореографии как жанра в ансамблях народного танца, танцевальных группах русских народных хоров.

2. Низкий художественный уровень исполнительской культуры в концертных программах.

3. Уход от народных традиций в содержании репертуара профессиональных и любительских творческих коллективов.

4. Отсутствие научного подхода к исследованию фольклорного материала.

5. Проблема подготовка кадров – артистов и балетмейстеров народных ансамблей.

6. Определение основных направлений в работе ансамблей народного танца в условиях современного социокультурного пространства.

Противоречивые процессы взаимодействия фольклорного и профессионального танца возникли еще в XX веке и до сих пор находятся в центре внимания исследователей и практиков. Так, в ноябре 2010 года на первой учредительной конференции Ассоциации деятелей русского народного танца, которая проходила в г. Москве, ведущий научный сотрудник ГРЦРФ А. И. Шилин озвучил несколько проблематичных вопросов современности, одним из которых является вопрос о необходимости точной записи этнографических танцевальных произведений и недопустимости каких бы то ни было искажений при их публикации. Он обращает внимание на тот факт, что «в нашей науке и практике на протяжении всего двадцатого века, к сожалению, складывалось такое отношение к фольклорным первоисточникам, когда они считались только “материалом” для авторского видения и представления о русском танце, для создания “полноценных” произведений хореографического искусства. Авторское видение подменяло достоверное знание предмета – аутентичного танца. Причем, чем ярче и убедительнее был талант постановщика – создателя того или иного хореографического произведения, – тем прочнее укоренялось мнение, что именно так и танцует русский народ. Большинство русских танцев, поставленные выдающимися отечественными балетмейстерами – И. Моисеевым, М. Годенко, Н. Надеждиной, Т. Устиновой, И. Меркуловым, О. Князевой, Г. Гальпериным, В. Модзолеевским, М. Чернышовым – стали классическими образцами русской сценической хореографии» [3, с. 433]. Этому есть некоторое объяснение. Вышеперечисленные балетмейстеры, старшее поколение хореографов, создавали авторские композиции в то время, когда этнические хороводы, пляски и кадрили исполнялись повсеместно в быту. В своем творчестве они опирались на важный творческий принцип: природа исполнителя и балетмейстера слитна и неразрывна, что составляет неповторимость и своеобразие содержания народного танца данного региона, местности и т. д.

Проблема существования ансамблей народного танца на современном этапе как жанра сценического воплощения русской народной хореографии

возникла еще в советское время, в 70–80-х годах прошлого столетия. Тогда регулярно проводились Всесоюзные фестивали, смотры-конкурсы профессиональных и самодеятельных ансамблей народного танца, русских народных хоров с целью популяризации песенно-танцевального фольклора своего родного края, отображения в своем творчестве его прошлого и настоящего, обычаев и традиций. Творческие коллективы демонстрировали высокое исполнительское мастерство, профессиональную культуру. Ансамбли пополнялись молодыми исполнителями. Обширнее становился репертуар, интереснее, разнообразнее, красочнее выглядели программы, в основу которых балетмейстеры закладывали подлинно фольклорный материал своей области, старались достоверно воспроизвести местную манеру исполнения, местные обычаи, традиции.

Начиная с 90-х годов прошлого столетия, в связи с изменившейся социально-экономической ситуацией в стране меняются условия существования творческих коллективов, как любительских, так и профессиональных. Произошедшие изменения обнажили и усугубили те проблемы, которые возникали ранее.

По вопросам сценического воплощения русской народной хореографии как жанра в ансамблях народного танца, танцевальных группах русских народных хоров, художественного уровня исполнительской культуры концертных программ, содержания репертуара профессиональных и любительских творческих коллективов, ухода от народных традиций ведутся дискуссии среди профессионалов по сей день, издаются учебные пособия, статьи на страницах журнала «Балет», проводятся научные международные культурные форумы.

М. Мурашко, профессор кафедры народного танца Московского государственного института культуры, в дискуссии о проблемах бытования русского народного танца в современных условиях говорит следующее: «Однако, к сожалению, большинство ансамблей народного творчества сейчас прозябают, они забыты властями. Особенно трудно приходится коллективам русского народного танца и русским народным хорам. Они фактически брошены на произвол судьбы. У них большие проблемы с финансированием, материальной базой, подготовкой кадров и повышением квалификации специалистов. Наверное, это связано с менталитетом наше-

го народа, с отношением нас, русских людей, к своему, родному» [2, с. 35–36]. Следовательно, русский танцевальный фольклор как часть культурного достояния народа нуждается в государственной защите и поддержке. Мы должны сохранять и охранять духовные и нравственные традиции русского народа и не допустить размывания национальной духовной культуры, утраты ее народных корней.

Хоровод, пляска, перепляс, кадрили как формы русского народного танца в сценической интерпретации встречаются в репертуаре профессиональных и любительских творческих коллективов, а также танцевальных групп русских народных хоров. Современным балетмейстерам русского танца при постановке того или иного номера необходимо овладеть профессией хореографа – балетмейстера, сочинителя, знать законы, методы и приемы сочинения танцевальных композиций, владеть такими понятиями, как форма, тип, жанр, стиль произведения. Без этих знаний – нет профессиональной балетмейстерско-педагогической работы в творческих коллективах.

На наш взгляд, подготовка кадров и направлений в работе ансамблей народного танца в современных условиях – это одни из значимых проблем в сфере культуры в условиях смены идеологической и политической ситуации в России.

Одной из причин возникшей проблемы сценического воплощения русской народной хореографии является недостаточная подготовка балетмейстера в области общепрофессиональных дисциплин – истории, теории русского народного танца, исполнительских традиций региональных фольклорных основ. Другими словами – это проблема подготовки кадров в высших учебных заведениях культуры и искусства.

Декан Академии танца при Московской академии образования А. А. Борзов во время дискуссии о жизни русского танца на сцене, проводимой редакцией журнала «Балет», определил основные проблемы в области подготовки кадров профессиональных исполнителей, преподавателей и постановщиков русского народного танца: «... пока нет профессиональных исполнителей, профессиональных педагогов и хореографов, глубоко образованных и знающих историю, теорию, композицию, все музыкальные тонкости для того, чтобы создавать новые произведения. Следу-

ет готовить эти кадры, иначе дальше мы не сможем жить и развиваться. И это проблема государственная. Нам всем надо активно взяться за решение этих проблем, потому что именно наше поколение должно думать о том, что будет завтра» [1, с. 13].

Подготовка специалистов, владеющих основами русского танца, ведется в средних и высших учебных заведениях культуры и искусств на основе Федеральных государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования (ФГОС ВПО). В вузах данные стандарты представляет собой совокупность требований, обязательных при реализации основных образовательных программ бакалавриата по направлениям подготовки «Хореографическое искусство» и «Хореографическое исполнительство».

Содержание тем, методики русского народного танца, рабочих учебных программ заключается в том, чтобы донести до студентов – будущих деятелей хореографии – богатство видов и форм русского народного танца, своеобразие манеры исполнения, присущей хороводам, пляскам, кадрилиам различных областей России. Причем изучение русского народного танца в институте должно сочетаться с постижением истории русской танцевальной культуры, а также быта русского человека и связанных с ним обычаев и обрядов. Достаточно сказать, что в одной только Сибири создано около трехсот любительских хореографических коллективов. Несмотря на то, что в Сибирском регионе подготовку кадров в области хореографического искусства осуществляют три института культуры и восемь колледжей культуры, они в настоящее время не в состоянии полностью обеспечить творческие коллективы профессиональными кадрами. А если учесть, что большая часть выпускников образовательных учреждений региона, как правило, уходит в профессиональные коллективы – исполнителями или педагогами-репетиторами, или остается в больших городах преподавать аэробику, фитнес и т. п., – то можно понять, как велика нехватка такого рода специалистов.

Практика показывает, что часто в качестве руководителей любительских хореографических коллективов работают профессиональные артисты балета, получив ранее опыт работы в музыкальных театрах или ансамблях народного танца. Обладая высокой техникой исполнительства, знанием репертуара соответствующего ансамбля, они восполняют

нехватку кадров и приносят известную пользу коллективам. Однако их творческие возможности для такой работы недостаточны. На фестивалях и конкурсах, проводимых в Сибирском регионе, нередко приходится наблюдать печальную картину, когда бывшие артисты балетных трупп музыкальных театров берутся за постановку русского народного танца, которого они просто не знают. Отсюда – вторичность пластических решений, заимствования, примитив и, как итог, – лихая акробатика для аплодисментов. Русским народным танцем нельзя заниматься поверхностно, он нуждается в глубоком и осмысленном постижении своих истоков. Изучая их, необходимо обратить внимание еще и на тот факт, что русский народный танец неотделим от песни, она наложила отпечаток на его характер и стиль, определила особенности манеры исполнения, помогла наполнить танец смыслом и сюжетностью, эмоциональной выразительностью и певучей пластикой.

С развитием хорового и хореографического искусства в нашей стране возрастает интерес к национальным традициям. Своей разносторонней концертной и творческой деятельностью народные хоровые коллективы, вокально-хореографические ансамбли, фольклорные коллективы завоевали ведущее место в современном исполнительстве, так как они представляют самостоятельный вид песенно-танцевального искусства, имеющий глубокие народные традиции. Мы знаем, что русский хоровой фольклорный коллектив как жанр исполнительства опирается на народное музыкальное творчество, которое представляет собой явление синкретическое. Песня, пляска, пантомима, декламация, инструментальная музыка являются выразительными средствами исполнительства данного жанра. Чтобы найти правильное, профессионально-грамотное сценическое решение, нужно, прежде всего, изучить такую проблему: как в бытовой народной традиции «игрались» песни. Мы знаем, что в быту народная песня исполнялась не в «чистом виде». Ее непременно сопровождали жест, движение, игра, пляска. Издавна на Руси в массовых развлечениях сочетались пение, музыка, танец и театрализованное действие. В различных регионах России можно наблюдать свои особенности бытования песен с движением. Так, на севере – игровой хоровод «Негодяй», на юге – курская «Тимоня», танец «С поясами», в Сибири – «Матаня», на Урале – хороводная игра «Рыбка-окунечек» и т. д. Поэтому, чтобы приступить к сценическому воплощению песни, балетмейстеру необходимо изучить традиционное исполнение данной песни.

В учебно-методической литературе выделены следующие жанры песен, исполняемых с движением: плясовые, хороводные и игровые, величальные, частушки, трудовые, календарно-обрядовые, свадебные.

Как мы уже говорили, работа над песнями с элементами движения основана на изучении народной исполнительской традиции. Здесь нужно учитывать те движения и мизансцены, которые могли бы естественно возникнуть при исполнении этих песен в быту, на гулянье. Балетмейстеру при работе над песней с движением необходимо добиться от исполнителей такого результата, когда внешняя выразительность должна стать не игрой «на публику», а естественным процессом эмоционального переживания, отношения певцов к действию в песне. При разработке сценического поведения участников хора нужно исходить из той простоты и увлеченности, которые свойственны народным мастерам, а не усложнять технически танцевальные движения. Также те участники, которые разыгрывают действие, одновременно поют и танцуют, хотя в быту те, кто исполнял пляску в кругу, не пели.

Однако, как показывает практика, в коллективах встречаются случаи, когда в погоне за выразительностью придумываются те или иные позы, жесты, повороты головы, рисунки, неестественное оживление в статичном положении хора в плясовых песнях, что вызывает негативное восприятие данного коллектива. Поэтому важными моментами работы над песней являются ее сценическое осмысление, поиск движения и мизансцен, соответствующих образу и характеру песни. В постановочной работе всегда необходимо учитывать специфические жанровые особенности песни, связанные с ее исполнительской традицией. Например, хороводные песни бывают круговые, игровые, «стенка на стенку», узорчатые или орнаментальные, проходочные. Примером кругового хоровода может служить хоровод Архангельской области «Ой, обойду ли я кругом города», игрового – хоровод «Полно, Машенька, шаловати» Воронежской области, «Стенка на стенку», «Марусенька пашаничку жала» Красноярского края, орнаментальный «Ты воспой, ты воспой» Московской области, хоровод-шествие «У моря белого» Архангельской области.

Жанр игровых песен требует в сценической обработке особого подхода, так как движение здесь подчинено содержанию текста и часто иллю-

стрирует его. Поэтому их исполнение требует культуры движения, пластичности и артистизма. В игровых песнях ведущая роль принадлежит плясовой группе, которая выбирается из числа участников хора. Хор принимает участие в основном действии, перестраиваясь по сцене свободными группами или хороводными линиями.

В плясовых песнях элементы движения обычно не иллюстрируют текст, особенно это касается южной традиции. Например, курская пляска «Тимоня» или карагод с поясами под песню «Пойду, выйду на улицу». В это песне сложные движения пляски, состоящие из дробных выстукиваний, еще больше впечатляют благодаря поднятым кверху красным поясам, которые вверху сплетаются в узоры. Здесь продуманы и отточены все движения исполнителей.

В настоящее время многие любительские коллективы, а также коллективы учебных заведений культуры и искусств, стремятся создавать сюиты или сцены из игровых и хороводных песен с различными перестроениями фигур, движений, связанных с игровым сюжетом. Подобные сюиты и сцены демонстрируются в форме государственных экзаменов. Они выстраиваются в определенный сюжет, «разыгрываются» всеми участниками коллектива. Здесь воедино сплетены все средства народного исполнительства: пение и инструментальная музыка, движение и мимика, декламационные приемы и пляски. Органическая взаимосвязь всех средств художественной выразительности и основных групп – хоровой, плясовой и инструментальной – отражает специфику народного хорового коллектива.

Следовательно, при сценическом решении той или иной песни, сцены большую роль играет балетмейстер. Его знания стиля народного исполнительства, творческая фантазия создают художественное произведение и воспитывают вкус у самих участников.

Выбор исполнительских средств при сценическом воплощении песенного фольклора зависит, прежде всего, от жанра песни и традиций ее бытования в народной среде. Творческий педагогический коллектив, делая тот или иной сценический вариант песни, должен опираться на местные традиции и только основываясь на них, приступать к режиссерской разработке. При этом важное значение приобретает и жест, и мимика, и игра, и индивидуальная манера исполнения участников. Только полное взаимо-

действие творческого союза – хормейстера и балетмейстера – при сценическом воплощении народной песни придает ей художественную форму в исполнении хоровым коллективом на сцене.

Вопросы сохранения и развития традиционной народной культуры имеют большое значение в социокультурной, художественно-творческой деятельности, в росте эстетической, нравственной, духовной культуры личности, проявления ею гражданских, патриотических инициатив. Этнокультурные ценности и идеалы лежат в основе сокровищницы национального искусства, культуры в целом, их следует бережно сохранять, развивать и передавать из поколения в поколение.

Русский народный танец доступен современному исследователю в двух основных разновидностях: как аутентичный, фольклорный, живущий в народной среде как часть традиционной культуры, и как народно-сценический танец, существующий в системе современной художественной культуры. Русский танец составляет культурное наследие уникального богатства народа и передает его по традиции. Решение проблем сохранения традиций и новаторства в народной хореографической культуре, определение роли хореографов русского танцевального искусства в этом процессе, их вклада в развитие народной сценической хореографии путем разработок оригинальных авторских композиций, а также процесса становления личности хореографа как создателя или интерпретатора хореографических форм русского танца являются актуальными задачами по реализации концепции развития народного творчества, духовно-нравственного воспитания личности на региональном уровне.

Таким образом, проблема сценического воплощения русской народной хореографии как жанра в ансамблях народного танца, танцевальных группах русских народных хоров на основе народных танцевальных традиций, подготовка профессиональных кадров русского народного танца может быть решена при следующих условиях.

Во-первых, за счет повышения художественного уровня исполнительской культуры концертных программ. Следуя лучшим образцам региональных хореографических традиций, при подготовке концертных номеров необходимо сконцентрировать внимание на освоении навыков выразительного, технически сложного импровизационного исполнения плясок

и танцев, а также на стилистику исполнения танцевальных движений. Для успешного постижения стилевых особенностей фольклорного танца балетмейстеру необходимо общение с народными исполнителями либо использование в практической работе видеоматериалов по фольклорному танцу. Это даст возможность в процессе обучения русскому народному танцу воспитать у исполнителей раскованность и импровизационность исполнения.

Во-вторых, повышение качественного уровня научного изложения материала. В последние годы изучение и освоение русского народного танца как важной составной части традиционной русской культуры поднялось на качественно новый уровень. В последние годы изданы ряд публикаций, статей, учебных пособий, посвященных исследованиям локальных хореографических традиций: Палилей А. В. «Русский танец в Сибири» (2003), Бочкарёва Н. И. «Русский народный танец: теория методика» (2006), Богданов Г. Ф. «Русский народный танец в жизни и на сцене» (2007) и др. Трудно переоценить роль народного артиста СССР, профессора А. А. Климова в становлении, развитии и популяризации русского народного танца. Его учебник по народному танцу на протяжении многих лет является настольной книгой для всех изучающих русскую хореографию и интересующихся ею. А. А. Климов одним из первых в стране зафиксировал аутентичное исполнение плясок и танцев различных регионов России.

В-третьих, проблема дефицита подготовки кадров, артистов и балетмейстеров народных ансамблей, владеющих методикой преподавания фольклорного танца, знающих его региональные особенности частично решается в настоящее время в институтах культуры, где открыты следующие направления: «Хореографическое исполнительство», где готовят артистов ансамблей народного танца; «Народная художественная культура», где готовят руководителей любительских хореографических коллективов. В учебный план данного направления включена дисциплина «Танец и методика его преподавания: русский народный танец», в содержание которой включены такие разделы, как изучение региональных особенностей русского фольклорного танца и методика его преподавания. Задачами выпускников – специалистов, занимающихся русской народной хореографи-

ей, является не только ее популяризация, но и наиболее полная и тщательная фиксация оригиналов, реконструкция утраченных образцов, разработка и усовершенствование методик преподавания, осмысление роли и сути русского народного танца как важной неотъемлемой части народной традиционной культуры.

Следовательно, освоение фольклорных образцов русского народного танца, его сценическое решение в современных условиях развития нашего общества является приоритетным в художественной культуре. Осмысление балетмейстерами как профессиональных, так и любительских хореографических коллективов русского хореографического фольклора в исторической динамике, в контексте региональной культуры – актуальная задача современности.

Литература

1. Борзов А. А. Мы не можем жить без танца!: беседа с заслуженным артистом РСФСР / беседу записал С. Смирнягин // Клуб. Местное самоуправление: журн. – 2009. – № 2. – С. 13.
2. Мурашко М. Кризис ансамблей русского танца // Балет: литератур.-крит. ист.-теорет. иллюстрир. журн. – 2011. – № 2. – С. 35–36.
3. Шилин А. И. Проблемы освоения народной хореографической культуры: статья // Первый Всерос. конгресс фольклористов: сб. докл. – М.: Гос. республик. центр рус. фольклора, 2006. – Т. 3. – 438 с.

References

1. Borzov A. A. My ne mozhem zhit' bez tantsa!: beseda s zasluzhennym artistom RSFSR / besedu zapisal S. Smirnyagin // Klub. Mestnoe samoupravlenie: zhurn. – 2009. – № 2. – S. 13.
2. Murashko M. Krizis ansambley russkogo tantsa // Balet: literatur.-krit. ist.-teoret. illyustrir. zhurn. – 2011. – № 2. – S. 35–36.
3. Shilin A. I. Problemy osvoeniya narodnoy khoreograficheskoy kul'tury: stat'ya // Pervyy Vseros. kongress fol'kloristov: sb. dokl. – M.: Gos. respublik. tsentr rus. fol'klora, 2006. – T. 3. – 438 s.

ИНТЕГРАЦИЯ РУССКОГО ТАНЦА В СИСТЕМУ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

Бондаренко Анастасия Александровна, старший преподаватель кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: reingardtvi@mail.ru

В статье рассматривается необходимость развития общества в XX веке не только в информационно-технологическом ключе, но и в духовно-нравственном направлении. В условиях урбанизации человек тесно приблизился к технике и ко всему искусственно сотворенному, но, к сожалению, потерял связь с истоками, с тем, что было заложено его предками, а соответственно, потерял гармонию с самим собой. Обнаруживая пустоты в душе, современный русский человек ищет путь к просветлению, духовному развитию, возвращаясь к религии и вместе с тем – к русской культуре, что абсолютно справедливо в данной ситуации. Строятся и реставрируются церкви, многие современные православные стараются соблюдать посты и праздники. Русский человек все сильнее тянется к своим корням, стремится возродить православную культуру России, тем самым обогащая, наполняя свою духовную жизнь.

Ключевые слова: опыт, культура, ценности, практика, обычаи, пляски, хороводы.

INTEGRATION OF RUSSIAN DANCE IN A SYSTEM OF SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF CHILDREN AND YOUTH

Anastasiya A. Bondarenko, Senior Lecturer, Department of Folk Dance, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: reingardtvi@mail.ru

The article discusses the issues of not only information technological development but spiritual and moral society development. In the urbanistic

environment the person closely has approached the technique, and all artificially made, but, unfortunately, lost contact with the roots, so that his ancestors were laid, and lost harmony with himself. Finding emptiness in soul, Russian man looking for the path to enlightenment, spiritual development, turning to religion and however to Russian culture. That's absolutely true in this situation. The Churches are built and restored; many Orthodox people try to observe fasts and feasts. Russians increasingly try to reach out their roots, seek to revive Russian Orthodox culture, thereby enriching, filling their spiritual life.

Keywords: experience, culture, values, practice, customs, dances, roundelays.

Несмотря на то, что XXI век называют веком высоких технологий, в последнее время все больше прослеживается необходимость не только в информационно-технологическом росте, но и в духовно-нравственном развитии общества. В условиях урбанизации человек тесно приблизился к технике и ко всему искусственно сотворенному, но, к сожалению, потерял связь с истоками, с тем, что было заложено его предками, а соответственно, потерял гармонию с самим собой. Обнаруживая пустоты в душе, современный русский человек ищет путь к просветлению, духовному развитию, возвращаясь к религии и вместе с тем – к русской культуре, что абсолютно справедливо в данной ситуации. Строятся и реставрируются церкви, многие современные православные стараются соблюдать посты и праздники. Русский человек все сильнее тянется к своим корням, стремится возродить православную культуру России, тем самым обогащая, наполняя свою духовную жизнь.

Безусловно, в первую очередь, нужно прививать нравственность, духовность и любовь к родной культуре молодому поколению страны как будущим ее носителям и обладателям. Наше время отличается огромным засильем всего иностранного, чужеземного в окружающей жизни человека – в быту, на телевидении, в музыке и т. п. Во многих европейских странах народная культура составляет неотъемлемую часть общего эстетического воспитания детей. А русский народ, как показывает практика, знает свое прошлое, истоки отечественной культуры, обычаи, нравы, традиции очень поверхностно.

С малых лет нужно учить ребенка не только шагать в ногу со временем, но и при этом стремиться не забывать своих истоков, воспитывать в нем чувство патриотизма и достоинства, характерного для русского человека, учить понимать и ценить культуру родной страны. Ведь именно она, как большая кладовая, хранит все основы нравственного воспитания русского человека, весь накопленный предками ценный опыт, в котором есть ответы на многие жизненные вопросы. В народном сознании издревле большое место занимали представления о душе, грехе, совести, доброте, справедливости, правде. На Руси считались грехом нравственные преступления: ложь, клевета, зависть, гнев, воровство, скупость, немилосердие и т. п. Считалось, что у человека, не совершавшего при жизни добра, умирало не только тело, но и душа. Все духовные ценности были вплетены в единую ткань и осознавались неразрывно. Об этом можно судить по тому огромному количеству пословиц, поговорок, сказок, которые образуют своего рода кодекс народной мудрости и нравственности, служивший нашим предкам идеалом в жизни и труде. Духовные ценности являлись ориентиром в жизни русского человека. В сокровищнице русской культуры хранятся бесценные богатства нашей страны, такие как музыка, литература, живопись, архитектура и мн. др. И одним из таких богатств является русское хореографическое искусство, русский народный танец. Он хранит в себе оттенки русской души, ее особенности, которые прекрасно переданы в русских народных плясках, кадрилиях, переплясах и хороводах.

Воспитание детей и молодежи именно путем изучения родных традиций, особенностей русского народного танца окажет положительное влияние на духовное развитие их личности и дальнейший духовный рост общества в целом. Русское народное искусство, русская национальная культура, русский танец должны стать стержнем и основой для возрождения русской духовности. Особенно это важно для становления личности ребенка. Посредством русского танца развиваются духовно-нравственные качества личности ребенка, навыки культурного поведения, чувства красоты и добра.

Древние формы русского танца зародились в процессе практической деятельности народа. В них были отражены бытовые условия людей, их мироощущения. «Труд первых земледельцев, их упорная борьба с при-

родой отразились в плясках, воспроизводивших уход за посевами, сбор урожая, обработку земли» [1, с. 10]. От плясового фольклора берут свое начало многочисленные виды и жанры танца. Танец изменяется вместе с экономической, социальной и духовно-нравственной жизнью народа. «История русского народного танца неразрывно связана с историей русского народа и несет в себе отпечаток его эмоционального характера и условий его жизни» [1, с. 22].

«С древнейших времен наши предки регулировали свою жизнедеятельность особыми обрядами, которые представляют собой коллективное совершение определенных действий, сопровождаемых пением, словом, игрой, телодвижениями. Эти обряды – трудовые и семейные» [5, с. 103].

Из трудовых обрядов до нас дошли обряды земледельческие, или календарные, определявшиеся сельскохозяйственными работами в течении всего года.

Семейные обряды связаны с событиями в жизни отдельного человека: рождением, вступлением в пору зрелости, созданием семьи, смертью. До нас дошли «родильные, свадебные и похоронные обряды» [1, с. 20].

Считается, что самая древняя форма русского народного танцевального творчества – хоровод. Однако даже поверхностное знакомство с тематикой русских хороводов говорит об их достаточно позднем происхождении. В хороводах человек уже выступает как социальный тип, отображается в свете взаимоотношений с обществом, в то время как в обрядах человек действует, еще не отделившись от природы. Это говорит о том, что «русский народный хоровод – результат более сложной культуры. Ему предшествовали ранние, начальные виды древнего танцевального творчества, в частности обрядовой пляски» [1, с. 45].

Русский танец – это драгоценный опыт, переданный нам нашими предками. Это неотъемлемая часть жизненного уклада русского человека, в котором отражены события, происходившие с ним. В русском танце – русский менталитет. Так, широту и удаль русских плясок сменяет чистота и скромность русских хороводов, что говорит о многогранности русского характера, сочетании в нем разных контрастных эмоциональных «оттенков».

Очень важно, чтобы каждый ребенок знал и помнил традиции своего народа, свои истоки. Человек, не знающий своей истории, как дерево без

корней – не может полноценно расти и развиваться. Сохраняя основы русского танца, изучая и исполняя его, мы храним нить, которая связывает нас с нашим прошлым, прошлым всей России и историей развития русского человека.

Философский энциклопедический словарь дает нам определение интеграции как «процесса или действия, имеющего своим результатом целостность; объединение, соединение, восстановление единства. Сторона процесса развития, связанная с объединением в целое ранее разнородных частей и элементов. Процессы интеграции могут иметь место как в рамках уже сложившейся системы – в этом случае они ведут к повышению уровня ее целостности и организованности, так и при возникновении новой системы из ранее не связанных элементов» [4, с. 210].

В философии Спенсера интеграция и дезинтеграция представляют необходимое условие развития, причем интеграция означает превращение распыленного, незаметного состояния в концентрированное, видимое, связанное с замедлением внутреннего движения. В то время как дезинтеграция – превращение концентрированного в состояние распыленности, связанное с ускорением движения.

А какое значение понятие «интеграция» имеет в контексте данной проблемы?

Не секрет, что хореографическое искусство как специфическая форма познания действительности вызывает сильный эмоциональный отклик. Происходит это благодаря ярким средствам выразительности, используемым мастерами. Произведения хореографического искусства неизменно вызывают у человека радость от их восприятия, стремление любоваться ими, внимательно вслушиваться, вглядываться. Хореографическое искусство осваивает и вместе с тем представляет человеку богатство окружающего мира, позволяет ему увидеть новое в этом мире, открывать незнакомое в том, к чему он давно привык. Ребенок формируется на основе эстетического восприятия, образных представлений. Впоследствии это обеспечивает ему успешное владение учением и спокойную адаптацию в социуме. Хореографическое искусство, оказывая сильное воздействие на ребенка, позволяет развивать психические процессы, необходимые для успешного освоения разнообразных видов деятельности. Особое значение в связи с этим имеет

интегрирование искусства и разнообразных видов художественной деятельности детей дошкольного возраста. Именно дошкольного, так как именно в этом возрасте формируются понятия о добре и зле, правде и лжи, складывается так называемый нравственный идеал человека.

А механизмом интеграции является образ, созданный средствами разных видов искусства и созерцаемый детьми в разных видах художественной деятельности:

- в литературе – слово (образные представления, определения, эпитеты, сравнения, метафоры, ритм);

- в театрализованной деятельности – движения, жесты, мимика, голос, интонация, позы;

- в изобразительном искусстве – рисунок (форма, величина, цвет, композиция, ритм);

- в музыке – мелодия, ритм, гармония, динамика, интонация и др.;

- в танце – движения, жесты, поза, мимика, мелодия, темпоритм, рисунок танца.

При интеграции разных видов искусства все содержание включается в процесс разработки и создания образа практически на равных основаниях. Вместе с тем какое-то тематическое содержание всегда выступает в роли стержневого, именно вокруг этого стержня объединяются и другие формы работы, виды искусства и художественной деятельности. В нашем случае таким «стержнем» является русский танец [10].

Обучая детей основам русского народного танца, нужно стараться приблизить их к пониманию и осмыслению того, что они танцуют и какое значение это имело у наших предков, привести к пониманию христианских православных праздников и обрядов. Основная задача состоит в приобщении детей к православной культурной христианской традиции, к вере, к утверждению высоких духовных ценностей – любви, доброты, сострадания и душевной чистоты через русский народный танец.

Итак, православная культура, сопряженная со всей культурой русского народа, в том числе и с культурой русского народного танца, должна занять важное место в образовании подрастающего поколения. Заметим, что соединение народной и церковной традиций воспитания с педагогической наукой, теорией и методикой благотворно влияет на реальный педа-

гогический процесс, спасая его от омертвления, преображая в духе неповторимой живой русской культуры. Получается, что интегрирование в данном контексте – это объединение всех видов искусств – живописи, музыки, литературы, танца и т. д. – в единую целостную систему воспитания в целях формирования у детей и подростков духовно-нравственных качеств и моральных идеалов.

Как же русский народный танец зарождался и соприкасался с христианством, каков его путь? Раннее христианство отрицательно относилось практически ко всем видам искусства, так как усматривало их взаимосвязь с языческими культами. Однако уже с IV–V веков пение, красноречие, декоративно-прикладное искусство, живопись начали проникать в христианский культ, а несколько позже и христианские идеологи признали необходимость активного использования искусства в религиозных целях. В Византии, например, церковное богослужение представляло собой целостное сакрально-художественное действие, в которое включались архитектура, живопись, декоративные и песенно-поэтические искусства, красноречие, особая хореография священнослужителей. Средневековые идеологи ориентировали искусство на выражение религиозного мировоззрения, стремились сосредоточить творческий потенциал искусства на основе духовных идеалов времени. В результате вырос интерес искусства к сфере идеального, оно достигло уровня художественного выражения общечеловеческих духовных ценностей. Борьба христианства с язычеством отразилась на русской хореографии, но вышла из борьбы обновленной, возродилась, приняла более организационные формы, постепенно утратив первоначальную стихийность. Связь хореографии с трудовыми процессами, общественной жизнью, религией и бытом была длительной и всегда находила конкретное воплощение [2, с. 78; 3, с. 56–57].

XVII век, допетровский период – это сложное время для русской хореографии. Уже проникают европейские влияния, утверждается театральное действие европейского типа и обостряется отношение правящей верхушки к народной хореографии. Религиозное наступление искореняет еще живущий в народе первоначальный языческий жест. Церковь пытается искоренить пляс, игрища – осколки языческих ритуалов, «дьявольские штуки». Но игрища славян носили бытовой и земледельческий характер [7, с. 46].

В развитии русской хореографии XIX–XX веков отмечено византийское влияние. Славяне заимствовали у Византии лишь то, что могло сделать более ярким и красочным их самобытное искусство. Более заметные следы оставила религиозная реформа XIX века – пляска, игры, песни, музыка были изъяты из жизни, подвергнуты жестокому преследованию, отнесены к категории «греха», названы «эллинскими беснованиями», «сатанинскими прельщениями». Однако среди духовников были люди, выступающие в защиту искусства [8, с. 81].

Таким образом, на пути развития русского народного танца и пересечения его с религией было много препятствий и различных влияний. Но все это было лишь своего рода испытаниями и дальнейшим импульсом в становлении и развитии русского танца.

Сейчас православие и русский танец тесно связаны друг с другом. Русский танец как вид искусства сохраняет основы православной русской культуры. А она, в свою очередь, хранит в себе нравственные ценности и моральные устои христианина, и, обращаясь к ней, человек духовно обогащается, находит пути решения многих жизненных проблем и ситуаций.

В г. Кемерово открыто несколько воскресных школ, в которых практикуются методы воспитания детей путем изучения русских традиций. Детям прививают любовь к русской культуре, помогают понять свое происхождение, обрести нравственный идеал путем обращения к Богу [9].

Одним из таких мест является православный детский дом для девочек «Покров» в селе Елыкаево Кемеровской области. Он был открыт при Свято-Успенском женском монастыре 19 января 2009 года. В этом детском доме проживают дети-сироты и дети, чьи родители были лишены родительских прав. Все дети с разными, порой очень тяжелыми судьбами, с разными жизненными историями. Специфика работы этого детского дома заключается в том, что дети углубленно изучают русские традиции: танцуют русские народные танцы, занимаются рукоделием, декоративно-прикладным творчеством, поют русские народные песни. Основная цель работы педагогов детского дома «Покров» – помочь ребенку и по возможности его семье выйти из кризисной ситуации, в которой они оказались, преодолеть ожесточение и страх. Здесь стараются дать детям ощущение дома, большой семьи, привить привычку помогать друг другу и взрослым,

воспитать ответственность за свои дела и поступки, возродить чувство общности и нужности и, с помощью Божией, дать духовно-нравственные, христианские ориентиры для будущей самостоятельной жизни [10].

Настоятельница этого детского дома матушка Михаила изначально настояла на преподавании именно русских народных танцев. Для воспитанниц предложен очень объемный материал по русскому народному танцу, начиная с лиричных хороводов и заканчивая озорной пляской. Педагоги детского дома знакомят детей с русской народной культурой, приобщают к русским традициям, прививают любовь к родным истокам и воспитывают чувство патриотизма. Конечно, не все из воспитанниц охотно тянутся к прекрасному. Многие из них до сих пор мечтают вернуться в свой привычный жизненный уклад, откуда их забрали в детский дом. Разумеется, работа с такими детьми требует много времени и усилий, но в данном случае только это может помочь воспитанницам почувствовать твердую почву под ногами, обрести духовно-нравственную целостность и уверенность в себе. Только воспитание средствами русских традиций, обращение к русскому танцу, к русской песне и музыке должно помочь девочкам в обретении своего мировоззрения, жизненных идеалов, целей и тех заповедей, по которым будет строиться их дальнейшая жизнь.

Настоятель церкви Архангела Михаила, при которой открыт детский дом «Покров», протоирей Александр Демченко, руководитель Отдела культуры Кемеровской и Новокузнецкой Епархии, организует для воспитанниц поездки на различные хореографические конкурсы и фестивали. Традиционным фестивалем, который проходит в селе Елыкаево Кемеровского района, является Православный фестиваль детского творчества «Сказка Рождества». Этот творческий проект объединил более 100 детей – воспитанников детских домов и школ-интернатов региона, подарив им интересные моменты духовного общения.

Основная идея фестиваля – создание для детей возможности соприкосновения с национальной традицией русского православия в дни Рождественских праздников. Не из книг или фильмов, а на собственном опыте ребята знакомятся с традициями в том виде, в котором они издавна бытовали на Руси. Программа фестиваля всегда разнообразна и увлекательна. Ребята присутствуют сначала на Божественной литургии в Свято-Успенском монастыре села Елыкаева, а затем собираются в местном Доме

культуры для выступлений на концерте. В фестивале ежегодно участвуют детские творческие коллективы нескольких учреждений: Православного детского дома «Покров» при Свято-Успенском женском монастыре, Православного приюта «Серафимушка» при Свято-Серафимо-Покровском женском монастыре г. Ленинска-Кузнецкого, Специальной коррекционной школы-интерната для детей – сирот и детей, оставшихся без попечения родителей (законных представителей) с ограниченными возможностями здоровья № 27 и Губернаторской женской гимназии-интерната.

Сейчас очень актуальна проблема воспитания детей на основе русской культуры, так как среда, в которой растут дети, представляет собой хаотичный набор элементов различных традиций и культур, что таит в себе угрозу развития равнодушия, ведь невозможно постигать, понимать и любить все одновременно. Что-то должно быть в жизни особенным. Этим особенным для детей должна являться родная русская культура.

В настоящее время педагогическая практика испытывает затруднения в плане приобщения детей дошкольного возраста к ценностям народной культуры, народного искусства, народным обрядам и традициям, а также к духовным ценностям русского народа, воспитания национального достоинства детей.

Влияние западной культуры на наш жизненный уклад, привычки, род занятий, к сожалению, не проходит бесследно.

Внимание к русскому танцу, к древним пластам культуры, традиции в целом как к неисчерпаемому источнику воспитания и развития человека проявляется в последние годы особенно активно в социально-педагогической среде. Это связано с глубокой духовностью и мудростью народного творчества, с непрерывностью процесса передачи национальной культуры из поколения в поколение.

Необходимо донести до сознания детей, что они являются носителями русской народной культуры, воспитывать детей в национальных традициях. Для этого следует обратиться к истокам русской народной культуры и, в первую очередь, к русскому танцу. Ведь содержание русского танца отражает жизнь русского народа, его опыт, духовный мир, мысли, чувства наших предков. Русский танец, песня, русская музыка должны стать частичкой жизни ребенка.

Культура русского народа огромна и разнообразна. Русский педагог К. Д. Ушинский, исследователи русского фольклора Г. С. Виноградов,

В. И. Даль и многие другие отмечали, что основной чертой русского фольклора, его достоинством является теснейшая связь с окружающей жизнью. Это делает его совершенным средством воспитания детей.

Русский танец является бесценным национальным богатством. Это огромный пласт духовной культуры народа, который складывается коллективными усилиями многих поколений на протяжении столетий. На современном этапе национального возрождения необходимо вернуться к тому, что было достигнуто нашими предками. Произведения русского народного танца отшлифовывались веками, поэтому «сила воздействия русского танца на личность ребенка – в совершенстве формы и яркости музыкальной выразительности, в единстве идеи и эмоций» [6, с. 144].

Как известно, русская народная танцевальная культура – это основное средство народной педагогики. Народная педагогика – это вид деятельности взрослых по воспитанию подрастающего поколения, совокупность и взаимосвязь представлений и идей, взглядов, мнений, убеждений, а также навыков и приемов народа по вопросам развития, воспитания и обучения подрастающего поколения, отраженных в народном творчестве. Это и менталитет нации по отношению к подрастающему поколению, и связь, и преемственность поколений. Без знания корней, традиций своего народа нельзя воспитать полноценного человека. Знакомство с русским танцем, обычаями русского народа помогает воспитывать любовь к истории, культуре русского народа помогает сохранить прошлое. Русский танец – это дорожка от прошлого, через настоящее, в будущее, источник чистый и вечный. Поэтому познание детьми народной культуры, русского народного творчества находит отклик в детских сердцах, положительно влияет на эстетическое развитие, раскрывает творческие способности каждого ребенка, формирует общую духовную культуру. И начинать приобщение к родной культуре необходимо с малых лет. Детские впечатления неизгладимы. Дети очень доверчивы и открыты. К счастью, детство – это время, когда возможно подлинное, истинное погружение в истоки национальной культуры.

Русский народный танец помогает узнать себя, понять, кто мы и откуда. Старинная мудрость гласит: «Человек, не знающий своего прошлого, не знает ничего». Необходимо донести до сознания детей, что они являются носителями народной культуры, воспитывать их в национальных тради-

циях. Ведь воспитание детей в национальных традициях положительно влияет на их духовное и эстетическое развитие.

В заключение хотелось бы сказать, что речь идет о личности ребенка, не важно, воспитывается ли он в семье, имея родителей, или в детском доме. Важно, то, что именно дети – это будущее нашей страны, которое во многом зависит от нас. Поэтому одна из главных целей каждого взрослого, родителя, педагога – помочь ребенку ступить на правильный жизненный путь, понять значимость и весомость его личности, помочь в формировании духовных и моральных ценностей.

Возрождение воскресных школ, православных школ-интернатов, школ при монастырях и храмах – очень важный процесс во всей системе образования подрастающего поколения России. Так как становление и возрождение русского народного духа, традиций и истоков происходит посредством обращения к русской народной хореографии, русской литературе, живописи и т. п.

Таким образом, русский народный танец путем интегрирования в систему воспитания детей формирует моральные ценности, идеалы и личные качества через православные традиции русского человека, через русскую культуру и преемственность поколений. Охватывая при этом не только эстетическую сторону воспитания, но и духовно-нравственную. Потому что в русском танце заключен бесценный опыт наших предков.

Литература

1. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. – М.: Искусство, 1964. – 363 с.
2. Емелях Л. И. Происхождение христианского культа: обществ.-полит. лит. – Л.: Лениздат, 1971. – 200 с.
3. Емелях Л. И. Происхождение христианских таинств: обществ.-полит. лит. – М.: Совет. Россия, 1978. – 125 с.
4. Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Совет. энцикл., 1983. – 840 с.
5. Руднев В. А. Обряды народные и обряды церковные. – Л.: Лениздат, 1982. – 159 с.

6. Угринович Д. М. Искусство и религия. – М.: Политиздат, 1982. – 288 с.
7. Православный детский дом для девочек «Покров» при Свято-Успенском женском монастыре с. Елыкаево [Электронный ресурс] // База данных по социальному служению Русской православной церкви. – URL: <http://www.miloserdie.ru/social/service/5>.
8. Религиозная организация [Электронный ресурс]. – URL: <http://elykaevo.prihod.ru>.
9. История, библия, наука [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.regels.org>.
10. Открытый урок. Первое сентября [Электронный ресурс]. – URL: <http://festival.1september.ru>.

References

1. Goleyzovskiy K. Ya. Obrazy russkoy narodnoy khoreografii. – М.: Iskusstvo, 1964. – 363 s.
2. Emelyakh L. I. Proiskhozhdenie khristianskogo kul'ta: obshchestv.-polit. lit. – L.: Lenizdat, 1971. – 200 s.
3. Emelyakh L. I. Proiskhozhdenie khristianskikh tainstv: obshchestv.-polit. lit. – М.: Sovet. Rossiya, 1978. – 125 s.
4. Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' / gl. red.: L. F. Il'ichev, P. N. Fedoseev, S. M. Kovalev, V. G. Panov. – М.: Sovet. entsikl., 1983. – 840 s.
5. Rudnev V. A. Obryady narodnye i obryady tserkovnye. – L.: Lenizdat, 1982. – 159 s.
6. Ugrinovich D. M. Iskusstvo i religiya. – М.: Politizdat, 1982. – 288 s.
7. Pravoslavnyy detskiy dom dlya devochek “Pokrov” pri Svyato-Uspenskom zhenskom monastyre s. Elykaevo [Elektronnyy resurs] // Baza dannykh po sotsial'nomu sluzheniyu Russkoy pravoslavnoy tserkvi. – URL: <http://www.miloserdie.ru/social/service/5>.
8. Religioznaya organizatsiya [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://elykaevo.prihod.ru>.
9. Istoriya, bibliya, nauka [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.regels.org>.
10. Otkrytyy urok. Pervoe sentyabrya [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://festival.1september.ru>.

**ТВОРЧЕСКИЕ КОНКУРСЫ И ФЕСТИВАЛИ
КАК СПОСОБ УСТАНОВЛЕНИЯ ЭТНИЧЕСКИХ КОНТАКТОВ,
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И СБЛИЖЕНИЯ КУЛЬТУР ЭТНОСОВ**

Моисеенко Роман Николаевич, старший преподаватель кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: rn-ms@bk.ru

В статье раскрывается один из важнейших вопросов современности – поиск способов установления этнических контактов, взаимодействия и сближения культур этносов для понимания особенностей диалога культур в условиях глобализации. Автор анализируется роль творческих фестивалей и конкурсов, которые стали в настоящее время площадками для взаимопроникновения культур, обмена творческим опытом, расширения спектра культурных услуг и играют важную роль в установлении этнических контактов, взаимодействия и сближения культур этносов в контексте модернизационных и глобализационных трансформаций.

Ключевые слова: «диалог культур», межкультурное взаимодействие, глобализация, этнос, этническая культура, культурные связи.

**CREATIVE TENDERS AND FESTIVALS AS METHOD
OF ESTABLISHMENT OF ETHNIC CONTACTS, INTERACTIONS
AND RAPPROCHEMENTS OF CULTURES OF ETHNOSES**

Roman N. Moiseenko, Senior Lecturer, Department of Folk Dance, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: rn-ms@bk.ru

The article reveals one of the most important questions of the present – searching the methods for establishing ethnic contacts, interacting and rapprochement of cultures for realizing features of dialogue of cultures in globalization conditions. The author analyzes the role of creative festivals and tenders

which became now the platforms for interpenetration of cultures, the exchange of creative experience, expanding the range of cultural services; and plays an important role in establishing ethnic contacts, ethnos interactions and rapprochements in the context of modernization and globalization transformations.

Keywords: “dialogue of cultures”, cross-cultural interaction, globalization, ethnos, ethnic culture, cultural ties.

Цель данной статьи – выявление потенциала творческих конкурсов и фестивалей как специфической формы коммуникации в современной культуре, изучение его с позиций взаимодействия и сближения культур этносов.

В работе использовались теоретико-культурный и социокультурный методы исследования. Теоретико-культурный метод способствовал осмыслению феноменов фестиваля и конкурса, в частности творческих, в контексте этнической коммуникации и взаимодействия. Обращение к социокультурному методу дало возможность изучить творческие фестивали и конкурсы в контексте социальных отношений.

Актуальность исследования вопросов взаимодействия и сближения культур этносов обусловлена наличием многочисленных проблем в современном мире, связанных с существованием этноса. Каждый индивид на земле принадлежит к тому или иному этносу и является носителем этнической культуры. Сегодня можно наблюдать самые сложные и острые конфликты, которые базируются на этнической почве. «Причин обострения межэтнической конфликтности много: это и разница культурного и религиозного начал, имущественная и финансовая пропасть, экономические и политические разногласия. Также часто встречается мнение об угрозе исчезновения и невозможности возрождения традиционной культуры. Это далеко не весь комплекс вопросов, который отражается на бытовании этнической культуры и ее носителях» [4, с. 113].

Современные ценности, формируемые в обществе, базируются на моральных принципах развития личности и способствуют поддержанию благожелательных и дружеских связей между различными народами и странами, утверждению в сознании каждого человека понимания огромной значимости общечеловеческих ценностей и идеалов в развитии общества.

Вместе с тем имеют место проблемы становления национального самосознания, деструкции в ценностных ориентациях, низкий уровень поведенческой культуры, невысокий уровень сочувствия, сопереживания, неумение принять точку зрения другого человека, неумение вести диалоги с представителями разных наций.

Острая социальная проблематика, неограниченность заявленных тем, демонстрация самобытности творчества, чуткое реагирование на появление новых технологий в творческой деятельности – аспекты, присущие творческим фестивалям и конкурсам как способу установления этнических контактов, взаимодействия и сближения культур этносов. Эти особенности являются основными причинами, объясняющими постоянно растущую потребность в организации творческих фестивалей и конкурсов.

Активизация творческих фестивалей и конкурсов на современном этапе развития общества обусловлена тем, что эта форма представления современного творчества обладает более широкими возможностями в создании условий обмена результатами творчества, позволяет осуществлять диалог и интеграцию различных культур в едином творческом процессе.

В то же время творческие конкурсы и фестивали еще не стали объектом пристального внимания и изучения специалистов, исследующих общие закономерности развития современной культуры и межкультурной коммуникации, поэтому сегодня назрела особая необходимость осмыслить творческие конкурсы и фестивали как явление современной культуры, включенное в систему диалогических отношений разных национальных культур. Этим определяется актуальность данной статьи.

С XX века набрали популярность международные (Всемирные) фестивали. Некоторые фестивали молодежи и студентов проходили под лозунгами «За мир и дружбу»; «За солидарность, мир и дружбу». В СССР первые музыкальные фестивали проводились в 30-е годы XX века. Большинство из ныне известных и популярных фестивалей появилось в 1950-е годы. Их развитие, совершенствование, видоизменение и постоянно увеличивающийся объем деятельности связаны не только с обновлением зрелищных форм общения в структуре современной городской культуры, но и с глобальными политическими изменениями. В это время в международных отношениях формируется и утверждается концепция единого европейского пространства, в котором каждая страна, сохраняя исторически

сложившиеся политические институты, национальную и культурную самобытность, является частью общего межгосударственного пространства. Это привело «к формированию общеевропейского культурного пространства, в котором сеть крупнейших международных фестивалей играет важную интегрирующую роль в качестве престижного поля для международного артистического обмена, демонстрации лучших достижений национальных культур» [7, с. 24].

На рубеже XX–XXI веков развитие творческих конкурсов и фестивалей обусловлено актуальной общекультурной тенденцией усиления роли межкультурных взаимодействий и контактов на основе творческого диалога. Основным фактором, оказавшим влияние на развитие данной тенденции, является глобализация – процесс всемирной экономической, политической и культурной интеграции и унификации.

Творческие фестивали и конкурсы способствуют возрождению национальных культур, развитию и углублению культурных связей, дальнейшему сближению культур народов; объединяют возможности государственных и общественных организаций, этнокультурных центров, национальных творческих коллективов. Сама идея творческих фестивалей и конкурсов способствует взаимопроникновению культур, ведь люди знакомятся с самобытностью и богатством другой страны, позволяет узнать еще больше фактов из жизни других народов, способствует сближению и пониманию друг друга. Мероприятия в рамках фестивалей не только содействуют консолидации творческих коллективов и международному культурному обмену, но стимулируют творческое соревнование, просвещение (мастер-классы специалистов международного уровня), подготовку молодых кадров в сфере актуальных форм любых видов искусства. Так, в октябре 2014 года в Красноярске состоялся III Международный форум «Балет – XXI век», центральным событием которого стал Международный балетный конкурс Гран-при Сибири. В ноябре вслед за Москвой и Санкт-Петербургом Фестиваль балетных школ мира впервые прошел в Астрахани.

К концу XX – началу XXI столетия наметилась тенденция к укрупнению и усложнению фестивальных проектов за счет расширения круга участников, принадлежащих различным этническим и национальным общностям, осуществляемых на основе равноправного самовыражения участников, представляющих разные этнонациональные и творческие традиции; на

основе органического слияния и синтеза разных этнонациональных и творческих традиций [10, с. 12]. Творческие конкурсы и фестивали могут быть поставлены в общий ряд с другими культурными феноменами в пространстве современности. Сегодня они воспринимаются как социокультурный феномен, специфическая форма межкультурной коммуникации, в рамках которой реализуются творческие и интеллектуальные интенции нашего времени.

Проведение творческих фестивалей и конкурсов в настоящее время обусловлено социокультурными тенденциями времени, которые проявляются в форме диалога культур: на основе равноправного взаимодействия участников, представляющих различные национальные традиции, и на основе органического слияния и синтеза различных стилей и течений современного искусства, принадлежащих разным национальным культурам.

В рамках творческих конкурсов и фестивалей устанавливаются сложные коммуникативные отношения между представителями различных этнических, национальных, социальных и прочих общностей. Этим объясняется многократное возрастание роли механизма диалога в современной культуре, а вместе с ним и тех форм культурного творчества, которые основаны на данном механизме.

Коммуникативная ценность творческих конкурсов и фестивалей не исчерпывается их значением в структуре межличностной коммуникации, так как в их пространстве обнаруживается все многообразие и сложность социальных взаимодействий между индивидами, принадлежащими разным национальным общностям и культурам, социальным группам и т. д., система взаимодействий между различными культурными сферами и институтами.

В процессе объединения разнородных тем, мотивов, жанровых и стилевых образований возникает кардинально новый художественный опыт: художественное открытие, производимое путем синтеза разнородного опыта исполнителей, становится целью «диалога культур». Ситуация «диалога культур», характерная для рубежа XX–XXI столетий, стала предпосылкой для создания единого культурного пространства. Так, например, в джазовом искусстве это приводит к формированию интернационального джазового сообщества, вбирающего в себя представителей всех этносов мира. В 2000–2010 годы организуются фестивали с максимально широким жанрово-стилевым и этнонациональным охватом участников; по сути, речь

идет о мультиэстрадном сообществе, в рамках которого в неконфликтном единстве (интеграции) сосуществуют практически все этнонациональные и культурные пласты музыкального творчества [10, с. 12].

Творческие конкурсы и фестивали способствуют установлению этнических контактов, взаимодействия и сближения культур этносов, расширяя круг участников творческой коммуникации до масштабов всемирной, с включением в нее представителей всех этнических и национальных культур современности. При этом механизм творческого диалога перерастает в интегративное межкультурное взаимодействие. Результатом этого взаимодействия можно считать взаимное влияние традиций и исполнителей, представляющих разные культуры. При этом важно подчеркнуть, что носители определенных этнонациональных традиций в ситуации творческого диалога перенимают нормы, ценности и традиции другой школы, направления, стиля и т. д.

Творческие конкурсы и фестивали стали в последнее время одной из весьма распространенных форм пропаганды национального искусства во многих странах мира. Одни из них играют чисто репрезентативную роль, другие подводят итоги, служат обмену опытом в области порой весьма далеко стоящих друг от друга национальных традиций. Именно творческие конкурсы и фестивали дают критике возможность, с одной стороны, оценить прогресс отдельных национальных культур, с другой – наметить пути дальнейшего развития [2, с. 14].

Значение творческих фестивалей и конкурсов определяется не только пропагандой национального искусства, начиная с традиционных, кончая современными профессиональными формами, но и расширением межнациональных контактов. Открытое пространство творческих фестивалей и конкурсов способствует взаимопроникновению, взаимовлиянию национальных культур, а также активизирует творческое общение, в котором дух соперничества становится духом сотрудничества, так как во всем мире опираются, прежде всего, на традиции народной культуры (древние массовые зрелища, игрища, связанные с обрядами, балаганы, скоморошьи игры, народные эпические песни, национальные танцы). Развитию любительского творчества, повышению уровня исполнительского мастерства участников способствуют также различные смотры-конкурсы. В таких конкурсах принимают участие как солисты, так и творческие коллективы.

Творческие конкурсы и фестивали являются достаточно плодотворной и динамично развивающейся формой межкультурной коммуникации, которой присущи «действенность, коллективность, “развернутость на зрителя”, эффекты соучастия и участия (дегустация блюд, национальные танцы, конкурсы, соревнования, народные игры и др.), предполагают активное зрительское восприятие, сиюминутная зрительская реакция формирует разнообразие смысловых и эмоциональных оттенков каждого конкретного представления» [5, с. 16].

В современный период творческие конкурсы и фестивали сохраняют свою жизнеспособность благодаря вариативности, способности модифицироваться в связи с постоянно изменяющимися социально-культурными условиями, они стали эффективным способом организации систематических этнических контактов в сфере культуры, способствующих интеграции и стабилизации общественных отношений. Диалогизм, репрезентативность, зрелищность творческих конкурсов и фестивалей в современном мире являются составными типологическими чертами, частью общего процесса глобализации, расширения творческой межкультурной коммуникации.

В процессе подготовки и проведения творческих фестивалей и конкурсов заметно активизируется культурная жизнь, растет количество участников самодеятельности, улучшается организация досуга, обеспечивается целенаправленное и предметное эстетическое воспитание, происходит приобщение к культурным ценностям. Фестиваль охватывает культурно-художественные общности (хореографы, музыканты, актеры, режиссеры и др.) и может носить как региональный, так и международный характер. Действительно, творческие фестивали и конкурсы являются экспериментальным полем для апробации новых идей, школой для молодых танцоров, актеров, художников и др. художественным пространством для популяризации современных направлений творчества, обмена мнениями и опытом. Они включают в себя различные компоненты: вербальные (название, базовый слоган и др.), визуальные (элементы внешнего антуража: эмблемы, костюмы, декорации, бутафорию, флаги и т. д.), аудиальные (музыкальная составляющая фестиваля: позывные, гимн и т. п.), умозрительные знаки-символы, функционирующие в непрерывной взаимосвязи и взаимозависимости и связанные с информацией, представленной в художественном

материале, актуализируемом на фестивале – песне, музыкальной композиции, театральной постановке, картине и т. п. [6, с. 10].

Творческие фестивали и конкурсы открывают возможности для эффективной межкультурной коммуникации, для достижения понимания между людьми как представителями культур, разница между которыми носит социальный, профессиональный, возрастной, этнический и др. характер. Они выступают в качестве средства уравнивания процессов интеграции и дифференциации за счет уникального комплекса коммуникативных средств: непосредственного общения, «коммуникации по поводу свободы», искусства, творчества.

Являя собой форму глубокой рефлексии, осуществляемой субъектом через межкультурное общение и позволяющей осознать себя как часть реального мира, свое место и роль в этом мире, творческие фестивали и конкурсы становятся одними из действенных средств, обеспечивающих достижение искомого баланса между процессами интеграции и дифференцирования в обществе. «Несмотря на то, что этот баланс существует локально и сохраняется в течение непродолжительного времени, реализация самой возможности такого баланса позволяет вызвать стремление к нему как к идеалу общественных отношений» [9, с. 11]. Вследствие этого реализуется не только культуротворческий, но и миротворческий потенциал творческих фестивалей и конкурсов.

Таким образом, материалы данной статьи позволяют сделать выводы о том, что творческие фестивали и конкурсы – это сконцентрированное представление о культуре, традициях и истории той территории, где проводится мероприятие, являющееся экспериментальным полем для апробации новых идей, художественным пространством для популяризации современных направлений творчества, обмена мнениями и опытом.

Созидательная роль творческих фестивалей и конкурсов в жизни общества доказывается, прежде всего, их историческими корнями, уходящими к первым массовым праздникам на заре культур. Неизменное присутствие праздника в культурах всех эпох и народов говорит о том, что они выполняют уникальные функции по отношению к обществу.

В условиях глобализации творческие конкурсы и фестивали трансформируются в широко востребованную форму осуществления межкуль-

турного диалога, становятся своего рода площадкой для диалогических взаимодействий посредством творчества. Целями творческих фестивалей и конкурсов можно назвать установление творческих контактов, укрепление связей, демонстрацию достижений.

Творческие конкурсы и фестивали формируют культуру межнационального общения, этническую и религиозную толерантность. В сфере обмена информацией творческие конкурсы и фестивали способны дифференцировать формы и интегрировать знания, восстанавливать контакты, быть генератором творческих идей.

Литература

1. Акулова О. Фестиваль исполнителей этномызыки: от аутентичной до эпатажной // Народное творчество. – 2003. – № 2. – С. 2–7.
2. Базиева Г. Д. Этническая культура народов КБР в условиях современных трансформаций: культурологический анализ. – Нальчик: Издат. отд. КБИГИ, 2013. – 164 с.
3. Карпова Г. Г. Праздничная культура в современном обществе: традиции и инновации // Социально-гуманитарные знания. – 2014. – № 10. – С. 200–206.
4. Липец Е. Ю. Этнос и этническая культура: традиционные и современные формы существования // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 2 ч. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 1 (39), ч. II. – С. 113–116.
5. Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004. – 20 с.
6. Николаева П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Краснодар, 2010. – 229 с.
7. Плахин Г. В. Организация фестивально-конкурсных форм самодеятельного творчества // Культура и социум: мат-лы Всерос. конф. «Культура. Литература. Искусство. Регион (13–14 апр. 2000 года)». – Тюмень: ТГУ, 2000. – С. 23–25.

8. Периль Б. В. Фестивальная практика: опыт case-study // Экология культуры: информ. бюл. – Архангельск, 2002. – № 3 (28). – С. 24–73.
9. Резникова Е. И. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2006. – 186 с.
10. Широкова Е. А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – СПб., 2013. – 171 с.

References

1. Akulova O. Festival' ispolniteley etnomuzyki: ot autentichnoy do epatazhnoy // Narodnoe tvorchestvo. – 2003. – № 2. – S. 2–7.
2. Bazieva G. D. Etnicheskaya kul'tura narodov KBR v usloviyakh sovremennykh transformatsiy: kul'turologicheskiy analiz. – Nal'chik: Izdat. otd. KBIGI, 2013. – 164 s.
3. Karpova G. G. Prazdnichnaya kul'tura v sovremennom obshchestve: traditsii i innovatsii // Sotsial'no-gumanitarnye znaniya. – 2014. – № 10. – S. 200–206.
4. Lipets E. Yu. Etnos i etnicheskaya kul'tura: traditsionnye i sovremennye formy sushchestvovaniya // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Vopr. teorii i praktiki: v 2 ch. – Tambov: Gramota, 2014. – № 1 (39), ch. II. – С. 113–116.
5. Men'shikov A. M. Festival' kak sotsiokul'turnyy fenomen sovremennogo teatral'nogo protsessa: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – M., 2004. – 20 s.
6. Nikolaeva P. V. Semiotika festivalya kak formy prazdnichnoy kul'tury: dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01. – Krasnodar, 2010. – 229 s.
7. Plakhin G. V. Organizatsiya festival'no-konkursnykh form samodeyatelnogo tvorchestva // Kul'tura i sotsium: mat-ly Vseros. konf. "Kul'tura. Literatura. Iskustvo. Region (13–14 apr. 2000 goda)". – Tyumen': TGU, 2000. – S. 23–25.
8. Peril' B. V. Festival'naya praktika: opyt case-study // Ekologiya kul'tury: inform. byul. – Arkhangel'sk, 2002. – № 3 (28). – S. 24–73.
9. Reznikova E. I. Festival' iskusstv kak sinteticheskoe khudozhestvennoe prostranstvo: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – SPb., 2006. – 186 s.
10. Shirokova E. A. Muzykal'nyy festival' v dialoge kul'tur: dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01. – SPb., 2013. – 171 s.

РАЗДЕЛ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

УДК 378.048.2

ИНТЕГРАТИВНО-МОДУЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТА-ХОРЕОГРАФА В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Юрьева Марина Николаевна, почетный работник высшего образования РФ, доктор педагогических наук, профессор кафедры сценических искусств, руководитель образовательной программы «Хореографическое искусство», ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, РФ). E-mail: mar_nik@bk.ru

В статье раскрывается сущность интегративно-модульной технологии обучения студентов-хореографов в вузах культуры и искусств. В системном единстве рассматриваются ее этапы: диагностико-аналитический, организационно-конструктивный, контрольно-коррекционный.

Ключевые слова: интегративно-модульная технология, студент-хореограф, профессионально-творческое становление, модуль, методы обучения.

INTEGRATIVE-MODULE TECHNOLOGY OF EDUCATING OF STUDENT-CHOREOGRAPHER IN THE UNIVERSITIES CULTURE AND ARTS

Marina N. Yuryeva, Honorary Worker of Higher Education of Russian Federation, PhD in Pedagogical Sciences, Professor, Department of Performing Arts, Head of Educational Program "Choreographic Art", Tambov State University named after G. R. Derzhavin (Tambov, Russia). E-mail: mar_nik@bk.ru

The article reveals the essence of the integrative-modular technology of training of students-choreographers in the universities of culture and arts. In system unity its stages are examined: of diagnostic-analytical, organizational-structural, control-corrective.

Keywords: integrative-module technology, student-choreographer, professionally-creative becoming, module, methods of educating.

Изучение состояния образовательной хореографической практики показывает, что сегодня в профессиональном становлении будущих специалистов задача развития личности рассматривается как приоритетная, что предполагает тесную взаимосвязь фундаментализации, гуманизации, профессионализации с целью формирования инновационных подходов к организации образовательного процесса в вузах культуры и искусств. Взаимосвязь личностного, творческого и профессионального становления имеет принципиальное значение, так как собственная личность специалиста выступает в качестве инструмента его творческой хореографической деятельности, обеспечивает готовность к достижению социальной, личностной и деятельностной зрелости на основе собственной творческой активности, самосовершенствования и самоосуществления.

Изучение процесса профессионально-творческого становления студента-хореографа (далее – ПТСЛСХ) в вузах культуры и искусств как целостного явления позволило нам определить конкретные пути и средства эффективной реализации данного процесса в высшей школе, то есть разработать и реализовать интегративно-модульную технологию.

Опираясь на положения ученых (Е.П. Белозерцева, В.П. Беспалько, М. Я. Виленского, И. Ф. Исаева, М. В. Кларина, Г. К. Селевко, Ф. Талызиной и др.), под педагогической технологией мы понимаем совокупность средств и методов воспроизведения теоретически обоснованных процессов обучения и воспитания, позволяющих успешно реализовывать поставленные образовательные цели.

При разработке интегративно-модульной технологии мы учитывали ряд требований: соответствие технологии специфике учебно-профессиональной деятельности студента-хореографа в вузе; интересы и потребности участников образовательного процесса; прогнозирование и оценку побочных действий, возникающих в ходе ее реализации; возможность внесения корректив.

Интегративно-модульная технология ПТСЛСХ динамична, гибка, вариативно позволяет модернизировать традиционные методы хореографического обучения; предполагает уровневую дифференциацию, адаптивную систему образования; позволяет спроектировать цели профессиональ-

но-творческого становления по этапам обучения (блокам, модулям, учебным элементам), смоделировать учебные средства, интегрированные формы, способствующие достижению планируемого результата.

Реализация интегративно-модульной технологии осуществлялась по концентрическому принципу на хореографическом отделении Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина, на профилирующих предметах специального и психолого-педагогического циклов, в рамках разработанных нами спецкурсов, в процессе самостоятельной образовательной деятельности, прохождения различных видов практики, подготовки выпускных квалификационных работ, концертно-сценической деятельности.

Нами были определены следующие этапы интегративно-модульной технологии: диагностико-аналитический, организационно-конструктивный, контрольно-коррекционный.

Диагностико-аналитический этап. Цель – комплектование экспериментальной группы на основе диагностического отбора абитуриентов; квалифицированное проектирование индивидуальной траектории профессионально-творческого становления, выявление причин, препятствующих его реализации; качественное и своевременное внесение в него необходимых корректив.

Творческий конкурс (профессиональный отбор) проводился нами с учетом нескольких позиций: с одной стороны, диагностический отбор абитуриентов осуществлялся в соответствии с имеющимися в опыте хореографического образования критериями выявления специальных способностей, знаний, умений и навыков в области классического, народно-сценического танцев; композиции и постановки танца; с другой – нам было важно выявить мотивы выбора профессии, интерес к хореографической деятельности, стремление к профессионально-творческому становлению, увидеть задатки, на основе которых мы могли бы формировать личностно-профессиональные качества будущего специалиста.

В этом отношении основная задача диагностического отбора абитуриентов состояла не только в том, чтобы определить наличие одаренности или ее отсутствие, но и составить прогноз успешности ПТСЛСХ в вузе на основе данных, полученных в результате анализа индивидуального ресурса личности. Для этого были использованы разработанные нами «Приемные требования к вступительным творческим экзаменам для абитуриентов, поступающих на хореографические специализации».

Комплекс выявленных проблемных зон у бывших абитуриентов, определил коррекционно-подготовительное направление реализации факультативного модуля «Культура самоорганизации учебной деятельности студента-хореографа», основной задачей которого являлось формирование культуры учебного труда, под которой мы понимаем максимально возможный уровень учебных умений и навыков в области овладения избранной профессией [1]. В нашем случае, на первом этапе обучения, обращалось внимание на формирование умений, навыков самостоятельной работы студентов-хореографов, слушания, чтения, конспектирования, владения приемами творческой переработки информации, подготовки сообщения и устного выступления с ним, овладение рациональными приемами и способами организации учебной деятельности.

Модуль строился на интегративной основе и включал в себя: спецкурс «Психофизиологические основы учебного труда и самостоятельной деятельности студента-хореографа», методики самоописания, каунселлинг, общеразвивающие, психофизические тренинги, комплексные тесты по общепрофессиональным и специальным дисциплинам, игровое моделирование и т. д.

Спецкурс представлял собой последовательность учебных занятий и практических заданий, выполняемых студентами в аудитории и самостоятельно во внеаудиторное время. В зависимости от содержания учебного материала, в одном аудиторном занятии совмещалось несколько режимов работы: лекционный – трансляция тематического содержания и представлений, необходимых для освоения практических приёмов; ознакомление с основными терминами и понятиями, используемыми в курсе; семинарский – обсуждение тем, связанных с ключевой проблематикой курса; презентация студентами своей работы; обсуждение результатов психологических и тематических тестов; анализ затруднений, возникающих при выполнении практических заданий; консультационный – разъяснение преподавателем сущности практических заданий для самостоятельной работы, инструктаж по их выполнению. Тематика лекций: «Система высшего профессионального образования, ее структурные элементы», «Организация учебной деятельности студентов-хореографов в вузе», «Психофизиологические основы адаптации и дезадаптации студентов-хореографов к учебным нагрузкам», «Психофизиологические основы формирования базовых учебных навыков письма и чтения», «Психофизиологические особенности восприятия и обработки информации», «Автомати-

зированные современные информационные технологии в учебной деятельности студента-хореографа» и т. д. – обеспечивала формирование первичных умений и навыков самоорганизации студентов.

Следующий блок заданий в данном модуле был посвящен самодиагностике и самопроектированию индивидуального маршрута ПТСЛСХ. С помощью методик самоописания «Автопортрет», «Мои способности и интересы», модифицированный вариант методики «Лестница» (Т. В. Дембо – С. Я. Рубинштейн), «Прошлое, настоящее, будущее» (А. Л. Венгер, Ю. М. Десятникова), студентам предлагалось проанализировать имеющиеся умения и навыки рефлексивного обучения, выбрать наиболее интересующее направление учебной работы и спроектировать индивидуальный маршрут достижения поставленной цели.

Диагностико-аналитический этап дал возможность не только определить индивидуальные ресурсы студентов-хореографов, но и выявил, что неразвитая рефлексия, частое отсутствие положительной направленности на хореографическую деятельность, теоретико-технологическая неготовность к ее осуществлению требует интенсификации данного процесса за счет внутренней интегративной перестройки содержания спецдисциплин, эффективного сочетания разнообразных форм и методов обучения, активизации деятельности студентов.

Организационно-конструктивный этап. Цель – организация и планирование инструментальных операций, проектирование «образа специалиста-хореографа», создание на основе обмена знаниями и ценностями совокупного знания как фундамента для сознательного осуществления профессионально-творческого становления, повышение степени теоретико-технологической готовности студентов-хореографов к реализации данного процесса, организация профессионально-ориентированной самообразовательной деятельности, стимулирование механизмов саморегуляции и взаимодействия.

На данном этапе интегративно-модульной технологии продолжалось овладение студентами знаниями специфики самостоятельной деятельности и самообразования, но акцент делался на знакомство с разнообразными способами, методами и приемами ПТСЛСХ, творческими и рефлексивными развивающими упражнениями, тренингами, ролевыми играми и т. п. Механизмы и способы профессионально-творческого становления в силу

своей специфики не могут быть даны в готовом виде или усвоены через традиционные каналы передачи и обмена информации. По мере освоения технологических процедур, студенты (с помощью преподавателя) выступали как организаторы собственного профессионально-творческого становления, в процессе которого проверяются и воспитываются самоорганизационные качества личности, умения хореографической деятельности, саморегуляции, являющиеся основой и стимулом самостоятельной активности.

Реализация студентами индивидуальных траекторий ПТСЛСХ на данном этапе происходила в процессе общеколлективной программы, где каждый студент мог реализовать свою индивидуальность в совместной творческой деятельности, что подразумевало: личностное осмысление и принятие студентами субъект-субъектного взаимодействия; индивидуально-творческий подход к каждому обучаемому; реализацию принципа сотрудничества и совместного творческого поиска, регулирование активности взаимодействующих субъектов. Процесс управления действием в диалогическом способе личностного взаимодействия включал в себя элемент подражания, но здесь он входил в более широкий контекст взаимодействий, логику последовательности которых можно наметить следующим образом: от совместного – к поддержанным педагогом действиям студента и далее – от подражания к самообучению.

Данный этап интегративно-модульной технологии мы реализовывали в рамках психолого-педагогического блока-модуля «Психолого-педагогические основы хореографической деятельности», который включал в себя лекционные курсы, семинарско-практические занятия, задания и упражнения на развитие самопознания, рефлексивных умений, эмпатии, организацию взаимодействия в учебно-тренировочном режиме в согласии с индивидуальными потребностями, способностями и уровнем притязаний каждого студента.

При этом использовались такие приемы и средства, как микропреподавание в «классе», дискуссии, проигрывание ролей и профессиональных позиций, установка на идентификацию со значимым другим. Данные приемы, на наш взгляд, позволили сконцентрировать внимание на формировании профессиональных интересов, знаний, этапах хореографической деятельности и отработки решения конструктивных задач (напри-

мер, принятие решения, коммуникативных навыков, осознание смысла действий и т. д.). Решение данных задач осуществлялось за счет включения студентов, педагога и концертмейстера в специально организованный процесс деятельностно-практического и межличностного взаимодействия друг с другом, смещения смысловых и содержательных акцентов традиционных форм организации контактов. Для лучшей отработки навыков профессиональной деятельности, повышения самостоятельности студентов практические занятия проводились по группам и индивидуально.

На данном этапе нами широко использовались рефлепрактические методы (методы социально-психологического тренинга: рефлексивная инверсия, метод проекций, полилог, рефлексии контрастов, игровое моделирование и др.), в ходе которых частично отрабатывались отдельные фрагменты профессиональной хореографической деятельности, создавалась атмосфера как самоисследования, так и сотворчества между участниками экспериментальной группы, педагогом, концертмейстером.

Такие задания, как: «Кто есть кто?», «Интуиция», «Шестое чувство», «Язык тела», «Плюсы и минусы», «Обратная связь», «Объемная социометрия»; деловые игры; упражнения на взаимопонимание, развитие умений определить эмоциональное состояние человека («Зеркало», «Сравните два характера, образа» и др.) и т. д. активизировали рефлексивную деятельность студентов, способствовали развитию самосознания, снятию психологических защит, пониманию себя и друг друга, обеспечивая тем самым индивидуальные способы взаимодействия с субъектами образовательного процесса.

В качестве домашней самостоятельной работы при подготовке к семинарским занятиям предлагались задания, связанные с тематикой прошедших занятий или актуализирующие проблемы последующих. Студентам предоставлялась широкая возможность дискутировать по темам: «Профессионализм и ремесленничество в хореографическом искусстве», «Мотивация и целевые установки в деятельности хореографа», «Имидж хореографа», «Профессиональная культура хореографа», «Психологические факторы, условия и движущие силы достижений в профессии», «Роль стиля руководства, лидерства, традиций и общественного мнения в хореографическом коллективе», «Педагогическая техника», «Тренинг как средство реализации художественно-педагогических задач в хореографическом

коллективе». Данная работа была направлена не только на традиционное закрепление материала занятий, но и на разностороннее развитие студентов, рефлексивное осмысление собственных индивидуальных ресурсов, углубление процессов самопознания.

Обобщенная цель разрешалась через модуль «Технологии хореографической деятельности», включающий совокупность учебных и творческих заданий, рефлексивные развивающие упражнения, тренинги, ролевые игры, этюдные методы и т. п.

При разработке блока творческих заданий по предмету «Композиция и постановка танца» типы творческих заданий подразделялись нами в зависимости от характера содержания учебного материала, требований; соотношения «данных» и «целей» выполнения учебной работы; формы ее организации и выполнения (индивидуальные, групповые и т. д.). Мы учитывали необходимость повторения и закрепления методических приемов, на базе которых совершенствуются полученные умения, постепенного усложнения заданий (в том числе расширение спектра самостоятельности), пробуждение творческих начал.

Проблемные задания были организованы таким образом, чтобы студенты корректировали свое сочинение или исполнение в зависимости от того, для какой зрительской аудитории предназначается хореографическое произведение. Студенты исполняли задания с учетом направленности на определенного зрителя и ситуацию (исполнение для детей в классе; на зачетном занятии в присутствии комиссии; в концертном варианте). Выступления записывались на видеокамеру, затем просматривались группой. Важным моментом в работе являлась личная вовлеченность каждого студента в творческий процесс, фактор публичного показа и обсуждение результата с педагогом, концертмейстером, однокурсниками.

Применение видеотренинга на учебно-тренировочных занятиях, во время концертно-сценической деятельности студентов, в период прохождения практики способствовало наглядной фиксации основных образовательных ориентиров дальнейшего ПТСЛСХ, осознанному выбору способов и действий организации хореографической деятельности, оценке промежуточных и конечных результатов обучения. Цель видеотренинга заключалась в управлении познавательной деятельностью студента, освещении всех этапов формирования и развития двигательных навыков, ком-

бинаторных способностей (включая этапы начального и углубленного развития балетмейстерских навыков, закрепления и их дальнейшего совершенствования); развитию «орфокинезического внимания» путем организации действий опознавания и контроля основных опорных точек в пространственно-временной развертке движения, сопряженной с музыкальным ритмом и темпом.

Видеозаписи внимательно просматривались и подвергались тщательному анализу и обсуждению. При рассмотрении профессиональных умений и навыков нами были выделены три основные группы: 1) исполнительские умения студента-хореографа; 2) реализация комбинаторных способностей в балетмейстерской деятельности; 3) умения гностического характера (прогностические, конструктивные, аналитические).

В процессе групповой дискуссии особое внимание обращалось на владение профессиональной оценкой внешних форм поведения, композиции танца, усвоение студентами элементов движений и их комбинаций, на умения кратко и доходчиво объяснять упражнение, методически грамотно его показать, зафиксировать ошибку, найти ее причину и т. д. Разбору подвергались: мимика, пантомимика, поза, жесты, голос, преобладающий метод воздействия в процессе проведения учебно-тренировочной и репетиционной работы (внушение, убеждение, подражание, заражение, идентификации) и др. При помощи видеозаписи студенту предоставлялась уникальная возможность в модели экранного образа взглянуть на себя со стороны, увидеть себя как специалиста.

Завершающим и обобщающим этапом разработанной нами интегративно-модульной технологии явился контрольно-коррекционный. Данный этап подразумевал подведение результатов апробации интегративно-модульной технологии, сравнение с исходным состоянием; коллективный анализ трудностей в совершенствовании определенных качеств и свойств личности, сравнение с профессиональными достижениями однокурсников.

В рамках модуля «Концертно-сценическая практика» на контрольно-коррекционном этапе наиболее эффективными являлись:

– метод анализа конкретных профессиональных ситуаций (ситуации иллюстрации, ситуации-упражнения, ситуации-оценки, ситуации-проблемы), которые рассматривались как умения студента-хореографа принимать

профессиональные решения в возникшей ситуации, актуализировать теоретические знания, практические умения и навыки;

- посещение и анализ занятий, творческих мастерских педагогов-практиков, хореографов, участие в мастер-классах;

- участие в творческих коллективах-лабораториях «Экспромт», «Театр-танца “Овация”»;

- отчетно-зачетные мероприятия – защита реферата, выпускной квалификационной работы в виде авторского творческого проекта, защита творческих разработок, методической разработки или эссе, собеседования, зачеты, презентации портфолио.

Организация прохождения различных видов практики помогала переводить знания, полученные в процессе ПТСЛСХ в вузе, в плоскость практического их применения, выявить круг проблем, стоящих перед будущими специалистами-хореографами, заставляла искать пути их разрешения [2]. Поэтому данный период мы использовали для интенсивного осознания студентами сущности профессии через психолого-педагогические задания (разработка рабочих программ, индивидуального и репертуарного плана работы в зависимости от типа хореографического коллектива, базы учреждения культуры и искусства, составления конспекта занятий, плана культурно-массовых мероприятий и т. д.), тренинг-практикум, который включал методические цепочки, имитирующие работу в хореографическом коллективе.

В процессе прохождения практики тренинг-практикум принимал те же формы, что и в учебном процессе. На начальных стадиях он носил форму лекции-беседы, дискуссии, когда все его участники в равной степени являлись инициаторами новых фактов, идей, знаний. При построении системы занятий учитывался принцип профессиональной мобильности, который предусматривал устранение несоответствий между содержанием образовательной и профессиональной деятельности, изменение и совершенствование профессионального обучения при возникновении трудностей в осуществлении деятельности, что требовало от студентов быстрого освоения новых технологических процессов, способов профессиональной деятельности: «Мобильность, творческий характер труда зависят от широты кругозора, осмысления и решения тех проблем, который человек имеет в своей практике...»

[3, с. 123]. Подобный подход предполагал активное участие студентов-хореографов в формировании педагогических умений и навыков, обеспечивал наличие двустороннего канала связи, затрагивал поведенческий, эмоциональный аспект личности, формировал педагогический опыт. На конечной стадии после прохождения практики тренинг принимал форму конференции, когда студенты докладывали собственные видения реализации хореографической деятельности, делились планами, идеями, сомнениями, высказывали более или менее стройные позиции.

Эффективной формой в рамках зачетных практических занятий по специальным дисциплинам явился метод творческих проектов и его защита. Творческий проект понимается нами как специально организованный педагогом и самостоятельно выполняемый студентами комплекс действий, где они могут быть самостоятельными при принятии решения и ответственными за свой выбор и результат труда, создание творческого продукта. Продуктом творческой деятельности могут быть: танцевальные номера различной тематики и жанра, хореографические инсценировки песен, сказок, балетные спектакли, работа в качестве балетмейстера в драматическом спектакле и т. п.

Наиболее ответственным этапом практического обучения явилось выполнение дипломного проекта – экспликации (в рамках реализации преддипломной практики), что способствовало интеграции всех компонентов как для многостороннего, системного анализа, так и для самопроектирования индивидуальной траектории ПТСЛСХ, а также преодоления конструктивно-личностных противоречий.

Предлагаемые основные направления разработанной нами интегративно-модульной технологии ПТСЛСХ способствовали реализации индивидуальных ресурсов личности, что обеспечивало подготовку будущего специалиста-хореографа, который на практике может реализовать свои профессиональные функции. Увеличение доли рефлексивных форм работы, повышение инициативности и автопедагогической активности не только усиливали мотивацию студентов, но и имели реальный результат в виде приращения соответствующих способностей осуществления данного процесса.

Литература

1. Косырев В. Н. Культура учебного труда студента. – М.; Тамбов, 1997. – 152 с.
2. Бочкарева Н. И. Активизация профессиональных умений студентов хореографической специализации в процессе производственной практики // Пути и методы совершенствования профессиональной подготовки специалистов в институте культуры: сб. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 1991. – С. 207–213.
3. Профессиональная педагогика / под ред. С. Я. Батышева. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Ассоц. «Проф. образование», 1999. – 904 с.

References

1. Kosyrev V. N. Kul'tura uchebnogo truda studenta. – M.; Tambov, 1997. – 152 s.
2. Bochkareva N. I. Aktivizatsiya professional'nykh umeniy studentov khorograficheskoy spetsializatsii v protsesse proizvodstvennoy praktiki // Puti i metody sovershenstvovaniya professional'noy podgotovki spetsialistov v institute kul'tury: sb. st. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 1991. – S. 207–213.
3. Professional'naya pedagogika / pod red. S. Ya. Batysheva. – 2-e izd., pere-rab. i dop. – M.: Assots. "Prof. obrazovanie", 1999. – 904 s.

УДК 37.08

АКТУАЛЬНОСТЬ И ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН ДЛЯ СИСТЕМЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Сокови́кова Наталья Викторовна, кандидат психологических наук, доцент СНИ, почетный профессор, академик ПАНИ, лауреат МКХ, член CID UNESCO (г. Новосибирск, РФ). E-mail: nsok47@mail.ru

В статье приводится анализ проблемы дополнительного хореографического образования, которая возникла еще в прошлом веке одновременно с реорганизацией ХШ, ДШИ, ДМШ, на основании положения коллегии МК РСФСР от 1985 года. Несмотря на то, что в 1985 году реформа не пошла, возьмем за точку отсчета «старую историю» с актуальной идеей реорганизации системы дополнительного художественно-эстетического образования, по сути, не воплощенной в жизнь до сих пор.

Ключевые слова: школа, система, концепция, идея, структура, дополнительное образование, хореография, танец.

ACTUALITY AND PROBLEMS OF TRAINING TEACHERS OF DANCE DISCIPLINES FOR ADDITIONAL EDUCATION SYSTEM

Natalya V. Sokovikova, PhD of Psychological Sciences, Associate Professor, Honorary Professor, Academician of PANI, Winner of the HIC, Member of the CID UNESCO (Novosibirsk, Russia). E-mail: nsok47@mail.ru

The article provides an analysis of the problems for additional choreographic education, it is impossible to ignore the background of it, which began in the last century and arose from the reorganization of art schools, music schools, based on the regulations of the Board of MK RSFSR of 1985, on reorganization of art school, music school. Despite the fact that in 1985, the reform did not go, however, take as its starting point the “old story” with the actual idea of the reorganization of the system of additional art education, in fact, not solved yet.

Keywords: school, system, concept, idea, structure, additional education, choreography, dance.

Идея реформирования дополнительного художественно-эстетического образования имеет только плюсы по сравнению с предыдущими формами внеклассной, внешкольной клубной и кружковой работы, предполагающими культурно-массовый, развлекательный характер самостоятельности. Цели и задачи предстоящего реформирования были высокими и благородными. Реформа предполагала на более высоком профессиональ-

ном уровне осуществлять задачи гармонического развития эстетических и психофизических свойств личности ребенка в отечественной системе дополнительного образования. Подчеркнем, что в 1985 году русское советское искусство находилось на пике профессионализма, когда мировая «закулиса» еще не объявила курс на искусство Армагеддона. Это случится в начале 1986 года.

Реорганизация предполагала создание системы, и, как мы видим из названий: художественная школа, детская школа искусств и детская музыкальная школа, именно такая цель и преследовалась. Но для более аргументированного анализа этой идеи вспомним изначальное понятие школы, которое мы вывели из статей различных энциклопедий.

Школа (лат. *schola*, от греч. *scholḗ*) – 1) учебно-воспитательное учреждение, воспитательный процесс, осуществляемый под руководством педагогов; 2) система образования; направление в науке, литературе, искусстве, связанное единством взглядов на единой мировоззренческой основе, общностью или преемственностью принципов и методов обучения, моделирование национального самосознания личности.

Школа как учебно-воспитательное учреждение предполагает наличие учебных дисциплин, обеспеченных программами и учебниками для ведущей деятельности. Такие программы были созданы по стандартам среднего специального хореографического образования и адаптированы на дополнительное образование. К составлению программ были привлечены опытные специалисты. Были созданы учебные пособия, но до учебников, к сожалению, дело не дошло, случилась перестройка, а создание учебников без государственного заказа невозможно.

Система образования предполагает обязательное посещение определенных учебным планом дисциплин в течение ряда лет. Подготовленные специалистами программы были рассчитаны на шестилетнее обучение, под руководством педагогов, и, как мы продолжим далее, педагогов, владеющих знаниями хореографических дисциплин, а не всеобъемлющим понятием «хореография».

Таким образом, очевидно, что для обеспечения учебного процесса на хореографических отделениях в системе дополнительного художественно-

го образования необходимы специалисты, владеющие не только хореографическими дисциплинами, но и педагоги-психологи, способные понять задачи дополнительного обучения и создать условия эффективного психического развития ребенка средствами музыки и танца.

Прекрасная идея, но почему-то очень хочется относительно хореографического образования вспомнить, что «идея, овладевшая массами, становится банальностью», и перефразировать ее: «идея, овладевшая чиновниками, становится банальностью». Но не все так просто.

Здесь было бы уместно сказать о концепции дополнительного хореографического образования, но мы можем высказать только частное мнение по поводу общего эстетического, физического и психического развития личности, гармонизации и музыкально-эстетической отзывчивости в формировании духовности средствами музыки и танца, ибо концепция, как и идея, является прерогативой государственной власти.

На важную роль музыки и танца, способствующих выражению эмоций через двигательную сферу, указывали еще Платон, Аристотель и другие древнегреческие философы. Русские философы-идеалисты и представители так называемой «мифологической школы», понимая танец как рудимент культов, воспринимали его как средство формирования соборности и национальной идентификации. Б. М. Теплов и многие современные психологи, педагоги обращают внимание на то, что умение понимать и слушать музыку способствует развитию музыкальной и эмоциональной отзывчивости. Эти способности являются важными и необходимыми компонентами как профессиональной пригодности, так любительских занятий танцами, так как признаком музыкальности он считал способность переживания музыки, выраженную в музыкальной отзывчивости. Б. А. Вяткин и Л. Я. Дорфман считают музыку и танцы средством моделирования эмоций, В. А. Сухарев, В. С. Ивашкин и В. В. Онуфриева считают танец и музыку средством моделирования психики, в том числе и национального самосознания. А это уже ближе к пониманию задач музыки и танца религиозными гениями А. Ф. Лосевым, С. М. и В. С. Соловьевыми, И. А. Ильиным и нашими гениальными композиторами «Золотого века», а также одними из первых русских балетмейстеров: Р. В. Захаровым, Л. М. Лавровским, В. В. Вайноненом и др. «Танец, это ликование в нас Бога, которое

идет через музыку и которым мы можем поделиться с окружающими, если владеем языком перевода музыкальных звуков в танцевальное движение» – писал Василий Великий (см. [12, с. 419]). Следовательно, знание и понимание музыки – это главное условие учителей танца.

В настоящее время формируется система дополнительного образования, но, к сожалению, ни в положениях, ни в головах чиновников, не разведены понятия клуб и школа. Если преподаватель имеет диплом «руководителя коллектива...», а это предполагает клубный, развлекательный подход к работе, от него невозможно требовать системного подхода. Кроме того, если коллектив носит какое-то «экзотическое» имя, не декларирующее вид деятельности, а танец – это всегда адресное понятие, направленное на гармонизацию душевных и духовных свойств личности, несущее эстетическое удовольствие зрителю, а не дефиле в народных костюмах, тогда к нему невозможно предъявлять требования чистоты жанра.

Далее, руководитель коллектива должен работать по авторской, собственноручно написанной программе (зачастую это вынужденная мера, исходящая из кабинетов чиновников от культуры), в которой важный пункт – новизна. В этом подходе уже заложено противоречие, которое, во-первых, неизбежно отрицает педагогический и воспитательный метод обучения, а во-вторых, какая новизна может быть в национальных танцах? При таком подходе новизна будет зависеть от современных музыкальных ритмов, и, будь то «народники» или «классики», невозможно не поддаться «очарованию» современных обработок национальной или классической музыки, нанося таким образом вред несформированному физически и духовно детскому организму.

Опять же невозможно в результате несоответствия собственно национальных ритмов и мелодическо-интонационной основы национального и классического языков танца современным ритмам, которые в большинстве своем основаны на африканских или на латиноамериканских ритмах, создать грамотное не только с точки зрения танцеобразования, но и с точки зрения психологии гармоничное произведение.

Особенно трудно устоять молодым руководителям, при отсутствии опыта, даже сохраняя «рабочий язык танца», не скатиться в «инородный» культ. И преподавателя-традиционалиста, вынужденного выдумывать не-

что «эдакое», это неизбежно ведет к отрыву от традиций, от школы, от «материнской» культуры, ему трудно отгородиться от «профанации» искусства. У молодых педагогов зачастую занятия ведутся по принципу развлечения и модной тусовочной культмассовки, но с апломбом, шумом, криками, оскорблениями для придания деятельности псевдопрофессионального шарма. Школьная система не работает, а значит государственная продуктивная идея не воплощается в жизнь, потому что в школе должны работать учителя, а не массовики-затейники. Следовательно, чтобы считать реорганизацию уже широко разросшейся системы дополнительного образования завершенной, высшая школа должна обеспечивать данную систему профессиональными кадрами.

Возникает вопрос, кто должен готовить специалистов данного уровня?

В настоящее время в России три учебных заведения, которые готовят педагогов-хореографов: ГИТИС им. Луначарского и две хореографические академии. ГИТИС готовит специалистов-хореографов по специальностям: режиссура балета, педагогика и репетиторство балета (подчеркиваем балета, а не танца), мы упрощаем названия этих специальностей для того, чтобы суть проблемы была более доходчива и понятна для более широкого круга читателей.

Московская и Санкт-Петербургская хореографические академии готовят педагогов для системы среднего специального хореографического образования. Высшее хореографическое образование, с одной стороны, логично продолжает среднее специальное образование, с той лишь разницей, что в хореографическом училище профилирующим является классический танец, а в высшей хореографической школе у педагогов-хореографов это педагогика, методика классического танца и методики других танцевальных дисциплин. К общеобразовательным гуманитарным дисциплинам, которые изучались в хореографическом училище, добавляются педагогика, психология, философия, политология. В хореографических вузах мощный акцент делается на гуманитарные дисциплины, способствующие воспитанию культурной личности, формированию художественного вкуса, развитию таланта и эмоционально-художественного мышления.

Академии и институты культуры и искусства готовят руководителей хореографических коллективов – хореографов, основной акцент делается на культурно-массовую работу.

Но ведь сегодня двадцать первый век, и худо-бедно система дополнительного художественного образования заработала. Активно и профессионально работают выпускники консерваторий, художественных вузов, начала развиваться сеть дополнительного хореографического образования в Якутии, Бурятии.

И опять задаем вопрос: кто же готовит кадры квалифицированных педагогов, хореографов-предметников для системы дополнительного хореографического образования? Ведь учебный план школ искусств предполагает ведение таких дисциплин, как ритмика, классический, историко-бытовой и народный танцы. Есть еще загадочный предмет: танец и история балета. Во всяком случае, такие программы были подготовлены в прошлом веке к началу реорганизации, и в основном сегодня с них пишут авторские программы, которые по линии Института повышения квалификации приходилось неоднократно рецензировать автору данной статьи. Но чтобы работать по этим программам, необходимо знание содержания данных дисциплин и владение методикой преподавания, специфичной для каждой танцевальной дисциплины, а даются ли перечисленные танцы в том объеме, который бы позволял выпускникам вузов свободно владеть всеми языками танцев и еще психолого-педагогическими методами ведения перечисленных дисциплин. Опыт экспертной работы опять же позволяет сделать вывод, что выпускники вузов владеют от силы пятью-шестью танцами из перечисленных дисциплин, в то время, когда у нас только русских танцев более ста пятидесяти.

Следует отметить, что до 2010 года, а кое-где и по настоящее время, в классификаторах направлений и специальностей среднего специального и высшего профессионального образования в области хореографического искусства выделены следующие специальности:

050500 «Хореографическое искусство» с квалификацией «Артист балета».

050600 «Режиссура хореографии» с квалификацией «Балетмейстер, хореограф».

050700 «Педагогика хореографии» с квалификацией «Педагог-хореограф».

050800 «История и теория хореографического искусства» с квалификацией «Балетовед, хореограф».

В институтах культуры:

071200 «Хореографическое искусство». Профиль «Искусство балетмейстера». Степень «Бакалавр».

071300.62 «Хореографическое исполнительство». Профиль «Артист-танцовщик ансамбля народного танца (педагог-репетитор)».

071500 «Народная художественная культура». Профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом», квалификация «Бакалавр хореографического искусства».

Все эти специальности предназначены, с одной стороны, для обеспечения кадрами профессионального хореографического искусства: хореографических училищ, академий танца и театрального искусства, балетных трупп музыкальных театров и театров оперы и балета, ансамблей и театров танца.

Специальность 050700 «Педагогика хореографии» с квалификацией «Педагог-хореограф», казалось бы, наиболее соответствует системе дополнительного образования, но, например, в ГИТИСе она в большей степени ориентирована на репетиторскую работу в театрах, и только небольшой процент выпускников попадает на работу в хореографические училища страны, так как их на периферии не более десяти. С другой стороны, их не очень-то пускают в «Культуру», предпочитая свои кадры, но эти кадры, подчеркнем, обучались для работы в культмассовом секторе, а не в академической науке. Кроме того, педагогика балета, довольно специфическая. Ее контингент особо одаренные профессионально ориентированные дети. В системе дополнительного образования не существует специального отбора, следовательно, и программы, и содержание дисциплин, и педагогические подходы, и требования, и мотивация учащихся должны быть отличными от профессиональных учреждений и тем более от художественных танцевальных коллективов.

Как видим, ни один из «культурных» вузов не готовит квалифицированных педагогов хореографических дисциплин для системы дополнительного образования. Вакансии в системе как дополнительного, так и дошкольного и школьного образования чаще всего заполняют специалисты, в дипломе которых значится: «Художественный руководитель любительско-

го хореографического коллектива» или «Артист балета», «Балетмейстер», то есть люди, не владеющие ни классическим психолого-педагогическим образованием, ни музыкальным образованием, без которого невозможно преподавание танцев.

И вот мы подошли к педагогическим институтам, в которых открыты кафедры хореографии, и в принципе они готовят кадры для системы дополнительного образования, но по какой институтской программе? И по каким стандартам? Так как в перечисленных выше классификаторах специальность «Педагог хореографических дисциплин» не значится.

Многие кафедры работают по специальности 050700 «Педагогика хореографии» с квалификацией «Педагог-хореограф», но абитуриенты педагогических вузов отличаются от абитуриентов специализированных вузов своей неподготовленностью, следовательно, качество выпускаемых специалистов не соответствует стандартам. Прежде чем его обучать педагогике и методике, его приходится учить «стоять» на ногах, затем работать ногами, до головы, как правило, дело не доходит. А педагогика, если перефразировать К. Д. Ушинского, не только «искусство», но еще и наука.

Но это не значит, что педагогические институты не должны готовить «Педагогов-хореографов». Скорее всего, именно они и должны заниматься этой деятельностью, но не по стандартам 050600 и 050700, предназначенным для обучения специалистов в области искусства и культуры или культурно-массовой деятельности, а по стандартам, в которых доминантной должна быть педагогика и тот опыт, который накопила российская педагогическая наука, наследуемый именно педагогическими вузами. (Такая программа была апробирована на факультете педагогики и психологии детства в Новосибирском государственном педагогическом институте, имела положительные результаты, но из-за межведомственной несогласованности не была принята ни Министерством культуры РФ, ни Министерством образования РФ). Гораздо проще было впустить в педагогический вуз «культмассовый стандарт», в котором понятие «мода» является доминантным, в то время как педагогика, по сути своей, консервативна, в хорошем смысле этого слова, так как основана на законах, как и любая другая наука, и, следовательно, обучение строится на познании этих законов.

Таким образом, проблема хореографического образования заключается не в отсутствии внимания государства к данному виду обучения, а в

отсутствии внимания к периферии, которая, так же как и столицы, нуждается в квалифицированных кадрах, но из-за отсутствия образовательных структур, способных обеспечить систему дополнительного хореографического образования необходимым количеством специалистов по данному направлению, вынуждена заполнять вакантные педагогические места кем придется. Поэтому актуальная идея и квалифицированные программы, предложенные Министерством культуры РФ в 80-х годах, практически не работали и не «работают», так как под данные программы не подведено высшее образование, а открывшиеся вакансии не обеспечены специалистами, способными работать в системе дисциплинарного обучения. И если в некоторых учебных заведениях в этом направлении налажена работа, то она держится исключительно на энтузиазме, причем энтузиазма только педагогов-хореографов недостаточно для достижения положительных результатов, если директор не является единомышленником в данном вопросе. В основном, в большей массе, работа в системе дополнительного образования ведется в традициях старого «пролеткульта» с новыми «песнями и плясками»: стрит, стрип, хип-хоп, беллиданс, джаз-модерн и прочими однодневками, не способствующими гармоничному психическому, эстетическому и интеллектуальному развитию ребенка.

Хочется надеяться, что с принятием нового образовательного стандарта педагогика дополнительного хореографического образования займет достойное место в ряду хореографических дисциплин и получит развитие именно в педагогических институтах.

Литература

1. Дорфман Л. Я. Влияние музыки на физическую работоспособность в зависимости от силы нервной системы. Профессиональное обучение хореографии и психофизиологические особенности подростка. – Пермь, 1981.
2. Захаров Р. В. Размышляя о будущем балета // Правда: газ. – 1981. – 31 окт. – № 304 (23100).
3. Иванов В. Спорады: О Дионисе и культуре. О законе и связи // Фридрих Ницше и русская религиозная философия. – Минск: Алкиона Прицельс, 1996.

4. Ивашкин В. С., Онуфриева В. В. Об одной из форм преадаптивного поведения в филогенезе и онтогенезе // *Вопр. психологии.* – 2002. – № 2.
5. *Byzantine art an European art.* – Athens: Zappeion exhibition hall, 1964. – 597 p.
6. Лосев А. Ф. *Эллинистически-римская эстетика.* – М.: Мысль, 2002. – 703 с.
7. Павсаний. *Описание Эллады: в 2 т. / пер. С. П. Кондратьева; под ред. Е. В. Никитюк.* – СПб., 1996.
8. Sokovikova N. *The role of psychology in the understanding of a profession / Edited by Alkis Raftis.* – Aridea, Greece, 2000. – 420 p.
9. *Советский энциклопедический словарь.* – М.: Совет. энцикл., 1986. – 1600 с.
10. Сухарев А. В. *Этнофункциональный подход к проблеме психического развития человека // Вопр. психологии.* – 2002. – № 2.
11. Теплов Б. М. *Типология музыкальных способностей.* – М.; Л.: АПН РСФСР, 1947. – 355 с.
12. Худяков С. Н. *Всеобщая история танцев.* – М.: Эксмо, 2009. – 607 с.

References

1. Dorfman L. Ya. *Vliyanie muzyki na fizicheskuyu rabotosposobnost' v zavisimosti ot sily nervnoy sistemy. Professional'noe obuchenie khoreografii i psikhofiziologicheskie osobennosti podrostka.* – Perm', 1981.
2. Zakharov R. V. *Razmyshlyaya o budushchem baleta // Pravda: gaz.* – 1981. – 31 okt. – № 304 (23100).
3. Ivanov V. *Sporady: O Dionise i kul'ture. O zakone i svyazi // Fridrikh Nitsche i russkaya religioznaya filosofiya.* – Minsk: Alkiona Pritsel's, 1996.
4. Ivashkin V. S., Onufrieva V. V. *Ob odnoy iz form predadaptivnogo povedeniya v filogeneze i ontogeneze // Vopr. psikhologii.* – 2002. – № 2.
5. *Byzantine art an European art.* – Athens: Zappeion exhibition hall, 1964. – 597 p.
6. Losev A. F. *Ellinisticheski-rimskaya estetika.* – М.: Mysl', 2002. – 703 s.
7. Pavsaniy. *Opisanie Ellady: v 2 t. / per. S. P. Kondrat'eva; pod red. E. V. Nikityuk.* – SPb., 1996.

8. Sokovikova N. The role of psychology in the understanding of a profession / Edited by Alkis Raftis. – Aridea, Greece, 2000. – 420 p.
9. Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar'. – M.: Sovet. entsikl., 1986. – 1600 s.
10. Sukharev A. V. Etnofunktsional'nyy podkhod k probleme psikhicheskogo razvitiya cheloveka // Vopr. psikhologii. – 2002. – № 2.
11. Teplov B. M. Tipologiya muzykal'nykh sposobnostey. – M.; L.: APN RSFSR, 1947. – 355 с.
12. Khudyakov S. N. Vseobshchaya istoriya tantsev. – M.: Eksmo, 2009. – 607 s.

УКД 37.08

**СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В МАОУ ДОД «ДШИ № 19» Г. КЕМЕРОВО**

*Моисеева Татьяна Демьяновна, Ибряева Наталья Николаевна,
преподаватели МАОУ ДОД «ДШИ № 19» (Кемерово, РФ). E-mail:
moiseeva.tan2010@yandex.ru*

В статье рассматриваются задачи культурно-эстетического образования и воспитания детей в МАОУ ДОД «ДШИ № 19» г. Кемерово, которые успешно решает педагогический коллектив школы. Преподаватели учат детей видеть и ценить прекрасное, чтобы каждый новый день поднимал их по ступенькам духовного развития. В ДШИ стараются следовать лучшим традициям не только в изучении хореографического искусства, но и в формировании культуры подрастающего поколения.

Выявление одаренных детей в области хореографического искусства и их подготовка к возможному дальнейшему освоению образовательной программы среднего и высшего профессионального образования соответствующего профиля – одна из главных задач школы. Для осуществления этой сверхзадачи в школе ведется обучение по предпрофессиональной дополнительной общеобразовательной программе в области хореографического искусства «Хореографическое творчество», позволяющей сохранять

и развивать уникальную трехступенчатую систему образования в сфере искусств, которая существует только в нашей стране.

Ключевые слова: культура, образование, хореография, искусство, профиль, конкурс, фестиваль, стипендиаты, программа.

PRESERVING AND DEVELOPING TRADITIONS OF DANCE EDUCATION IN CHILDREN'S SCHOOL OF ARTS № 19, KEMEROVO

Tatyana D. Moiseeva, Natalya N. Ibryaeva, Teachers, Children's School of Arts № 19 (Kemerovo, Russia). E-mail: moiseeva.tan2010@yandex.ru

The article considers the problem of cultural and aesthetic education and upbringing of children in Children's school of arts № 19, Kemerovo, which are successfully solved by the teaching staff of the school. Teachers teach the children to see and appreciate beauty, and that each new day lifted them on steps of spiritual development. The teachers at school try to follow the best traditions not only in studying choreographic art, but also establishing culture of the younger generation.

Identification of gifted children in a choreographic art and their preparing for further developing educational programs of secondary and higher vocational education of the corresponding profile is one of the main tasks of the school. And to carry out this most important task the school implements training for pre-service program in the field of choreographic art, which allows preserving and developing the unique three-tier system of education in arts, which exists only in Russia.

Keywords: culture, education, choreography, art, profile, competition, festivals, scholarship, program.

В Древнем Риме понятие «культура» трактовалось в пяти значениях: развитие, воспитание, образование, почитание, возделывание. В настоящее время воспитание у детей любви к искусству, раскрытие творческого потенциала детей и подростков, формирование будущей аудитории культурного слушателя, способного к восприятию и критическому осмыслению искусства – эти глобальные проблемы помогает решать современное художественное образование [4, с. 221].

Важные задачи духовного развития личности ребенка призвана выполнять детская школа искусств. Воспитание и развитие у обучающихся личностных качеств, позволяющих уважать и принимать духовные и культурные ценности разных народов, воспитание творчески мобильной личности, умеющей находить соответствующее своим профессиональным качествам место в быстро меняющемся мире – актуальные проблемы образования и воспитания, которые решаются в школах искусств в тесном взаимодействии с общеобразовательными школами.

Цель данной статьи – раскрыть формы и методы сохранения и развития традиций хореографического образования в ДШИ № 19 на современном этапе.

МАОУ ДОД «ДШИ № 19» города Кемерово начиная с 1993 года успешно решает задачи культурно-эстетического образования и воспитания детей. Педагогический коллектив школы учит детей видеть и ценить прекрасное, чтобы каждый новый день поднимал их по ступенькам духовного развития. В ДШИ стараются следовать лучшим традициям не только в изучении хореографического искусства, но и в формировании культурного подрастающего поколения.

Выявление одаренных детей в области того или иного искусства и их подготовка к возможному освоению образовательной программы среднего и высшего профессионального образования соответствующего профиля – одна из главных задач школы. И для осуществления этой сверхзадачи в школе ведется обучение по предпрофессиональной дополнительной общеобразовательной программе в области хореографического искусства «Хореографическое творчество», позволяющее сохранять и развивать уникальную трехступенчатую систему образования в сфере искусств, которая существует только в нашей стране.

В ДШИ № 19 в настоящее время обучается около 200 детей и подростков. Востребованность у населения г. Кемерово и близлежащих поселков в данной образовательной услуге по направлению хореографического искусства возрастает с каждым годом. Школа искусств начала свою образовательную деятельность в 1993 году на базе средней общеобразовательной школы № 26 с обучения детей на отделении общеэстетического развития. На сегодняшний день школа имеет четыре современно оборудованных хореографических зала. Штат преподавателей насчитывает девять высоко-

квалифицированных специалистов, по каждой из основных дисциплин образовательной программы.

С накоплением опыта работы в области педагогической, учебно-методической и концертно-творческой деятельности, расширением и пополнением преподавательского состава, увеличением количества учащихся, желающих обучаться в ДШИ № 19, появилась возможность более профессионального отбора детей по следующим критериям: внешний вид, музыкальность, профессиональные данные – шаг, выворотность ног, натянутость стоп, легкий прыжок и т. п. Школа совместно с Управлением культуры, спорта и молодежной политики администрации г. Кемерово ежегодно реализует более десятка различных конкурсных мероприятий, в заключительных турах которых участвует более 70 % обучающихся. Лучшие учащиеся становятся муниципальными стипендиатами и стипендиатами «Юные дарования Кузбасса», а также лауреатами губернаторской премии «Дарования юных».

Следующий важный аспект – это реализация в детских школах искусств дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств, основанная на преемственности тех образовательных программ, которые осуществляются в настоящее время в ДШИ № 19, реализация интегрированных образовательных программ трех уровней отраслевого образования – детская школа искусств – колледж – вуз. Изучение такого важного механизма модернизации, как обновление учебно-методической документации, обеспечивающей образовательный процесс в учреждениях дополнительного образования, будет являться основополагающим [2, с. 113].

Важнейшими составляющими комплекса учебно-методической документации являются образовательные программы, учебные планы и программы отдельных дисциплин. Современные условия деятельности учреждений дополнительного хореографического образования диктуют новые, особые требования к образовательным программам и учебным планам, структура и содержание которых призваны отражать направления работы школ искусств, где открыты хореографические отделения. К числу ведущих направлений относятся профессионально ориентированное и общее хореографическое эстетическое направление.

Профессионально ориентированное направление должно учитывать индивидуальные способности и возможности учащегося. Для таких учащихся, которые ориентированы на дальнейшую профессионализацию в области хореографического искусства, должно отводиться больше часов для освоения специальных предметов по хореографии. В ДШИ № 19 имеется определенный опыт подготовки профориентированных детей для поступления в институт хореографии КемГИК по направлениям: 071500 «Народная художественная культура», профиль подготовки «Руководитель хореографического любительского коллектива», 071200 «Хореографическое искусство», профиль подготовки «Искусство балетмейстера», 071300 «Хореографическое исполнительство», профиль подготовки «Артист-танцовщик ансамбля народного танца, педагог-репетитор».

Для реализации намеченных целей и задач по совершенствованию деятельности хореографического образования в ДШИ № 19 необходима консолидация всех заинтересованных сторон. Такими сторонами может являться: администрация школы со своей структурой управления, социальные партнеры, наблюдательный совет, которые обладают потребностью и готовностью решать образовательные проблемы в русле изменившихся социально-культурных ценностей и приоритетов: осуществлять дифференцированный, системный подход к организации работы с преподавателями, учащимися, родителями; учитывать их индивидуальные способности, возможности, профессиональные запросы; развивать творчество и инициативу каждого члена педагогического коллектива; создавать условия для вариативности образования; стимулировать образовательные инициативы.

Конкретная деятельность директора школы Н. Г. Побокиной направлена на организацию и поддержание стабильного функционирования школы как учреждения дополнительного образования детей. Данные задачи реализуются в отношении всех сфер жизни учреждения: финансы, материальная база и предметно-развивающая среда, обучение, воспитание и развитие учащихся, взаимодействие с семьей и школой, социальная сфера и др. Нет сомнений в том, что приобщение молодого поколения к высокому искусству: музыке, хореографии, изобразительному искусству и т. д. – будет считаться одной из приоритетных задач разных видов образования.

В школе, наряду с предпрофессиональной общеобразовательной программой дополнительного образования детей, функционирует общеобразовательная программа школы раннего эстетического развития «Любимый ребенок», включающая в себя учебные программы по нескольким художественным направлениям: хореографическому, изобразительному, музыкальному и театральному. Основной задачей данной программы является эстетическое воспитание и выявление в раннем возрасте одаренных детей. На занятиях с маленькими детьми преподаватели стремятся направить в нужное русло их творческие способности. Такой подход помогает детям и родителям сориентироваться и в будущем сделать выбор для дальнейшего обучения в той или иной области искусств. Дети, которые выбрали направление «Хореографическое творчество», имеют возможность поступить на подготовительное хореографическое отделение нашей школы «Дебют». На данном этапе ранней подготовки большое внимание уделяется развитию координации, музыкальности, выворотности ног, сценическому шагу, гибкости, танцевальности и, самое главное, прививается любовь к танцу [1, с. 122]. Учащиеся подготовительного отделения с огромным удовольствием танцуют в детском ансамбле «Кукляндия», который является первой ступенькой в их творчестве. На подготовительном отделении разработаны и реализуются рабочие программы по учебным дисциплинам «Ритмика», «Гимнастика» и «Детский танец».

По окончании подготовительного курса большинство детей продолжает обучение на хореографическом отделении школы по предпрофессиональной дополнительной общеобразовательной программе в области хореографического искусства «Хореографическое творчество», которая рассчитана на 8 лет. В данный период обучения дети осваивают классический, народный, современный, историко-бытовой, детский танец.

Неоценимый вклад в развитие хореографического отделения школы вносят педагоги, имеющие за плечами большой опыт профессионально-сценической деятельности. Благодаря им выпускники имеют возможность дальнейшего профессионального образования и творческого развития. Достойным результатом такой работы являются выпускники школы: Р. Полковников – артист Мариинского театра оперы и балета (г. Санкт-Петербург), Ю. Гончарова – артистка Новосибирского театра оперы и балета.

На хореографическом отделении успешно функционируют четыре творческих коллектива: образцовый ансамбль классического танца «Балетная мозаика», руководитель Т. А. Гамидова, ансамбль классического танца

«Эскизы» – руководитель Л. В. Агейчикова, образцовый ансамбль народного танца «Школьные годы» – руководитель Т. Д. Моисеева, ансамбль детского танца «Кукляндия» – руководители Н. В. Шлыкова и Т. Г. Деменкова. Руководители творческих коллективов в своей работе сохраняют классическое и народное наследие, используют новые технологии в учебно-творческой работе на основе современной пластики и стилизации народного танца. Все перечисленные коллективы и солисты – неоднократные лауреаты международных, всероссийских, зональных, региональных и городских конкурсов детского и юношеского творчества. Они покорили своим исполнительским талантом членов жюри не только в нашей стране, но и во Франции, Финляндии, Испании, Италии, Греции, Германии, Австрии, Чехии, Швеции, Латвии, Казахстане. Выступления наших коллективов в городских и школьных концертах являются украшением любого мероприятия, дарят ощущение праздника и красоты.

Добившись высоких результатов в конкурсных выступлениях, 24 воспитанника стали муниципальными стипендиатами, 34 – стипендиатами Губернаторского культурного центра «Юные дарования Кузбасса». Областной медалью «Надежда Кузбасса» и премией «Достижение юных» награждена Т. Семьянова (преподаватель Т. Д. Моисеева), Губернаторской премией в области культуры и искусств – Е. Теплых (преподаватель Т. А. Гамидова), премией «Президента Российской Федерации» – М. Барабанова, Е. Повелицина (преподаватели ДШИ Л. Н. Ибряева, Т. Г. Ахпашева).

Многие преподаватели занимаются методическими разработками, проводят открытые уроки на областных курсах повышения квалификации и городских по линии ГМО. Преподаватели ищут новые формы показа выпускных экзаменов. Например, опыт показа урока классического танца в форме «пальцевого урока», в форме «дивертисмента». Заслуживают внимания уроки современного, историко-бытового танцев с использованием классической музыки. За 25 лет существования школы значительно повысился профессиональный уровень педагогов. Преподаватели хореографического отделения постоянно повышают свое профессиональное мастерство в период проведения областных курсов повышения квалификации, семинаров, мастер-классов у ведущих специалистов России в области классической, народной и современной хореографии г. Кемерово, г. Ново-

сибирска, г. Москвы, а также Италии. Взаимопосещение занятий, присутствие на контрольных и экзаменационных показах в других школах искусств, в институте хореографии Кемеровского государственного института культуры являются одной из форм повышения уровня знаний преподавателей в области методики преподавания хореографических дисциплин.

Многолетнее сотрудничество с кураторами из Кемеровского колледжа культуры и искусств заслуженным работником культуры РФ, преподавателем по классическому танцу Л. В. Мизиной, старшим преподавателем по современной хореографии и детскому танцу В. В. Ениной, преподавателем по классическому танцу, доцентом института хореографии Кемеровского государственного института культуры Л. Д. Мелентьевой, плодотворно сказывается на возрастающем учебном и творческом уровне педагогического мастерства персонала школы. За 24 года существования школы хореографическим отделением подготовлено и доведено до выпуска 230 учащихся. Из них 20 человек продолжили обучение в высших и средних специальных учебных заведениях, а также хореографических училищах.

Как известно, неотъемлемой и важной частью работы с детьми является связь с родителями. Только в тесном взаимодействии можно добиться успеха как в обучении, так и в творчестве детей. Во многом благодаря их вниманию и заинтересованности дети принимают участие в хореографических конкурсах и фестивалях, рождаются новые творческие проекты.

Таким образом, выстроенная структура непрерывного трехступенчатого обучения на хореографическом отделении школы оправдывает себя в области образовательной структуры первой ступени непрерывного образования. Это подтверждено высокими оценками внешних экспертов, высоким уровнем подготовки учащихся и престижными наградами обучающихся и преподавателей за плодотворную творческую деятельность.

Литература

1. Третьяков П. И., Белая К. Ю. Дошкольное образовательное учреждение: управление по результатам: сб. – М.: Новая школа, 2001. – 145 с.
2. Езопова С. А. Менеджмент в дошкольном образовании: учеб. пособие. – М.: Академия, 2003. – 320 с.

3. Третьяков П. И. Управление школой по результатам: учебник. – М.: Новая школа, 1997. – 288 с.
4. Худяков С. Н. Всеобщая история танцев. – М.: Эксмо, 2009. – 607 с.

References

1. Tret'yakov P. I., Belaya K. Yu. Doshkol'noe obrazovatel'noe uchrezhdenie: upravlenie po rezul'tatam: sb. – М.: Novaya shkola, 2001; 2003. – 145 s.
2. Ezopova S. A. Menedzhment v doshkol'nom obrazovanii: ucheb. posobie. – Moskva: Akademiya, 2003. – 320 s.
3. Tret'yakov P. I. Upravlenie shkoloy po rezul'tatam: uchebник. – М.: Novaya shkola, 1997. – 288 s.
4. Khudyakov S. N. Vseobshchaya istoriya tantsev. – М.: Eksmo, 2009. – 607 s.

УКД 378.1

РЕЖИССЕРСКО-БАЛЕТМЕЙСТЕРСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ПЕРВЫЙ ЭТАП СОЗДАНИЯ ЗАМЫСЛА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПО КАРТИНЕ ХУДОЖНИКА

*Фешкова Галина Станиславовна, кандидат философских наук, доцент кафедры балетмейстерского творчества, директор института хореографии, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент ПАНИ, член CID UNESCO (г. Кемерово, РФ).
E-mail: Feshkova@mail.ru*

В статье актуализирована проблема синтеза и взаимодействия изобразительного искусства и хореографического искусства в творческом процессе режиссера-балетмейстера по созданию авторского замысла хореографического произведения.

Цель статьи – рассмотреть методологические подходы к режиссерско-балетмейстерскому анализу произведения изобразительного искусства (на примере анализа сюжета картины Пабло Пикассо «Группа танцовщиц. Ольга Хохлова лежит на переднем плане») как к первому этапу творческого процесса создания авторского замысла хореографического произведения. В современном хореографическом искусстве нередко произведения изобразительного искусства становятся первоисточниками для создания хореографических номеров, спектаклей. Поэтому так важно для режиссера-балетмейстера приобретение опыта профессионального восприятия художественного текста, заключенного в форме и содержании произведения изобразительного искусства, чтобы на его основе уметь актуализировать, воссоздавать, репродуцировать и интерпретировать заключенный в тексте смысл средствами хореографического искусства.

Результаты проведенного анализа художественного текста картины в дальнейшем могут стать основой для создания концептуального авторского замысла будущего хореографического произведения.

Ключевые слова: замысел, хореография, живопись, анализ, семиотика, художественный текст, художественная интерпретация.

THE DIRECTOR'S AND CHOREOGRAPHIC ANALYSIS OF ART WORK AS THE FIRST STAGE FOR CREATING THE PLAN OF CHOREOGRAPHIC WORK ON THE ARTIST'S PICTURE

Galina S. Feshkova, PhD in Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Ballet Master Creativity, Director of Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of the PANI, Member of the CID UNESCO (Kemerovo, Russia). E-mail: Feshkova@mail.ru

The article actualizes the problem of synthesis and interaction between fine art and choreographic art in the creative process of a director-choreographer to establish the author's plan in a choreographic work.

The purpose of the article is to consider the methodological approaches to director-choreographer's analysis of art work, on the example of the analysis of the picture of Pablo Picasso "The group of dancers. Olga Khokhlova lies in the foreground" as the first stage of a creative process of the author's plan in a choreographic work. In modern choreography, art works are often the primary sources for creating choreographic performances. Therefore, it is so important

for the director-choreographer to have professional experience for perception of the artistic text in the form and content of the work of art that based on it to be able to update, recreate, reproduce and interpret the meaning of the text enclosed in a means of choreographic art.

The results of the analysis of the picture may be the basis for creating the conceptual design of the future choreographic works.

Keywords: idea, choreography, painting, analysis, semiotics, literary text, art interpretation.

Художественная целостность в современном хореографическом номере или спектакле может быть создана только при слиянии взаимосвязанных видов искусства: танца, музыки, живописи, театра. На актуальность данной проблемы указывал еще реформатор хореографического искусства Ж. Ж. Новерр: «Искусства – братья: они понимают друг друга и оказывают друг другу взаимные услуги» [2, с. 260]. Особое значение в сочинительском творчестве режиссера-балетмейстера Ж. Ж. Новерр придавал искусству живописи. Он считал, что хореограф должен соединить в себе «гений поэта и гений живописца» [2, с. 93]. Этот синтез даст возможность режиссеру-балетмейстеру более профессионально сочинять хореографические замыслы, а затем воплощать их в яркой сценической форме. Изучение произведений живописи может усовершенствовать художественный вкус балетмейстера; придать глубину его мыслям; предоставить возможность лучше понять исторические особенности времени, в котором будут действовать герои сценической истории; выявить пластический рисунок эпохи; определить художественную ценность и правдивость созданных художником эскизов костюмов, декораций, в целом сценографического решения хореографического произведения. Важно также подчеркнуть, что для воплощения творческого замысла художник и режиссер-балетмейстер используют схожие художественные выразительные средства: композицию, темпоритм, мизансцену, атмосферу, цвет, свет и мн. др. Ж. Ж. Новерр в Письме пятом «О прочих знаниях, необходимых для балетмейстера» подчеркивал: «Балетмейстер, желающий подняться над обычным уровнем, должен изучать живописцев и следовать им в различных приемах сочинения и мастерства. Его искусство выполняет те же задачи, как в отношении сходства, смешения красок, светотени, так и в отношении приемов груп-

пировки и драпировки фигур и расстановки их в изящных позах, и, наконец, в наделении их характером, пламенностью и выразительностью» [2, с. 98]. Вполне допустимо, что идейно-тематическая концепция произведения изобразительного искусства может послужить основой замысла будущего хореографического произведения, как, например, произошло в постановке балетмейстера Б. Хмельницкого «Запорожцы», созданной по картине И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» и вошедшей в репертуар Академического ансамбля песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова.

Созданию замысла хореографического номера или спектакля на основе произведения изобразительного искусства предшествует работа режиссера-балетмейстера по семиотическому анализу картины художника. Известно, что семиотический подход к искусству позволяет рассматривать художественное произведение как художественный текст, в котором форма является смыслонесущей и придающей материальной конструкции знаково-выразительный характер. При этом все элементы художественной формы связаны между собой в единую конструкцию, в которой нет ничего случайного и каждый элемент, неся частицу образного смысла, связан с другими элементами системой прямых и обратных связей. Но именно в том и заключается парадокс искусства, что мера упорядоченности художественной формы предстает не в виде строго детерминированной системы, а, напротив, в виде системы уникальной, похожей на свободную импровизацию. М. С. Коган пишет: «Общий диалектический закон художественной формы: строго детерминированная содержанием конструкция оборачивается свободной “игровой” связью составляющих ее элементов, а игра звуков, цветовых пятен, объемов, телодвижений – высокой упорядоченностью, смысл которой заключен в несомой ею поэтической информации» [1, с. 279]. Это свойство художественной формы позволяет режиссеру-балетмейстеру, в процессе восприятия и анализа художественной информации достраивать произведение изобразительного искусства силой своего воображения, включая в свой духовный опыт смысл художественной реальности, и не только эмоционально-интеллектуально принимать и усваивать идею художника, но и откликаться на диалог с ним, проявлять творческую активность. Через восприятие художественной формы режис-

сер-балетмейстер должен пробудить в себе состояние переживания данного произведения изобразительного искусства, а затем актуализировать, воссоздать, репродуцировать и интерпретировать заключенный в ней смысл.

Термин «интерпретация» происходит от латинского слова «interpretatio» (истолкование, раскрытие смысла, трактовка). Понятие интерпретации широко рассматривается в философской и искусствоведческой литературе (А. Л. Фарбштейн, Н. Л. Корыхалова, Е. Г. Гуренко и др.). Большинство исследователей связывают интерпретацию не только с установлением объективного значения трактуемых предметов, но и с выявлением их субъективного, личностного смысла.

Процесс интерпретации художественного текста картины включает три основных элемента: авторский текст (произведения изобразительного искусства), «я» (личность режиссера-балетмейстера) и то, что необходимо увидеть за текстом (культурная традиция, историко-культурный анализ, биографический анализ личности художника, реальность исторической эпохи, породившей данный текст и мн. др.). Несмотря на то, что этот процесс не является в прямом смысле историческим объяснением, тем не менее для его реализации необходимы исторические сведения, так как многие произведения изобразительного искусства сложно понять, не изучив предварительно социально-культурные факторы, религиозные установки, политические условия, а также автобиографические факты художника, послужившие основанием для создания данного художественного замысла. Впоследствии все эти исторические знания должны будут «раствориться» в процессе восприятия видимого содержания произведения искусства и стать основой для его воссоздания или интерпретации. Глубоко вникнуть в образный мир художника, вскрыть и освоить идейно-эстетическую, смысловую и эмоциональную информацию и одновременно оригинально истолковать содержание произведения изобразительного искусства, найти меру субъективного, индивидуального – вот основные трудности творческого процесса режиссерско-балетмейстерской интерпретации. При этом режиссер-балетмейстер в процессе восприятия и анализа произведения изобразительного искусства является полноправным субъектом интерпретации, которая подразумевает его творческую активность. Постижение ху-

дожественного смысла в картине находится под влиянием личности режиссера-балетмейстера, раскрывающего в процессе восприятия свои субъективные стороны.

Из вышеизложенного следует, что посредством переживания, глубокого эмоционального восприятия произведения изобразительного искусства режиссер-балетмейстер должен выявить личностный смысл интерпретируемого предмета, прийти к узнаванию иного себя. Режиссеру-балетмейстеру необходимо как бы присвоить на время произведение изобразительного искусства себе, проявить творческую смелость ощутить себя автором, попытаться угадать в произведении то, к чему движется сам. Но в этом движении ему необходимо не сравняться с художником, а достичь такой же целостности, какая удалась художнику в его произведении. И здесь необязательно в совершенстве владеть методами искусствоведческого анализа, техникой письма или видеть мир глазами художника.

Цель режиссерско-балетмейстерского анализа произведения изобразительного искусства иная – вскрыть авторский замысел художника, откликнуться на диалог с ним, чтобы затем на основе полученных знаний создать свое оригинальное авторское хореографическое произведение.

Не претендуя на полноту научного исследования, в рамках данной статьи, рассмотрим некоторые методологические подходы режиссера-балетмейстера к анализу произведения изобразительного искусства, на примере анализа сюжета картины Пабло Пикассо «Группа танцовщиц. Ольга Хохлова лежит на переднем плане». Картина написана по одним данным в 1918 году, по другим – в 1920 году. Название несколько странное, очень похоже на случайное, «рабочее». Но, как известно, у такого мастера, как Пабло Пикассо, ничего случайного не бывает. История создания произведения и история его бытования практически не упоминается в искусствоведческих источниках, в отличие от большинства других произведений мастера, созданных в классический период его творчества. На картине изображены семь классических танцовщиц. В мифологии цифра семь характеризует общую идею Вселенной, число дней недели, количество цветов спектра и тонов в музыке, семь чудес света, седьмое небо, семь кругов ада и мн. др. Она считается божественной, магической и счастливой, символизирует соединение Неба и Души. Так, например, седьмой путь – это путь, по которому человек переходит из земного мира в мир

иной. В греко-римской традиции число семь является символом небесной гармонии Аполлона-Феба.

Биографы Пабло Пикассо утверждают, что в его жизни были семь любимых женщин – семь муз. Среди них единственная официальная жена – русская балерина Ольга Хохлова, с которой художник познакомился в 1917 году в Риме, во время путешествия по Италии с балетной труппой С. Дягилева. Исследователи жизни и творчества Пабло Пикассо (Дмитриева Н. А., Бабин А. А., Бусев М. А., Крючкова В. А.) утверждают, что балерина Ольга Хохлова сыграла заметную роль в жизни художника, оказав, по сути, разрушительное влияние на его творчество. Молодую женщину не интересовали его непонятные творческие эксперименты в живописи, она была слишком увлечена идеей переделать мужа в модного, преуспевающего, высокооплачиваемого художника, расписывающего портреты влиятельных и богатых заказчиков. Художник, искавший в этой женщине музу и вдохновение для творчества, нашел лишь фальшивую светскую жизнь. Ради любви к Ольге Хохловой он на время отказывается от маргинального искусства и рисует жену в манере сугубо реалистической. Но мир творчества оказался сильнее земной любви, и в итоге Пикассо расстаётся с Ольгой, а всю ненависть к этой женщине начинает вымещать в своей живописи. Он создает серию картин, посвященных корриде, где изображает бывшую жену то в виде лошади, то в виде старой мегеры. Таким образом, женитьба на балерине Ольге Хохловой стала одним из поворотных событий в творческой биографии мастера. После поездки в Италию Пикассо все больше интересуется классикой и по-иному создает художественную форму, как бы соревнуясь со своим кумиром тех лет, французским живописцем и рисовальщиком, представителем академического классицизма Энгром Жан Огюст Домиником (1780–1867). Возможно, именно поэтому в анализируемом нами произведении так явно отражаются черты нового классического периода в творчестве Пабло Пикассо. Однако, глядя на предмет нашего исследования, создается ощущение, что в картине «реализм» Пикассо, по сути, является лишь имитацией реализма, искусным манипулированием образами. Это произведение вызывает противоречивые чувства: любви и одиночества, высокого и приземленного, покоя и тревоги. Здесь сопоставление с Античностью обретает смысл гротеска и трагической иронии, сознательно модернизируется классическое мировосприятие.

Героини сюжета картины далеки от античного идеала. Пропорции женских фигур не соблюдены, у них почти мужское телосложение. С од-

ной стороны, они напоминают актеров греческого театра, с другой – танцовщиц одного из создателей эстетики постмодерна в театре современного танца, балетмейстера Матц Эка, художественное мышление и творческий стиль которого характеризует ироническая игра с классическими сюжетами танца, в результате чего создается эффект очищения от канонов, штампов, и проявляется новый взгляд на классическое искусство.

Картина Пабло Пикассо «Группа танцовщиц. Ольга Хохлова лежит на переднем плане» создана по принципу отрицания, по принципу грубоватого демонстративного новаторства. Античная культура в картине становится метафизическим пространством, позволяющим глубже проникнуть в авторский замысел художника. Художник затрагивает вечную тему в искусстве – отношение мужчины к женщине, тему, проявившую себя с новой силой в искусстве в начале XX века, противопоставляя внутреннюю гармонию классических образов трагической дисгармонии своей личной жизни, а также характерному для того времени стилистическому и идейному поиску в искусстве. В картине явно прослеживается стремление к классике, желание проникнуть в ее таинственную глубину и одновременно ирония по отношению к ней, а также стремление сквозь время к современному диалогу со зрителем. При сохранении всех черт жизненной убедительности автор создает собирательные, обобщенные образы семи танцовщиц.

Сложно однозначно определить стиль, в котором написана картина. Это скорее сочетание позднеакадемических тенденций и программное следование как принципам античного искусства, так и искусства Возрождения, классицизма, а отчасти и стилистики модерна. Пабло Пикассо рассматривает Античность не как культурно-стилевый идеал, а как материал для символизации ассоциативных представлений о современной ему жизни и отражения своих личностных проблем. Таким образом, сюжет картины стремится к метафорической ассоциативности и символической. Творческое воображение художника активно преобразует действительность, представленную в идиллической сцене, где семь танцовщиц исполняют, возможно, финальный эпизод из классического романтического балета французского писателя Шарля Нодье «Сильфида», основанного на фантастической новелле «Трильби» (1822). Этот балет положил начало романтическому направлению в хореографическом искусстве, для которого характерно

противостояние реального мира и мира романтического героя. Действие в сюжете картины также разворачивается параллельно: в мире реальном и в мире фантастическом. Перед нами вполне реальные девушки танцовщицы. Фантастический мир создан миром искусства, «второй реальностью» (А. Михайлова), миром сифид и неземных существ. В романтическом балете, как правило, фантастика освобождает танец от необходимости в частных бытовых оправданиях. В картине фигуры танцовщиц утрачивают телесность и изображаются вне реальной среды – на отвлеченном фоне, как бы в потустороннем мире, таинственном и непостижимом. В соответствии с классическим сюжетом балета, высокие стремления сифид несовместимы с низменностью окружающего мира, разлад с действительностью заставляет их парить в облаках. Примечательно, что художник рисует картину в стиле неоклассицизма, но сюжет для картины берет из романтического балета. Как известно, если идеалом классицизма была Античность, то романтизм ориентировался на искусство Средних веков и утверждал искусство, не предусмотренное образцами, но творимое свободной волей художника, воплощающего свой внутренний мир. Романтизм на самом деле познавал ее глубже и полнее, чем классицизм. Думается, что в данной картине это существенное противоречие между содержанием и формой значительно ярче подчеркивает противоречивость характеров танцовщиц. У сифид Пикассо нет крыльев. Они не летают. Художник сознательно, подобно Джеймсу, «отрывает им крылышки», тем самым «приземляя» их образы. И в первую очередь он расправляется с Ольгой Хохловой, которую в нелепой позе укладывает на авансцену. Возможно, так: «оторвав ей крылышки», влюбленный художник хотел удержать свою любовь, предчувствуя ее недолговечность, а может быть, высказал подсознательные мысли о своем разочаровании в образе Ольги. Еще недавно он ждал от своей музы творческого вдохновения и романтического приключения, а взамен получил «бескрылую» и «приземленную» любовь. В период создания картины Пикассо еще восхищался и гордился красотой Ольги, но рука художника уже рисовала черты холодной женщины, для которой любовь служила лишь украшением жизни. На картине «бескрылая» Ольга лежит на полу и будто произносит для художника монолог Сифиды из либретто: «Не плачь, я так тебя любила, но я не могла быть твоей. Я была счастлива этой любовью, но сделать тебя счастливым

не в моей власти. Прощай, я умираю». В финале этого эпизода в классическом спектакле «Сильфида» сестры покрывают лицо сильфиды шарфом. Не той ли фиолетовой вуалью, что на картине покрыто лицо Сильфиды-примы? Важно подчеркнуть, что если прежде символом балета была Терпсихора, то с эпохи романтизма им становится сильфида или виллиса. В картине она как богиня танца возвышается над всеми сильфидами и, прежде всего, над поверженной Ольгой, она становится главной Сильфидой, «первой скрипкой» в любовной мелодии Пикассо. Известно, что основополагающим элементом классической танцевальной постановки романтического балетмейстера Филиппа Тальони балета «Сильфида» (1832) была воздушность и легкость в танце прима-балерины Марии Тальони. Безусловно, прима, изображенная в картине не так грациозна, но, тем не менее, по сравнению с другими образами она самая «легкая». Пикассо располагает ее анфас к зрителю, так, что мы не видим ее спины, возможно у нее есть крылья и она умеет летать.

Картина относится к станковой живописи и выполнена в карандаше. Формат картины горизонтальный, он обрамляет пространство похожее на зеркало сцены, словно действие происходит в театре. В картине отсутствует рама, которая могла бы позволить отделить изображение от его окружения и придать ей цельность. Скорее всего, через этот прием художник стремился «освободить», «выпустить наружу» действие и чувства персонажей. Но, несмотря на то, что композиция срезана и должна как бы создавать ощущение продолжения действия за ее пределами, формат словно пружинит и сжимает пространство по вертикали. Это впечатление усиливается благодаря двум танцовщицам, которые словно греческие атланты поддерживают поднятый вверх тяжелый белый сценический занавес, открывая зрителю иную фантастическую реальность, возможно, те самые мифологические семь ворот в подземное царство, окруженное семью стенами, седьмой путь, по которому человек переходит из мира реального в иной мир.

Композиция картины круговая и строится по законам симметрии, левая и правая половины уравновешены, все подчинено рациональному началу. В соответствии с законом золотого сечения, композиционным центром картины является солистка, прима-балерина. Ее голова и корпус чуть наклонены влево. Левая рука слегка поддерживает голову, а правая локоть

левой руки. На ее лице сине – фиолетовая тень как отблеск таинственной ночи. Пышная белая «шопеновка» скрывает ноги балерины.

Смысловым центром картины является лицо главной и реальной героини Ольги Хохловой. Судя по расположению фигур в классической мизансцене, ее нельзя назвать прима-балериной. Хотя Ольга расположена на первом плане сцены, художник нарисовал ее в непривлекательной мизансцене и подчеркнул это в названии картины: «лежит на переднем плане» – лежит неудобно, словно случайно выпала из рук партнера. Художник усиливает впечатление нелепости этой позы, подрисовывая справа ступню другой танцовщицы, которая дает ощущение, что Ольга «запнулась о препятствия судьбы» и «грациозно» растянулась.

Конфликт между композиционным и смысловым центром выражен через контраст горизонтальной и вертикальной линии фигур; цветовых пятен на лицах – белого и фиолетового, «приземленных» и «возвышенных» позировок танцовщиц. Композиционный и смысловой центры включают сюжетную завязку, основное действие и главных действующих лиц. Композиционный центр выделяется контрастным сине-фиолетовым цветом, укрупнением изображения. Фигура примы как бы возвышается над многофигурной композицией. Возможно, в образе примы Пикассо изобразил Еву Гуэль, рано умершую, любимую женщину художника, с которой они совершили «бесконечное» предсвадебное путешествие. Ее лицо словно покрыто таинственной фиолетовой вуалью. Слева и справа от центральной фигуры, стоя на коленях в профильном ракурсе, расположены две танцовщицы, сложившие ладони, будто в молитве. Причем та, что слева, весьма «тяжелого веса», с неженскими пропорциями тела, напоминает переодетого в женское платье мужчину, тайно проникшего в мир сильфид. Возможно, так Пикассо намекает на тайные земные мысли неземных дев, или таким художественным приемом художник подчеркивает доминирующее в них, как и в его жене Ольге, «земное притяжение», мужскую грубоватость характера. У каждой танцовщицы в картине особые специфические жесты. Жесты рук сильфид – интригующие, молящие, кокетливые, поддерживающие и др. Они как бы напевно связывают композицию картины в единое целое и направляют взгляд зрителя к центральной фигуре примы с лицом, покрытым таинственной фиолетовой вуалью.

Композиция картины устойчива и, на первый взгляд, статична. Вместе с тем художник словно выбивает почву из-под ног танцовщиц, благодаря такому художественному приему вполне монолитная композиция будто парит в небесах. Динамичность сюжета, прежде всего, обусловлена драматизмом внутреннего состояния образов. Динамика проявляется через художественно-образное выражение движения. Подвижность элементов художественной формы в картине передается также через характер рисунка, ритмическое чередование цвета и другие компоненты открытой композиции. Тем самым перед зрителем ставится задача авторской интерпретации и самостоятельного завершения драматической сценической истории, которая пробуждает его интерес к сюжету. Фигуры не срезаны, но за границу композиции «выходят» юбки танцовщиц. Отсутствие рамы создает эффект движения пространства, движения потока воздуха и, как возможность, появления образов из бесконечности. Художник изображает какую-то странную театральную сцену, где нет ни планшета, ни колосников, ни кулис. Со всех сторон пространство сцены обволакивает белый занавес, напоминающий то ли райские облака, то ли белую ткань при торжественном открытии нового исторического памятника, то ли печальный белый саван, то ли подающий надежду белый холст, на котором вот-вот из-под кисти мастера появится живописный образ новой творческой музы художника.

Пикассо создает комплексную пространственную концепцию картины, где пространство становится не только изобразительной, но и выразительной характеристикой. В качестве способов образной активизации пространства художник использует:

- структурное и содержательно-символическое единство героя и среды;
- взаимодействие между героем и зрителем. Круговой контакт охватывающей всех персонажей системы композиционного построения более активно включает зрителя в иллюзорное пространство картины;
- выразительное свойство пространства, которое воспроизводит в своем образном строе эмоциональную, содержательно-смысловую, символическую характеристику происходящего в картине;
- символическое значение цвета – контраст белого и сине-фиолетового.

Время в картине передается за счет особого решения пространства: балет завершен, через несколько секунд танцовщицы покинут сцену, бе-

лый занавес опустится, мир фантазий и грез уступит место обыденной жизни. Но странный факт – занавес расположен позади сцены, он как бы скрывает некое таинственное пространство, некий путь для перехода героинь сюжета в иное состояние, иной мир.

Картина выполнена в карандаше, поэтому здесь линия, как основной элемент рисунка, играет организующую роль, существует как граница формы, ее выразительный контур. Для проработки силуэтов танцовщиц художник использует сплошные контурные линии, толстые и тонкие; для деталей – прерывистые линии. Их характер не только обозначает форму фигур, но и выдает яркий темперамент художника. Линия в данной картине выступает как самостоятельное изобразительное и выразительное средство. Отсюда у зрителя возникают ассоциации с наскальными рисунками или рисунками на античных амфорах, то есть с вечными темами в искусстве. Все крупные детали картины проработаны с классической чистотой линий, практически музыкально, и даже напоминают строгий и выразительный рисунок классического танца. Гибкий, пластически выразительный, линейный рисунок каллиграфически выверен, контур объема четок. Живописный язык, с помощью которого Пикассо выражает свой замысел в картине лаконичный и изящный, что может подсказать режиссеру-балетмейстеру аналогичный характер рисунка танца.

Картина отличается тонким чувством цвета, гармоничностью ясного колорита. Произведение выполнено в светлых полутонах: белый цвет переходит в голубой и фиолетовый, светло-коричневый – в светло-желтый.

Классический белый цвет – основной цвет в картине. Он придает плоскостной характер изображению, но благодаря ему возникает множество различных локальных цветов и контрастов (белый-холодный, светлый-темный, дополнительные серые тона). Им покрыты большие поверхности картины. Так, плоские, далеко не воздушные юбки танцовщиц первого плана, будто прочный занавес, белая гладкая стена, перекрывают сцену. Белый цвет здесь не случаен. Символическое значение белого цвета неоднозначно. С одной стороны, это цвет абсолюта, чистоты, невинности, начала начал, а с другой стороны, это цвет пустоты, белого савана, смерти (у поляков есть выражение «белая с косой пришла»). В картине белый цвет придает изображению чистоту и академичность, незавершенность и многозначность, создавая эффект эскизности и «чистого листа». Из истории хореографического искусства известно, что образ «белого», «белотюниково-

го» балета придумали французские художники-костюмеры П. Лормье, И. Леконт, Э. Лами. Они создали облик танцовщицы в белой тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной. «Белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу.

Голубой цвет в картине – символ воздушности, создает атмосферу легкости, полета воображения и фантазии. Оттенки темно-синего цвета, переходящего в фиолетовый, придают сюжету таинственность, тревожность и неизвестность. Танцовщицы словно светятся изнутри сине-голубым светом. Особенно таинственно выглядят некоторые детали картины – это лицо прима-балерины и уходящая в глубину бесконечность арьерсцены, напоминающая сказочный грот, манящий в лабиринты фантазии. В целом преобладание холодных цветовых оттенков вызывает ощущение «эмоционального» вакуума. От танцовщиц словно веет ледяным холодом, как от безжизненных мраморных античных статуй.

Небольшое количество желтого и коричневого цветов придает изображению жизненную реалистичность, «теплоту» и как бы слегка «приземляет» образы.

В картине используется тональная перспектива. Удаленное пространство и фигуры приобретают слегка голубовато-желтоватый колорит, который немного растушевывает очертания. При увеличении расстояния, слой воздуха, отделяющего зрителя от объекта, утолщается, становится более плотным и приобретает свой цвет – цвет темно-синего неба. Влияние воздушной среды усиливается при удалении пространства вглубь, из-за чего самые удаленные фигуры танцовщиц, которые различает зритель, кажутся ему синими и фиолетовыми.

Тональный колорит передается множеством серо-голубых, желтовато-голубых и фиолетовых оттенков. Используя для изображения более резкие контрасты природы со сближенными тональными соотношениями, художник воссоздает в работе контрастное сверкание белоснежных пачек и глубины сине-фиолетовых теней. Пабло Пикассо выполняет сложную задачу – почти в одноцветном рисунке он представляет цветное богатство природы, последовательно выдерживает тональную разницу светлых и темных красок, точно фиксируют все переходы от светлых тонов к темным.

С помощью светотени, Пикассо передает тонкие оттенки в атмосферной среде, в лицах и костюмах танцовщиц. Светотень усиливает острый контрастный эффект композиционного и смыслового центра картины:

в первом случае – затемняя образ примы, во втором – высветляя образ Ольги. Для создания художественного эффекта автор использует цветные тени, которые применялись еще в античной живописи и в эпоху Возрождения (Доменико Венициано), в XVII–XVIII веках (Диего Веласкес). Легкие прозрачные тени на лицах танцовщиц, одежде, на фоне глубины сцены являются сильнейшим выразительным средством для передачи их эмоционального состояния, общей почти мистической атмосферы картины. Светотень делит лицо Ольги на две совершенно разнохарактерные, контрастные части, отражая тем самым внутренний конфликт героини. Слева мы видим юную романтическую девушку, а справа совершенно мистическое существо, что указывает на сочетание ангела и беса в характере героини.

Источник света расположен слева от композиции. Пространство картины делится на две части – освещенную и темную. Словно божественный свет исходит с небес, освещая фигуры всех танцовщиц, но, таинственным образом, не раскрывая лица примы.

Ритм в картине спокойный, замедленный и плавный. Четкое чередование вертикальных и горизонтальных линий, симметричность изображения, плавный переход цвета – от белого до темно-синего, фиолетового, спокойное чередование пятен света и тени придают содержанию внешне сдержанный характер. С помощью ритма Пикассо передает движение на плоскости, которое здесь является выразителем времени. Обычно на живописном полотне, фреске, в графических листах и иллюстрациях движение воспринимается зрителем в связи с сюжетной ситуацией. В данной картине глубина событий и человеческих характеров наиболее ярко проявляется в конкретном действии, в движении. Пабло Пикассо не просто запечатлевает сценическую историю, но наполняет изображение динамикой, выражает его сущность в действии, в ходе определенного периода времени и даже моделирует будущее героинь и свое в том числе. При этом динамичность сюжета связана не с перемещением каких-либо объектов, не с танцевальным движением, а с внутренним драматическим и динамичным состоянием танцовщиц. Таким художественным приемом известную метафору «мир – театр» Пикассо превращает в визуальный образ, подчеркивая тем самым бесконечность игровых коловращений жизни, драматизм человеческих взаимоотношений. В изображенном в картине танцевальном романтическом спектакле ощущается сочетание несочетаемого – духа притворства и откровенности, правды и лжи. Художественный, «театрализованный» текст в картине служит посредником между мифом и реальностью.

Основанная на осмыслении исторических, социально-культурных условий, характеризующих время написания картины, на автобиографических фактах жизни художника Пабло Пикассо данная интерпретация сюжета картины «Группа танцовщиц. Ольга Хохлова лежит на переднем плане» не только устанавливает объективное значение трактуемого произведения живописи, а также является попыткой автора статьи выявить его субъективный, личностный смысл. Проведенный краткий режиссерско-балетмейстерский анализ художественного текста и выразительных средств картины позволил вскрыть ее идейно-тематическую концепцию и получить новую художественную информацию, новые знания, которые на следующем этапе творческого процесса – создания концептуального замысла авторского хореографического произведения – могут стать исходным материалом, основой для сочинения режиссером-балетмейстером новой сценической истории.

Литература

1. Коган М. С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – С. 279.
2. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. с фр. под. ред. А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2007. – 384 с.

References

1. Kogan M. S. Estetika kak filosofskaya nauka. – SPb.: Petropolis, 1997. – S. 279.
2. Noverr Zh. Zh. Pis'ma o tantse / per. s fr. pod. red. A. A. Gvozdeva. – 2-e izd., ispr. – SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2007. – 384 s.

УДК 378.1

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Мелентьева Людмила Дмитриевна, доцент кафедры классической и современной хореографии, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: arlomb55@mail.ru

В статье дается обоснование роли классического танца в учебно-творческой деятельности любительских хореографических коллективов. Любительские коллективы обретают в наше время новую творческую жизнь, а их художественная деятельность является важнейшим фактором в нравственно-эстетическом воспитании подрастающего поколения. Любительские хореографические коллективы привлекают к себе внимание огромными возможностями самовыражения его участников. Все больше и больше возрастает популярность современной хореографии. Но по-прежнему в любительской хореографии занимает свое достойное место народно-сценический танец, являясь частью национальной культуры народа. В нем, как в зеркале, художественно отражаются традиции и современная действительность.

Ключевые слова: классический танец, коллектив, творчество, ансамбль, народный танец, культура, жанр, форма.

SPECIFIC FEATURES OF THE LESSON OF CLASSICAL DANCE LESSON IN AMATEUR CHOREOGRAPHIC COLLECTIVE

Lyudmila D. Melentyeva, Associate Professor, Department of Classical and Modern Choreography, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: aplomb55@mail.ru

The article considers the role of classical dance in educational and creative activity of choreographic collectives. Amateur collectives find a new creative life, and their activity is the most important factor for moral and esthetic education of the younger generation.

One of the most mass processing of amateur activity is choreographic creativity, which has opportunities for plastic self-expression and innovations in creating choreographic work. Modern choreography becomes more and more popular, the genres of amateur choreography takes the worthy place being a part of national culture. First of all this property is folk dance. It reflects modern reality within dance language available and clear to the people.

Keywords: classical dance, collective, creativity, ensemble, folk dance, culture, genre, form.

Цель данной статьи заключается в выявлении роли классического танца в деятельности любительских хореографических коллективов, работающих в направлении народного танца.

Под историческим влиянием народных танцев, развиваясь от наиболее простых форм к более сложным, появился новый жанр хореографии – классический танец. Он непрерывно обогащается и черпает новые пластические формы в народном танце и других видах хореографии, а они, в свою очередь, опираются на «школу» классического танца. В энциклопедии отмечено, что «термин “классический танец” возник в России в конце XIX века, в результате обособления отдельных видов танца, деления танцовщиков на “классических” и “характерных”» [1, с. 253]. Весь танцевальный мир пользуется этим термином, обозначая им определенный вид хореографической пластики.

Среди множества ярких, самобытных, не похожих друг на друга танцевальных коллективов можно выделить ансамбли народного танца. Ансамбль народного танца – это сочетание театральности и народности искусства, где гармонично соединились элементы профессиональной культуры с образцами национального фольклора. Это наиболее распространенный и любимый вид сценической хореографии в народном творчестве. По мнению В. И. Уральской, «ансамбль народного танца – не музей, хранитель фольклорных образцов, а живой организм, который развивает народные традиции, создает новую хореографию» [2, с. 11].

С появлением новых разножанровых танцевальных коллективов возрастает чрезвычайная требовательность к технике исполнения. В настоящее время функционирует много похожих коллективов, но там, где добиваются яркости, своеобразия, оригинальности, благодаря не только самобытному художественному подчерку балетмейстера, но и качеству исполнения хореографических номеров участниками, там проявляется своеобразие ансамбля и его неповторимая индивидуальность. Таким образом, одним из компонентов «непохожести» должен быть профессиональный подход руководителя к работе с исполнителями.

Так, руководители коллективов народного танца, современной хореографии стремятся к более глубокому освоению основ классического танца. Наряду с народным тренажем вводят в план занятий классический экзерсис, понимая, что таким образом можно добиться больших результа-

тов в исполнительском мастерстве участников коллектива. Классический танец является методологической основой любого жанра хореографического искусства, однако танец не сводится только к «школе», это воспитание у участников эстетического вкуса, выразительности, поэтического обобщения, то есть художественного «сплава» всех компонентов, без которых невозможен танец в целом.

Однако необходимо осознавать, что только интуиции преподавателя недостаточно, и подходить к этому вопросу нужно обоснованно и грамотно, привлекая к работе высококвалифицированных специалистов.

Участники народного коллектива могут не обладать большим танцевальным шагом и абсолютной выворотностью, они могут быть разного возраста, подготовки и способностей. Для них более важными факторами являются выразительность и эмоциональность, естественность и умение передать тот или иной характер и стиль исполнения народного танца. Отсутствие «ансамбля» в исполнении участниками коллектива тех или иных танцевальных движений, комбинаций заставляет руководителя обратиться к системе преподавания классического танца. Школа классического танца большое внимание уделяет, в первую очередь, постановке корпуса, рук, ног и головы. Она учит продуманно распределять и чередовать физическую нагрузку на определенные группы мышц и связки, помогает развивать координацию у участников коллектива, природные данные и по возможности исправить их физические недостатки.

В процессе занятий классическим танцем у участников коллектива воспитывается культура исполнения, академичность, музыкальность; поддерживается в нужном состоянии «танцевальная форма». Помимо развития физических данных, приобретаются такие человеческие качества, как упорство, сила воли, самоконтроль и высокая дисциплинированность.

Одной из основных задач хореографического коллектива является работа над его репертуаром. Сохраняя ранее созданные произведения, необходимо развивать и обогащать репертуар новыми постановками, «шлифовать» технику исполнения и огромное внимание уделять индивидуальности исполнителя. Все эти педагогические и художественные задачи достигаются постепенно в учебной работе коллектива, а затем и в их сценической практике.

Воспитание тела танцовщика на уроках классического танца подготавливает участников ансамбля народного танца к исполнению танцеваль-

ного материала любого характера, стиля, манеры, любой технической сложности.

Программу для занятий руководитель ансамбля предоставляет свою, включая в нее классический экзерсис, сложность которого зависит от уровня подготовки коллектива, его возрастных особенностей, но строится он на основе программы хореографического колледжа. В него включаются элементарные движения экзерсиса у станка, на середине зала и *allegro*.

Урок классического танца начинается с методики изучения движений у палки – экзерсиса у станка. Именно экзерсис закладывает необходимый фундамент знаний, умений и навыков для построения всего урока, который строится по принципу – от простого к сложному. Осуществляется постановка корпуса, рук, ног, головы; развивается выворотность ног, закладываются основы легкого и высокого прыжка. Наряду с этим происходит укрепление и дальнейшее развитие всего двигательного аппарата участников, а также вырабатывается сила и эластичность мышц. Экзерсис у станка выстраивается в порядке постепенного включения в работу всех групп мышц. В дальнейшем движения от станка переносятся на середину зала и приобретают танцевальную форму. В результате овладения координацией приобретается *aplomb*, появляются навыки выразительности движений.

Необходимо учитывать то, что в профессиональных хореографических коллективах экзерсис или тренаж проводится в первой половине дня – утром, а в любительских коллективах в основном вечером, и занимать он должен примерно 45 минут. Комбинации по построению должны быть простые и доходчивые с элементами танцевальности. В экзерсис у станка входят основные движения классического танца. Это группы движений *battements et ronds*. Экзерсис на середине зала сокращен, в сравнении с экзерсисом у станка, но движения от урока к уроку могут варьироваться. В *allegro* обычно включают маленькие и средние прыжки, в конце урока можно использовать различные вращения (как, впрочем, и в «народном тренаже»).

Важно подчеркнуть, что занятия по «классике» в студиях классического танца выстраиваются иначе, чем в ансамблях народного танца и отличаются от уроков тем, что основной акцент ставится на классический танец, а подход к построению урока более профессиональный. В экзерсисе у станка и на середине зала комбинации движений должны быть более сложными. Необходимо давать больше танцевальных комбинаций на сере-

дине зала, а в *allegro* использовать большие прыжки, и, естественно, особое внимание должно уделяться работе на пуантах. У участников студий классического танца лучше природные данные, и им легче усваивать материал по классике. В этих коллективах требуется воспитывать исполнителей на образцах классической хореографии.

Литература

1. Балет: энцикл. – М.: Совет. энцикл., 1981. – 623 с.: ил.
2. Уральская В. И. Жизнью рожденные // Советский балет: науч.-теорет. и критико-публицист. иллюстрир. журн. – 1982. – № 2. – С. 11.

References

1. Ballet: entsikl. – M.: Sovet. entsikl., 1981. – 623 s.: il.
2. Ural'skaya V. I. Zhizn'yu rozhdennye // Sovetskiy balet: nauch.-teoret. i kritiko-publitsist. illyustrir.zhurn. – 1982. – № 2. – S. 11.

УДК 378.1

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ СТУДЕНТОВ НА ОСНОВЕ НАЦИОНАЛЬНОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

*Тогочиева Светлана Борисовна, преподаватель хореографии Иркутского регионального педагогического колледжа № 3 (г. Иркутск, РФ).
E-mail: togochievas@mail.ru*

В статье рассматриваются некоторые вопросы теории хореографического искусства, которые недостаточно раскрыты в учебно-методической литературе по направлению формирования творческой направленности студентов в высшем учебном заведении. Жизнь хореографического искусства на современном этапе сталкивает нас с некоторыми нарушениями понимания природы танца, условий его существования. Такой вывод напрашивается после просмотра концертных программ любительских ансамблей народного танца, экзаменационных студенческих работ по целым направлениям хореографического искусства стран СНГ и дальнего зарубежья.

Цель данной статьи – предостеречь будущих балетмейстеров – выпускников вузов от подхода к хореографии с мерками любого вида искусства. Природа танца, его хореографическая образность, наличие исторически сложившихся собственных выразительных средств делают неприемлемым необдуманное подчинение хореографии другим видам искусства. Это приводит, в лучшем случае, к иллюстративности, потере целостности и лишению права выступать с самостоятельным хореографическим произведением.

Ключевые слова: национальный танец, искусство, хореография, природа танца, форма, произведение, бакалавр, программа.

FORMING CREATIVE STUDENTS' ORIENTATION ON THE BASIS OF NATIONAL FOLK DANCE

Svetlana B. Togochieva, Teacher of Choreography Irkutsk Regional Pedagogical College № 3 (Irkutsk, Russia). E-mail: togochievas@mail.ru

The article considers the questions of choreographic art theory for forming creative students' orientation in higher educational institution which are insufficiently worked out. Modern state of choreography pushes off us with some violations of realizing the nature of dance and terms of its existence. Such conclusion comes after watching the concert programs of amateur folk dance ensembles, students' examination performances on whole directions of choreographic art in CIS countries and far abroad.

The aim of this article is to prevent the future ballet-masters-students of higher education institutions from realizing choreography with measurements of any type of art. Nature of dance, its choreographic vividness, the existence of historically formed expressive funds make unacceptable submission of choreography to other types of art. It leads, at the best, to exemplariness, losing integrity and privation of right to come forward as independent choreographic work.

Keywords: national dance, art, choreography, nature of dance, form, work, bachelor, program.

У каждой нации исторически сложились свои формы народного танца. Эти формы рождаются конкретным содержанием, на которое накладывают свой отпечаток политические, экономические и географические условия жизни в той или иной стране. Поэтому, отражая в танцах особенно-

сти определенной эпохи, формируется свой стиль, передача мыслей, чувств, переживаний человека.

В вузах культуры с 2010 года ведется подготовка бакалавров по направлению «Хореографическое искусство». Разработана концепция обучения специалистов в области национальной хореографии, которая заключается в глубоком изучении теории и методики преподавания и исполнения национальных народных танцев не только народов, проживающих в России, но и в странах ближнего и дальнего зарубежья.

При изучении раздела истории развития народного хореографического творчества необходимо опираться на быт народа, его культуру, на традиции проведения праздников и обычаев, а также присутствие в них народного танца в его первоначальном виде, на опыт современных балетмейстеров – создателей сценических вариантов народного танца, специалистов, знатоков народного танцевального искусства.

Национальный народный танец – синкретический вид искусства, поэтому устойчивость танцевальных традиций в различных видах народного творчества, их сохранение и развитие является составной частью общей культуры любого народа.

В России, в частности в Сибирском регионе, необходимо развивать региональные танцевальные культуры, учитывая локальные формы, характер, стиль и манеру исполнения народного национального танца. Практика показывает, что проведение различных конкурсов, семинаров, фестивалей, мастер-классов способствует укреплению жизнеспособности искусства национального народного танца, обеспечивает преемственность, отражает многообразие и богатство национальной танцевальной пластики. Подобные конкурсы и фестивали имеют сегодня большие перспективы и практическую значимость в профессиональной деятельности хореографов.

В процессе обучения хореографов в вузах культуры Сибири на современном этапе первостепенной задачей является изучение фольклора и его функционирования в профессиональном искусстве. В практической деятельности по предмету «Теория, методика и практика народно-сценического танца» преподаватели кафедры хореографического искусства САПЭиУ не только преподают студентам фольклорный танец в его первоначальном виде, но и формы его существования на профессиональной сцене, учитывая современную исполнительскую технику и многообразие танцевальной лексики.

Сегодня необходимым является решение вопроса о сценической обработке традиционного танца народов, проживающих в Сибири с сохранением характера и эмоциональной специфики национального танца. В процессе обучения национальному народному танцу необходимо сохранять черты, присущие традиционному танцевальному искусству народов Сибири. Так, на базе нашего института, областного колледжа культуры ежегодно проводятся мастер-классы ведущими специалистами народной хореографии для студентов и руководителей танцевальных коллективов: Н. И. Заикин, профессор кафедры хореографии Орловского государственного института культуры – региональные особенности русского народного танца; Г. Г. Мауэрер, преподаватель Московского колледжа культуры – методика преподавания народно-сценического танца; А. В. Палилей, профессор Кемеровского государственного института культуры – традиции «семейского» русского народного танца; С. Г. Бондаренко, доцент Кемеровского государственного института культуры – методика преподавания народно-сценического танца; Т. Б. Вампилова, профессор института хореографии Восточно-Сибирской академии культуры и искусств – традиции исполнительской практики танцев народов восточной Сибири.

По данной проблеме издано ряд учебных пособий (Ш. Жиенкуловой, Д. Абилова, А. А. Климова, А. В. Палилея, Т. Е. Гергесовой, В. М. Захарова, Т. А. Устиновой, А. Мохотчуновой, В. Нилова, Р. Уразгильдиева, М. Я. Жорницкой и др.), в которых рассматриваются основные методологические и методические технологии обучения хореографов в области народной хореографии. Например, А. А. Климов в работе [1, с. 36–37] приводит подробную классификацию русского народного танца, которую нужно усвоить студентам в период обучения в институте и применять на практике, будучи уже руководителем любительского творческого коллектива. Он определяет жанры и виды русского народного танца на основе этапов его становления и развития. Обращая внимание на исторический путь развития русского народного танца, он говорит о развитии русского танца в современных условиях: «Но народное творчество не стоит на месте. И в наше время русский танец продолжает развиваться, творчески обогащаться его талантливыми исполнителями и сочинителями. Видоизменяется сообразно с требованием современной жизни содержание. Появились новые темы, отражающие повседневную действительность. Под воздействием бурно развивающихся в наше время профессиональных ансамблей народного танца, русских народных хоров, ансамблей песни и пляски и

других художественных коллективов русский народный танец, особенно в художественной самодеятельности, обогатился новыми движениями, новыми построениями, фигурами, усложнилась композиция танца и т. д.» [1].

Большой ошибкой является то, что мы порой ищем какой-то русский танец вообще. А между тем еще Н. В. Гоголь в «Петербургских записках» писал: «Посмотрите, народные танцы являются в разных уголках мира: 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 фин: у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешенный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражается в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность» (см. [1, с. 22]).

Вдумаемся в эти слова гениального писателя. Нельзя не заметить, что русские пляски севера и юга, востока и запада, центральных областей России далеко не одинаковы: северные танцы более сдержанны и пластичны, чем, например, в Ростовской области, где преобладают быстрые и огненные пляски донских казаков. Для одних областей характерны хороводные танцы, исполняющиеся под песни, для других – парные или групповые переплясы. Кадрили Ивановской области совсем не похожи на кадрили уральские и т. п.

Поэтому, приступая к постановке русского танца, танцовщик должен точно установить, к какому времени и к какой области России относится задуманный танец. Как мы выяснили, и географическое положение, и образ жизни, и условия труда влияют на танец, его содержание и характер исполнения. Задача балетмейстера, глубоко изучив и прочувствовав подлинно народный танец, воссоздать его на сцене, обогатить своей творческой фантазией, учитывая законы сцены и композиции.

Многие балетмейстеры, чтобы добиться ошеломляющего эффекта на конкурсах у членов жюри, на сценических площадках у зрителя используют в постановках разного рода акробатические трюки, бесконечные верчения по кругу, залихватскую манеру некоторых исполнителей, которые не свойственны природе и характеру определенного народного танца.

На наш взгляд, такое увлечение никак не украшает танец, а только засоряет его. Зрителю нравится высокая исполнительская техника танцоров, но у него не остается глубокого впечатления о содержании танца. Хореографические номера, содержательные, правдиво раскрывающие душу и характер человека во всем многообразии его мыслей, чувств и переживаний, способны впечатлять современного зрителя. Использование виртуозных технических приемов включать нужно тогда, когда они уместны, когда усиливают эмоциональное воздействие танца, а не просто вставляют их в качестве трюка. Балетмейстер должен руководствоваться здесь хорошим вкусом и чувством меры.

Визг, свист и крики при исполнении русских и некоторых других танцев также вызваны желанием непременно произвести ошеломляющее воздействие. Вообще, в народных танцах могут быть различные возгласы в момент наибольшего эмоционального напряжения, но идут они всегда от души, как бы невольно вырываются у танцующего. Ритмические возгласы, сопровождающиеся ударами в ладони, в обычае некоторых народов, например, кавказских горцев, донских казаков и др. Здесь они естественны и правомерны. Но заученные, искусственно организованные выкрики, которые иногда приходится слышать, идут совсем не от особенностей исполнения народного танца, а, скорее, от хлыстовщины и шаманства, так как они призваны подхлестывать, возбуждать, создавать впечатление бурного темперамента. Необходимо отметить, что подобные досадные явления встречаются и сегодня на сценических площадках. Чрезмерная стилизация народного танца, его эклектическая пертурбация, виртуозно-техническая композиция только по внешним признакам напоминает тот или иной народный танец.

Однако большинство наших балетмейстеров и студентов стараются создавать свои танцевальные композиции на основе подлинных народных танцев и бережно относятся к стилистической интерпретации материала. Студенты – выпускники 2015 года, пройдя курс обучения по хореографии в институте культуры САПЭиУ, а также посетив мастер-классы ведущих специалистов по хореографии, подготовили для творческой части ИГА следующие номера: «Городские зарисовки» – кадрильная пляска на материале сибирского русского танца (постановка Артюшина Вячеслава), «Провинциальная кадриль» – на материале сибирского танцевального

фольклора Иркутской области (постановка Молодовой Ульяны), «На малиновом лужку» – на материале «семейского» танцевального фольклора (постановка Горбачева Ивана), «Бурятский танец» – на материале бурятского свадебного обряда (постановка Анчиковой Томары).

В России и за ее пределами существуют множество коллективов, которые не преследуют цель перенесения фольклора на сцену в его чистом виде. Это Государственный академический хореографический ансамбль «Березка» имени Н. С. Надеждиной, с подкупающим прекрасным образом русской девушки во всех его танцах, Государственный академический ансамбль народного танца им. И. Моисеева с хореографической миниатюрой «Подмосковная лирика», которая построена в форме русского перепляса, Государственный бурятский национальный театр песни и танца «Байкал» с танцевальной композицией «Черная жемчужина золотого дракона», Государственный Омский русский народный хор, который не только бережно сохраняет исконную песенно-танцевальную стилистику сибирского народного творчества, но создает современные музыкально-хореографические композиции («Масленица», «Веретенце», «Пимы»). Народность – это еще одно замечательное качество, которое в сочетании с изобретательностью и выдумкой приносит творческим коллективам неизменный успех, в какой бы стране они не выступали. Именно народность так выгодно отличает их от многочисленных танцевальных ансамблей.

Следовательно, балетмейстеры должны черпать материал для своих сочинений из лучших образцов подлинного народного танца, изучая их на местах или на многочисленных фестивалях и смотрах. Ведь именно в тех случаях, когда нет подлинного и глубокого проникновения в истоки народного творчества, а настоящее знание фольклора подменяется общим и поверхностным представлением о нем, процветают эклектика и чрезмерная театрализация, которые отнюдь не украшают сцену.

Таким образом, теоретические положения хореографического искусства по направлению формирования творческой направленности студентов в высшем учебном заведении могут быть реализованы, если придерживаться в практической деятельности следующих принципов:

- в процессе изучения дисциплины «Теория, методика и практика народно-сценического танца» в вузах культуры должна быть учтена связь народной традиционной художественной культуры, в частности, танцевального искусства с исторической и современной жизнью общества;

- выпускник вуза должен:
- знать историю России и других стран, национальные особенности, обряды, традиции народов, современные средства получения, хранения, обработки и предъявления информации, работать с распределенными базами знаний в глобальных компьютерных сетях, с информацией из различных источников для решения профессиональных задач, владеть необходимыми для этого компьютерными программами;
 - уметь анализировать особенности творческого почерка, стилистику и постановочные методы мастеров хореографии в области народного национального танца;
 - владеть пластикой тела, манерой, стилем и характером исполнения русских народных танцев, быть свободным и выразительным в движениях.

Литература

1. Климов А. А. Основы русского народного танца: учеб. пособие. – 2-е изд. – М.: МГИК, 1981. – 316 с.

References

1. Klimov A. A. Osnovy russkogo narodnogo tantsa: ucheb. posobie. – 2-e izd. – M.: MGİK, 1981. – 316 s.

УКД 7.01

СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА У СТУДЕНТОВ В УЧЕБНОЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (ПРОФИЛЬ ПОДГОТОВКИ «АРТИСТ-ТАНЦОВЩИК АНСАМБЛЯ НАРОДНОГО ТАНЦА, ПЕДАГОГ-РЕПЕТИТОР»)

Ахмедзянова Юлия Идрисовна, преподаватель кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tanez2015@mail.ru.

Рассматриваются способы формирования у обучающихся навыков профессионального хореографического исполнительства как профессии в соответствии с теорией и методикой хореографического искусства. Наличие у студента в полном объеме черт и признаков профессионала, осознание себя как профессионала, целостное видение облика успешного специалиста – обязательное условие для выпускника, обучавшегося по направлению 52.03.02 «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля народного танца, педагог-репетитор». Работая в качестве артиста ансамбля народного танца в творческом коллективе, вчерашний выпускник должен постоянно повышать свой профессиональный уровень, совершенствовать мастерство, показывать высокую производительность труда, надежность и устойчивость высоких результатов.

Ключевые слова: артист, хореография, профессионализм, народный танец, работать, повышение, направление.

**METHODS OF FORMING PROFESSIONALISM FOR THE STUDENTS
IN EDUCATIONAL AND PERFORMING ACTIVITY
(PROFILE “ARTIST-DANCER OF FOLK DANCE ENSEMBLE,
TEACHER-TUTOR”)**

*Yuliya I. Akhmedzyanova, Teacher, Department of Folk Dance, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia).
E-mail: tanez2015@mail.ru.*

The article examines methods for forming professional choreographic performances in accordance with the theory and methodology of choreographic art. Realizing the characteristics of a real professional and integral vision of successful professional is an obligatory condition for students in direction 52.03.02 “Choreographic performance”, profile “Artist-dancer of folk dance ensemble, teacher-tutor”. Working as a professional in folk dance ensemble, he must increase his professional activity, skills, show high efficiency of work, reliability and stability of high results.

Keywords: actor, choreography, professionalism, folk dance, to work, promotion, direction.

Осуществление профессиональной исполнительской деятельности артиста-танцовщика ансамбля народного танца связано с комплексной характеристикой уровня мастерства специалиста. Профессионализм танцовщика формируется в процессе длительного обучения и каждодневного труда. Творчески одаренный человек – не только профессионал в своем виде сценической деятельности, это еще и физически, интеллектуально развитая, психологически устойчивая к разного рода неприятностям личность. Достижение профессионализма возможно лишь через практическую деятельность артиста-танцовщика, через саморазвитие, активную помощь уже сформировавшихся мастеров, что является актуальным при подготовке в учебных заведениях специалистов в области хореографического исполнительства.

Цель данной статьи – раскрыть способы формирования у обучающихся навыков профессионального хореографического исполнительства как профессии в соответствии с теорией и методикой хореографического искусства.

Под профессионализмом психолог А. К. Маркова понимает «совокупность, набор личностных характеристик человека, необходимых для успешного выполнения труда» [2, с. 43].

По мнению автора, профессионализм складывается из двух факторов:

- достижение высокого уровня в своем труде;
- приведение себя в соответствие с требованиями профессии.

Учитывая данные факторы, в соответствии с требованиями действующего Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования (приказ Минобрнауки России от 7 июня 2016 года № 673) по направлению 52.03.02 «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля народного танца, педагог-репетитор», коллектив преподавателей кафедры народного танца Кемеровского государственного института культуры в учебном процессе выполняет сложные и ответственные задачи, поставленные, в частности, в требованиях ФГОС, в разделе IV «Характеристика профессиональной деятельности выпускников, освоивших программу бакалавриата», в области творческо-исполнительской деятельности.

При разработке рабочих учебных программ дисциплин учебного плана преподаватели кафедры уделяют особое внимание в ходе образовательного процесса решению следующих профессиональных задач:

- осуществление исполнительской деятельности в области хореографии в рамках различных художественных задач;
- продуктивное взаимодействие с профессиональным сообществом (хореографом, балетмейстером, дирижером, артистами) с целью качественного сценического воплощения авторского замысла;
- исполнение порученных партий в различных жанрах, техниках и хореографических формах (соло, дуэт, ансамбль);
- совершенствование своего телесного, опорно-двигательного аппарата;
- развитие специальных физических, психомоторных, зрительных и слуховых способностей;
- сохранение и поддержание физической, психологической и профессиональной формы с целью обеспечения требуемого для исполнительской деятельности уровня двигательной активности организма;
- участие в обсуждении новых произведений, репертуарных планов и вопросов творческой и производственной деятельности [5, с. 3–4].

Выполняя поставленные задачи, преподаватели в образовательном процессе ориентируют студентов на прохождение следующих этапов путем изучения профессионального цикла дисциплин учебного плана («Наследие и репертуар», «Теория, методика и практика классического танца», «Теория, методика и практика русского народного танца», «Теория, методика и практика народно-сценического танца», «Техника народно-сценического танца», «Основы репетиторского мастерства», «Хореографический ансамбль (русского и национального танца)»):

1. Этап адаптации студента к профессии:

- развитие профессиональных качеств будущих артистов-танцовщиков, педагогов-репетиторов, выработка танцевальной техники, совершенствование координации движений;
- усвоение теории и методики преподавания народно-сценического танца, русского танца, классического танца, изучение опыта ведущих педагогов в области сценической хореографии;

- изучение основных факторов, влияющих на развитие сценического танцевального искусства;

- изучение основных элементов народных танцев, особенностей композиционного построения традиционных танцев (предусмотренных программой курса);

- накопление теоретических знаний и практических навыков по исполнению и проведению занятий на основе народно-сценического танца. Подготовка обучающихся к применению полученных знаний в учебной, творческо-практической и научной деятельности.

На данном этапе первичное усвоение студентом норм, необходимых приемов, техник, технологий профессии может завершиться за три года обучения в институте.

2. Этап самоактуализации человека в профессии:

- художественное постижение сущности хореографического произведения и его воплощение в движении, хореографическом тексте, жесте, ритме, динамике;

- демонстрация необходимой техники исполнения хореографии, индивидуальной художественной интонации, исполнительского стиля;

- запоминание хореографического материала и воспроизведение хореографического текста;

- выработка умения видеть и исправлять технические, стилевые и иные ошибки собственные и других исполнителей;

На данном этапе студент должен осознать свои индивидуальные возможности выполнения профессиональных норм, приемов, это начало саморазвития средствами профессии, осознанное усиление своих позитивных качеств, сглаживание негативных, укрепление индивидуального стиля, максимальная самореализация в профессиональной деятельности.

3. Этап свободного владения выпускником профессией:

Пройдя два первых этапа, студент после окончания вуза, приступив к профессиональной деятельности должен:

знать:

- теорию народно-сценического русского, классического танца;
- историю развития народной хореографии, ее современное состояние;

- все основные виды хореографического искусства;

- лексику и терминологию хореографического материала;
- порядок и особенности показа упражнений и комбинаций;
- уметь гармонизировать себя с профессией:
- соотносить объемы содержания учебных задач с возрастными и профессионально-физическими способностями;
- развивать зрительное восприятие, воображение, пространственное представление, память;
- грамотно исполнять учебные комбинации у станка и на середине зала;
- правильно использовать приемы показа и рассказа при пояснении правил выполнения, а также образной, национальной стороны танца;
- показать любое упражнение или танцевальное движение под музыку, сделать четкую его метрическую раскладку;
- владеть мастерством:
- приемами оценивания уровня своих профессиональных способностей и способностей, обучающихся;
- методами анализа оценки качества исполнения танцевального материала;
- пластикой тела, гибкостью, быть свободным и выразительным в движениях.

На данном этапе происходит усвоение высоких стандартов, воспроизведение на хорошем уровне созданных методических рекомендаций, разработок, инструкций.

Указанные выше этапы помогают студентам определить готовность к профессиональной деятельности. Но творческая деятельность имеет свою специфику, о которой не стоит забывать.

Например, серьезные требования в балете предъявляются к физическому состоянию исполнителя. «От строения мышц и связок, а в какой-то мере и костного остова фигуры человека, прежде всего, зависит, сможет ли он выполнить то или иное движение... Профессионал в балете всегда в хорошей физической форме, пластичен и артистичен. Индивидуальные физиологические особенности солиста определяют его амплуа на сцене», – утверждает Ф. В. Лопухов [1, с. 34].

Профессиональная деятельность выпускников вуза в области исполнительской деятельности предъявляет определенные требования к лично-

сти артиста. Так, активная двигательная деятельность артиста ансамбля требует полноценного развития таких психических функций, как ощущения. «Большое значение, особенно в исполнительской деятельности человека, – пишет А. И. Севастьянов, – имеет развитие кинестетического, или двигательного анализатора. Кинестетические ощущения вызываются, например, раздражением нервных окончаний, заложенных в мышцах, суставах, связках и костях, а также возникающих в результате перемещения тела в пространстве, и обеспечивают организм необходимой информацией для осуществления координированных и сложных двигательных актов исполнителя» [4, с. 54].

Неотъемлемым элементом творческой деятельности артиста ансамбля является ее осознанность и мыслительная проработка человеком. В хореографии важно умение человека творчески мыслить. Основные свойства творческого мышления, приводимые В. Г. Макаровой, таковы:

- гибкость мышления (переход от одного класса явлений к другому, подчас далекому по содержанию);
 - свобода от шаблона (нетривиальность, характеризующаяся поиском новых подходов к решению задач);
 - широта мышления (возможность привлечения знаний из различных областей и умение эти знания применять);
 - критичность (способность верно оценивать объект действий собственной деятельности);
 - глубина (степень проникновения в сущность явлений);
 - открытость (доступность мышления к различного рода привходящим идеям и суждениям);
 - независимость (способность самостоятельно и оригинально формулировать и решать творческие задачи, не поддаваясь влиянию);
 - эмпатичность (умение проникнуть в ход мыслей другого человека)
- [3, с. 75].

В ансамбле народного танца «Молодой Кузбасс» института хореографии Кемеровского государственного института культуры (худ. руководитель А. А. Бондаренко, балетмейстер-педагог Ю. И. Ахмедзянова) процесс постановки народного танца сопряжен с огромной мыслительной работой всех исполнителей. Студентам приходится работать с художественными образами в таких танцах, как «Кузбасская веселуха», «Сибирь удалая», «Раздольная», «Смоленский гусачок», «Танец румынских цыган».

Следовательно, в работе артиста ансамбля на сцене задействованы все познавательные способности человека. Помимо них, важное значение имеют и черты характера человека, и его темперамент, открытость, дружелюбие, терпение, ответственность, самостоятельность, активность, инициативность, которые отражают специфику именно творческой профессиональной деятельности.

Таким образом, характеризуя деятельность артиста ансамбля народного танца, нельзя не отметить такую особенность его работы как коллективизм. Ансамбль народного танца, танцевальная группа как структура государственного русского народного хора – это большая группа людей, со своими индивидуальными особенностями, в которой действуют определенные правила поведения, сложилась некая иерархия отношений. Коммуникативность как умение находить общий язык с другими людьми является важнейшей чертой характера творческого человека и артиста в том числе.

Рассмотрев комплексные характеристики уровня мастерства профессиональной исполнительской деятельности артиста-танцовщика, формирование его профессионализма в процессе длительного обучения и каждодневного труда, можно сделать вывод, что достижение профессионализма возможно лишь через практическую деятельность, освоение теории и методике хореографического искусства, саморазвитие, активную помощь уже сформировавшихся мастеров-профессионалов.

Литература

1. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения: сб. ст. – М.: Искусство, 1972. – 215 с.
2. Маркова А. К. Психология профессионализма. – М.: Междунар. гуманитар. фонд «Знание», 1996. – 312 с.
3. Макарова В. Г. Некоторые аспекты педагогики балета // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. – 2009. – № 2. – С. 105–114.
4. Севастьянов А. И. Общая и театральная психология: учеб. пособие для студентов вузов. – СПб.: КАРО, 2007. – 256 с.
5. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство (уровень бакалавриата)»: утв. приказом М-ва образования и науки РФ от 7 июня 2016 года № 673. – 19 с.

References

1. Lopukhov F. V. Khoreograficheskie otkrovennosti: sb. st. – M.: Iskusstvo, 1972. – 215 s.
2. Markova A. K. Psikhologiya professionalizma. – M.: Mezhdunar. gumanitar. fond “Znanie”, 1996. – 312 s.
3. Makarova V. G. Nekotorye aspekty pedagogiki baleta // Vestn. Akad. rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoy. – 2009. – № 2. – S. 105–114.
4. Sevast'yanov A. I. Obshchaya i teatral'naya psikhologiya: ucheb. posobie dlya studentov vuzov. – SPb.: KARO, 2007. – 256 s.
5. Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 52.03.02 “Khoreograficheskoe ispolnitel'stvo (uroven' bakalavriata)”: utv. prikazom M-va obrazovaniya i nauki RF ot 7 iyunya 2016 goda № 673. – 19 s.

УДК 378.1

ВНУТРЕННЕЕ ДВИЖЕНИЕ КАК ОСНОВА ВИЗУАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ ТЕЛА ИСПОЛНИТЕЛЯ

Буратынская Светлана Вениаминовна, доцент, заведующая кафедрой балетмейстерского творчества, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ); Богачёва Елена Владимировна, студентка 3-го курса, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Новосибирск, РФ). E-mail: svvbur@mail.ru

В статье рассматриваются вопросы, связанные с обучением и воспитанием профессионального артиста-танцовщика, проблемами сохранения его здоровья. В настоящее время в педагогике хореографии, в профессиональном исполнительском хореографическом искусстве, в научной литературе особое значение приобретает проблема воспитания грамотного профессионального исполнителя, развитого в физическом и духовном плане. В ряду проблем, связанных с поиском новых решений в обучении хореографии, стоит также вопрос о взаимосвязи внутреннего и внешнего движения. В последнее время появилось множество школ, техник, которые зани-

маются развитием личности, ориентируясь на работу с телом через внутреннее движение. Каждая из школ предлагает свою методику развития тела. Внутреннее движение – это всегда некая мысль, энергия, которая позволяет достичь танцовщику требуемого состояния спокойствия, освобождения, единения с самим собой, что впоследствии позволяет раскрыть ему в себе что-либо новое или вернуться к своей изначальной природе.

Ключевые слова: движение, развитие тела, хореография, грациозность, поза.

INTERNAL MOVEMENT AS THE BASIS FOR VISUAL PLASTICS OF A DANCER

*Svetlana V. Buratynskaya, Associate Professor, Head of Department of Ballet Master Creativity, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia); Elena V. Bogacheva, 3d Year Student, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Novosibirsk, Russia).
E-mail: svvbur@mail.ru*

Questions, related to teaching and educating a professional dancer and problems of his health are examined in the article. Nowadays they are very actual in pedagogics, in professional choreography and in scientific literature. So it is very important to educate a competent specialist, developed physically and spiritually.

Among the problems, related to searching new decisions in teaching choreography, the question on intercommunication of internal and external movements should be studied. The great number of schools and techniques appeared recently which are engaged in developing person, oriented on work with a body through internal movement. Each school offers its method for body development, but internal movement is always a certain idea, energy which allows a dancer to get the required state of calm, releases, unifications with himself that in a consequence, allows to find in himself something new, or to return to the initial nature.

Keywords: movement, body development, choreography, gracefulness, pose.

Все современные системы развития личности рассматривают тело и ум как единое целое, как постоянный психофизический процесс, в котором изменения на любом уровне воздействуют на остальные части организма. Широко данный вопрос освещен в труде французского философа Ж.-Л. Нанси «Согрус». Он доказывает, что тело – это важнейший объект, непосредственно обеспечивающий акты формирования смысла. Тело функционирует как вездесущая схема, которая проектируется и неприметным образом метафоризируется в нейтральных лингвистических категориях и языковых понятиях. Тело дает смыслу место, не являясь его предысторией или последствием.

Цель статьи – рассмотреть тело исполнителя современной хореографии как главный инструмент в его ежедневной работе не только с точки зрения физики – мышц, суставов, а еще духовного развития.

Человек рождается с даром знать свое тело: животным и маленьким детям свойственно такое качество, как грация, грациозность, ведь это и является критерием знания себя целиком. Под влиянием внешних факторов с возрастом мы заменяем знание себя на множество других знаний, но ни одно из них не способно полностью заменить изначальное. Неосознанно мы губительно «воспитываем» свое тело, ставим в рамки, сковываем, травмируем, пытаясь идти против своего естества. Современные соматические методики направлены на решение этой проблемы. Опираясь на принцип работы с внутренним движением, соматические методики разработали хореографы М. Тодд, Дж. Роланд, Р. Лабан, М. С. Уайтхаус, психотерапевт М. Фельденкрайз, актер М. Александер, педагоги-режиссеры К. С. Станиславский и В. Мейерхольд. Безусловно, практический подход в работе и построение этих систем отличаются друг от друга, но все они объединены базовым принципом – избавление от нежелательных нейромышечных паттернов с помощью внутреннего движения. Каждый из авторов согласен с тем, что источником поструральных привычек, то есть тех, которые обеспечивают сохранение определенного положения всего организма или той или иной его части, являются нейромышечные паттерны [1, с. 67].

Изменение двигательных привычек человека только через манипулирование внешней структурой тела поверхностно, поскольку при этом не затрагивается формирующий ее нейромышечный паттерн. Чтобы достичь

глубоких и эффективных изменений, необходимо преобразовать нейромышечный источник привычек. Это повлияет на внешнюю форму тела изнутри. Способы этих преобразований отличаются, но в основе лежит глубокий самоанализ, анализ своего тела и движений, определение и осознание проблем. Далее с помощью активного творческого процесса, воображения и максимального расслабления телу позволяют вернуться к своей естественной природе, освободиться от зажимов и привычек к неправильным позам. Этот процесс представляет немного медитации, пробуждение бессознательного, поиск свободы для тела и разума [2, с. 113].

Имеется большое количество методов телесных преобразований, что дает возможность выбрать наиболее подходящий из них в той или иной ситуации. Например, Дж. Роланд в своей системе предлагает использовать идеокинезис – процесс, в котором кинестетические образы используются для получения специфических мышечных реакций. Образы – это изображения действий, вытекающих из механических принципов равновесия. Благодаря этому, человек лечит свое тело и расширяет его физические возможности. М. Фенделькрайс использует методику «телесного переобучения», которая учит человека полностью освобождаться, экспериментировать с движением, позволяя обрести новые знания и способность к абсолютной импровизации (см. [3, с. 21]). В. Мейерхольд в «Биомеханике» рассказывает о создании и закреплении автоматизмов. Наравне с автоматизмами тела, существуют автоматизмы внутренние, помогающие наполнить техническое упражнение жизнью. Любое движение в биомеханике организовано так, что за счет смещения центра тяжести и скручивания позвоночника в s-образную линию пробуждается физическая энергия – первооснова эмоциональных и вербальных действий. Данная техника помогает наполнить персонажа на сцене жизнью, раскрыть актерские способности. М. С. Уайтхаус создал метод аутентичного движения, основанный на активном воображении в движении. Практика аутентичного движения развивает открытость своему опыту, тонкость реакций. Человек становится более воспринимающим и принимающим, ориентированным на настоящее, эмоционально более отзывчивым по отношению к другим.

Эмпирическое обучение как обучение через действие и телесное проживание имеет большую ценность для хореографии. В этой области

есть потенциал для преподавания соматики. Используя и изучая новое, принося качественные изменения в привычный танец, мы усиливаем позиции хореографии, позволяем искусству развиваться, выходить на новый уровень. Сочетание танцевального и соматического обучения приносит много пользы – это долголетие, вхождение в процесс творчества, рост сил благодаря самодисциплине и улучшенная коммуникация. Следовательно, обмен между соматическим и танцевальным обучением особенно важен. Такие знаменитые хореографы, как Хосе Лимон, Энн Вахон (Идеокинезис) и Дженнифер Скэнлон (техника Александер) интегрируют в свое преподавание соматические исследования. Также многие хореографы внесли вклад в развитие соматики. Они часто являются профессионалами в области современного танца, а не основателями тренировочных программ. Так, например, Сильвия Фортин изучала, исследовала и преподавала танцевальную соматику в Австралии, Канаде, Франции и Соединенных Штатах.

Под влиянием соматики хореография и танец явно должны стать все более интересны академическим кругам, особенно когда их воздействие на современную культуру становится все популярнее. Поскольку соматика и танец разделяют невыразимые черты, наша задача – добавить к каноническим методам исследования и опубликованным работам новые, которые могут говорить об этой области.

Существует еще множество методик, школ, систем, направленных на развитие тела человека через внутреннее движение, которое является основой в техниках оздоровления тела. Благодаря управлению телом с помощью мысли, внутренней энергии открываются новые возможности физического движения. Молодые танцовщики смогут сформировать привычку рациональной работы мышц. Осознание своего тела позволяет танцору раскрыть себя по-новому, приводит к духовному, нравственному развитию. Использование соматической психологии полезно при работе с учениками. В сочетании с танцевальной программой увеличивается эффективность обучения. Внутреннее движение, используемое в своей работе терапевтами, психиатрами, педагогами хореографии, дает человеку новые возможности в понимании своего тела. Это открывает новые перспективы перед танцором. Такой прогресс необходим искусству хореографии.

Литература

1. Барлоу У. Техника Александера. – М.: Полина М, 1995. – 89 с.
2. Виленский М. Я., Горшков А. Г. Физическая культура и здоровый образ жизни студента: учеб. пособие. – М.: Гардарика, 2007. – 218 с.
3. Ролланд Д. Движение внутри. – М.: Иарс, 1984 – 153 с.

References

1. Barlou U. Tekhnika Aleksandera. – M.: Polina M, 1995. – 89 s.
2. Vilenskiy M. Ya., Gorshkov A. G. Fizicheskaya kul'tura i zdorovyy obraz zhizni studenta: ucheb. posobie. – M.: Gardarika, 2007. – 218 s.
3. Rolland D. Dvizhenie vnutri. – M.: Iars, 1984 – 153 s.

УКД 378.08

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ УРОКОВ ХОРЕОГРАФИИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Бочкарёва Наталья Ивановна, доцент кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: nati-10@.ru

В статье рассматривается проблема разработки новых методов, форм, выразительных средств формирования нравственных и творческих качеств личности, учащихся детских школ искусств средствами хореографического искусства. Особая роль в этом процессе отведена театрализованным игровым танцам.

В данной работе выявлены главные компоненты танцевально-игровых выразительных средств и их значение для процесса создания художественного образа, представлены результаты апробации некоторых методических разработок по театрализации хореографических постановок.

Ключевые слова: хореография, театрализация, творчество, культура, образование, воспитание, импровизация, анализ.

STAGING CHOREOGRAPHY LESSONS AT INSTITUTIONS OF ADDITIONAL EDUCATION

Natalya I. Bochkareva, Associate Professor, Department of Folk Dance, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: nati-10@.ru

The article considers the problem of developing new methods, forms, and means of expression for forming moral and creative qualities of the person through choreographic art for the pupils of Children's art school. The special part in this process is assigned to the staging game dances.

The article reveals the main principles and forms of staging game dances, the importance for creating art image; the results of approbation of some methodical practices on choreographic staging are presented.

Keywords: choreography, staging, creativity, culture, education, upbringing, improvisation, analysis.

Театрализованные игровые танцы пользуются у учащихся детских школ искусств большой популярностью. Участвующие в них дети знакомятся с окружающим миром через сценические образы, выразительные средства хореографии, музыкальное оформление. Театрализованные танцы оказывают большое педагогическое влияние на развитие и формирование творческой, высокодуховной личности. Использование приемов театрализации в танце способствует созданию радостной, непринужденной обстановки в классе, а сказочность создаваемых сценических образов усиливает их привлекательность и зрелищность.

В статье представлены результаты творческого поиска автора, рассмотрены идеи, получившие воплощение в методических разработках и практических занятиях по хореографии.

К сожалению, в настоящее время недооценивается роль театрализации уроков хореографии для детей. Так, например, стремясь сформировать в детях чисто технические навыки исполнения танцев, увлекаясь концертной деятельностью, педагоги часто упускают возможность развивать внутренний мир ребенка, а это неминуемо сказывается и на исполнительской культуре. В этой связи особую актуальность приобретает проблема разработки методов формирования нравственных и творческих качеств лично-

сти школьников средствами хореографического искусства вообще и театрализованного танца в частности. В педагогической практике необходимо смелее использовать воспитывающие резервы театрализации уроков по хореографии для формирования нравственного сознания учащихся, их творческого и физического развития.

Цель данной статьи – помочь педагогам-балетмейстерам в определении принципов и форм работы с учащимися на театрализованных уроках; выявить значение театрализованных уроков в воспитании и образовании учащихся на практических примерах, обозначить главные слагающие компоненты танцевально-игровых выразительных средств в создании художественного образа.

В основе театрализованных уроков по хореографии могут быть:

1. Танцевальные игры-драматизации на определенные темы, сюжет: «Теремок», «Волк и семеро козлят», «Красная шапочка», «Буратино» и т. д.

2. Массовые театрализованные танцы, где присутствуют несколько персонажей, образов, объединенных единой темой, целевой установкой и создающих целостный художественный образ: «Карусель», «Гуси-лебеди», «Ходит по двору петух», «Птички-синички», «Во поле береза стояла» и т. д.

В процессе танцевальной игры дети не только реализуют свои творческие актерские возможности, но и тренируют мышцы тела, развивают координацию, исполнительские навыки, создают тот или иной художественный сценический образ. Детям свойственна игровая природа, они любят играть в животных, изображать птиц – «совушку», «курочку с цыплятами» и т. д. С игрой связано много русских «пестушек», «потешек», «закличек», «считалок». Все это выражает детский взгляд на мир, эмоциональное отношение к природе и к окружающей действительности. Участвуя в танцевальных играх-драматизациях, ребенок перевоплощается в образ, как бы живет его жизнью.

В театрализованных танцах широко используются различные сценические атрибуты. Атрибут более точно характеризует персонаж, а иногда и символизирует его типичные свойства. К атрибутам относятся: характерные маски зверей, головные уборы, фартучки, венки, пояса, различные элементы национальной одежды. Ребенок, по заданию преподавателя, создает сценический образ с помощью характерной пластики тела, движений рук и ног, жестов и особых интонаций. Умение создать образ приходит к детям постепенно – после неоднократного проигрывания роли и наблюде-

ний за сверстниками, а также благодаря объяснениям и показу преподавателя. Преподаватель должен, по ходу игрового действия, создать элемент сюрпризности, неожиданности, импровизационности.

Импровизация – сиюминутное разыгрывание темы, сюжета, пожалуй, самый сложный, но наиболее интересный игровой момент в танце, где дети проявляют свою индивидуальность. Импровизация не только развивает фантазию учащихся, но и способствует формированию исполнительских танцевальных навыков, определяет стиль поведения. Импровизация возможна только при свободном самочувствии учащихся, доброжелательной атмосфере, чувстве доверия в творческом коллективе.

Для примера возьмем игровой хоровод «Как у наших у ворот стоит озеро воды». Задача, поставленная перед учащимися – развитие импровизации. Все участники хоровода движутся по кругу, в его центре происходит действие: добрый молодец выбирает «красну» девицу, приглашает ее на танец, исполняет перед нею «коленца», «красна» девица идет, словно «ладушка плывет», показывает свою манеру, свои движения рук, ног, головы. Тем же задачам отвечает старинный детский хоровод-игра «Пошел козел по лесу», где учащиеся постоянно меняются в парах, мальчики приглашают девочек на танец и наоборот [1, с. 36–52].

Анализ многолетнего опыта преподавания хореографических дисциплин для детей младшего возраста позволяет утверждать, что через театрализацию уроков хореографии, через душевное переживание образов детям открывается красота жизни. Действительность для них приобретает в искусстве танца-игры новую форму в виде чувственной информации, построенной на ощущении движения, что способствует развитию творческого потенциала личности.

Танцевальные театрализованные игры как разновидность сюжетно-ролевых игр сохраняют свои типичные признаки: содержание, творческий замысел, роль, сюжет, организационные действия и отношения. Источником этих компонентов служит окружающий мир. Он же является опорой для творчества педагога и учащихся. Каждая тема может быть разыграна в нескольких вариантах. В основе танцевальных театрализованных игр может быть содержание сказки, стихотворения, любых детских песен и мультфильмов. Не обязательно все должно сводиться к разработке сценариев по литературным произведениям, нужно найти возможность самостоятельно импровизировать на различные темы. Так, например, цель тан-

цевальной игры «Паровозик», передать игровые действия в пластике в соответствии со стихами песни, музыкой. Персонажи из стихов А. Барто, С. Михалкова, русских народных потешек: машинист, бычок, белка, Курочка Ряба, коза рогатая, кукла Таня, кошка, зайка, бараны, петух и т. д. Ход игры: поезд останавливается. Какое событие произошло?

*Идет бычок, качается,
Вздыхает на ходу:
– Ох, доска кончается,
Сейчас я упаду!*

Дети успокаивают, веселят бычка, предлагают прокатиться. Поезд набирает ход. Заканчивается игра веселой песенкой с танцем:

*Мы ехали, мы пели
И с песенкой смешной
Все вместе, как сумели,
Приехали домой!
Красота! Красота!
Мы везем с собой кота...
и т. д.*

Перечисленные виды танцевальных театрализованных игр требуют не только режиссирования действия, но и проговаривания или напевания словесных реплик. Тут необходимы выразительность интонации, типичная для определенного образа и характеризующая его поступки, поведение, а также мимика, дополняющая игру голоса. Пантомима и танец становятся ведущим изобразительным средством. Образ рождается из действий персонажа, интонаций и содержания реплик. Все это дает простор для творческого преобразования знакомого, например, литературного сюжета. Так, например, в знакомой сказке «Теремок», переложенной на стихи, персонаж Медведь становится добрым:

*Теремок я не сломаю,
Лучше с вами поиграю,
Или песенку споем,
Как дружно мы в нем заживем.*

В ходе театрализованных танцев-игр дети воспринимают окружающий мир через образы, краски, звуки. Дети смеются, когда смеются персо-

нажи, или вместе с ними грустят. Тематика и содержание театрализованных уроков по хореографии всегда имеет воспитательную, духовно-нравственную направленность, которая заключена в каждой структурной части урока. Наделенные такими положительными качествами характера, как дружба, отзывчивость, доброта, смелость любимые сказочные герои становятся для детей образцами для подражания. Идентификация себя со сказочными образами оказывает положительное влияние на детей. Существует проблема отрицательного персонажа – последствие поступков: волк пострадал из-за своей кровожадности, Ленивица – из-за грубости и т. д. Иногда следует прибегать к творческому изменению финала танцевальной игры, особенно если она вызывает отрицательные эмоции и негатив.

Большое влияние театрализованных танцев-игр на личность ребенка позволяет использовать их как сильное, но ненавязчивое педагогическое средство, так как дети испытывают при этом удовольствие и радость. Театрализованные уроки по хореографии позволяют решать многие задачи воспитания и образования: от ознакомления с общественными явлениями до физического совершенствования. Здесь умственное развитие тесно связано с совершенствованием речи. В процессе работы на уроке над выразительностью реплики или песенного сопровождения незаметно активизируется словарь ребенка, совершенствуется звуковая сторона речи. У учащихся улучшается диалогическая речь, ее грамматический строй. Эстетическое влияние на учащихся оказывает выполненное со вкусом сценическое оформление театрализованного урока. Активное участие детей в подготовке атрибутов, декораций развивает вкус, воспитывает чувство прекрасного, трудолюбие, творческое воображение и фантазию. Эстетическое влияние может быть более глубоким: восхищение прекрасным, отвращение к негативному вызывают нравственно-эстетические переживания, которые в свою очередь создают соответствующее настроение, эмоциональный подъем. В этом смысле театрализованные уроки приравниваются к подвижным играм, так как дети в них не столько зрители, сколько активные участники.

Организация театрализованных уроков хореографии включает в себя: содержательность и разнообразие тематики; постоянное включение театрализованных танцев в процесс урока по хореографии; активность детей на всех этапах разучивания, отработки и т. д., сотрудничество детей друг с другом и с учителями на всех этапах работы подготовки театрализованно-

го урока или отдельного танцевального номера. Усложнение содержания тем и сюжетов определяется требованием учебной программы для каждой возрастной группы. Так, в старших классах желательно использовать на театрализованных уроках темы русских обрядов, обычаев, праздников или их отдельные фрагменты – Масленицу, Семик, Святки и т. д.

В основе праздников-представлений лежит синкретизм искусства – музыка, поэзия, танец, изобразительное искусство. Музыка в театрализованном уроке или танце-игре непосредственно воздействует на чувства детей. Произведения различного эмоционально-образного содержания побуждают их к сопереживанию. Обладая большой силой эмоционального воздействия, музыкальное искусство создает у детей соответствующее настроение: торжественно-приподнятое или веселое, спокойное, светлое. Важно создать праздничную атмосферу на уроке, точно определить музыкальные характеристики персонажей, героев. Для этого могут быть использованы различные музыкальные жанры: и песни, и инструментальная пьеса, и аккомпанемент занятий, различные плясовые мелодии.

Из многообразия средств выразительности следует выделить следующие: в младших классах формировать у детей простейшие пластические образно-выразительные умения, например, имитировать характерные движения сказочных персонажей – птиц, животных; в средних классах использовать художественно-образные выразительные средства – интонацию, мимику и пантомиму (жесты, позу, походку); в старших классах совершенствовать художественно-образные исполнительские умения – развивать творческую самостоятельность в передаче образа, выразительность, эмоциональность всех слагающих танцевального номера или урока в целом.

Каждый театрализованный танцевальный номер требует своих средств выразительности. Поэтому многие методические приемы будут общими (наблюдение, рассказ, показ, магнитофонная, музыкальная и речевая запись, видеоматериалы и т. д.). Преподаватель может использовать фрагменты сказок для младших школьников: «Красная Шапочка», стихотворение «Айболит», «Телефон», «Гена и Чебурашка», «Забавы кота Леопольда», «Мойдодыр», «Теремок», «Три поросенка». Для старших классов – танцевальные номера по мотивам сказок, стихов, литературных произведений: «Школа светофора», «Мы идем и едем», «Птичка-синичка»,

«Буратино», «Двенадцать месяцев», «Веселые путешественники», «Стрекоза и муравей», «Федорино горе» и др. Может быть активно использована театрализация русских традиционных праздников и развлечений, поскольку это будет способствовать более полному художественному осмыслению детьми и подростками исторического наследия прошлого и формированию нравственных чувств, навыков нравственного поведения [2, с. 17–23].

Любая неудачная попытка скопировать чью-то педагогическую работу, стиль ведения урока свидетельствует о трудности понимания связи причин со следствием, цели и средств. У одного учителя задание в классе вызывает у учащихся азарт, творческое раскрепощение, у другого после этого же задания в классе могут возникнуть споры или нежелание импровизировать.

Педагогический опыт авторов П. М. Ершова, А. П. Ершовой, В. М. Букатова, изложенный в книге «Общение на уроке, или режиссура поведения учителя» и подкрепленный опытом театральным, постепенно привел к пониманию взаимоподменяемости целей, средств, задач, приемов, способов и результатов любого учительского деяния.

Методы театральной педагогики возникли еще в 70-х годах XX века. С годами стало ясно, что школьники всех возрастов с успехом и весьма охотно выполняют многие учебные задания театральной «школы». Театральная деятельность для школьников оказалась возможной в рамках урока. Начались поиски и отработка доступных для учителей-предметников общеобразовательных школ, гимназий, детских школ искусств форм педагогики, различных упражнений на внимание, память, воображение, координацию движений, волю и т. д. Для организации такой деятельности на уроке используется «техника действия» и режиссерский раздел учения о действии – «теория взаимодействий». Такое новое направление работы называется «артистизм педагогического труда». И задача этого направления – обогатить проблематику педагогического мастерства с помощью разработанной в театре «Техники действий» [3, с. 120–136].

В 80-х годах XX века была создана Международная ассоциация «Драма ин эдьюкейшен». Участники конгрессов этой ассоциации разрабатывали принципы широкого использования театрального искусства в школе. На уроках достигался эффект коллективной игры, веселого и увлека-

тельного дела. В настоящее время по этому направлению работает Е. В. Конорова (г. Санкт-Петербург). Ее публикации в популярных журналах, например: учебно-методический и музыкально-литературный журнал «Музыкальная палитра», помогают правильно ориентироваться начинающим преподавателям, работающим в системе дополнительного образования, где задачи обучения имеют иную форму, чем в хореографическом училище [4, с. 97].

Знакомство с драмопедагогикой стимулирует нашу деятельность по отбору театральных форм, приемов, активизирующих процесс детского коллективного познавательного творчества на любом уроке, любом учебном материале. Русский вариант драмопедагогики получил название «социоигрового стиля обучения».

Но, отметим, что терминология театрального дела пока не так-то легко приживается в педагогике хореографического творчества. Неуместное же или неосторожное использование театральной терминологии иногда пугает преподавателей и учащихся. Тем не менее подход к образованию и воспитанию с позиций «техники действий» и законов общения, известных театральной режиссуре, по-прежнему открывает новые пути для профессионального педагогического творчества на занятиях по хореографии, как в специализированных школьных классах, так и в детских школах искусств, имеющих хореографическое отделение. Главная задача педагогов по хореографии – привить любовь к танцу, раскрыть творческую индивидуальность, внутренний потенциал ребенка и сформировать его как личность.

Литература

1. Богуславская З. М., Смирнова Е. О. Развивающие игры для детей младшего и дошкольного возраста. – М.: Просвещение, 1991. – 207 с.
2. Ершов П. М., Ершова А. П., Букатов В. М. Общение на уроке, или режиссура поведения учителя. – М.: Москов. психол.-соц. ин-т, 1958. – 336 с.
3. Женило М. Ю. Театрализованные праздники, игры, конкурсы для детей 3–7-х классов. – Ростов н/Д.: Феникс, 2005. – 288 с.
4. Кочурова С. Н. Большой сюрприз для «классной» компании. Праздники в школе. – Ярославль: Акад. развития, 2005. – 224 с.: ил.

References

1. Boguslavskaya Z. M., Smirnova E. O. Razvivayushchie igry dlya detey mladshogo i doskol'nogo vozrasta. – M.: Prosveshchenie, 1991. – 207 s.
2. Ershov P. M., Ershova A. P., Bukatov V. M. Obshchenie na uroke, ili rezhissura povedeniya uchitelya. – M.: Moskov. psikhol.-sots. in-t, 1958. – 336 s.
3. Zhenilo M. Yu. Teatralizovannye prazdniki, igry, konkursy dlya detey 3–7-kh klassov. – Rostov n/D.: Feniks, 2005. – 288 s.
4. Kochurova S. N. Bol'shoy syurpriz dlya "klassnoy" kompanii. Prazdniki v shkole. – Yaroslavl': Akad. razvitiya, 2005. – 224 s.: il.

УКД 378.08

ВЫЯВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ДЕТЕЙ СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Ушаков Владимир Сергеевич, педагог дополнительного образования МБОУ «Начальная общеобразовательная школа для учащихся с ограниченными возможностями здоровья № 56» (г. Томск, РФ). E-mail: altamira5@mail.ru

Статья посвящена проблеме практического применения методов выявления и развития одаренных детей в области хореографического творчества.

Будущее инновационное развитие страны, укрепление ее конкурентоспособности в мировом пространстве, во многом зависит от творческого потенциала ее подрастающего поколения. Создание условий, обеспечивающих раскрытие творческого потенциала детей и реализацию их возможностей, является одной из приоритетных социально-культурных задач государства и современного общества. Актуальной остается проблема разработки способов и методов творческого развития и поддержки подрастающего поколения страны, формирование общенациональной системы поиска и поддержки одаренных талантливых детей. Заботясь об их будущем, государство создает будущее страны.

В этой связи актуализируется проблема диагностики креативности и творческого потенциала детей.

Ключевые слова: творчество, хореографические способности, потенциал, самовосстановление.

IDENTIFYING CREATIVE POTENTIAL OF CHILDREN THROUGH CHOREOGRAPHIC CREATIVITY

Vladimir S. Ushakov, Teacher of Additional Education, Elementary Comprehensive School for Pupils with Limited Opportunities of Health No. 56 (Tomsk, Russia). E-mail: altamira5@mail.ru

Article is devoted to a problem of practical application of methods for identifying and developing exceptional talented children in the field of choreographic creativity.

Future innovative development of the country, strengthening its competitiveness in the world depends on the creative potential of its younger generation. Establishing conditions for providing disclosure of children's creative potential and implementing their opportunities is one of priority welfare tasks of the Government and modern society. The problem of promoting methods and ways of creative development and supporting younger generation of the country, forming national system for search and support of exceptional talented children is vital issue of our time. Taking care for their future, the Government creates the future of the country.

Keywords: creativity, choreographic capabilities, potential, self-recovery.

Потенциальная одаренность по отношению к достижениям в разных видах творчества присуща большинству детей, но, как показывает практика, значительно меньшая часть из них способна представить реальные незаурядные результаты. Каждый психически здоровый ребенок наделен определенной степенью одаренности и имеет творческие способности, которые, однако, не всегда находят необходимую поддержку со стороны взрослых. Вследствие этого творческий потенциал ребенка так и остается нераскрытым.

Цель настоящего исследования – охарактеризовать показатели одаренности ребенка в области хореографического творчества.

Понятие «одаренность» определяется как «способность к выдающимся достижениям в любой социально значимой сфере человеческой деятельности» [3, с. 4]. Под одаренностью также понимают «совокупность ряда способностей, обуславливающих успешную деятельность ученика в определенной области и выделяющую его среди других лиц, обучающихся или выполняющих эту деятельность в тех же условиях» [1, с. 3]. На наш взгляд, одаренность – это проявление способностей в многочисленных видах деятельности, это качественно своеобразное сочетание способностей, обуславливающие широту возможностей человека, уровень и своеобразие его деятельности; умственный потенциал.

Одаренные дети – это особые дети, остро чувствующие все происходящее в окружающем их мире и чрезвычайно любопытные в отношении того, как устроен мир. Любой одаренный ребенок выделяется отличительными, заметными, выдающимися достижениями в том или ином виде деятельности, «обладают способностью воспринимать связи между явлениями и предметами и делать соответствующие выводы; им нравится в своем воображении создавать альтернативное собственное мнение. Они отличаются продолжительным периодом концентрации внимания и большим упорством в решении задач» [2, с. 24].

Одним из видов деятельности, где одаренность ребенка можно определить визуально, так сказать «невооруженным глазом», является хореографическая исполнительская деятельность. Используя метод наблюдения, можно сразу увидеть и распознать способности ребенка к хореографической исполнительской деятельности. Существует множество критериев, по которым происходит выявление одаренных детей в области хореографического искусства: это наличие музыкального слуха, пластичность и гибкость, координация движений, чувство ритма, мышечная память, эмоциональность, растяжка, выносливость как физическая, так и психологическая. Наличие или отсутствие этих данных определяется с помощью различных танцевальных упражнений и творческих заданий.

Одаренность возникает либо «как спонтанное самопроявление своеобразно сложившихся биологических структур мозга и организма, требующих для своего развития соответствующей практической деятельно-

сти, либо как физические и нервно-психические новообразования, возникающие в процессе воспитания и обучения как ответ организма на требования среды, а также специфической физической, общественной, интеллектуальной, художественной деятельности, в которую вовлекаются дети» [4, с. 23]. Развитие одаренности у детей требует создания определенных условий для стимулирования их природных задатков и склонностей. В первую очередь, в этом процессе должны быть заинтересованы родители детей, которые с малых лет обязаны поддерживать все их творческие начинания. Окружающая среда также должна оказывать положительное влияние на развитие ребенка, способствовать его самопроявлению, самореализации, мотивировать к творчеству.

Проблема выявления одаренных детей имеет четко выраженный этический аспект. Как пишет Н. С. Лейтес, «характерная для одаренного ребенка увлеченность заданиями в сочетании с отсутствием опыта часто приводит к тому, что он пытается заниматься тем, что ему еще пока не по силам. Охарактеризовать ребенка как “одаренного” либо как “неодаренного” на данный момент времени – значит искусственно вмешаться в его судьбу, заранее предопределяя его субъективные ожидания. Многие жизненные конфликты “одаренных” и “неодаренных” заключаются в легкомысленности исходного прогноза их будущих достижений. Следует учитывать, что детская одаренность не гарантирует талант взрослого человека» [1, с. 3]. Одаренность человека не сводится к сумме навыков и умений. Одаренность развивается на основе врожденных задатков, то есть анатомо-физиологических особенностей. Ее развитие происходит только в условиях целенаправленной деятельности (как в нашем случае – в области танцевального искусства) и тесно связано с теми определенными требованиями, которые предъявляет к ребенку эта деятельность.

Одаренность – это яркое воображение и способность к творчеству; дар и испытание, как для одаренного ребенка, так и для окружающих его взрослых – родителей, воспитателей, учителей. Воспитание одаренных детей требует индивидуального подхода к каждому из них. Так как одаренность всегда сопровождается изменениями в поведении в сторону сверхчувствительного восприятия окружающего мира, личной системой ценностей, сильно развитым чувством справедливости, нетерпимостью и, порой, чрезмерной конфликтностью. Часто в поведении одаренных детей

проявляется склонность к повышенному уровню тревожности и преувеличиваемым страхам.

Вопрос об одаренности в педагогическом плане имеет важный возрастной аспект. Наиболее продуктивен педагогический путь, согласно которому одаренность на ранних возрастных этапах (старший дошкольный и младший школьный возраст) должна рассматриваться и развиваться как некая общая, универсальная способность. А с возрастом эта универсальная способность все более приобретает специфические черты и определенную предметную направленность. И главная педагогическая задача в этот период смещается с развития общих способностей к поиску адекватного способа реализации личности в определенных видах деятельности, например, танцевальной.

Работа с одаренными детьми на занятиях хореографией заключается в том, что она направлена не столько на разучивание хореографических композиций, сколько на интеграцию танцевального и музыкального искусства. Учащиеся осваивают сюжетно-тематические произведения и высокохудожественную музыку – классическую, современную, народную, тем самым развивают свое мировоззрение в различных направлениях. В ходе постановочной работы дети постигают музыкально-танцевальную природу искусства, тем самым развивается творческая инициатива детей, воображение, умение передавать музыкальное произведение и содержание образа движения. Как мы видим, возможности хореографического искусства в развитии одаренного ребенка неоценимы. Бывает так, что ребенок имеет лишь определенные психические возможности для высоких достижений в хореографической деятельности, но не может реализовать свои возможности в данный момент времени в силу их функциональной недостаточности, это может зависеть, например, от наличия ряда неблагоприятных причин (трудные семейные обстоятельства, недостаточная мотивация и т. д.).

К благоприятным условиям развития одаренных детей можно отнести: любовь педагога к ребенку и к своему педагогическому труду, хорошее знание педагогом своего предмета; сотрудничество педагога и обучающегося; личный пример творческой работы педагога; уважение педагогом личности ребенка, разумная требовательность; индивидуальный подход к обучающимся; атмосфера доверия, свободы и творчества в коллективе. Задача педагога – рассмотреть в ученике талант и помочь развить

его творческое начало, его индивидуальность. От педагога как руководителя хореографического коллектива зависит дальнейшая судьба одаренного ребенка как будущего специалиста-хореографа. Одаренные дети очень разные, непохожие друг на друга. Но одаренного ребенка нельзя не заметить, он всегда бросается в глаза, выделяется среди других своими особыми склонностями и возможностями в каком-либо виде деятельности. Чтобы обнаружить одаренного ребенка, не обязательно использовать специальные психодиагностические методы. Достаточно уметь наблюдать, беседовать, анализировать. Скрытая одаренность проявляется в деятельности ребенка в менее выраженной форме. Вследствие этого возникает опасность ошибочных заключений об отсутствии одаренности у такого ребенка. Его могут отнести к числу «неперспективных» и лишить помощи и поддержки, необходимой для развития его способностей. Вместе с тем, известны многочисленные примеры, когда именно такие «неперспективные дети» добиваются высочайших результатов.

Особо «яркая одаренность свидетельствует о наличии высоких способностей по всему набору компонентов, затребованных структурой деятельности, и что особенно важно интенсивности интеграционных процессов “внутри” субъекта, вовлекающих его личностную сферу» [4, с. 28]. Хореографическую одаренность (как и любую другую) нельзя напрямую связывать с достижениями личности, в силу того, что ярко проявленная одаренность в детские годы не всегда обеспечивает высокие достижения в дальнейшей (в том числе профессиональной) деятельности человека. Дети, занимающиеся любым видом спорта или танцами, интеллектуально более развиты, быстро схватывают все налету, учатся, как бы играючи. Одаренность детей в области хореографии характеризуется следующими показателями: переживание чувства удовольствия от процесса танцевального искусства, поразительное упорство и трудолюбие как следствие увлеченности; активная любознательность, неприятие стандартных, типичных ситуаций, заданий и готовых схем; высокая требовательность к результатам собственного труда, склонность ставить сверхтрудные цели и проявлять настойчивость в их достижении, стремление к совершенству; готовность по собственной инициативе выходить за пределы исходных требований.

Для продуктивных занятий хореографией нужны природные физические данные, хорошее здоровье, выносливость, целый комплекс духовных

качеств, а также артистизм, чувство ритма, музыкальность и очень хорошая зрительная память и т. п. Для одаренных детей характерны хорошая память, ярко выраженное своеобразие сенсорной сферы, воображения, эмоциональных переживаний, быстрое восприятие и т. п. Но наличие данных показателей может являться лишь основанием для предположения о хореографической одаренности ребенка, а не для вывода о ее безусловном наличии.

Чтобы утверждать о безусловном наличии хореографической одаренности, необходимо увидеть в ребенке следующие ее признаки: быстрое освоение деятельности и высокую успешность ее выполнения; использование новых движений и новых задач в условиях заданной ситуации; выдвижение новых целей деятельности за счет более глубокого овладения примером, ведущее к новому видению ситуации и объясняющее появление неожиданных, на первый взгляд, идей и решений. Доказано, что частое вдумчивое прослушивание гармоничной музыки, особенно классических произведений, самым положительным образом влияет на интеллектуальное развитие ребенка. Разучивание танцевальных движений, комбинаций, сценические выступления требуют от ребенка хорошей зрительной и мышечной памяти: нужно помнить последовательность движений, время вступления, музыкальный ритм и т. д. В процессе занятий хореографией дети начинают осознавать возможности собственного тела. Начинают понимать, что танец – это не просто беспорядочное, хаотичное движение, а искусство, требующее профессиональных навыков. Дети начинают координировать движения. Это заставляет полушария мозга кооперироваться для совместной работы, усиливает их связь, что впоследствии гарантирует стабильный рост интеллекта у ребенка.

Автором статьи проведены научные исследования на базе хореографического ансамбля детского объединения «Ступени» г. Томска по выявлению показателей творческой одаренности детей. Данные научного исследования систематизированы и изложены в работе под названием «Наличие показателей творческой одаренности детей».

Среди показателей особо выделены: «спортивные достижения», «музыкальные способности», «художественные способности». В ходе исследования было определено, что большая часть участников хореографического коллектива обладают целым комплексом творческих способностей.

Так, например, большинство детей: очень быстро и легко воспроизводят ритмический рисунок, запоминают мелодию; сочиняют свои собственные музыкальные произведения; выражают свои чувства мимикой, жестами и движениями; изменяют тональность и выражение голоса, непроизвольно подражают человеку, о котором рассказывает; стремятся вызвать эмоциональные реакции у других детей; с большим желанием выступают перед аудиторией; открыты к восприятию нового и т. д.

Занятия танцами позволяют ребенку дать выход своей творческой энергии, эмоциональному напряжению. На занятиях по хореографии у детей развивается музыкальный слух, чувство ритма. Любые танцы, независимо от их направления и характера, способствуют развитию у ребенка координации движения, гибкости и пластичности тела. Импровизационное самовыражение ребенка в танце способствует его интеллектуальному развитию. Систематические занятия хореографией, тренировки и репетиции воспитывают у детей трудолюбие, настойчивость, выносливость, в общем, все человеческие качества, которые так необходимы в повседневной жизни. Стремление к достижению профессиональных высот дают уверенность в своих силах.

Ребенок с развитыми творческими способностями в области хореографического искусства сразу схватывает и усваивает предложенную преподавателем информацию. Факты свидетельствуют, что одаренные дети, как правило, уже с раннего возраста отличаются высоким уровнем способности к самообучению, поэтому они нуждаются не столько в целенаправленных учебных воздействиях, сколько в создании вариативной, обогащенной и индивидуализированной образовательной среды.

Поведение одаренного ребенка совсем не обязательно должно соответствовать одновременно всем вышеперечисленным признакам. Поведенческие признаки одаренности часто противоречивы в своих проявлениях. Однако даже наличие одного из этих признаков должно привлечь внимание педагога. Определить «явную одаренность возможно только в ходе длительного применения комплекса методик, что все равно может привести к неточным выводам. Для поддержки детей с хореографической одаренностью наряду с программой для коллектива воспитанников можно реализовать индивидуальный образовательный маршрут» [2, с. 19].

Решающим условием проявления одаренности является широта всеобщего образования. Закон случайного спонтанного проявления разнообразных творческих способностей подтверждается тем чаще, чем более широки и многообразны возможности практического приложения детьми своих творческих сущностных сил. Раннее обнаружение хореографических дарований далеко не всегда связано с высокими достижениями в старшем возрасте. Поэтому отсутствие ярких проявлений одаренности в детском возрасте не означает отрицательного вывода относительно перспектив дальнейшего развития личности.

Для развития одаренных детей в области хореографического искусства необходимо создавать условия для формирования внутренней мотивации деятельности, направленности и системы ценностей, которые создают основу становления духовности личности. Как отмечено рядом ученых, «внутреннему духовному самоутверждению способствует сам процесс творчества, полностью поглощающий творящего, дающий ему высшее нравственно-эстетическое удовлетворение и наслаждение, возмещающий все издержки сурового отношения к самому себе. В результате одаренный ребенок становится привержен внутренним духовным ценностям, помогающим выдержать внешние невзгоды, подстерегающие повсюду» [3, с. 4].

Необходимо подчеркнуть, что одаренные дети наиболее остро чувствуют все происходящее в окружающем их мире, они очень любознательны, чаще всего у них отличная память, развитое внимание и большой словарный запас. Но, как бы ни был одарен ребенок, его нужно учить и постоянно развивать. Прежде всего, надо приучить к трудолюбию, терпению, усидчивости, к самостоятельности. Очень важно создавать ему обстановку для творчества, чтобы он почувствовал заботу и внимание со стороны взрослых, а также педагогическую поддержку.

Проблема выявления одаренных детей должна быть переформулирована как проблема создания условий для личностного роста детей в общеобразовательных школах и учреждениях дополнительного образования, с тем, чтобы выявить как можно больше детей с признаками одаренности и обеспечить им благоприятные условия для совершенствования присущих им видов одаренности. Чем больше создается возможностей ребенку для

творческой самореализации, тем больше шансов обнаружения в общей массе одаренных, ярких талантов.

Таким образом, предполагаем, что одаренность – это единство общих способностей человека, обуславливающих диапазон его интеллектуальных возможностей, уровень и своеобразие его деятельности. Проявляющиеся признаки одаренности несут в себе как более долговременные, так и относительно менее устойчивые, преходящие предпосылки творческого роста. Вместо одномоментного отбора одаренных детей необходимо направлять усилия на постепенный, поэтапный поиск одаренных детей в процессе их обучения, так как своевременное выявление показателей одаренности будет способствовать развитию отдельных творческих способностей ребенка, что впоследствии поможет ему эффективно заниматься хореографическим творчеством.

Литература

1. Лейтес Н. С. Что значит «одаренный ребенок»? // Искусство в школе. – 2003. – № 3. – С. 3.
2. Липина С. А. Проект «Индивидуальный образовательный маршрут для детей с хореографической одаренностью» [Электронный ресурс] // Открытый урок. – URL: <http://festival.1september.ru/articles/576129>. – Загл. с экрана.
3. Рабочая концепция одаренности. – Изд. 2-е, расш. и перераб. / авт. кол.: Д. Б. Богоявленская (отв. ред.), В. Д. Шадриков (науч. ред.), Ю. Д. Бабаева, А. В. Брушлинский, В. Н. Дружинин, И. И. Ильясков, И. В. Калиш, Н. С. Лейтес, А. М. Матюшкин, А. А. Мелик-Пашаев, В. И. Панов, В. Д. Ушаков, М. А. Холодная, Н. Б. Шумакова, В. С. Юркевич. – М.: Магистр, 2003. – 48 с.
4. Холмовая С. А. Способы выявления одаренных детей // Одаренный ребенок. – 2012. – № 4. – С. 23–27.

References

1. Leytes N. S. Chto znachit “odarennyy rebenok”? // Iskusstvo v shkole. – 2003. – № 3. – S. 3.

2. Lipina S. A. Proekt "Individual'nyy obrazovatel'nyy marshrut dlya detey s khoreograficheskoy odarennost'yu" [Elektronnyy resurs] // Otkrytyy urok. – URL: <http://festival.1september.ru/articles/576129>. – Zagl. s ekrana.
3. Rabochaya kontseptsiya odarennosti. – Izd. 2-e, rassh. i pererab. / avt. kol.: D. B. Bogoyavlenskaya (otv. red.), V. D. Shadrikov (nauch. red.), Yu. D. Babaeva, A. V. Brushlinskiy, V. N. Druzhinin, I. I. Il'yasov, I. V. Kalish, N. S. Leytes, A. M. Matyushkin, A. A. Melik-Pashaev, V. I. Panov, V. D. Ushakov, M. A. Kholodnaya, N. B. Shumakova, V. S. Yurkevich. – M.: Magistr, 2003. – 48 s.
4. Kholmovaya S. A. Sposoby vyyavleniya odarennykh detey // Odarennyy rebenok. – 2012. – № 4. – S. 23–27.

УДК 378.08

ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ РУКОВОДИТЕЛЯ НА ФОРМИРОВАНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО КЛИМАТА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

*Буратынская Светлана Вениаминовна, доцент, заведующая кафедрой балетмейстерского творчества, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ); Ницына Мария Александровна, студентка 3-го курса, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Иркутск, РФ).
E-mail: svvbur@mail.ru*

В данной статье рассматривается одна из важных задач руководителя хореографического коллектива – определение правильного стиля руководства и общения с участниками любительского коллектива. Способность сформировать рабочую, а главное увлекательную для ребенка атмосферу творчества – залог продуктивной и слаженной деятельности коллектива. Положительный психологический климат в коллективе создает благоприятные условия для психологического, физического и духовного развития ребенка. Этим и определяется актуальность выбранной темы.

Ключевые слова: развитие, ребенок, гармония, личностные качества, коллектив, взаимодействие, атмосфера, творчество.

INFLUENCE OF LEADERSHIP PEDAGOGICAL STYLE ON FORMING PSYCHOLOGICAL CLIMATE IN THE CHOREOGRAPHIC COLLECTIVE

Svetlana V. Buratynskaya, Associate Professor, Head of Department of Ballet Master Creativity (Kemerovo, Russia), Mariya A. Nitsyna, 3d Year Student, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Irkutsk, Russia). E-mail: svvbur@mail.ru

This article considers one of the important tasks of finding the correct leadership style and communication with participants of an amateur collective. A capability to create interesting and working atmosphere for the child is a guarantee of productive and harmonious activity in collective. The positive psychological climate in collective creates favorable conditions for psychological, physical and spiritual development of the child. All these factors define the actuality of the theme chosen.

Keywords: development, child, harmonious, personal qualities, collective, interaction, atmosphere, creativity.

Для организации плодотворной работы творческого коллектива нужен профессиональный руководитель, который будет определять, направлять его художественное и идейно-эстетическое развитие.

Цель данной статьи заключается в выявлении роли художественного руководителя любительского хореографического коллектива в становлении и развитии его участников.

Художественный руководитель хореографического коллектива – это человек высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющий основами профессионального мастерства. От его мировоззрения и эстетических, духовно-нравственных принципов во многом зависит качественный творческий рост всего коллектива. Руководитель хореографического коллектива – это не только организатор художественного процесса – балетмейстер-постановщик, балетмейстер-сочинитель, но и воспитатель. Творческий коллектив – это люди со своими привычками и представлениями о жизненных ценностях. Художественный руководитель должен быть требовательным к себе как к личности, как к воспитателю подрастающего поколения. Начинать работу необходимо с самоорганизации,

только в этом случае руководитель коллектива может рассчитывать на прочный и устойчивый успех во всех начинаниях. Необходимо хотя бы в самых общих чертах знать ряд организационно-педагогических требований, от которых зависит качество работы:

- начинать урок необходимо вовремя;
- занятие должно начинаться с разминки, чтобы разогреть участников, подготовить их для длительной учебной работы;
- необходимо планирование урока.

План урока включает основные направления деятельности и задачи с их детальной расшифровкой, которые предстоит решить коллективу. Задачи должны носить конкретный характер и важно, чтоб они включали моменты не только технические, но и художественно-эстетические и педагогические. Воспитательные задачи формулируются в первую очередь для придания всей работе коллектива единой стержневой линии. Педагогические цели предстают в этом случае сверхзадачей. На ее обеспечение направляются усилия коллектива и художественного руководителя, ей подчиняются все учебные занятия. Исходя из плана, художественный руководитель предварительно ставит перед детьми конкретные задачи: выучить движения, представить их образное содержание, художественно-исполнительские особенности и т. д.

Подбор репертуара требует от художественного руководителя коллектива перспективного видения педагогического процесса как цельной и последовательной системы, в которой каждое звено, каждое структурное подразделение, каждый фактор дополняют друг друга, обеспечивая тем самым решение единых художественно-творческих и воспитательных задач. При создании репертуара коллектива необходимо придерживаться определенных требований:

- хореографические номера должны соответствовать возрасту и уровню развития детей, они должны быть понятны им самим, тогда их поймет и примет зритель;
- для одной и той же возрастной группы необходимо создавать танцы разного жанра: игрового, сюжетного;
- при решении номера его содержание и образность должны исходить из его темы, диктуемой музыкальным материалом;
- учитывать учебно-тренировочные цели;
- учитывать возрастную психологию детей;

- исходить из индивидуальных возможностей исполнителей;
- создавать танцевальные произведения в расчете на весь коллектив, отдельных сольных исполнителей, на пять-шесть человек (это позволит работать с двумя составами), так как в процесс должны быть вовлечены все участники коллектива;
- в балетмейстерской практике необходимо использовать методические материалы по народно-сценическому танцу, историко-бытовому и современному танцу и, безусловно, классическому танцу, выполняющему в данном процессе аккумулялирующую роль.

При работе с репертуаром во время репетиции следует знать, что замечания нужно стараться делать комплексно, с учетом всех недостатков в исполнении. При этом обязательно учитывать принцип интереса и увлеченности, как одно из основных условий плодотворной работы хореографического коллектива.

Во время репетиции художественный руководитель должен вовремя сделать перерыв на отдых. Целесообразнее всего сделать это через 45–50 минут после начала работы. Вторая часть репетиции может длиться 40–45 минут. Практика показывает, что при таком временном соотношении первой и второй половины репетиции достигается максимальная активность участников. Важно также, чтобы репетиция носила завершенный характер, но при этом у участников сохранялось желание продолжить творческий процесс. Это настраивает их на дальнейшую самостоятельную творческую работу по проучиванию партий, технически сложных движений и т. д. Пресыщение занятиями ведет к снижению интереса к творчеству, а значит падает эффективность от самих уроков.

У коллектива должен быть сформирован хорошо подготовленный, отработанный сценический репертуар. В целях более эффективной воспитательной работы во время репетиций необходимо учитывать индивидуальные личностные, психологические, возрастные и художественные особенности каждого исполнителя. Репетиция – это труд, во время которого не всегда сразу видны результаты. Иногда он включает элементы монотонности, что снижает общую исполнительскую активность участников. Обязанность художественного руководителя хореографического коллектива – своим примером воодушевить участников, включить их в творческий процесс.

Генеральная репетиция является итоговым этапом подготовки к сценическому выступлению, концерту, и поэтому перед руководителем стоят следующие задачи:

- дать положительную психологическую установку исполнителям;
- проверить качество всех компонентов концертной программы.

Важно пройти все концертные номера от начала до конца, чтобы исполнители могли распределить свои физические силы и эмоциональное напряжение. Генеральную репетицию желательно проводить за два дня до премьеры концерта, на сценической площадке, где в дальнейшем состоится показ программы.

Концертное выступление – ответственный момент в жизни хореографического коллектива. Оно является качественным показателем работы художественного руководителя и самих участников коллектива. По выступлению судят о сильных и слабых сторонах их деятельности, о творческом почерке, технических и художественных возможностях коллектива. Выступление – это не только показ определенных художественных результатов, но и эффективная форма нравственного и эстетического развития исполнителей. Концертное выступление отличается от обычной репетиции и тем, что оно активизирует процесс сплочения коллектива, при этом улучшается дисциплина у исполнителей, усиливается воспитательный процесс. Единство цели и общность интересов, стоящих перед коллективом, порождает желания как можно лучше, выразительнее исполнить программу, завоевать признание публики, сформировать между участниками коллектива отношения взаимопомощи, взаимопонимания [1, с. 24].

Наиболее общая задача педагогической деятельности в образовательном процессе состоит в создании условий для гармоничного развития личности, в подготовке подрастающего поколения к труду и иным формам участия в жизни общества. Она решается организацией личностно развивающей среды, управлением разнообразными видами деятельности воспитанников и построением правильного взаимодействия с ребенком.

В педагогической науке выделяют два вида взаимодействия педагога и ребенка: субъектно-объектное и субъектно-субъектное. В педагогической деятельности, в субъектно-объектных отношениях в роли субъекта выступает педагог, а в роли объекта – воспитанник (ребенок). Ребенок выступает как исполнитель требований и задач, поставленных педагогом.

При разумном субъектно-объектном взаимодействии формируются и закрепляются положительные качества детей. Однако до тех пор, пока ребенок является объектом педагогического процесса, то есть побуждение к деятельности будут постоянно исходить от педагога, познавательное развитие ребенка будет не эффективным.

Субъектно-субъектные отношения содействуют развитию у детей способности к сотрудничеству, проявлению инициативности и творческого начала, умению конструктивно решать конфликты. Педагог при субъектно-субъектном взаимодействии понимает своих воспитанников лично, такое взаимодействие получило название «лично ориентированное». Лично ориентированный педагог максимально содействует развитию способности ребенка осознавать свое «Я» в связях с другими людьми и миром в его разнообразии, осмысливать свои действия, предвидеть их последствия как для других, так и для себя.

Общепринятой классификацией стилей педагогического общения является их деление на авторитарный, демократический и попустительский.

Авторитарный стиль общения реализуется с помощью тактики диктатора и опеки. Авторитарный педагог акцентирует внимание на негативных поступках детей, но при этом не принимает во внимание их мотивы. Внешние показатели успешности деятельности авторитарных педагогов (успеваемость, дисциплина на уроке и т. п.) чаще всего позитивны, но социально-психологическая атмосфера в таких классах, как правило, неблагоприятная. Авторитарный стиль общения порождает неадекватную самооценку у детей, прививает культ силы, формирует невротиков, вызывает неадекватный уровень притязаний в общении с окружающими людьми. Более того, доминирование авторитарных методов в общении с учащимися приводит к искаженному пониманию ценностей, к высокой оценке таких качеств личности, как «умение выходить сухим из воды», «умение использовать других для выполнения того, что должен сделать сам», «умение заставить других беспрекословно подчиняться», «внешняя привлекательность и физическая сила» и т. п. [2, с. 17].

Попустительский (игнорирующий) стиль общения характеризуется стремлением педагога минимально включаться в деятельность, что объясняется снятием с себя ответственности за ее результаты. Такие педагоги формально выполняют свои прямые обязанности, ограничиваясь лишь

преподаванием. Попустительский стиль общения реализует тактику невмешательства, основу которой составляют равнодушие и незаинтересованность проблемами внутри коллектива. Следствием подобной тактики является отсутствие контроля над деятельностью участников коллектива и динамикой развития их личности.

Демократический стиль общения педагога с учащимися – единственный реальный способ организации их сотрудничества. Для педагогов, придерживающихся этого стиля, характерны активно-положительное отношение к учащимся, адекватная оценка их возможностей, успехов и неудач. Им свойственны понимание участников коллектива, целей и мотивов их поведения, умение прогнозировать развитие личности. По внешним показателям своей деятельности педагоги демократического стиля общения уступают своим авторитарным коллегам, но социально-психологический климат в их классах всегда более благополучен. Межличностные отношения в них отличаются доверием и высокой требовательностью к себе и другим. При демократическом стиле общения педагог стимулирует учащихся к творчеству, инициативе, организует условия для самореализации, что создает возможности для взаимного позитивного настроения педагога и учеников [3, с. 52].

Характеристика приведенных выше стилей педагогического общения дана в «чистом» виде, вместе с тем в реальной педагогической практике чаще всего имеют место смешанные стили общения. Педагог не может абсолютно исключить из своего арсенала некоторые частные приемы авторитарного стиля общения. Как показали исследования, они оказываются иногда достаточно эффективными, особенно при работе с коллективом и отдельными его участниками относительно низкого уровня социально-психологического и личностного развития. Но и в этом случае педагог должен быть в целом ориентирован на демократический стиль общения, диалог и сотрудничество с учащимися, так как этот стиль общения позволяет максимально реализовать личностно-развивающую стратегию педагогического взаимодействия, а также творческий рост и достижение поставленных целей [4, с. 23].

Стили взаимодействия в чистом виде используются крайне редко, чаще всего встречается смешанный стиль взаимодействия, который характеризуется преобладанием двух стилей: демократического и авторитарно-

го, демократического и попустительского и т. д. Все зависит от личностного подхода в установлении контакта и развитии позитивного настроения между руководителем и участником коллектива.

При решении задачи выявить влияние стилей педагогического общения на формирование психологического климата в хореографическом коллективе было принято решение провести анкетирование среди руководителей и участников хореографических коллективов. Нами были сделаны следующие выводы: все опрашиваемые руководители хореографических коллективов используют смешанный стиль, который характеризуется преобладанием двух стилей: демократического и авторитарного. Каждый из руководителей за время работы нашел свой неповторимый стиль взаимодействия, который с успехом использует на практике. Умение найти индивидуальный подход к каждому участнику коллектива, грамотно организовать эффективный рабочий процесс, создать сплоченный и дружный коллектив, все это с успехом удается профессиональным руководителям.

Литература

1. Аникеева Н. П. Учителю о психологическом климате в коллективе [Электронный ресурс]. – URL: <http://rutracker.org>.
2. Батракова С. Н. Основы профессионально-педагогического общения. – Ярославль, 1989 – 87 с.
3. Ветлугина Н. А. Художественное творчество и ребенок [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.twirpx.com/file/1576434>.
4. Лиела М. Э. Вчера и сегодня в балете. – М.: Искусство, 1986. – С. 54.

References

1. Anikeeva N. P. Uchitelyu o psikhologicheskom klimate v kollektive [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://rutracker.org>.
2. Batrakova S. N. Osnovy professional'no-pedagogicheskogo obshcheniya. – Yaroslavl', 1989 – 87 s.
3. Vetlugina N. A. Khudozhestvennoe tvorchestvo i rebenok [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.twirpx.com/file/1576434>.
4. Liepa M. E. Vchera i segodnya v balete. – M.: Iskusstvo, 1986. – S. 54.

**К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ КООРДИНАЦИИ
И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ У ДЕТЕЙ
МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ
ДЕТСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА**

Буратынская Светлана Вениаминовна, доцент, заведующая кафедрой балетмейстерского творчества, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ); Боброва Мария Андреевна, студентка 2-го курса, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Иркутск, РФ). E-mail: svvbur@mail.ru

В статье рассматривается одна из наиболее важных задач в области развития двигательной координации и хореографической памяти в физической подготовке детей младшего школьного возраста в условиях хореографического коллектива. Данная статья посвящена описанию некоторых результатов исследования, объектом которого являлся процесс формирования и развития хореографической памяти у детей, его теоретические и практические аспекты, а также результаты эксперимента. По мнению ученых, управление разноименно-разнонаправленными движениями рук и ног совершенствуется с 5–8 лет, в подростковом возрасте темп овладения этими качествами снижается. Поэтому необходимо своевременно начать формировать и развивать у детей навыки владения своим телом, что в дальнейшем будет являться основой их успешного хореографического роста. В изучении данного базового аспекта развития личности ребенка и заключается актуальность данной темы.

Ключевые слова: координация, память, хореография, коллектив, дети, навыки.

**TO THE QUESTION OF DEVELOPING COORDINATION
AND CHOREOGRAPHIC MEMORY AT CHILDREN OF YOUNGER
SCHOOL AGE IN CHOREOGRAPHIC COLLECTIVE**

Svetlana V. Buratynskaya, Associate Professor, Head of Department of Ballet Master Creativity, Institute of Choreography, Kemerovo State University

of Culture (Kemerovo, Russia); Mariya A. Bobrova, 2d Year Student, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Irkutsk, Russia). E-mail: svvbur@mail.ru

The article considers one of the most important tasks for developing motive coordination and choreographic memory in physical training for children of younger school age in choreographic collective. This article is devoted to the description of the experimental research results on the process of forming and developing children's choreographic memory, its theoretical and practical aspects. The scientists prove that heteronymic and multidirectional operation for moving hands and legs is enhanced from 5-8 years, at teenage age the level for mastering these qualities is decreased. Therefore it is necessary at the right time to begin creating and developing skills for operating the body that will be further a basis for children's successful choreographic growth. Studying of this basic aspect for developing the identity of the child is a key subject of the research.

Keywords: coordination, memory, choreography, collective, children, skills.

Довольно часто дети, обладающие от природы хорошими физическими данными: гибкостью, растяжкой, музыкальностью и т. п., не обладают при этом двигательной координацией и хореографической памятью. Лучшими же в этой деятельности становятся именно те дети, которые способны быстро запомнить и точно воспроизвести танцевальные комбинации, именно этот навык на практике оказывается наиболее ценным для танцоров. В этой связи хореографов интересуют вопросы, с помощью каких методик можно сформировать данные навыки и какие упражнения и техники позволят за короткий период развить хореографическую память у ребенка.

Многочисленные наблюдения показывают, что младшие школьники забывают многое, что было ими изучено 1–2 месяца назад. Чтобы избежать этого, необходимо систематически, на протяжении длительного времени, повторять с детьми пройденный учебный материал [1, с. 117].

Мышление у детей в этом возрасте также отличается наглядно-образным характером, неотделимо от восприятия конкретных особенностей изучаемых явлений, тесно связано с деятельностью воображения. Дети пока с трудом усваивают понятия, отличающиеся большой абстракт-

ностью, так как кроме словесного выражения они не связаны с конкретной действительностью. И причина этого, главным образом, в недостаточности знаний об общих закономерностях природы и общества [2, с. 27].

Вот почему в этом возрасте малоэффективны приемы словесного объяснения, оторванные от наглядных образов сущности явлений и определяющих ее закономерностей. Наглядный метод обучения является основным в этом возрасте. Показ движений должен быть прост по своему содержанию. Следует четко выделять нужные части и основные элементы движений, закреплять восприятие с помощью слова.

Ознакомившись с анатомо-физиологическими и психологическими особенностями, необходимо обратить внимание на правильную организацию и построение дополнительных занятий танцем с детьми младшего школьного возраста. Подбор упражнений должен происходить с учетом уровня физической подготовки учеников. Нагрузка не должна быть чрезмерной. Обучение должно носить наглядный характер с простым и доходчивым объяснением.

Неустойчивы и черты характера младшего школьника. Особенно это относится к нравственным чертам личности ребенка. Нередко дети бывают капризны, эгоистичны, грубы, недисциплинированы. Специфика физических упражнений открывает большие возможности для воспитания и развития у детей необходимых волевых качеств.

Для того чтобы выявить особенности развития координации и хореографической памяти у детей, была определена экспериментальная площадка – спортивно-танцевальный клуб «Лотос». Данный коллектив специализируется на подготовке индивидуальных танцоров, танцевальных пар и групп разных возрастных категорий.

Исследования проводились в двух группах детей разных возрастов: младшая (первый год обучения) – дети 4–5 лет и средняя (второй год обучения) – дети 6–10 лет. Исследование в большей степени было направлено на изучение средней группы детей, а для сравнения была использована группа детей младшего возраста 4–5 лет.

В 1-й группе (первого года обучения) основной деятельностью являлась игра. Дошкольники вообще испытывают острую потребность в движении. В случае ограничения активной двигательной деятельности они быстро перевозбуждаются, становятся капризными. Данная группа детей

занимается два раза в неделю основами ритмики, но уже на первом году обучения в занятия включается материал по изучению основных движений бального танца. Дети учатся работать с музыкальным материалом: «считать музыку», правильно вступать, исполнять движения точно под музыку, сохраняя темп и ритм. Опираясь на особенности данного возраста, был разработан ряд упражнений. Некоторые из них в процессе изучения пришлось упростить, так как они оказались слишком длинными и сложными для детей данного возраста. Наша главная цель была научить детей считать и слушать музыку, координировать движения, различать ритм разных музыкальных произведений.

Во второй группе второго года обучения были дети 6–10 лет, большинство из которых на момент эксперимента уже посещали начальную школу. Младший школьный возраст – это возраст интенсивного интеллектуального развития. На основе интеллекта развиваются все остальные функции, происходит интеллектуализация всех психических процессов, их осознание и произвольность. Возникает произвольное и намеренное запоминание, способность произвольно сосредоточить внимание на нужном объекте, произвольно вычленять из памяти то, что нужно для решения текущей задачи; выделять цель, условия и средства ее достижения, появляется способность к теоретическому мышлению [3, с. 25].

Для развития и тренировки координации и хореографической памяти у детей нами были разработаны несколько комбинаций, основанных на разных видах мышления и памяти: комбинация на координацию с руками; комбинация с хлопками на развитие музыкального слуха; комбинация в стиле хип-хоп направления; комбинация в народном жанре. Ассоциативное и образное мышление лежало в основе комбинаций с имитацией и ассоциациями движений животных, проводимых на первом этапе занятия – во время разминки. Этот комплекс упражнений должен был подготовить детей к занятию, разогреть мышцы, заинтересовать их и мотивировать к творчеству [3, с. 84]. Для разогрева мы использовали упражнение «Зоопарк», дети должны были прохлопать в такт музыке считая до восьми, далее они кружились вокруг себя и превращались в животных, которые танцуют, показывали самые яркие черты характера. Такие упражнения направлены на развитие умения детей импровизировать, развивать память.

Следующим этапом занятия являлись движения и комбинации на развитие координации рук. Они направлены на укрепление мышечной и

двигательной активности, ловкости и физической тренированности верхнего плечевого пояса и рук, что всегда является очень важным для танцора спортивного бального танца. В ходе наблюдения выяснилось, что упражнения на ассоциативную и двигательную память были не самыми эффективными для запоминания набора танцевальных движений, а также то, что уровень развития двигательной координации и хореографической памяти прямо пропорционально улучшался в ходе применения комплекса упражнений на развитие музыкального слуха и чувства ритма. Эффективность данного набора упражнений и комбинаций была замечена уже в ходе первых занятий. Такие упражнения помогали детям более четко почувствовать музыкальный ритм, разбить его на отдельные ритмические отрезки и с помощью хлопков более четко скоординировать положение своих рук, ног и корпуса. Занятия физическими упражнениями, направленными на развитие координационных способностей и развитие хореографической памяти, положительно сказались и на овладении новыми двигательными навыками: у учащихся экспериментальных групп успеваемость по физической культуре длительное время была выше, чем у детей контрольной группы. Координация движений в процессе тренировок улучшалась. Не подлежит сомнению, что высокая степень развития координации движений оказывает положительное влияние на овладение детьми новыми двигательными формами и что координационные способности сохраняются в течение сравнительно длительного срока.

Чувство ритма является чрезвычайно важным для развития координации и хореографической памяти у детей, так как помогает соотнести движения тела с определенным временным отрезком, за который необходимо произвести нужный набор движений в пространстве.

Литература

1. Волкова Л. М. Влияние упражнений разной направленности на развитие физических качеств младших школьников. – М.: АСТ, 2003. – 220 с.
2. Вопросы биомеханики физических упражнений: сб. науч. тр. – Омск, 2002. – 56 с.
3. Григорян Э. А. Двигательная координация школьников в зависимости от возраста, пола и занятий спортом. – Киев, 2006. – 134 с.

References

1. Volkova L. M. Vliyanie uprazhneniy raznoy napravlenosti na razvitie fizicheskikh kachestv mladshikh shkol'nikov. – M.: AST, 2003. – 220 s.
2. Voprosy biomekhaniki fizicheskikh uprazhneniy: sb. nauch. tr. – Omsk, 2002. – 56 s.
3. Grigoryan E. A. Dvigatel'naya koordinatsiya shkol'nikov v zavisimosti ot vozrasta, pola i zanyatij sportom. – Kiev, 2006. – 134 s.

УДК 378.146

ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОМЕЖУТОЧНОЙ И ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА» ВЫПУСКНИКА ПО НАПРАВЛЕНИЮ ПОДГОТОВКИ 52.03.01 «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО» (УРОВЕНЬ БАКАЛАВРИАТА)

Рожков Валентин Николаевич, старший преподаватель кафедры балетмейстерского творчества, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: valentirozhko@ya.ru

В статье рассматривается оценка качества освоения студентами образовательной программы по направлению хореографического искусства по дисциплине «Искусство балетмейстера». Решение профессиональных задач, анализ формулировок, их реализация в условиях образовательного процесса должны соответствовать ФГОС с учетом каждого года обучения, с первого курса до выпускного. В статье приводятся сформулированные к каждой профессиональной задаче соответствующие ей учебно-профессиональные компетенции, освоение которых должно происходить в условиях образовательного процесса поэтапно. Выполнения этих задач, их промежуточный контроль становятся ядром банка оценочных средств при подготовке студентов к итоговой аттестации.

Ключевые слова: качество, оценка, студент, хореографическое искусство, компетенции, процесс.

**ESTIMATED MEANS FUND
FOR INTERMEDIATE AND FINAL ASSESSMENT
ON DISCIPLINE “ART OF BALLET MASTER”
FOR THE GRADUATE ON TRAINING DIRECTION
52.03.01 “CHOREOGRAPHIC ART” (BACHELOR DEGREE LEVEL)**

Valentin N. Rozhkov, Senior Lecturer, Department of Ballet Master Creativity, Institute of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail:valenti-rozhko@ya.ru

The article considers the issues for estimation of mastering quality of the educational program by the students on the direction “choreographic art” on the discipline “Art of ballet-master”. Solving professional tasks, analyzing formulations, their implementing in the educational process must correspond to every year of educating, from the first course to exhaust one. The article presents educational-professional competences according to every professional task; the decision of the above mentioned competences maybe to show in the educational process stage-by-stage. Implementation of these tasks, their intermediate control becomes the estimated means fund at preparing students to final attestation.

Keywords: quality, estimation, student, choreographic art, competences, process.

С учетом Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» (уровень бакалавриата), а также требований образовательной программы по данному направлению кафедра балетмейстерского творчества института хореографии КемГИК разработала фонды оценочных средств, позволяющие оценить знания, умения и освоенные компетенции для аттестации студентов на соответствие их персональных достижений в области балетмейстерской деятельности.

Оценочные средства – банк аттестационных заданий, а также описаний форм, предназначенных для определения качества освоения студентами способов решения профессиональных задач, которые являются неотъемлемой частью институтской основной образовательной программы.

Цель данной статьи заключается в рассмотрении оценки качества освоения студентами образовательной программы по направлению хореографического искусства, включающей текущий контроль знаний, промежуточную и государственную аттестацию обучающихся.

Конкретные формы и процедуры текущего контроля знаний, промежуточной и итоговой аттестации по дисциплине «Искусство балетмейстера» разработаны кафедрой балетмейстерского творчества самостоятельно и доведены до сведения студентов.

Разработка оценочных средств по дисциплине «Искусство балетмейстера» предполагает согласование и анализ профессиональных задач и компетенций ФГОС п. 4, основанных на практико-ориентированном, прикладном виде профессиональной деятельности, по которым должен быть подготовлен выпускник. Например, в области педагогической деятельности, выпускник должен быть готов решать такие задачи, как:

- осуществлять процесс обучения и воспитания в организациях, осуществляющих образовательную деятельность, хореографических коллективах;
- планировать и организовывать учебно-воспитательный процесс, опираясь на традиционные и авторские подходы и модели обучения, воспитания, систематически повышать уровень профессиональной квалификации и др.

В области балетмейстерской деятельности выпускник готов решать следующие задачи:

- реализовывать художественный замысел в профессиональном творческом коллективе, владеть теорией и технологией создания хореографического произведения на основе синтеза всех компонентов выразительных средств хореографического искусства;
- осуществлять постановку собственных хореографических произведений, разучивать в репетициях с исполнителями (солистами, кордебалетом) хореографический текст, композицию танца, совершенствовать технику пластической выразительности и т. д. [5, с. 3].

Для решения поставленных задач подбираются из п. 5 ФГОС соответствующие компетенции, которые необходимы студенту [5, с. 11]. Например, для выполнения поставленной задачи в области педагогической деятельности необходима следующая компетенция: способность обучать танцевальным и теоретическим дисциплинам, сочетая научную теорию и достижения художественной практики. А для выполнения поставленной задачи в области балетмейстерской деятельности – способность сочинить качественный хореографический текст и выстроить хореографическую композицию.

Решение профессиональных задач, анализ их формулировок свидетельствуют о том, что их реализация в условиях образовательного процесса должны соответствовать каждому году обучения, с первого курса до выпускного.

Поэтому целесообразно формулировать к каждой профессиональной задаче соответствующие ей учебно-профессиональные задачи, решение которых возможно продемонстрировать в условиях образовательного процесса поэтапно. Так, выполняя задачи в области балетмейстерской деятельности, студенты первого курса получают навыки постановочной работы композиции танца, выполняют один из компонентов композиции – рисунок танца. Пройдя промежуточный контроль по данному заданию, студенты приступают к выполнению другой задачи по композиции танца и т. д. Таким образом, выполнение этих задач, их промежуточный контроль становятся ядром банка оценочных средств при подготовке студентов к итоговой аттестации.

Таким образом, учебно-профессиональные задачи разбиваются на задания с учетом следующих оснований: содержания деятельности по исполнению компетенции и соответствующего ему содержания дисциплины учебного плана, минимального уровня сформированности компетенций, отнесенных к данной задаче.

Изучение дисциплины «Искусство балетмейстера» предусматривает тесную межпредметную связь со многими курсами учебного плана по направлению хореографическое искусство, такими как «Хореографическое искусство», «Наследие и репертуар», «Основы репетиторского мастерства», «Теория, методика и практика русского народного танца», «Теория, методика и практика народно-сценического танца», «Теория, методика и практика классического танца» и др. Следовательно, учебно-профессиональные задачи и компетенции детализируются в период выполнения семестровых заданий (постановочная работы студента) и получают свою дисциплинарную конкретизацию в ходе промежуточной аттестации по дисциплине.

Педагогические и балетмейстерские задачи по дисциплине «Искусство балетмейстера» образуют совокупность межпредметных знаний, умений и навыков к каждой учебно-профессиональной задаче. В ходе образовательного процесса выполнение их готовило бы студентов к исполнению, а промежуточная аттестация свидетельствовала бы о решении учебно-профессиональных задач.

Задания по дисциплине «Искусство балетмейстера» согласно учебному плану распределяются по семестрам и закрепляются за ними. Таким образом, они становятся для основной образовательной программы заданиями промежуточной аттестации и содержательным ядром для итоговой аттестации по данному предмету.

Задания конкретизируются в рабочих программах в соответствии со спецификой дисциплины. Скорректированные и детализированные задания уходят в перечни заданий промежуточной и текущей аттестации, которые формируют банк итоговой аттестации и свидетельствуют об освоении внутридисциплинарных предметов и тем. Таким образом, банк итоговых заданий становится основой для проведения промежуточного контроля [6].

Промежуточная аттестация, как правило, осуществляется в конце семестра и завершает изучение определенного раздела учебной программы по искусству балетмейстера. Она нацелена на оценку сформированности отдельных элементов компетенций, необходимых в решении профессиональных задач.

Основные формы промежуточной аттестации по предмету «Искусство балетмейстера» – зачет и экзамен. Форма аттестации студентов посеместрово заключается в показе студентами практических работ и ответах на теоретические вопросы по билетам. При этом способы формирования компетенций увязываются с методами оценки знаний и умений студентов и степени их сформированности.

В соответствии с требованиями ФГОС к результатам освоения ООП подготовки бакалавров по направлению «Хореографическое искусство», с целью проверки уровня сформированности компетенций, приобретенных выпускником при изучении всех учебных разделов дисциплины «Искусство балетмейстера», проводится итоговая аттестация в следующей форме: авторская постановка развернутого хореографического произведения в жанре классического, народно-сценического, современного танца как практическая часть и как теоретическая часть – подготовка и защита выпускной квалификационной работы. Второй экзамен – междисциплинарный, ответы на вопросы по билетам. Содержание заданий и экзаменационных вопросов связано с профессиональными задачами, для решения которых студенту необходимо продемонстрировать весь набор компетенций, предложенных в ФГОС. Из этого складывается целостная оценка степени сформированности компетенций выпускника.

Государственная аттестационная комиссия осуществляет работу в два этапа. На подготовительном этапе осуществляется допуск студентов до государственного экзамена по искусству балетмейстера. Допускаются те студенты, которые предоставили работы, свидетельствующие об успешном решении в ходе промежуточной аттестации учебно-профессиональных задач.

Основной этап включает в себя выполнение индивидуальных заданий: авторская постановка хореографического произведения, подготовка к защите выпускной квалификационной работы.

Комплексную ситуационную учебно-профессиональную задачу определяет междисциплинарный экзамен по билетам. Экзаменационные билеты содержат информацию по разделам и темам основных дисциплин учебного плана, формируют учебно-профессиональные задачи. Варианты экзаменационных билетов составляются членами государственной аттестационной комиссией в соответствии с профессиональными компетенциями выпускника. Перед государственным экзаменом предполагается консультация или цикл консультаций.

Итоговая аттестация в форме подготовки и защиты выпускной квалификационной работы является длительным процессом осуществления студентом учебно-исследовательской деятельности по решению научно-практической задачи и оформлению ее результатов. Данная деятельность нацелена, прежде всего, на формирование у студентов исследовательских компетенций. Вместе с тем, очевидно, что в ходе самостоятельного решения научно-практической задачи студентом будет задействована вся целостность компетенций, необходимых выпускнику определенной образовательной программы вуза. Чем выше уровень сформированности компетенций у студента, тем более оригинальны предложенные им в работе способы решения научно-практической задачи и значимы результаты работы для практики.

Педагогическое сопровождение студента в ходе выполнения данной работы заключается, в связи с темой ВКР, в подробном его инструктаже о требованиях к выполнению выпускной квалификационной работы. Данные требования также должны быть зафиксированы в итоговом банке оценочных средств и распределены по дисциплинам учебного плана. Это необходимо для того, чтобы студент в ходе всего образовательного процесса готовился к их исполнению.

Предложенная разработка оценочных средств по дисциплине «Искусство балетмейстера» по направлению «Хореографическое искусство» может быть полезна всем преподавателям, которые используют современные средства оценивания в своей профессиональной деятельности, ориентируя студентов на самообучение, самоорганизацию и самооценку своих достижений.

Литература

1. Богословский В. И., Голубкова Е. Н. Управление знаниями в образовательном процессе современного университета: науч.-метод. мат-лы. – СПб.: Книж. дом, 2012. – 288 с.
2. Балашов Ю. К., Рыжков В. А. Профессиональная подготовка кадров в условиях капитализма. – М.: Высш. шк., 1987. – 174 с.
3. Вербицкий А. А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход. – М.: Высш. шк., 1991. – 207 с.
4. Богословский В. А., Гончаренко С. Н., Караваева Е. В., Ковтун Е. Н., Максимов Н. И., Петров В. Л. Подходы к разработке нормативно-методического обеспечения реализации основных образовательных программ высшего профессионального образования. – М.: МГУ, 2008. – 75 с.
5. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» (уровень бакалавриата) № 41016. – М., 2016. – 27 с.
6. Яковлева Н. О. Проектирование как условие повышения качества образования // Модернизация образования: проблемы и перспективы: мат-лы науч.-практ. конф. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2002. – Ч. 1. – С. 382–384.

References

1. Bogoslovskiy V. I., Golubkova E. N. Upravlenie znaniyami v obrazovatel'nom protsesse sovremennogo universiteta: nauch.-metod. mat-ly. – SPb.: Knizh. dom, 2012. – 288 s.
2. Balashov Yu. K., Ryzhkov V. A. Professional'naya podgotovka kadrov v usloviyakh kapitalizma. – M.: Vyssh. shk., 1987. – 174 s.
3. Verbitskiy A. A. Aktivnoe obuchenie v vysshey shkole: kontekstnyy podkhod. – M.: Vyssh. shk., 1991. – 207 s.
4. Bogoslovskiy V. A., Goncharenko S. N., Karavaeva E. V., Kovtun E. N., Maksimov N. I., Petrov V. L. Podkhody k razrabotke normativno-metodicheskogo obespecheniya realizatsii osnovnykh obrazovatel'nykh programm vysshego professional'nogo obrazovaniya. – M.: MGU, 2008. – 75 s.
5. Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 52.03.01 "Khoreograficheskoe iskusstvo" (uroven' bakalavriata) № 41016. – M., 2016. – 27 s.
6. Yakovleva N. O. Proektirovanie kak uslovie povysheniya kachestva obrazovaniya // Modernizatsiya obrazovaniya: problemy i perspektivy: mat-ly nauch.-prakt. konf. – Orenburg: Izd-vo OGPU, 2002. – Ch. 1. – S. 382–384.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ахмедзянова Юлия Идрисовна, преподаватель кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Боброва Мария Андреевна, студентка 2-го курса, направление «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля современной хореографии, педагог-репетитор», институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Иркутск, РФ).

Богачёва Елена Владимировна, студентка 3-го курса, направление «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Новосибирск, РФ).

Бондаренко Анастасия Александровна, старший преподаватель кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Бондаренко Светлана Григорьевна, доцент кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Бочкарёва Наталья Ивановна, доцент кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Буратынская Светлана Вениаминовна, доцент, заведующая кафедрой балетмейстерского творчества, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Ибряева Наталья Николаевна, преподаватель Муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей «ДШИ № 19» (г. Кемерово, РФ).

Мелентьева Людмила Дмитриевна, доцент кафедры классической и современной хореографии, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Моисеева Татьяна Демьяновна, преподаватель Муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей «ДШИ № 19» (г. Кемерово, РФ).

Моисеенко Роман Николаевич, старший преподаватель кафедры народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Ницына Мария Александровна, студентка 3-го курса, направление «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля современной хореографии, педагог-репетитор», институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Иркутск, РФ).

Ондар Ирина Олеговна, заместитель директора по научно-методической работе Государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения Республики Тува «Кызылский колледж искусств им. А. Б. Чыргал-оола» (г. Кызыл, Республика Тува, РФ).

Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой народного танца, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Рожков Валентин Николаевич, старший преподаватель кафедры балетмейстерского творчества, институт хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Соковикова Наталья Викторовна, кандидат психологических наук, доцент СНИ, почетный профессор, академик Петровской академии наук и искусств (г. Санкт-Петербург, РФ), лауреат МКХ, член Всемирного совета танца CID UNESCO (Франция) (г. Новосибирск, РФ).

Тогочиева Светлана Борисовна, преподаватель хореографии Иркутского регионального педагогического колледжа № 3 (г. Иркутск, РФ).

Ушаков Владимир Сергеевич, педагог дополнительного образования Муниципального бюджетного образовательного учреждения «Начальная общеобразовательная школа для учащихся с ограниченными возможностями здоровья № 56» (г. Томск, РФ).

Фешкова Галина Станиславовна, кандидат философских наук, доцент кафедры балетмейстерского творчества, директор института хореографии, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств (г. Санкт-Петербург), член Всемирного совета танца CID UNESCO (Франция) (г. Кемерово, РФ).

Юрьева Марина Николаевна, почетный работник высшего образования РФ, доктор педагогических наук, профессор кафедры сценических искусств, руководитель образовательной программы «Хореографическое искусство», ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, РФ).

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ	
Бочкарёва Н. И. Традиции народного танцевального творчества регионов России.....	5
Палилей А. В. Сохранение и развитие традиционной национальной культуры народов Кузбасса (посвящается 10-летию Областной школы традиционной культуры Кузбасса).....	14
Бондаренко С. Г. К вопросу о развитии любительского хореографического искусства Кузбасса 1970–1980-х годов	24
Ондар И. О. Специфика национального балета Тувы.....	41
Палилей А. В. Традиции русского народного танца как основа современного репертуара любительских хореографических коллективов.....	59
Бондаренко А. А. Интеграция русского танца в систему духовно-нравственного воспитания детей и молодежи.....	72
Моисеенко Р. Н. Творческие конкурсы и фестивали как способ установления этнических контактов, взаимодействия и сближения культур этносов.....	85
Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	
Юрьева М. Н. Интегративно-модульная технология обучения студента-хореографа в вузах культуры и искусств.....	95
Соковинова Н. В. Актуальность и проблемы подготовки педагогов хореографических дисциплин для системы дополнительного образования..	106
Моисеева Т. Д., Ибряева Н. Н. Сохранение и развитие традиций хореографического образования в МАОУ ДОД «ДШИ № 19» г. Кемерово.....	117
Фешкова Г. С. Режиссерско-балетмейстерский анализ произведения изобразительного искусства как первый этап создания замысла хореографического произведения по картине художника.....	125

Мелентьева Л. Д. Специфические особенности проведения урока классического танца в любительском хореографическом коллективе.....	140
Тогочиева С. Б. Формирование творческой направленности студентов на основе национального народного танца.....	145
Ахмедзянова Ю. И. Способы формирования профессионализма у студентов в учебной и исполнительской деятельности (профиль подготовки «Артист-танцовщик ансамбля народного танца, педагог-репетитор»)	152
Буратынская С. В., Богачёва Е. В. Внутреннее движение как основа визуальной пластики тела исполнителя.....	160
Бочкарёва Н. И. Театрализация уроков хореографии в учреждениях дополнительного образования.....	165
Ушаков В. С. Выявление творческого потенциала детей средствами хореографического творчества	174
Буратынская С. В., Ницына М. А. Влияние стиля педагогического общения руководителя на формирование психологического климата в хореографическом коллективе.....	184
Буратынская С. В., Боброва М. А. К вопросу о развитии координации и хореографической памяти у детей младшего школьного возраста в условиях детского хореографического коллектива.....	192
Рожков В. Н. Фонд оценочных средств для промежуточной и итоговой аттестации по дисциплине «Искусство балетмейстера» выпускника по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» (уровень бакалавриата).....	197
Сведения об авторах	204

Научное издание

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
И ОБРАЗОВАНИЕ В СИБИРИ:
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Сборник научно-методических статей

Выпуск 1

Перевод *О. В. Ртищевой*

Редакторы: *Н. Ю. Мальцева, О. В. Шомшина*

Компьютерная верстка *Я. А. Кондрашовой*

Подписано в печать 08.12.2016. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 10,6. Усл. печ. л. 12,1.
Тираж 500 экз. Заказ № 7.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru