

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

*Посвящается  
Году науки и технологии,  
300-летию Кузбасса*

**СОВРЕМЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ  
ОБРАЗОВАНИЕ:  
ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ  
И МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОПЫТ**

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «КУЛЬТУРА»  
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ  
«ТВОРЧЕСКИЕ ЛЮДИ»**

**Сборник научно-практических статей**

Кемерово 2021

УДК 793.3  
ББК 85.32я73  
С56

**Редакционная коллегия:**

*А. В. Палилей*, кандидат педагогических наук,  
профессор кафедры балетмейстерского творчества,  
и. о. декана факультета хореографии, заведующий кафедрой  
народного танца, Кемеровский государственный институт культуры;  
*О. В. Ртищева*, кандидат философских наук, доцент,  
декан социально-гуманитарного факультета,  
Кемеровский государственный институт культуры;  
*Е. В. Померанцева*, документовед научного управления,  
Кемеровский государственный институт культуры

**Рецензенты:**

*В. И. Слыханова*, кандидат культурологии, профессор,  
заведующая кафедрой «Педагогика балета» института танца  
Государственной академии славянской культуры,  
главный балетмейстер Московского государственного  
академического театра танца «Гжель», заслуженный работник  
культуры РФ, лауреат Государственной премии Правительства РФ;  
*Н. И. Заикин*, профессор кафедры хореографии Орловского государственного  
института культуры, заслуженный работник культуры России,  
лауреат премии «Душа России»

С56 Современное хореографическое образование: отечественные традиции и международный опыт : сб. науч.-практ. ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры ; ред. кол.: А. В. Палилей, О. В. Ртищева, Е. В. Померанцева. – Кемерово : КемГИК, 2021. – 155 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8154-0621-6

*В сборнике научно-практических статей рассматриваются проблемы современного хореографического образования в аспекте отечественных традиций и международного опыта педагогических исследований. Значительная часть работ посвящена внедрению современных педагогических технологий в процесс подготовки балетмейстеров, артистов-танцовщиков, педагогов-репетиторов, художественных руководителей любительских хореографических коллективов. Сборник рекомендуется студентам, магистрантам, аспирантам, ассистентам-стажерам, докторантам, преподавателям профильных учебных заведений, работникам сферы культуры и искусства.*

УДК 793.3  
ББК 85.32я73

ISBN 978-5-8154-0621-6

© Авторы статей, 2021  
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2021

## ПРЕДИСЛОВИЕ

28–29 апреля 2021 года на базе ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» состоялась Всероссийская научно-практическая онлайн-конференция с международным участием «Современное хореографическое образование: проблемы изучения, сохранения и развития», реализуемая в рамках Национального проекта «Культура» Федерального проекта «Творческие люди».

Представленные в сборнике научно-практические статьи познакомят читателей с историко-культурными традициями и современными тенденциями развития отечественного и зарубежного хореографического искусства.

В статьях данного сборника рассматривается динамика целеполагания образования в сфере народной художественной культуры, которая представляет большой научный интерес, являясь во многом ключом к пониманию проблем современного хореографического образования и протекающих в нем процессов. Представлена динамика преемственности концепций целеполагания профессионального образования в сфере культуры и любительского художественного творчества. Обозначена существующая потребность в изменении целеполагания профильного образования и пересмотре содержания профессиональной подготовки в соответствии с требованиями времени.

Особое место занимают работы, посвященные образовательным технологиям, применяемым при освоении специальных дисциплин в области хореографического искусства. Обозначены используемые элементы проблемно-развивающего, личностно ориентированного обучения, которые способствуют активизации умственной деятельности обучающихся на всех этапах познавательного процесса приобретения новых знаний, их систематизации и закрепления. Отмечена значимость дисциплины «Мастерство хореографа» в формировании знаний, получаемых студентами на занятиях по профильным дисциплинам. Также данная дисциплина способствует формированию целостной системы знаний, взглядов и профессиональных навыков, дающей возможность овладеть современной методологией создания хореографического произведения искусства.

В представленных материалах дается обоснование роли творческого процесса в рамках деятельностного подхода к педагогическому действию на творческое развитие хореографа, а также увеличение опыта профессиональной деятельности и усвоение обязательных компетенций, важных

для осуществления профессиональной деятельности. Обозначено структурное содержание и приведены основные задачи творческо-деятельностного подхода, раскрывается теоретическое обоснование потребности его применения в образовательном процессе при подготовке будущих специалистов-хореографов. Выделены основные задачи творческо-деятельностного подхода и способы их применения в образовательном процессе.

Рассмотрен ряд базовых аспектов хореографической культуры, в частности, определены особенности танцев коренных народов Прибайкалья как раздела учебной дисциплины «Народный танец» в Иркутском областном колледже культуры; представлен творческий путь становления и развития ансамбля танца «Салтанат» (Казахстан) как источник народного творчества; раскрыта роль изучения венгерского танца в процессе хореографического образования; рассмотрены традиции, опыт и инновации преподавания национального народного танца в образовательных учреждениях; обозначена творческо-исполнительская деятельность ансамбля народного танца «Молодой Кузбасс» как часть образовательного процесса факультета хореографии КемГИК; раскрыто значение и роль народного танца в жизни современного общества; охарактеризован исторический путь казахского народного танца, пути его сохранения и развития, а также рассмотрены традиции танцевальной культуры бурят в творчестве национального театра песни и танца «Байкал».

Определен ряд базовых аспектов хореографической культуры, в частности, обобщены представления о формировании исполнительской культуры артиста-танцовщика в условиях учебного процесса в вузе; представлены особенности освоения дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программы в области хореографического искусства «Искусство балета»; обозначены задачи сценической практики в предпрофессиональном образовании как необходимое условие формирования исполнительских навыков будущих артистов балета; выделены основные принципы внедрения балета в современную хореографию; рассмотрен имидж педагога как составляющая часть профессиональной компетентности в работе с детским коллективом на примере танцевального коллектива «Step by Step».

В сборнике представили свои публикации творческие работники, ученые и магистры, ассистенты-стажеры, артисты балета, преподаватели вузов культуры, средних учебных заведений из городов Санкт-Петербурга, Челябинска, Кемерово, Иркутска, Улан-Удэ, Перми; стран

ближнего и дальнего зарубежья: Республика Казахстан (г. Алматы), США (штат Массачусетс, г. Данверс).

Авторов сборника объединяет большая заинтересованность в развитии хореографической культуры в регионах РФ, в активном использовании современных технологий и высококвалифицированных кадров в области балетмейстерской и педагогической деятельности. Специалисты сферы хореографической культуры и искусства должны быть готовы применять инновационные подходы при проектировании и разработке профессиональных методов и способов работы в коллективах при использовании соответствующих компетенций в осуществлении профессиональной деятельности.

# Раздел 1. НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК ФОРМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

УКД 377.112.4

*Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук,  
профессор, и. о. декана факультета хореографии,  
заведующий кафедрой народного танца,  
Кемеровский государственный институт культуры*

## ТВОРЧЕСКО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ

## CREATIVE AND ACTIVE APPROACH IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF FUTURE CHOREOGRAPHERS IN THE INSTITUTE OF HIGHER OF CULTURE

*Аннотация.* В статье рассматривается творческий процесс в рамках деятельностного подхода к педагогическому действию на творческое развитие хореографа, а также увеличение опыта профессиональной деятельности и усвоение обязательных компетенций, важных для осуществления профессиональной деятельности. Обозначается структурное содержание и приводятся основные задачи творческо-деятельностного подхода, раскрывается теоретическое обоснование потребности его применения в образовательном процессе при подготовке будущих специалистов-хореографов. Выделяются основные задачи творческо-деятельностного подхода и способы их применения в образовательном процессе.

*Ключевые слова:* творческий подход, развитие хореографа, профессиональная деятельность, образовательный процесс.

*Annotation.* In a lecture will consider a creative process within the framework deyatel'nostnogo going near the pedagogical operating on creative

development of choreographer, and increase of experience of professional activity and mastering of obligatory jurisdictions, important for realization of professional activity. We will designate structural maintenance and will bring basic tasks over of tvorchesko-deyatel'nostnogo approach, will endeavor to expose the theoretical ground of necessity of his application in an educational process at.

**Keywords:** creative approach, development of choreographer, professional activity, educational process.

Изменения, утвержденные приказом Минобрнауки России от 08 февраля 2021 года в федеральные государственные образовательные стандарты высшего образования – бакалавриат по направлениям подготовки «Хореографическое искусство», «Народная художественная культура», «Хореографическое исполнительство», вносят определенные коррективы в образовательный процесс в вузах культуры, которые ориентированы на формирование универсальных компетенций, способствующих укреплению и совершенствованию хореографических возможностей обучающихся. В образовательной деятельности высшей школы значимой сферой модели реформирования хореографического образования является формирование профессионально-компетентного специалиста в области хореографического искусства.

Актуальность проблемы профессиональной подготовки в период прохождения обучения в вузе перспективных преподавателей, балетмейстеров, артистов-танцовщиков заключается в поиске значимых позиций формирования личностно-творческих качеств обучающихся, которые будут стимулировать способность использовать приобретенную профессию для формирования профессионально-творческой индивидуальности со значительными возможностями их применения в будущем. Большую значимость в подготовке такого специалиста играет сам процесс его становления и формирования.

Согласно образовательным стандартам по вышеперечисленным направлениям подготовки, эффективный подход к процессу образовательной деятельности зависит от содержания учебного материала, его структурной организации, методики преподавания.

Необходимо отметить и тот факт, что подходы к организации учебно-воспитательного воздействия на обучающегося в период обучения в вузе хореографическому искусству складывались и формировались исторически. Учитывая некоторые аспекты подготовки обучающихся, необхо-

димо ориентироваться на подбор индивидуальных подходов к обучению и воспитанию студенческой молодежи.

Цель данной статьи заключается в обозначении структурного содержания и основных задач творческо-деятельностного подхода, а также теоретическом обосновании потребности его применения в образовательном процессе при подготовке будущих специалистов-хореографов.

Практический опыт ведущих педагогов-хореографов России показывает, что, воплощая в образовательной деятельности наиболее эффективные методы, средства и формы обучения студентов хореографической направленности в вузе культуры, творческая деятельность занимает одно из ведущих мест. Этот факт подтверждает опыт работы выпускников-хореографов факультета хореографии Кемеровского государственного института культуры, работающих артистами балета ведущих профессиональных коллективов России, таких как Ансамбль песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова, Московский государственный академический театр танца «Гжель», Красноярский государственный ансамбль танца Сибири имени М. С. Годенко, Губернаторский театр танца «Сибирский калейдоскоп», ведущие творческие любительские коллективы дворцов культуры, образовательных учреждений культуры Кузбасса, Сибири и др.

По мнению автора научных исследований В. И. Андреева, «творчество является выражением человеческой деятельности, для которой характерны: наличие противоречия, проблемной ситуации или творческой задачи; социальная и личная значимость и прогрессивность, то есть она вносит вклад в развитие общества и личности; наличие объективных (социальных, материальных) предпосылок, условий для творчества; наличие субъективных (личностных качеств) предпосылок для творчества; новизна и оригинальность процесса или результата» [1, с. 26]. Исходя из приведенной цитаты, анализируя практические работы многих балетмейстеров и педагогов, можно полагать, что творчество – это основной аргумент формирования творческого потенциала будущего хореографа.

Творческий процесс в рамках деятельностного подхода к педагогическому действию на творческое развитие обучающегося определяет оптимальную ориентацию, а также увеличение опыта профессиональной деятельности и обязательных компетенций, важных для осуществления профессиональной деятельности. Они тесно связаны с объектом и предметом деятельности и выражают его профессиональную квалификацию.

Для реализации профессиональной деятельности хореографа профессиональные компетенции в будущей его деятельности имеют свою специфику и являются значимыми, поскольку, сочетая навыки, умения и знания, полученные в период обучения, повышают уровень развития творческого потенциала обучающегося.

Следовательно, профессиональная деятельность будущего хореографа является основным источником его творчества. И поэтому весьма важный и перспективный в плане получения профессиональных знаний и навыков период формирования студента-хореографа как специалиста ориентирован на творческо-деятельностный подход в образовательном процессе.

Что такое творческо-деятельностный подход? «Творческо-деятельностный подход – это форма образовательного пространства, в которой доминирует учебно-творческая деятельность. Такой подход в подготовке будущего педагога хореографии предусматривает обусловленность формирования творческого потенциала через творческий и деятельный аспекты педагогического процесса. Актуальным становится применение проблемно-развивающих средств обучения (творческие задания). Результатом такой деятельности является новизна, оригинальность и неповторимость. В данном случае основой для внедрения в образовательный процесс творческо-деятельностного подхода является тот факт, что в различных видах творческой деятельности на занятиях танца происходит обучение, развитие и воспитание личности студента-хореографа» [3, с. 18].

Следовательно, для формирования профессионального мастерства будущего специалиста в области педагогической, балетмейстерско-постановочной деятельности необходимо выделить основные задачи творческо-деятельностного подхода, которые заложены в рабочих программах по специальным дисциплинам направлений подготовки. К ним относятся:

1. Формирование профессионального мастерства:

- практическая деятельность – определение системы знаний, умений и навыков по каждой специальной дисциплине учебного плана;
- оснащение обучающихся творческими методами, подходами, приемами их приобретения и применения для весьма успешного осуществления профессиональной деятельности;
- мотивирование познавательного интереса и оптимизация самостоятельного творчества, развитие творческой активности, потребности к творчеству.

## 2. Развитие личностно-творческих качеств каждого обучающегося:

- развитие интеллектуальных способностей: творческих, специальных хореографических;
- физическое развитие;
- развитие волевых и профессиональных качеств.

## 3. Воспитание в процессе обучения:

- объяснение значимости профессиональной деятельности, ее содержания и значения в общественной жизни;
- воспитание характера и целеустремленности в достижении поставленных целей в осуществлении поставленных творческих задач;
- применение методов и форм обучения воспитательного назначения;
- привитие обучающимся высоких моральных качеств поведения в процессе профессиональной деятельности, профессионально-этических норм.

Представленные задачи творческо-деятельностного подхода предполагают совершенствование построения учебной, творческой и научной деятельности обучающихся, ориентированной на индивидуальное формирование обучающегося как творца. От этого зависит способность обучающегося планировать и проектировать свою будущую деятельность, быть ее субъектом. На наш взгляд, в этом и заключается особенность творческо-деятельностного подхода.

«Творческо-деятельностный подход в подготовке студента-хореографа – это методологический базис, на котором строятся различные системы развивающего обучения, основанные на конкретных технологиях, приемах и особенностях, которые направляют учебно-воспитательный процесс на творческое применение знаний, умений и навыков на практике. Основная идея этого подхода связана с творческой деятельностью, которая является средством формирования потенциально творческих возможностей студента. Такой подход предусматривает проектирование и применение учебно-творческих заданий на всех этапах подготовки будущего педагога хореографии с целью пробуждения и формирования его творческого потенциала» [1, с. 10].

Согласно предлагаемому автором подходу к применению учебно-творческого задания в период всего курса обучения, это одна из форм специфики подачи учебного материала с целью создания творческой ситуации, которая в дальнейшем поможет обучающемуся усвоить знания и овладеть умениями в творческо-педагогическом, балетмейстерском направлении.

С этой целью был проведен анализ рабочих программ по специальным дисциплинам по направлениям подготовки в области хореографического искусства, хореографического исполнительства, народного художественного творчества факультета хореографии КемГИК, выбрано несколько видов творческих заданий, которые формируют творческий потенциал хореографа как специалиста.

Рассмотрим некоторые виды творческих заданий по дисциплинам «Искусство балетмейстера», «Народно-сценический танец», «Классический танец»:

*А) Творческое задание: составить танцевальный этюд на основе балетмейстерских приемов (по выбору) по дисциплине «Искусство балетмейстера»:*

1. Прямой прием, который строится по законам развития от простого к сложному, имеет начало и завершение, и обратный, зеркальный, который идет с конца на начало.

2. Прием сиквенции (лесенка) требует повтора не менее трех-четырех раз.

3. Прием «Волна» – более быстрые секвенции, повторяется один раз.

4. Басо остинато – повторяющийся бас. Голоса (движения) – аккомпанирующие и солирующие. Повтор одного и того же движения либо позы, либо комбинации. Например, солист танцует, а кордебалет повторяет.

5. Прием подголосочной полифонии состоит из элементов танца солистов, приобретает подголоски, повторы. Повторы могут быть чистые, унисонные и комбинированные.

6. Гомофонический прием – идет сольная партия, а аккомпанемент исполняет свою партию. Она не должна заглушать соло. Ее движения не должны браться из партии солистов.

7. Имитация – повторение темы другими исполнителями.

8. Вариантная имитация – повторение хореографической темы другими исполнителями с некоторыми изменениями.

*Б) Творческое задание: приемы построения танцевальных комбинаций по предмету «Народно-сценический танец»:*

1. Сочинить учебную комбинацию в экзерсисе у станка на материале украинского народного танца.

2. Сочинить учебную комбинацию на середине зала на материале белорусского народного танца.

*В) Творческое задание: приемы построения танцевальных комбинаций на середине зала по дисциплине «Классический танец»:*

1. Grand pas jete en tournant на 1/2 поворота с epaulement croisee в epaulement croisee с приема tombe-coupe назад.

2. Pas assemble en tournant по 1/4 поворота.

3. Grand pas de chat.

4. Pas cabriole на 45 градусов вперед и назад с приемов coupe – шаг, pas glissade, sissonne tombe.

При выполнении данных заданий преподаватели специальных дисциплин учитывают индивидуальность обучающихся, творческую среду, в которой протекает педагогический процесс, выстраивая подходы структурных компонентов творческо-деятельностного процесса.

Практика показывает, что выполнение обучающимися вышеприведенных заданий при реализации творческого замысла зависит от основных его составляющих – постановки задачи, формирования замысла и его реализации.

Применяя метод индивидуального подхода в творческом процессе, мы имеем в виду качество личности, ее творческие взгляды и их отличия от взглядов сокурсников), которые формируют становление обучающегося как самобытной, своеобразной, творческой личности – это способности, особенности, мировоззрение, темперамент, возраст, характер.

Немаловажное значение имеет творческая среда, ее условия, в которых совершается творческий процесс.

Подтверждением результативности применения индивидуального метода в творческо-деятельностном подходе являются демонстрация и защита практической части выпускных квалификационных работ студентов, например:

– творческие работы выпускников кафедры балетмейстерского творчества: Шабиной Марины, хореографический номер «Все “сливки” общества» на музыку KT SULLIVAN, ISABELLE BOULAY; Ращупкиной Дарьи, хореографический номер «Жарова из Венесуэлы» на музыку SOLO ENSAMBLE; Руденко Алисы, хореографический номер «Сибирь ты моя» на музыку из репертуара Государственного Омского русского народного хора и др.;

- исполнительская деятельность выпускников кафедры народного танца: Болгова Диана, артистка балета Муниципального ансамбля народного танца «Многоцветье», Управление культуры, спорта и молодежной политики администрации Кемеровского муниципального округа; Елинова

Елена, артистка балета Губернаторского театра танца «Сибирский калейдоскоп», ГАУК «Филармония Кузбасса им. Б. Т. Штоколова; Прусаков Вадим, артист балета Академического дважды Краснознаменного, ордена Красной Звезды ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова, г. Москва;

– исполнительская деятельность выпускников кафедры классической и современной хореографии: Сидоров Андрей, преподаватель кафедры классической и современной хореографии КемГИК, Чупин Александр, артист балета Музыкального театра им. Боброва, г. Кемерово, и др.

– творческо-педагогическая и исполнительская деятельность обучающихся в период проведения отчетных концертов творческих коллективов факультета: ансамбля народного танца «Молодой Кузбасс», ансамбля современной хореографии «Вечное движение», ансамбля классического танца «Балетный вернисаж» на ведущих сценических площадках города Кемерово, а также участие в Международных и Всероссийских конкурсах в области хореографического искусства, на которых они завоевывают Гран-при, становятся лауреатами и дипломантами.

В результате использования творческо-деятельностного подхода у обучающегося формируются следующие компетенции: способность самостоятельно приобретать и использовать в практической деятельности новые знания и умения; способность к саморазвитию и профессиональному самообразованию; способность выстраивать хореографическую композицию; сочинять танцевальные комбинации и хореографический текст в целом; создавать собственные хореографические произведения различных форм, на основе различных первоисточников; создавать различные хореографические формы, учитывая их специфические особенности; реставрировать хореографические произведения; стилизовать хореографический текст; вносить корректировки в ранее созданное хореографическое произведение.

Следовательно, на сформированность профессиональных навыков педагогического, исполнительского и постановочного опыта влияет применение творческо-деятельностного подхода в образовательном процессе обучающихся по направлениям подготовки «Народная художественная культура», «Хореографическое искусство», «Хореографическое исполнительство», также оно является основой качественного профессионального формирования будущего хореографа как специалиста с творческим потенциалом высокого уровня.

При этом новые способы организации образовательного процесса, новые технологии не разрушают традиционную систему образовательной

деятельности, а, наоборот, сохраняют и приумножают, развивают и совершенствуют все необходимое для реализации новых образовательных целей.

Таким образом, в формировании профессиональных компетенций и творческого потенциала подготовки будущих хореографов творческо-деятельностный подход, его применение в образовательном процессе, имеет большое значение.

### **Список литературы**

1. Андреев В. И. Эвристика для творческого саморазвития. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2015. – 286 с.
2. Загвязинский В. И. Педагогическое творчество. – М.: Педагогика, 1987. – 159 с.
3. Куценко С. В. Творческо-деятельностный подход в образовательном процессе будущих учителей хореографии в учреждениях высшего образования // Образовательный процесс. – 2018. – № 1. – С. 16–21.

УДК 377.112.4

*Горина Ольга Викторовна, преподаватель народного танца,  
Иркутский областной колледж культуры*

### **ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВ КОРЕННЫХ НАРОДОВ ПРИБАЙКАЛЬЯ КАК РАЗДЕЛ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ» В ИРКУТСКОМ ОБЛАСТНОМ КОЛЛЕДЖЕ КУЛЬТУРЫ**

### **FEATURES OF THE DANCES OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF THE BAIKAL REGION AS A SECTION OF THE EDUCATIONAL DISCIPLINE “FOLK DANCE” IN THE IRKUTSK REGIONAL COLLEGE OF CULTURE**

*Аннотация.* В современных реалиях трансформация и ретрансляция традиций являются основными факторами сохранения хореографического достояния Иркутской области. Несомненно, изучение бытовых и ритуальных танцев неотрывно связано с сокровищницей духовной

культуры, оставленной нам сотнями поколений. Сибирь очень многонациональна, поэтому ее творческое наследие, вобравшее в себя национальные черты народов, заселивших край, весьма интересно, уникально, многогранно. В целях воспитания бережного сохранения танцевального наследия, уважения, трепетного отношения и любви к родному краю преподаватели народного танца Иркутского областного колледжа культуры разработали и включили в учебную дисциплину «Народный танец» раздел «Особенности танцев коренных народов Прибайкалья» как необходимый региональный компонент.

**Ключевые слова:** традиции, бытовые и ритуальные танцы, Сибирь, наследие, народный танец.

**Annotation.** In modern realities, the transformation and relaying of traditions is the main factor in preserving the choreographic heritage of the Irkutsk region. Undoubtedly, the study of everyday and ritual dances is inextricably linked with the treasury of spiritual culture left to us by hundreds of generations. Siberia is very multinational, therefore, its creative heritage, having absorbed the national features and shades of the peoples inhabiting the region, is so interesting, unique, and multifaceted. In order to educate the careful preservation of the dance heritage, respect, reverent attitude and love for the native land, the folk dance teachers of the Irkutsk Regional College of Culture have developed and included in the “Folk Dance” discipline the section “Features of the Dances of the Indigenous Peoples of the Baikal Region” as a necessary regional component.

**Keywords:** traditions, domestic and ritual dances, Siberia, heritage, folk dance.

Определение, сохранение и развитие танца коренных народов Прибайкалья – глобальный и серьезный вопрос. В данной статье представлены размышления на эту животрепещущую тему, которая, несомненно, волнует всех хореографов Прибайкалья и автора как преподавателя народного танца Иркутского областного колледжа культуры, как ведущего специалиста по хореографическому жанру Иркутского областного Дома народного творчества.

Духовные ценности сибирского народа, которые представляют собой источник информации о национальной культуре Прибайкалья, – несомненно, наше достояние, которое мы просто обязаны транслировать последующим поколениям. Традиционные танцы разных этнографических родов и территориальных групп коренных народов Прибайкалья,

а именно – тофаларов, эвенков и бурят – являются ярким проявлением каждого из них.

Раздел «Особенности танцев коренных народов Прибайкалья» сначала был предложен в форме эксперимента на III курсе специализации хореографического отделения. Было интересно, как к этой идее отнесутся сами студенты, и замысел превзошел все ожидания – студенты с большим интересом и энтузиазмом взялись за изучение этого совершенно не знакомого им до этого времени хореографического материала.

Есть в Иркутской области удивительное место – Тофалария, маленькая горная страна, которую еще называют сказкой или сибирской Швейцарией. «Край возле самого неба» – так писал о Тофаларии Валентин Распутин. Тофы считаются самой малочисленной коренной народностью Иркутской области, по последним данным, их насчитывается всего 678 человек, что составляет 0,03 % от общего количества населения области [6].

Тофалары (самоназвание «тофо» – человек; прежнее название – «карагасы», то есть «черные гуси») – народ, исторически проживавший и кочевавший в долине реки Уды и на северо-восточных склонах Восточных Саян. Современные тофалары уже не ведут кочевой образ жизни, оседло живут в трех поселках: Алыгджер, Нерха и Верхняя Гутара Нижнеудинского района Иркутской области, и добраться к ним можно только на вертолете. К огромному сожалению, тофалары являются исчезающим народом, и до нас практически не дошла информация по традиционным танцам, тем не менее, нам удалось побывать на летнем тофаларском празднике «Аргамчи – Ыры», в переводе на русский «Аркианьи игры», на котором традиционно заводят круговую игру-танец «Аргамчи» [5]. Участники этого действия, образуя круг, обязательно берут в руки аркан, поют и танцуют «по Солнцу». В ритм песни все одновременно поднимают руки вверх и делают интересные резкие движения, похожие на набрасывание аркана при ловле оленей. Один человек находится внутри круга, его роль – поймать кого-либо из участников игры и тем самым сделать себе замену. С движением водящего круг перемещался, увлекая всех в веселое окружение. Необычайная азартная игра с арканом привлекает не только молодежь, но и детей, и людей старшего возраста. Недаром в народной тофаларской песне поется: «Пока не поседеют мои виски, не оставлю игр» [3]. Благодаря этой поездке, нам по «жемчужинкам» удалось сформировать материал для изучения студентами тофаларского танца «Аргамчи» в рамках раздела.

Эвенки считают, что они первыми пришли на берега Байкала, который они называют Ламу, что значит «море». Это слово существует

в эвенкийском языке с древности. Представления эвенков об окружающем мире обусловили их особое отношение к природе и жизни, что проявляется в разного рода оберегах и запретах, трансформировавшихся в танцы [7]. Эвенкийская пластика сильно отличается от пластики движений других народов Восточной Сибири, она – динамичная, темпераментная.

Практически во всех эвенкийских танцах четко выявляется собственный фольклор. С одной стороны, традиционные танцы эвенков очень тесно связаны с окружающей природой и обожествлением различных духов, тотемов, олицетворяющих разные явления природы. С другой стороны, питательной средой для танцевальной культуры являются богатый устный фольклор, разнообразные обряды и традиционные верования эвенков. Как в прошлом, так и в настоящее время у эвенков очень распространены подражательные танцы, существовавшие как часть тех или иных обрядовых действий. Исследуя проблемы взаимосвязи подражательных танцев с фольклором и обрядовой культурой, нельзя не обратить внимания на их тесную связь с тотемическим культом – танцы связаны с почитанием тотемных зверей и птиц у разных родов и племен эвенков.

Прежде всего, бросается в глаза связь между почитанием зверя или птицы и отношением к нему как предку людей, их культ. Подражательные танцы исполнялись также и в охотничьих обрядах, связанных с умилованием убитых людьми зверей. До сих пор абсолютно всем эвенкам свойственно уважительное отношение к природе и ее обитателям, их почтение, очеловечивание.

Поэтому можно сделать вывод, что подражательные танцы эвенков – это своего рода «перевоплощение» в того или иного животного или птицу. В них сохранились элементы задабривания и зазывания зверей, поклонение духам – хозяевам тайги, отдельным духам зверей, которые превращались в тотемы. При изучении эвенкийского танца мы обращаемся и к обрядово-ритуальным танцам, в которых значительное место принадлежит имитационно-подражательным танцам и танцам-инсценировкам. Все эвенкийские танцы самобытны и неповторимы.

Буряты – народ, состоящий из племен разного происхождения, оттого и бытовые танцы кочевых бурят сильно отличались от танцев тех, кто жил в лесу или у озер [1]. Подчас их «приносили» с собой племена, мигрировавшие из Монголии. Так, хонгодоры привезли с собой танец, который теперь считается Иркутским ёхором, но, по мнению художественного руководителя Бурятского государственного театра песни и танца

«Байкал» Жаргала Жалсанова, это совсем не ёхор, а отдельный танец – дэрбэшэн. В последнее время появилась тенденция все превращать в хоровод – единый ёхор, и конечно, этот фактор значительно обедняет реальную картину наследия бурятского танца. В этом и заключается проблема – к настоящему времени бурятская танцевальная культура в «чистом виде» практически не сохранилась, поэтому так важно знать наследие – бытовые и ритуальные танцы, которые существуют в виде обновленной национальной культуры.

Изучая бурятский национальный танец, мы обращаемся к наследию, оставленному нам исследователями. Татьяна Гергесова – исследователь, которая предприняла первые шаги в области сбора и обработки фольклорного материала. В ее трудах мы находим много разновидностей ёхора – «Баргузинский и Тункинский ёхор», «Ёхор Хоринских бурят», «Эхирит-Булагатский ёхор» [4]. Она побывала с экспедициями по всей Бурятии, Агинском, Усть-Ордынском округах, в Читинской и Иркутской областях, собирая материалы по танцевальному фольклору, записывая бытовавшие в разных районах и улусах разновидности игр и танцев, и, по существу, положила начало систематизации хореографии бурятского танца.

Еще один известный бурятский этнограф, фольклорист, исследователь сибирского шаманизма, автор первого учебника бурятско-русского языка, уроженец Иркутской области Матвей Хангалов изучал духовную культуру, семейный быт, шаманство и фольклор бурят. Среди них – произведения разных жанров: легенды и предания, улигеры и сказки, приметы и поверья, песни и благопожелания и описания бытовых и ритуальных танцев (см. [2]).

Таким образом, нам удалось начать систематизацию танцевального бурятского наследия и преподнести его студентам в таком виде, чтобы они четко определяли разницу западного и восточного танца бурят, а именно – особенности бурятского кругового народного танца, представленного различными локальными традициями: Эхирит-булагатский, Байкало-кударинский, Баргузинский, Идинский, Аларо-унгинский, Тункинский, Закаменский. Вводя в учебную дисциплину «Народный танец» раздел «Особенности танцев коренных народов Прибайкалья», мы получили возможность глубже изучать региональный компонент, при этом сохраняя и развивая традиционную танцевальную культуру коренных народов Иркутской области – тофаларов, эвенков и бурят, акцентируя внимание на региональных особенностях – география местности, особен-

ности костюма, характер музыки, религия, исторические и социальные условия, под влиянием которых складывались образ, характер, стиль, манера. Все это нашло своеобразное отражение в различных жанрах традиционных танцев народов Прибайкалья: они богаты темами, сюжетами и локальными особенностями, разбираться в которых научить студентов является первоочередной задачей преподавателей народного танца Иркутского областного колледжа культуры.

### Список литературы

1. Абрамович С. В. Газета «Байкальские зори». – Еланцы, 2018.
2. Абсалямов М. Б. Очерки истории культуры Сибири. – Красноярск, 1995. – 222 с.
3. ГБУК Иркутский областной Дом народного творчества // Народная культура Приангарья. – 2018.
4. Гергесова Т. Е. Бурятские народные танцы. – Улан-Удэ, 2015. – 204 с.
5. Земля оленных людей // БАМ. – 2016. – 28 дек. (№ 52). – С. 22.
6. Тофалары / М. В. Нанзат-оол // Телевизионная башня. – Улан-Батор; М.: Большая российская энциклопедия, 2016. – С. 321.
7. Эвенки: культура, обычаи, традиции / сост. Е. А. Шульгина. – Иркутск, 2009. – 46 с. – (Мы живем вокруг Байкала. Вып. 2).

УДК 377.112.4

*Вампилова Татьяна Базаровна, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Бурятия, заведующая хореографическим отделением ФМИХИ, Восточно-Сибирский государственный институт культуры;*  
*Петрова Лия Александровна, студентка 1 к., направление «Народная художественная культура», Восточно-Сибирский государственный институт культуры*

### ВОПЛОЩЕНИЕ В ЯКУТСКОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ И ТРАДИЦИЙ

### THE EMBODIMENT OF NATIONAL MYTHOLOGY AND TRADITION IN THE YAKUT STAGE CHOREOGRAPHY

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию якутской сценической хореографии для сохранения и развития якутского танца как сцени-

ческого феномена; рассмотрены исторические аспекты возникновения якутской сценической хореографии. Описаны роль и значение народных танцев в традиционных обрядах якутов. Рассмотрены общественные обряды якутов, которые в прошлом сопровождались пляской ритуального характера «битии», и ее связь с культом Айыы – божеств-покровителей рода и племени. Показаны пути интерпретации произведений фольклора в сценическом искусстве, в лучших его созданиях, что содействуют развитию национального самосознания и его этнической идентификации.

**Ключевые слова:** якутский танец, мифология, традиции, традиционная танцевальная культура.

**Annotation:** The article is devoted to the study of the Yakut stage choreography for the preservation and development of the Yakut dance as a stage phenomenon, the historical aspects of the emergence of the Yakut stage choreography are considered. The role and significance of folk dances in the traditional rites of the Yakuts is described. The article considers the social rites of the Yakuts, which in the past were accompanied by a dance of the ritual nature of “bitiya” and its connection with the cult of ayuu – the patron deities of the clan and tribe. The ways of interpreting the works of folklore in the stage art, in the best of its creations, are shown, which contribute to the development of national identity and its ethnic identification.

**Keywords:** Yakut dance, mythology, traditions, traditional dance culture.

Республика Саха (Якутия) – многонациональная республика, но подавляющим большинством населения являются коренные жители – якуты. Якутия считается регионом, который успешно сохраняет и развивает древние традиции танцевального искусства. Вместе с тем, как констатирует доктор исторических наук Н. А. Стручкова, «развитие народного танца в системе современной духовной культуры якутов идет сложным путем». Причинами являются влияние глобализации, унификация духовной и материальной культуры, а также исчезновение традиционной жизнедеятельности коренных этносов и уход из жизни последних носителей и хранителей традиционной культуры.

Процесс модернизации начался еще с советских времен, в период формирования классического балетного искусства, которое оказало влияние на стилизацию традиционного танцевального искусства. Также «борьба с пережитками прошлого» коснулась религиозного миропонимания якутов, обрядовых действий и обрядовой кинетики.

Вместе с тем в 1920–30-е годы проводилась активная этнографическая работа ученых-исследователей духовной культуры в полевых условиях. Необходимо отметить М. Я. Жорницкую, которая впервые провела научное изучение традиционных танцев народов Якутии, тем самым собрала богатый фактический материал, выявила пять вариантов традиционного танца осуохай, описала основные движения якутского традиционного народного танца. Кроме того, нужно отметить С. А. Зверева-Кыыл Уола и Иоакими Дмитриевича Избекова, которые являются первыми зачинателями постановок традиционных сценических якутских танцев.

Исходя из вышесказанного, целью данной статьи является анализ современного состояния сценической якутской хореографии.

Для достижения данной цели поставлены следующие задачи:

- рассмотреть становление и развитие сценического якутского танца;
- проанализировать репертуар некоторых танцевальных коллективов РС(Я);
- обобщить полученные результаты;
- сделать выводы и дать рекомендации для решения проблемы.

В традиционных обрядах якутов значительную роль играли танцы. Они отражали пластичную образность виденья народа, основанного на его архаичном восприятии, и имели ритуально-магическое значение.

Танцы осуохай и «битии» возникли из обрядовых действий, в которых прослеживается солярная символика. Главный обряд якутов Ысыах, уже давно ставший национальным символом, не обходится без колоритных танцев. В танцевально-образной форме здесь зафиксирована идея триединства: человек – природа – космос; древние якуты именовали себя «людьми солнечного улуса».

Хороводный танец осуохай, один из самых архаичных памятников культуры, выражает основную идею жизни. Традиция круговых обходов возникла в древние времена; возникновение танца осуохай в форме замкнутого круга связано с почитанием солнца, которое ассоциировалось с долгоденствием.

В обрядах дошедшего до наших времен национального праздника Ысыах большое место занимали молитвенные обращения якутов к небожителям, особенно к божествам Юрюнг Айыы Тойону – олицетворенному образу Солнца с просьбой о ниспослании счастья, блага, приплода скота и других благ. Эта мольба о благополучии проходит через весь обрядовый комплекс Ысыаха.

Осуохай – классический образец обрядового хороводного танца, исполняемый большим количеством танцующих, которые, двигаясь в неторопливом темпе по ходу солнца, как бы замыкают круг времени и пространства.

Танец состоит из трех частей. Первую часть составляет зачин. Запевала протяжным пением призывает присутствующих на танец. Эта часть состоит из большого количества поклонов, которые являются выразительным, пластически-танцевальным отражением молений, устраиваемых на древних Ысыахах. Серия многократно исполненных поклонов передает душевное состояние молящихся. В поклонах выражена прочная связь различных движений с верованиями, что говорит о глубоких истоках народных танцев.

Во второй части исполняются ритмичные, пружинистые шаги, которые сопровождаются энергичными движениями тела, рук и головы и одновременно пением в упругом ритме. Продолжается продвижение по ходу солнца, темп убыстряется, наблюдается приподнятый настрой, предвещающий кульминацию.

Третья часть осуохая – «көтүү» – полет – является кульминацией танца. По продолжительности данная часть короче предыдущих, но она эмоционально яркая и насыщенная, концентрирует в себе главную мысль осуохая, суть которой – в вознесении к божествам – Айыы. Основные движения – упругие прыжки с ноги на ногу при убыстряющемся «көтүү» влево. Прыжки исполняются легко, слаженно. В сознании якута вознесение, полет приобретают философское значение, связанное с духовностью. Это означает, что человек племени Айыы следует за солнцем, стремится к божествам – Айыы. Темп танца убыстряется и достигает апогея. В танце осуохай – культ радости жизни всего живого на земле.

Развиваясь и постепенно отходя от обрядовых действий, хороводы наполнялись новым содержанием, выразившим новые особенности быта.

Ряд общественных обрядов якутов в прошлом сопровождался пляской ритуального характера «битии». Юные плясуны – битиситы, специально отобранные Айыы Ойууном (белым шаманом), являлись его помощниками во многих обрядовых действиях. Эта пляска была связана с культом Айыы – божеств-покровителей рода и племени.

Слово «битии» означает «притопывания ногами по земле». Мелкие притопывания ногами на полусогнутых коленях напоминают дробный ход. В далеком прошлом они имели магическое значение и означали, что битиситы протаптывают дорогу для своего путешествия. По определению

Э. К. Пекарского, битии – священная пляска, изображающая путешествие к духу местности. Если учесть, что древние якуты понимали осуохай и битии как «путешествие, путь», то битиситов можно назвать «танцующими путешественниками», так как именно в этом понятии заключалась основная идея танца «битии». Юные битиситы как бы сопровождали белого шамана, который отправлялся к Айыы, живущим на девяти ярусах Высокого неба, чтобы донести до них просьбу от имени рода или племени.

На роль битиситов белый шаман подбирал восемь или семь «чистых» девочек и девять непорочных мальчиков 13–15 лет. Одно из первых и беспрекословных условий для битиситов – они должны быть девственниками. А. Е. Кулаковский писал, что шаман к каждому кандидату подходил индивидуально. Он отмечал также, что поступали в битиситы добровольно и с охотой, так как по окончании обряда шаман предсказывал судьбу каждого из них. Если в традиционном осуохае мог участвовать каждый желающий, кроме «людей, находившихся при покойнике», которые не допускались на праздник в течение года после похорон, то в битии – только юноши и девушки, прошедшие строжайший отбор. Они должны были по всем параметрам соответствовать высоким требованиям, которые предъявлялись к ним. Эти требования были морально-этическими нормами, которые формировались в народе, а шаман придерживался этих норм.

По рассказу респондентов из Сунтарского улуса, учеников талантливого певца-импровизатора С. А. Зверева-Кыыл Уола, который был знаменитым носителем традиционной культуры якутов, олонхосутом, битиситы должны были быть красивыми девушками и юношами «чистой» наружности, прямой осанки и с «легкими» костями.

В основе происхождения пляски «битии» лежит вера в то, что, благодаря гармонии нравственного и физического начала, их абсолютному слиянию, человек может достичь духовной высоты и духовного вознесения. Битиситы своей священной пляской были призваны привлечь внимание божеств – Айыы, тем самым донести просьбы жителей среднего мира, открыть им путь, устремленный вверх, то есть путь к самосовершенствованию, духовному преобразованию. В этом заключается философия одного из самых древних танцев Саха – битии.

В настоящее время танец «битии» практически не исполняется, но на его элементах базируются современные варианты новых якутских танцев, создаваемых самодеятельными коллективами.

В 1925 году в г. Якутске был создан Драматический театр, в недрах которого начал зарождаться якутский балет под руководством професси-

онального режиссера из Москвы А. А. Глебова. Молодой балет, сделавший свои первые шаги, оказал существенное влияние на формирование сценических якутских танцев. Введение в якутские танцы элементов классического балета положило начало их стилизации. Безусловно, якутский народный танец, подчиняясь законам и канонам классического танца, утрачивал национальный колорит и естественность. Якутские традиционные танцы теряли связь с породившей их почвой, отрывались от своих корней.

Первые якутские сценические танцы «Чара» («В березовой роще»), «Таба» («Олень») поставил Иоаким Дмитриевич Избеков в далеком 1936 году. В этих танцах чувствовались как влияние классического танца, так и стилизация. Это был первый опыт постановки якутского танца, после которого Избеков отошел от хореографии и многие годы являлся артистом драматического театра.

Сценическая жизнь якутского танца начинается с 30–40-х годов XX века в драматических спектаклях. При этом в постановках использовались лишь отдельные элементы народной хореографии, так как пресловутая “борьба с пережитками” коснулась и танцевального фольклора. Многие из самобытного танцевального фольклора было утрачено и предано забвению.

С. А. Зверев-Кыыл Уола – талантливый певец, импровизатор, сказитель эпоса олонхо и носитель традиционной культуры якутов. К постановкам якутских танцев он приступил в зрелом возрасте, будучи признанным мастером устного народного творчества. Он является создателем и автором музыки более 30 якутских танцев, которые имеют прочную связь с верованиями, мифологией, традициями якутского народа. В них сохранен дух старинных якутских танцев, корни некоторых из них уходят далеко за пределы Якутии. Среди них «Оһуор» («Узор»), «Алгыс» («Благословение»), «Ситим» («Божественная нить»), «Хотой» («Орел»), «Халлаан кыыһа» («Небесная девушка»), «Кыталыктар» («Стерхи»), «Чохчоохой» («Приседания»).

Вершиной хореографического творчества С. А. Зверева как автора и постановщика танцев является композиция «Оһуор». В основе этого танца лежит миф об удаганке, которая в память о своей умершей дочери устроила национальные танцы и игры молодежи. Через своеобразные узоры высвечиваются образы девушек и юношей, образ покровительствующей людям доброй удаганки, отражены моменты работы кузнецов. В одном танце запечатлены радость труда, благословление молодых.

Постановки И. Д. Избекова и С. А. Зверева – самые достоверные и подлинные версии утраченных образцов фольклорного наследия Саха. Во времена, когда наблюдался отход от традиционной основы танца как в тематике, так и в образной системе, они сумели привлечь внимание к сюжетам и образам, связанным с мировоззренческими представлениями народа, и тем самым сделали все возможное для сохранения традиционных черт якутского танца.

Впервые детальное научное изучение традиционных танцев народов Якутии начала этнохореограф М. Я. Жорницкая. Она собрала богатый фактический материал, выявила пять вариантов традиционного танца осуохай, описала основные движения якутского народного танца. Материалы, собранные и реконструированные исследователем М. Я. Жорницкой, заложили фундамент для создания Государственного ансамбля танца народов Якутии.

Якутский танец стал постепенно приобретать свои традиционные черты, но еще долго шел процесс формирования нового танцевального искусства, национального по форме и интернационального по содержанию. Особенно негативное влияние на его развитие оказали культурная стандартизация и ценностная универсализация. Обрядовое содержание праздника Ысыах находилось на втором плане, вместо заклинательных текстов – алгысов – было развито песенное начало, основным содержанием которого было воспевание природы, красоты местности. Все это не могло не отразиться на структуре, танцевальных формах и семантике танца.

В 90-е годы XX века произошло знаменательное событие – принятие 23 мая 1991 года Концепции обновления и развития национальных школ РС (Я) и проведения национального праздника Ысыах в столице Республики г. Якутске. Именно с этого времени началась постановка различных вариаций кругового танца осуохай ведущими танцевальными коллективами.

Например, в начале 1990-х годов впервые в якутской хореографии руководителем танцевального ансамбля национального танца «Эрэл» Симой Толстяковой были осуществлены сценические постановки, связанные со старинными обрядами, – «Сэлбирэске», «Туһулгэ», «Алгыс», «Узоры», «Танец орла». В основе этих танцев лежит творческое наследие знаменитого знатока танцевального фольклора, певца-олонхосута Сергея Афанасьевича Зверева-Кыыл Уола. По его описаниям были воссозданы новые образы, новые танцевальные движения, начала формироваться

своеобразная эстетика якутских танцев, для которой характерны сдержанность эмоций, строгость и достоинство.

Дальнейшее развитие национального якутского танца проходит в рамках сценического воплощения мифологических образов, обращения к фольклорным сюжетам. Одним из ярких деятелей художественной культуры, пропагандистом фольклорных и ритуальных танцев является Геннадий Баишев – художественный руководитель, главный балетмейстер Национального театра танца им. С. А. Зверева-Кыыл Уола.

Коллектив стал хранителем самобытных образцов музыкально-танцевальной культуры народа на профессиональном уровне, самостоятельной творческой лабораторией, где изучаются, бережно сохраняются и раскрываются богатства традиционной культуры народа Саха. В своей постановочной работе Г. С. Баишев стремился развивать, обогащать, совершенствовать лексику якутского танца, углубляя его образность, расширяя тематику. Основой для постановки танцевальных сюит, хореографических миниатюр и развернутых хореографических композиций, отдельных танцев являлся для него якутский фольклор. Первым этнографическим спектаклем по мотивам старинного якутского свадебного обряда стал спектакль «Уруу» («Земное родство»). В 1995 году состоялась премьера второго спектакля «Легенда о племени Айыы». Этнографические поиски в своей деятельности Г. Баишев продолжил в этнобалете «Бохсуруйуу», или «Изгнание злого духа», где языком танца был показан процесс исцеления души шаманом. Таким образом, шаманизм не только признавался одной из сфер духовной деятельности якутов, но и делал этот спектакль в своем роде уникальным. «Бохсуруйуу» стал интересной интерпретацией исконно фольклорной темы и крупным достижением.

Последние годы Театр танца посвятил работе над постановкой первого полноформатного музыкально-танцевального спектакля-олонхо «Бэрт Хара» по сюжетам якутского эпоса олонхо. Он был задуман как трилогия, состоящая из трех отдельных спектаклей – частей единого целого, объединяющего картины трех разных миров – основы дохристианского верования народа Саха.

Эти спектакли стали эпохальными не только для театра, но и для всей культуры Республики Саха. Это еще раз подтверждает, что профессиональное искусство, имея свои корни в народном творчестве, «припадает к этим своим истокам, черпая в них энергию для дальнейшего движения».

Приведенные танцевальные образцы – это лучшие достижения сценического воплощения якутского танца конца XX века. Между тем, как

показывают конкурсы и фестивали народного танца любительских коллективов, продвижения на пути отказа от поверхностной, приблизительной имитации, устаревших и кочующих из номера в номер приемов и движений, танцевального рисунка и давно известных элементарных структур, к сожалению, почти не происходит. Современные постановки не отличаются новыми идеями, новаторскими сюжетами. Надо сказать, что молодые специалисты-хореографы редко обращаются к мифологическим воззрениям и ритуальным действиям, которые являются богатым источником для фантазии балетмейстера.

В рамках системы профессиональной подготовки специалистов-хореографов необходимо глубже знакомиться с изысканиями в области истории, этнологии, этнохореографии и религиоведения. Это стимулировало бы развитие и разнообразие творческой инициативы в сфере репертуара, новых художественных решений, формирование собственного оригинального видения.

В заключение хотелось бы отметить, что произведения фольклора, находя преломление в сценическом искусстве, в лучших его созданиях, содействуют развитию национального самосознания и его этнической идентификации.

### Список литературы

1. Алексеева Н. А. Традиционные религиозные верования якутов в XIX – начале XX в. – Новосибирск: Наука, 1975.
2. Гоголев А. И. Якуты: проблемы этногенеза и формирования культуры. – Якутск, 1993.
3. Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства (на материале обрядового фольклора бурят). – М., 1991.
4. Жорницкая М. Я. Народные танцы Якутии. – М., 1966.
5. Литература Якутии на современном этапе. 1980–1990-е гг. – Якутск, 2001.
6. Лукина А. Г. Традиционная танцевальная культура якутов: проблемы сохранения и развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1994.
7. Романова Е. Н. Якутский праздник Ысыах: истоки и его представления. – Новосибирск: Наука, 1994.

8. Стручкова Н. А. Формирование кинетического компонента в ритуальной практике: на примере генезиса якутского кругового хороводного танца осуохай. – СПб., 2005.
9. Трощанский В. Ф. Наброски о якутах Якутского округа. – Казань, 1911.
10. Эргис Г. У. Очерки по якутскому фольклору. – М.: Наука, 1974.

УДК 372.87

*Рыскулова Анар Бекжановна, артистка балета,  
педагог-хореограф Государственного ансамбля танца РК «Салтанат»,  
г. Алматы, Республика Казахстан, аспирант  
ФГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный  
гуманитарно-педагогический университет»*

**АНСАМБЛЬ ТАНЦА РК «САЛТАНАТ» –  
РОДНИК НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА**

**DANCE ENSEMBLE RK “SALTANAT” – A SOURCE OF FOLK ARTS**

*Аннотация.* В статье затрагиваются пути зарождения казахского национального танца и некоторые исторические аспекты в творчестве ансамбля танца РК «Салтанат». Обозначены направление и новшество, введенные главным балетмейстером Г. А. Орумбаевой. Также автор проводит параллель между профессиональными и личными качествами артистов ансамбля, показывает, как может повлиять хореографическое искусство на воспитание личности. Раскрывается связь многонациональной культуры с составом ансамбля «Салтанат».

*Ключевые слова:* ансамбль, степь, народ, многонациональность, сцена.

*Annotation.* The article touches upon the ways of origin of the Kazakh national dance and some historical aspects in the creativity of the dance ensemble of the Republic of Kazakhstan “Saltanat”. The direction and innovation introduced by the chief choreographer Orumbaeva G. A. The author also draws a parallel between the professional and personal qualities of the artists of the ensemble, how choreographic art can affect the upbringing of the

personality. The connection between the multinational culture and the composition of the “Saltanat” ensemble is revealed.

**Keywords:** ensemble, steppe, people, multinationality, scene.

Веками степь была местом зарождения поэзии и танца. Душевные песни странника-акына, мелодии струн его домбры звенели над ней с каждым новым рассветом. Девушки танцевали, словно легкое дуновение степного ветерка. Нежные всплески рук и изгибистый корпус, как стебли пшеницы. В глазах улыбки. Степь приветствует свободных и смелых людей, покоривших ее необъятные просторы... В народных танцах, как и в поэмах, отражающих характер каждой национальности, заложен драгоценный материал для создания целого балетного спектакля. Характер народа, быт и окружающая природа, материальная и духовная культура влияют на формирование народного танца.

Коренные изменения внесла в развитие хореографического фольклора Великая Октябрьская социалистическая революция 1917 года. На широких просторах Казахстана, там, где до Октябрьской революции гибли не успевшие расцвести народные таланты, теперь пышным цветом расцвела культура Казахской Советской Республики. Благодаря братской помощи передового русского народа, взаимообогащению национальных культур многих народов СССР, искусство возрожденного казахского народа достигло небывалого расцвета. Во весь могучий голос запел народный певец, звонкой трелью заиграли кобыз и домбра под искусными пальцами музыкантов. Запела и затанцевала казахская женщина, та, которая прежде была в тени...

Простому народу, трудящемуся во имя своей родной земли, своих предков и будущего поколения, посвящает свое искусство Государственный ансамбль танца РК «Салтанат». Щедро даря свое многогранное творчество, ансамбль призван радовать и вдохновлять людей, свершающих трудовые подвиги. По праву он считается единственным профессиональным танцевальным коллективом в Казахстане, пропагандирующим в полной мере богатое наследие национальной хореографической культуры и разнообразие мировой хореографии. В танцах ансамбля «Салтанат» отражена самобытность народного танцевального фольклора. Поэтичностью, пластичностью, глубиной чувств выражается язык тела в танце. Ансамбль бережно хранит и чтит наследие великой казахской степи, создавая в то же время новые неповторимые композиции. Искусство, овеянное дыханием жизни, не может не волновать, именно поэтому горячие овации зрите-

лей после выступлений и аншлаги в зрительном зале явились признанием народной любви к ансамблю «Салтанат».

В 1990-е годы, когда казалось, что до культуры никому нет дела, правительство страны и профильное министерство Республики Казахстан делали все, чтобы сберечь многонациональное разнообразие творческих коллективов, сохранить и укрепить новыми кадрами театры, не дать уехать из страны на поиски работы талантливой молодежи. Государственный ансамбль танца «Салтанат» возглавила одна из лучших учениц великой народной артистки Казахской ССР Шары Жиенкуловой, в прошлом ведущая солистка ансамбля «Гульдер», заслуженный деятель искусств РК Гульсауле Абдыкадыровна Орумбаева. Яркое выступление ансамбля на Международном конкурсе в южнокорейском городе Пусан в 1998 году стало для Гульсауле Орумбаевой путеводной звездой в развитии национальной казахской хореографической культуры и танцевального искусства народов Казахстана. Объединив вокруг себя соратников и единомышленников, Г. А. Орумбаева сумела за короткий срок создать новый репертуар, который по своему художественному уровню, профессионализму исполнения, оригинальному дизайну костюмов ни в чем не уступает прославленным танцевальным коллективам мирового масштаба. Гульсауле Абдыкадыровна сумела уйти от стереотипов в народной хореографии, совместив колорит и красоту классического и народного искусства. Поэтому годом второго рождения ансамбля по праву считается 1994 год, когда его художественным руководителем была назначена Гульсауле Орумбаева, сумевшая дать коллективу творческое вдохновение. Новые орнаменты рук, играющий игривый взгляд, динамичные вращения и многое другое добавилось в танцевальные композиции. Важным моментом в характере Г. А. Орумбаевой является убеждение, что каждый человек обладает огромными возможностями, данными с рождения, артистизмом и харизмой. Нужно лишь вовремя их раскрыть, помочь и дать стимул человеку для трудоемкой работы над собой. При этом художественный руководитель особое внимание уделяет тому, сможет ли человек соблюдать ту дисциплину, которая требует каждая репетиция в ансамбле. Для этого, конечно, важны личные качества артиста балета, и Гульсауле Орумбаева всегда пытается разглядеть положительные стороны человека: порядочность, честность и благородство.

Творческий путь Гульсауле Орумбаевой – это непрерывный поиск и развитие. Она пытается расширить границы репертуара, обращаясь в своих сочинениях к новым формам и жанрам. Это человек с огромным чув-

ством ответственности и преданности своей профессии, целеустремленный, требовательный как к себе, так и к своим подопечным.

«Я много чего уже успела сделать в жизни ансамбля, но есть больше, чего мне бы еще хотелось сделать...» – слова главного балетмейстера ансамбля «Салтанат». Ее неиссякаемая энергия и трудолюбие передаются артистам балета, педагогам-репетиторам. Хочется оправдать доверие этого человека, развиваться вместе с ансамблем и уверенно смотреть в будущее. Все это, конечно, шаг за шагом, от репетиции к репетиции дается не легко. Но когда есть любовь к своему делу и выбранной профессии, хочется добиваться результатов и двигаться лишь вперед.

Как и наша многонациональная страна, ансамбль «Салтанат» сумел сплотить дружную семью из казахов, узбеков, китайцев, киргизов, русских, корейцев, уйгуров и татар. Независимо от национальности ребята в коллективе срабатываются и дружественно относятся друг к другу. Это не может не радовать. Пропагандируя народное хореографическое искусство и культуру народов мира, артисты вносят незаменимый вклад в консолидацию и дружбу народов, проживающих в Казахстане. Сплоченность артистов помогает не только на сцене, но и в их повседневной жизни. Когда в разных ситуациях нужна помощь и поддержка, артисты не делятся на русских и казахов, узбеков и татар, а просто оказывают необходимую помощь. Узнавая культуру, быт и особенности воспитания своих коллег, ребята в какой-то степени могут затем использовать это и в работе. Примером такой сплоченности является композиция «Дружба народов», в которой показана общность культур, содержатся отрывки из традиционных танцев, динамика перевоплощения и общий яркий финал. Этот танцевальный номер является визитной карточкой ансамбля «Салтанат», он исполнялся на многих сценах, в проектах мирового масштаба. Создавая тот или иной новый танец, Гульсауле Абдыкадыровна часто напоминает, что в хореографическом искусстве только профессионализм, техника исполнения и актерское мастерство могут отразить и отличить человека от остальных. Не позволяя работать в «полноги», она тем самым формирует атмосферу в зале, где у артистов должны быть сила воли, терпение, упорство в хорошем смысле этого слова и, конечно, сильные, здоровые мышцы тела. Ведь сцена не терпит халтуры и равнодушия. Артистам ансамбля всегда отрадно приходить на работу и знать, что у всех есть направление к единой цели, общая задача, ценные часы репетиции и стремление к развитию. Также коллектив в ансамбле настроен доброжелательно к пришедшим молодым артистам, искренне к ним относится. «Многонациональный состав» теперь тесно связан с именем ансамбля. Тем самым еще

раз подчеркивая, что в танце нет различия на цвета кожи, разрез глаз, язык общения, а существует лишь понятный язык искусства. Самый главный акцент в нем – это желание научиться творить и развиваться.

Безусловно, есть набор требований к артисту балета, которых он обязан придерживаться на репетициях, гастролях, концертных площадках и т. д. Но, наверняка, многие не раз задавались вопросом: «А как профессиональные качества повлияли на обычный образ жизни человека?»

Так как обычно с детства детям в хореографических учреждениях говорят, что они особенные, – это влияет на их подсознание, хотя поначалу это не совсем понятно ребенку. В то же время в профессиональных хореографических училищах на хрупкие плечи учащегося ложится большая ответственность следить за своим поведением, фактурой, внешностью и справляться с нелегкой эмоциональной нагрузкой. Необходимо выдерживать все полугодовые и годовые экзамены по специализированным предметам, открытые уроки, при этом успевать на общеобразовательных уроках. Не каждый ребенок с этим справится. Тем более, когда начинается переходный возраст, – это большой стресс для молодого организма. Но уже ближе к выпускным курсам у мальчиков выделяются хорошо посаженные лопатки, уверенная походка и подкаченные мышцы ног, рук. У девочек также вырисовывается гордая осанка, грациозность, приподнятый подбородок и походка по свободной первой позиции. Можно легко отличить таких детей из множества других. Так сказать, их закаленный характер во многом помогает им в дальнейшем на других этапах жизни. Конечно, не все выбирают профессию артиста балета и педагога-хореографа после окончания училищ, университетов, академий и т. д., но многие остаются.

В коллективе «Салтанат» у женского состава ансамбля есть несколько номеров, где нужно и игриво «поиграть», и нежно «проплыть» по сцене. Образы сменяются один за другим. Зачастую и вне сцены хочется оставаться в центре внимания, ярко преподнести себя. Это нормальное явление, потому что творческий человек часто подходит с таким же энтузиазмом к выбору гардероба, аксессуаров и образа. А такие качества, как выдержанность, терпение, целеустремленность, помогают в будущем, если артист ансамбля по какой-то причине решил сменить направление деятельности. Хочется также добавить, что многие артисты ансамбля очень чувствительны и ранимы вне сцены, в основном речь идет о женском составе. Нередко это связано с проникновенной натурой человека. Ведь каждый танец девушка пропускает через себя и свое сердце. В то же вре-

мя некоторые люди ошибочно считают, что артисты народного, классического или другого жанра интересуются только своим узким окружением, своей сферой. Тогда как многие артисты ансамбля «Салтанат» очень разносторонние, читающие разнообразную художественную литературу, интересующиеся новыми платформами, интернет-каналами, где можно самореализоваться, участвовать в международных конкурсах.

Так, в 2018 году солист ансамбля Ернур Карыкбол, родом из Китая, принял участие в Международном конкурсе «10 балетмейстеров» в городе Красноярск (Россия), подав самостоятельно заявку на участие. Хотя поначалу в коллективе его не воспринимали как грамотного артиста балета, а тем более как балетмейстера. Но день за днем он работал над собой, развивался как артист и как хореограф. Достоинно представив постановочную работу за весьма короткий срок, Ернур Карыкбол получил приз зрительских симпатий за монгольский танец с пиалами, который великолепно исполнили девушки Красноярского ансамбля танца Сибири им. М. С. Годенко. Также Ернур стал обладателем Гран-при сольного танца на IX Международном фестивале-конкурсе им. Махмуда Эсамбаева в городе Грозный, Чеченская Республика. Еще много наград и достижений у солиста ансамбля Е. Карыкбол. Он яркий пример того, как можно, несмотря ни на какие трудности, двигаться к своей мечте. Поэтому личные качества и характер каждого артиста зачастую подталкивают изучать что-то новое, интересное. Одним словом, жить в ритме танца.

В Казахстане почти за 30 лет независимости раскрылся потенциал многих творческих коллективов. Казахский национальный танец шагнул далеко вперед, преображаясь, он показал себя с совсем другой, новой стороны. Появилось течение «неоказахская хореография», основоположниками которого являются заслуженный деятель Казахстана, педагог-балетмейстер Айгуль Тати и лауреат премии Фонда Первого Президента РК, магистр искусств, педагог-хореограф Анвара Садыкова. В Республике Казахстан с процветающей культурой у государственного ансамбля «Салтанат» есть свое достойное место, неповторимая колоритность народных танцев, свои ценители творчества и преданные зрители. Умение коллектива ансамбля откликнуться на самые животрепещущие темы и события современности, отобразив их в совершенной сценической форме, делает все концертные программы ансамбля творчески насыщенными, богатыми. Чувство воодушевления и вдохновения надолго сохраняется после отчетного концерта ансамбля танца РК «Салтанат».

## Список литературы:

1. Абиров Д. История Казахского танца: учеб. пособие. – Алматы: Санат, 1997. – 160 с.
2. Батырханова Д. С. Интервью с Г. А. Орумбаевой. – Алматы, 2016. – 15 сентября.
3. Государственный ансамбль песни и танца Казахской ССР: альбом. – Алма-Ата, 1978. – Ил.
4. Жиенкулова Ш. Казахские танцы. – Алма-Ата, 1955.
5. Жиенкулова Ш. Тайна танца. – Алма-Ата: Онер, 1980. – 279 с.

УДК 378.14

*Шишкина Елена Александровна, председатель предметно-цикловой комиссии «Хореографическое творчество», преподаватель, Кузбасский колледж культуры и искусств имени И. Д. Кобзона*

### **РОЛЬ ИЗУЧЕНИЯ ВЕНГЕРСКОГО ТАНЦА В ПРОЦЕССЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

### **ROLE OF STUDY OF HUNGARIAN DANCE IN THE PROCESS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION**

*Аннотация.* В статье рассматривается многоуровневая система хореографического образования в сложившейся системе подготовки способных специалистов, отвечающих требованиям современного мира, сохраняющих преемственность поколений. Дается представление о народно-сценическом танце как системе культурных ценностей, раскрываются его основные социальные функции по формированию мировоззрения, национального самосознания, межнационального культурного взаимодействия. Приводится описание танцевального фольклора венгерского народа, который прослеживается в культовых обрядах, народных празднествах и играх. В статье описаны виртуозная техника, специфическая манера исполнения и неповторимый колорит, что является национальной особенностью венгерского танца.

**Ключевые слова:** хореографическое образование, народно-сценический танец, венгерский танец, танцевальный фольклор.

**Annotation.** In the article, the multilevel system of choreographic education is examined in the folded system of preparation of capable specialists, answering the requirements of the modern world, saving succession generations. An idea is given about a folk-stage dance as systems of cultural values; his basic social functions open up on forming of worldview, national consciousness, and international cultural cooperation. Description of dancing folklore of the Hungarian people, that is traced in cult ceremonies, folk festivals and games, is given. A masterly technique, specific manner of execution and unique colour, is described in the article that is the national feature of Hungarian dance.

**Keywords:** choreographic education, folk-stage dance, Hungarian dance, dancing folklore.

В современном мире особое значение приобретает хореографическое искусство, которое по своей природе является синтетическим. Занятия танцем развивают эмоциональную и волевую сферы личности, способствуют привлечению к национально-культурным ценностям, ориентируют человека на здоровый образ жизни, повышают работоспособность, что обеспечивает целенаправленное развитие жизненно важных духовных, интеллектуальных и физических качеств будущего поколения. И сегодня актуальным является то, что общество как никогда нуждается в грамотных специалистах, способных отвечать требованиям современного мира, сохраняющих преемственность поколений и опыт сложившейся системы хореографического образования.

Хореографическое образование представляет собой многоуровневую систему, которая включает в себя различные ступени профессионального обучения.

1. Хореографические училища. Начальное профессиональное образование в сфере хореографического искусства имеет ряд особенностей. Прежде всего, это жесткий отбор детей по критериям природной одаренности и обучение их по определенной системе. В профессиональных хореографических образовательных учреждениях существует набор дисциплин, зафиксированных в учебном плане, четкий график посещения занятий, группы подразделяются по возрасту, даются глубокие знания об основах танца, о танцевальной культуре и мире танца в целом.

2. Среднее образование осуществляется на основе хореографических отделений или кафедр в колледжах культуры и искусств. На данном этапе междисциплинарный характер образовательной и профессиональной подготовки должен быть направлен в сторону предоставления знаний из разных сфер профессиональной хореографической деятельности: исполнительской, преподавательской, постановочной, организационно-управленческой, научной.

3. Высшее хореографическое образование осуществляется на кафедрах хореографии академий или университетов.

Процесс профессиональной подготовки специалистов в области хореографии осуществляется в образовательных учреждениях культуры и искусства. Среди многих специальных дисциплин особое внимание уделяется народно-сценическому танцу. Всестороннее изучение танцевальной культуры разных народов мира важно как с точки зрения сохранения национальных традиций, так и в качестве историко-этнографических знаний и компетенций специалиста.

Цель данной статьи заключается в раскрытии роли народно-сценического танца в системе культурных ценностей и выполнении основных социальных функций по формированию мировоззрения, национального самосознания, межнационального культурного взаимодействия, являясь инструментом передачи знаний, нравственных, моральных, этических ценностей, составляющих основу национальной самобытности.

Представленное в дисциплине «Народно-сценический танец» разнообразие народных танцев позволяет изучить не только специфику хореографии, но и выявить самобытность традиционной культуры народов мира. Традиционная культура – это комплекс символов, образов и представлений каждого народа, воплощенных в эпосе, музыке и танце.

Венгерский танец представляет собой большой материал для предметного изучения в процессе хореографического образования.

Венгрия – это страна танцев и музыки. История венгерского народа, семейная жизнь, культурные традиции и национальная гордость являются неотъемлемой частью венгерского танца. Именно здесь возникла зажигательная смесь самобытной венгерской музыки, в которой улавливаются восточный оттенок и страстные цыганские мотивы.

Танцевальный фольклор венгерского народа имеет древние корни, которые прослеживаются в культовых обрядах, народных празднествах и

играх. Венгерский танец имеет множество региональных вариантов. Виртуозная техника, специфическая манера исполнения и неповторимый колорит являются национальными особенностями венгерского танца.

Венгерский народ создал множество самых разнообразных танцев, среди которых – зажигательные «Чардаш» и четкие «Вербункоши», спокойные плавные хороводы и многочисленные танцы с предметами – бутылками, чашками, подушечками, скамейками. Через века танцы Венгрии принесли с собой богатое проявление культуры посредством движения, музыки и костюмов. Танец венгров подчеркивает индивидуальность танцующих.

Все вышесказанное способствует обогащению творческого потенциала обучающихся в процессе хореографического образования по учебной дисциплине «Народный танец».

Венгрия – небольшая, но очень яркая страна. Характер у венгров очень задорный, открытый, жизнелюбивый. Венгерский песенно-танцевальный фольклор необычайно богат и разнообразен. Широкий круг его тем и сюжетов.

Венгерские танцы подразделяются на мужские, женские и смешанные, то есть парные и парно-массовые. Различна пластика мужского и женского танца. Мужские танцы технически более сложны, в них много трудных синкопированных движений, быстрых, сложных хлопучек, прыжков. Несмотря на темпераментность ритмов, быстроту темпов, венгры исполняют свои танцы собранно, подтянуто. Корпусу и всему облику танцоров свойственна горделивость, и только ноги, как метко говорят в народе, «ходят веретеном».

Женские танцы более спокойные, сдержанные, и темперамент в них скрытый, внутренний. Женским танцам свойственны повороты корпуса то правым, то левым бедром вперед. Это движение приобретает своеобразный характер благодаря множеству юбок, характерных для костюма венгерских женщин.

По обрядовым, игровым, военным, трудовым и календарно-праздничным танцам мы можем судить о жизни, быте, характере народа.

Красив и сложен по рисунку парно-массовый венгерский танец. В нем преобладают вращательные движения.

К классическому наследию в области венгерского академического танца, в первую очередь, относят «Венгерский танец» из балета «Лебединое озеро» в постановке Л. Иванова, «Венгерскую рапсодию» (вставной

номер на музыку Ф. Листа из балета «Конек Горбунок» в постановке Л. Иванова) и «Венгерский танец из балета «Раймонда» в постановке М. Петипа.

Венгерские танцы являются достоянием мировой театрально-музыкальной культуры и имеют тесную взаимосвязь с национальным фольклором. Среди основных танцев, характеризующих венгерский колорит, обычно называют чардаш и вербункош.

Для венгерских танцев характерна пластичность, мягкость, обилие музыкальных красок и импровизация; особое внимание обращено на осанку и выправку танцоров. Венгерские танцы всегда неразрывно связаны с музыкой и пением, ведь специально для их исполнения писали мелодии такие знаменитые композиторы, как Лист, Шуберт, Брамс.

Венгерскому сценическому танцу присуща благородная, сдержанная манера исполнения, для его исполнения требуется определенная выворотность и натянутасть ног.

Венгерский танец играет важную роль в процессе хореографического образования, способствует формированию навыков исполнения технически сложных элементов и движений в сочетании с нестандартными координационными задачами. Опираясь на принципы классического танца, венгерский танец является вершиной академического исполнения, требует виртуозной техники, а также особого характера и манеры.

Таким образом, подготовка высококлассных, компетентных, конкурентоспособных профессионалов в области хореографии невозможна без комплексного подхода, охватывающего все сферы деятельности будущего специалиста. Однако не стоит забывать об углубленном изучении и детализированной работе по каждому направлению, способствующих качественной подготовке востребованных высококвалифицированных кадров.

### **Список литературы**

1. Дубских Т. М. Народно-сценический танец. – М.: Планета музыки, 2019. – 112 с.
2. Ткаченко Т. Народные танцы. – М.: Искусство, 1974. – 351 с.
3. Филановская Т. А. История хореографического образования в России. – М.: Планета музыки, 2018. – 320 с.

*Бондаренко Анастасия Александровна, доцент кафедры народного танца, Кемеровский государственный институт культуры;  
Абольянина Екатерина Андреевна, студентка 2 к.,  
направление «Хореографическое исполнительство»,  
Кемеровский государственный институт культуры*

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ  
ТЕХНОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ  
АРТИСТОВ-ТАНЦОВЩИКОВ**

**ARTISTIC INTERPRETATION OF A FOLK-STAGE DANCE  
AS EDUCATIONAL TECHNOLOGY IS IN THE SYSTEM  
OF PREPARATION OF FUTURE ARTISTS-DANCERS**

*Аннотация.* В статье рассматриваются особенности изучения народно-сценического танца, заключающиеся в сочетании теоретических и практических занятий. Раскрывается значимость народно-сценического танца в воспитании эстетических ценностей обучающихся. Описываются формы сохранения танцевального фольклора и формы сохранения и передачи накопленного опыта духовной культуры от одного поколения к другому, способность фольклора к порождению, развитию и формированию новых сценических форм. Приводятся способы художественной интерпретации как образовательная технология для повышения исполнительской культуры танцовщика.

*Ключевые слова:* художественная интерпретация, исполнительская культура, танцовщик, танцевальный фольклор.

*Annotation.* In the article, features are examined studies of a folk-stage dance, consisting in combination of theoretical and practical employments. Meaningfulness of a folk-stage dance opens up in education of aesthetic values of student. The forms of maintenance of dancing folklore and his form of maintenance and transmission of the accumulated experience of spiritual culture are described from one generation to other, capacity of folklore for a generation, development and forming of new stage forms. Methods over of

artistic interpretation are brought as educational technology, for the increase of carrying out culture of dancer.

**Keywords:** artistic interpretation, carrying out culture, dancer, dancing folklore.

Художественная интерпретация народно-сценического танца является одним из важных компонентов образовательной технологии для формирования танцевальных навыков у будущих артистов-танцовщиков посредством хореографического искусства.

Про народно-сценический танец можно сказать, что это исторически выработанная, устойчивая система выразительных средств хореографического искусства в сценической трактовке многообразия танцев, сложившихся на протяжении нескольких веков у многих народов. «Сценический танец – это средство физического и духовного самосовершенствования человека. Это одна из самых больших радостей, ощущение гармонии, красоты в своем собственном теле, и, наконец, это прекраснейшее общение между людьми» [3, с. 4].

Актуальность данной статьи заключается в том, что народно-сценический танец занимает важное место в воспитании эстетических ценностей обучающихся и что его изучение в современных условиях требует сочетания практических и теоретических занятий.

В период обучения студенты получают знания:

- о наиболее важных событиях социальной жизни народа;
- о доминировании народных традиций в жизни народа;
- об истоках возникновения и развития народного танца, традиционной и праздничной одежды времени его возникновения.

Основной задачей нашего исследования является определение главных особенностей пластики всего тела, особенно рук, плеч и головы, которые придают танцу и его исполнителям определенный образ, максимально раскрывают внутренний мир народного танца, сообщают неповторимость его выразительным средствам и характерным национальным чертам.

Второй немаловажной особенностью является то, что в народном танце с помощью танцевальной лексики артист может выразить множество человеческих чувств и эмоций, как ни в каком другом танцевальном направлении.

Чтобы избежать одностороннего подхода к пониманию своеобразия изобразительного танцевального языка, его осмыслению и интерпрета-

ции, необходимо вспомнить теоретическое положение эстетики о том, что любое искусство не ограничивается только изобразительностью или выразительностью. Это положение распространяется на все танцевальные движения народно-сценического танца, в том числе и те, в которых предметный мир так или иначе узнаваем и представляем. У каждого отдельно взятого народа народный танец складывался и совершенствовался под влиянием социальных, исторических и географических условий. Это является результатом коллективного народного творчества. Поэтому у каждого народа складывались свои, особые традиции танцевального творчества, свой пластический язык и координация движений, самобытный музыкальный материал.

На протяжении исторического развития народа танцы приобретали определенный характер, манеру и стиль исполнения. Передаваясь из поколения в поколение, народный танец обогащается, достигает высокого художественного уровня, приобретает виртуозную технику исполнения. Народный танец можно сравнить с почерком человека, вы никогда не сможете найти двух людей с абсолютно одинаковым почерком, как и не сможете найти два народа, у которых со временем сложились одинаковые манеры исполнения народного танца. Танец является возможностью создать особую атмосферу, ритм общения и сам выступает языком общения. Эта природа танца, заложенная еще при его зарождении, получая многообразные формы, остается неизменной.

Со временем искусство танца развивалось, многообразие форм и стилей было выделено в отдельные виды, такие как классический танец, историко-бытовой, эстрадный, бальный, модерн. Среди всего этого многообразия народный танец был и остается одним из основных видов хореографического искусства. В свою очередь, народный танец можно разделить на народный, фольклорный и народно-сценический.

Народный танец – фольклорный танец, который исполняется в своей естественной среде и имеет определенные, традиционные для данной местности движения, ритмы, костюмы и тому подобное.

Фольклорный танец – это стихийное проявление чувств, настроения, эмоций, выполняется в первую очередь для себя, а потом – для зрителя (общества). Танцевальный фольклор в течение продолжительного времени выступает одной из важных форм сохранения и передачи накопленного опыта духовной культуры от одного поколения к другому.

Одной из наиболее значимых форм является способность фольклора к порождению, развитию и формированию новых сценических форм. Но

все же подрастающее поколение, наряду с современными танцами, продолжает любить и народный танец, сохраняет его традиции, проявляет в этом отношении большую энергию и энтузиазм. Элементы и определенные черты народного танца начали зарождаться вместе с народом, исходя из его условий жизни. Большое количество танцев, независимо от времени их создания, уже ушли в прошлое, оставив о себе только память. Народный танец, в независимости от своего возраста, не прекращает цениться у всех народов безотносительно от их условий жизни, что говорит о его духовной и моральной ценности для человека. Порой исполнение танца говорит о том, что в наше время народный танец лишен очень важного творческого элемента, который некогда его породил. К сожалению, данная точка зрения определяет фольклор только как явление историческое. То, что мы видим сегодня, – это танец, который возник в очень далеком прошлом; народ развил его и сохранил до нашего времени.

Школа народно-сценического танца, как и танец, не появилась в один момент, она также имеет долгий исторический путь. Народно-сценический танец постепенно завоевывал свою автономию в театральном искусстве. Он прошел путь спадов и подъемов, порицания и признания. Про народно-сценический танец можно сказать, что это исторически выработанная, устойчивая система выразительных средств хореографического искусства в сценической трактовке многообразия танцев, сложившихся на протяжении нескольких веков у многих народов. Однако в среде хореографов-практиков и теоретиков, а также критиков и балетоманов не существует единого мнения в отношении терминологии, связанной со сценической практикой народного танца.

В дискуссиях, исторических очерках, мемуарах, учебниках сделаны попытки поиска единого определения. В зависимости от профессионального опыта, эстетических взглядов, осведомленности в данном вопросе, возник ряд взаимодополняющих или взаимоисключающих понятий: характерный, народно-характерный, народный академический, сценически народный, характерная классика. Наиболее устойчивыми из перечисленных являются характерный и народно-сценический.

Народно-сценический танец обогащает и расширяет исполнительские возможности будущих артистов, формируя качества и навыки, которые не могут быть развиты в процессе обучения исключительно классическому танцу. На занятиях по народно-сценическому танцу совершенствуется координация движений, укрепляется мышечный аппарат.

Народно-сценический танец дает возможность обучающимся овладеть разнообразием стилей и манерой исполнения танцев различных народов, прочувствовать сложность их темпов и ритмов. Упражнения у станка в первые годы обучения занимают по времени примерно 2/3 урока.

Построение комбинаций осуществляется с учетом характера и манеры различных народных танцев, но эти комбинации в основном тренировочные. Далее время, отведенное на упражнения у станка, сокращается до 1/4 урока, а комбинации, сохраняя тренировочный характер, становятся более танцевальными и ярче отражают манеру и стиль различных характерных танцев. Изучение народно-сценического танца начинается с простейших элементов, а далее осваиваются более сложные движения и этюды. Заканчивается данный курс исполнением сложных по технике и художественной выразительности композиций. Уже с первого курса обучения в дисциплины по народно-сценическому танцу включают изучение образцов наследия народного хореографического искусства.

Например, известный белорусский танец «Лявони́ха» возник на основе шуточной песни, которая исполнялась в виде диалога между Лявоним и Лявони́хой, вокруг которых пели и пританцовывали остальные участники. При исполнении этого танца у будущих профессиональных танцовщиков развивается координация всего тела, техника ног, гибкость корпуса и пластичность рук. «Лявони́ха» имеет веселый, жизнерадостный характер и задорную манеру исполнения. Благодаря этому артист воспитывается на художественной интерпретации данного танца.

Переходя от простого к сложному, обучающиеся старших курсов изучают образцы наследия разных государственных ансамблей. Например, Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева и его знаменитая сюита из греческих танцев «Сиртаки». Данный танец развивает синхронность и музыкальность, так как исполнители должны поддерживать четкий ритм и линию танца. Также танец «Скоморошьи игрища» является хорошим примером изучения, потому что развивает не только технические навыки, но и актерский темперамент, ведь «скоморошки» показывают самые разные эмоции, с помощью которых на танец становится смотреть еще интереснее. Благодаря репертуару знаменитых Государственных ансамблей, в рамках дисциплины «Народно-сценический танец» будущие артисты-танцовщики воспитываются именно на примерах высшей формы художественной интерпретации разных народностей.

Художественная интерпретация народно-сценического танца – это лексика, которая наполнена образностью и выразительностью. Это не просто тренировочный экзерсис, а уже различные танцевальные связки, этюды и даже полноценные номера.

Танцовщики используют художественную интерпретацию как образовательную технологию, для того чтобы повышать исполнительскую культуру. Огромное количество национально-своеобразных языковых систем народно-сценического танца, неисчислимость выразительных средств в целом представляют большие возможности для создания, непрерывного обновления и обогащения учебного репертуара в вузовской системе художественного образования, и, конечно же, репертуара любительских и профессиональных коллективов.

Сегодня имеется большой опыт создания сценических хореографических произведений, в которых с помощью специфических средств выразительности народно-сценического танца ярко и интересно воплощаются темы, отвечающие духу времени и художественным потребностям общества.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что данная образовательная методика и технология для обучения будущих артистов-танцовщиков является эффективной. С помощью репертуара знаменитых Государственных ансамблей и разных образцов наследия будущие артисты-танцовщики воспитываются на примерах высшей формы художественной интерпретации разных народностей, перенимая из них всю суть лексики, эмоциональности и подачи зрителю.

### **Список литературы**

1. Вычужанова Л. К. Язык хореографии: философский анализ: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01. – Уфа: Башкир. гос. ун-т, 2009.
2. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. – М.: Искусство, 1964. – 368 с.
3. Настюков Г. А. Народный танец на самодеятельной сцене (советы балетмейстера). – М.: Профиздат, 1976.
4. Нилов В. Н. Народная хореография. Традиционная культура Муромского края. – М.: РГРФЦ, 2008.

*Дандагариев Каршига Хамзиевич, преподаватель отделения хореографии, Республиканский эстрадно-цирковой колледж г. Алматы*

**ТРАДИЦИИ, ОПЫТ И ИННОВАЦИИ ПРЕПОДАВАНИЯ  
НАЦИОНАЛЬНОГО НАРОДНОГО ТАНЦА  
В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ**

**TRADITIONS, EXPERIENCE AND INNOVATIONS OF TEACHING  
NATIONAL FOLK DANCE IN EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS**

*Аннотация.* В статье рассматриваются проблемы сохранения и развития традиций национальной хореографической культуры, богатейшего наследия народного искусства, традиций национального фольклора. Предлагается рассмотреть возможности сохранения и развития народной хореографии как неотъемлемой части национальной культуры (танцевальные традиции, фольклор, жанр, региональные особенности, форма).

Приводятся формы гармоничного развития артиста ансамбля народного танца, учитывая при этом исследования национального хореографического творчества, истоков культуры народов, выявление ее форм и тенденций, характерных для современного этапа развития народной хореографии.

*Ключевые слова:* национальная хореография, фольклор, жанр, традиции, искусство танца, ансамбль, народно-сценический танец.

*Annotation.* The problems of maintenance and development of traditions of national choreographic culture are examined in the article. To save the richest heritage of folk art, traditions of national folklore, originality and dynamics. It is suggested to consider possibilities of maintenance and development of folk choreography as to inalienable part of national culture (dancing traditions, folklore, genre, regional features, and form). Forms over of harmonious development of skiffle-player of folk dance are brought, taking into account researches of national choreographic work, study of sources of culture of people here, to the exposure of her forms and tendency, characteristic for the modern stage of development of folk choreography.

*Keywords:* national choreography, folklore, genre, traditions, art of dance, ensemble, folk-stage dance.

Исторически народный танец известен своей характерной особенностью, неповторимой красотой. В процессе своего развития народное танцевальное искусство меняло свои формы и стили, формировались отдельные виды танца – историко-бытовой, бальный, классический танец, эстрадный, танец-модерн, которые также развивались, совершенствовались. Но народный танец был и остается одним из основных видов современного хореографического искусства. Искусство народного танца, благодаря мастерству ведущих мастеров хореографии, годами шлифовалось и оттачивалось.

В высших учебных заведениях культуры и искусства при подготовке специалистов в области хореографии – балетмейстеров, артистов ансамбля народного, классического современного танца, руководителей любительских коллективов – изучаются дисциплины «Народно-характерный танец» и «Народно-сценический танец».

**Народно-характерный танец** представляет собой народный танец, приспособленный для балетного спектакля – разновидности сценического танца, обобщенно передающей дух национальной хореографии. Народно-характерный танец не является точным подобием народного танца, а является театрализацией сценического действия и должен в полном объеме изучаться артистами балета с его подачей и манерой исполнения.

Народно-сценический танец на современном этапе необходимо определять как систему художественно-образовательной деятельности, сформировавшейся в период становления и исторического развития художественно-педагогической и хореографической практики в области любительской и профессиональной деятельности.

В формировании школы народно-сценического танца принимали участие ведущие педагоги хореографических училищ, вузов культуры, балетмейстеры ведущих театров балета и ансамблей народного танца, исполнители, также определенный вклад внесли методисты домов народного творчества, критики, теоретики художественно-творческого направления. В основу преподавания народно-сценического танца положены: разделение выразительных средств на отдельные элементы, систематизация движений, определение эстетических и этических норм, разработка понятийного аппарата, содержания и т. д.

Актуальность данной статьи заключается в раскрытии одного из значимых вопросов на современном этапе – подготовка специалистов-хореографов, способных профессионально развивать народно-сценическую хореографию.

Цель статьи – выявить значимые принципы качественного обучения специалистов, способных в перспективе решить эту задачу, и она может быть достигнута при условии, если мы будем опираться, на наш взгляд, на следующие три принципа: принцип научности; принцип системности; принцип преемственности.

Хореографическое образование стремится как можно полнее охватить индивидуальность каждого начинающего артиста балета.

Личность будущего артиста формируют его сознание, профессиональные и личностные качества (артист должен не только выполнять технический и лексический материал, но и уметь самовыражаться в танцах, передавать национальную манеру эмоционально). Для исполнения народного танца нужен артистизм, необходимо научиться «вживаться в образ», изучать национальные особенности, традиции, обычаи, костюмы, орнаменты, знать историю народа, образ его жизни. Необходимо чувствовать национальную музыку, проживать ее, работать над «выразительным исполнением» с партнером и личным исполнением.

В процессе обучения в учебном заведении полученная информация о народно-сценическом танце обогащает танцовщика знанием о хореографическом искусстве, он получает навыки исполнительской манеры, характера исполнения, развивает музыкальность, танцевальность и эмоциональность.

В сохранении самобытного культурного наследия большую роль играют методика преподавания и изучение таких движений лексики народно-сценического танца, как виды ключей, drobных выстукиваний, всевозможных круток. Необходимо также обращать внимание на методику исполнения, характер, артистизм, на технику и мастерство исполнения артиста. Все эти качества вырабатываются при изучении русского, украинского танцев, а также путем постижения культурного достояния народов мира с их национальным колоритом.

При изучении народного танца важно четко выделить основные задачи артиста балета, когда преподается народно-характерный танец, и задачи артиста ансамбля, когда преподается именно народно-сценический танец, обращать внимание на национальный колорит, прибегать к фольклорно-этнографическому первоисточнику. В этой связи характерный народный танец обязательно должен подняться до независимого, вполне самостоятельного и доведенного до художественного уровня хореографи-

ческого произведения, которое организовано на основе существующего в балетном спектакле.

При подготовке артиста ансамбля танца педагог должен уделять больше внимания виртуозности технического исполнения. Артист достигает результата в том случае, когда, например, дается 5–6 комбинаций дробных выстукиваний от простого к сложному. Тем самым артист прочивает и при многократном повторении усовершенствует технику исполнения и мастерство, так как эти движения являются неотъемлемой частью мастерства артиста.

Для гармоничного развития артиста ансамбля важно обратить внимание на исследования национального хореографического творчества, изучение истоков культуры народов, выявление ее форм и тенденций, характерных для современного этапа развития народной хореографии. В связи с этим при изучении народно-сценического танца для артистов народного ансамбля мы должны в первую очередь обращать внимание на русский, украинский, белорусский и молдавский танцы, так как это основной костяк репертуаров государственных ансамблей танца.

Например, коллектив ансамбля «Березка» не преследует цель перенесения фольклора на сцену в чистом виде. Это настоящий академический хореографический ансамбль, тем не менее он прекрасно передает образ русской девушки во всех танцах. Сочиненный И. А. Моисеевым танец становится законченной хореографической миниатюрой. Постановщик обращается к самым различным народным традициям. В его танцах присутствует ощущение достоверности и подлинности, соблюдены и воплощены внутренние законы хореографии: непосредственность, живость общения партнеров, простота и четкость перестроений хореографических рисунков. В каждом движении найден свой – то насмешливый, то лирический подтекст, своя интонация.

Педагогу следует хорошо знать музыкально-пластические мотивы, ритмоформулы, композиционные приемы, которые являются основной сутью в национальной хореографии.

На сегодняшний день важной темой обсуждения в учебных заведениях является проблема преподавания народно-сценического танца не только среди педагогов высших и средних учебных заведений, учреждений дополнительного образования, но и среди балетмейстеров, педагогов ан-

самблей, профессиональных и любительских коллективов. Это связано, прежде всего, с тем, что на современном этапе культурного развития необходимо направить усилия общества на сохранение культурно-воспитывающей среды на основе народных традиций, что является условием формирования полноценной духовной жизни современного человека.

Решение этой проблемы не только поможет создать условия для более эффективной подготовки будущих специалистов, но и обеспечит преемственность поколений, выступающую фактором формирования национального самосознания, социального развития личности и духовного прогресса народа.

Но в этом случае нужна государственная поддержка, выражающаяся в разумном планировании в области образования. Необходимо, чтобы в учебных заведениях, готовящих кадры для учреждений культуры и искусства, не только комплексно реализовывались в учебных программах занятия по изучению национального танца, особенностей национального костюма, праздников и обрядов, но и отводилось достаточное количество учебных часов на более глубокое изучение русского и украинского танцев, так как в Казахстане после казахов идут по численности русские и украинцы, и еще немаловажным считаем изучение этих народностей, так как во всех государственных ансамблях танца русские и украинские народные танцы являются неотъемлемой частью репертуара.

Таким образом, необходимо бережно сохранять богатейшее наследие народно-сценического танца. Нужно создавать условия преемственности репертуара, композиционных приемов в национальной хореографии, сохранять преемственность поколений исполнителей.

### **Список литературы**

1. Абиров Д. Т. Истоки и основные элементы казахской народной хореографии. – Алма-Ата, 1992. – 12 с.
2. Артепалихина Л. А. Методические карты обучения танцевальным упражнениям: учеб.-метод. пособие / Вят. гос. пед. ун-т. – Киров, 1998. – 28 с.
3. Гусев В. Е. Фольклор как элемент культуры // Искусство в системе культуры. – Л, 1968. – 130 с.
4. Кожухова Г. Игорь Моисеев рассказывает // Театр. – 1985. – № 7. – С. 96.

*Лычкин Владимир Александрович, ассистент кафедры хореографии,  
Южно-Уральский государственный  
гуманитарно-педагогический университет*

## **ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦА В ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА**

### **ROLE AND THE IMPORTANCE OF FOLK DANCE IN MODERN SOCIETY**

*Аннотация.* В статье рассматриваются формы сохранения и развития народного танца в современном обществе. Раскрываются особенности дисциплины «Народно-сценический танец», заключающиеся в организации и методическом осмыслении самых разнообразных элементов народных танцев. Определены способы сохранения этносами своей национальной идентичности, проявляющиеся в сохранении традиций, обычаев, обрядов в современном обществе. Описаны проблемы, возникающие в процессе сохранения традиционной танцевальной культуры.

*Ключевые слова:* народный танец, культура, традиции, Родина, общество.

*Annotation.* In the article, the forms of maintenance and development of folk dance are examined in modern society. The features of discipline open up a "folk-stage dance", consisting in organization and methodical comprehension of the most various elements of folk dances. The methods of maintenance are certain the ethnos of the national identity, showing up in maintenance of traditions, customs, ceremonies of modern cultural development of society. Problems arising up in the process of maintenance of traditional dancing culture are described.

*Keywords:* folk dance, culture, traditional, birthplace, society.

*Я не вижу более праздничного, жизнелюбивого вида искусства, чем народный танец. Он с детской непосредственностью раскрывает свои чувства, вовлекает в свое веселье...*

*Игорь Моисеев*

Залогом социально-экономической и политической стабильности не в последнюю очередь является сохранение и совершенствование народ-

ной культуры. Особую актуальность имеет проблема снижения интереса к народному танцу. А ведь народный танец, отражая труд, быт и историю народа, является летописью народной жизни, высокохудожественным выражением его чувств и настроений. Это искусство близкое и доступное для самых широких народных масс. Он богат и разнообразен, но, к сожалению, на сегодняшний день мы не наблюдаем большого интереса к данному виду танца у подрастающего поколения.

Значительные изменения в общей социально-общественной структуре повлекли за собой дифференциацию во вкусах, большая часть молодого поколения потянулась к современному танцу, его многообразным направлениям, руководители танцевальных коллективов отдают дань модным веяниям.

Народный танец является основой всех видов и жанров сценической хореографии – от классического балета до современных танцевальных направлений. В каждом из этих видов хореографического творчества происходит прямое отражение действительности (современные изменения взглядов общества, его трансформация, отношение к своим традициям и культуре).

«Народно-сценический танец» является одним из основных предметов специального цикла хореографических дисциплин и неотъемлемой частью учебного плана специальных учебных заведений. Особенности предмета «Народно-сценический танец» заключаются в организации и методическом осмыслении самых разнообразных элементов народных танцев, в их использовании в формировании исполнителя при обучении. Предмет этот раскрывает широкие возможности и для освоения техники, и для эмоционального развития актерских данных. Он широко образовательно и знакомит с национальной пластической и музыкальной культурой народов мира. На уроках народно-сценического танца можно постигать народную культуру, расширять кругозор, приобщаясь к традициям, дошедшим из глубины веков и сохранившим богатство этнического самосознания, высокую духовность народа.

Говоря об институциональной значимости народного танца, важно отметить педагогический аспект культурно-досуговой деятельности педагога-хореографа, который заключается в регулировании процессов социализации и индивидуализации учащегося, то есть в социальном воспитании и развитии, осуществляемых в формах культурно-досуговой деятельности и направленных на решение следующих культурно-воспитательных задач:

- целенаправленное приобщение учащегося к культурным традициям и национальным ценностям;

- активизация социальной позиции, инициативы и самодеятельности учащегося в сфере культурного досуга в целях развития физического и духовного здоровья и самосовершенствования;

- создание условий для выявления и развития способностей, формирования многогранной и всесторонне развитой личности, реализация творческого потенциала и позитивного самоутверждения воспитанников.

В сегодняшней социальной ситуации в нашей стране, когда политика государства направлена на возрождение духовных ценностей, возрождение народного творчества приобретает все более важное значение. Отточенный веками, сохранившийся в сотнях поколений народно-сценический танец является одной из высших духовных ценностей русского народа, а также эффективным средством не только всестороннего воспитания, но и сохранения и развития традиций национальной хореографической культуры народов России. Возрастает ценность и значимость деятельности педагога народно-сценического танца. Народно-сценический танец является средством сохранения и развития традиций национальной хореографической культуры, помогает возродить чувство своей Родины, связи со своим народом, ощущение счастья бытия и творчества.

Участие в творческом процессе создания танца, особенно на основе народных обычаев, традиций, истории костюма, является мощным инструментом формирования элементов этнического самосознания и национальной культуры обучающегося, поэтому предложенные формы работы руководителя танцевального коллектива (педагога-хореографа) крайне важны в его практической деятельности.

Процессы современного культурного развития общества определяются как глобализацией, так и самоидентификацией, стремлением этносов сохранить свою национальную идентичность, проявляющуюся в сохранении традиций, обычаев, обрядов, в бережном, любовном отношении к хореографическому фольклору во всех его разновидностях, развитии и приумножении его богатств, что только и может обеспечить высокий дух патриотизма, нравственности, верности гражданскому и общественному долгу современного человека. И можно надеяться, что за суетой обыденности не отодвинется на второй план главная цель – сохранить и сделать доступным для народа часть его души – народный танец.

Говоря о сохранении и развитии народного танца в современном обществе, мы подразумеваем и сохранение традиционной танцевальной культуры в целом. Целесообразно выделить следующие проблемы, возникающие в процессе сохранения традиционной танцевальной культуры.

1. Сокращение числа носителей культуры. Это связано, во-первых, с межплеменными, межтерриториальными и внутренними конфликтами; во-вторых, происходит в силу постепенного стихийного сокращения сегмента сельского труда и развития урбанизации.

2. Воздействие городской (преимущественно профессиональной) субкультуры и массовой культуры, все более мощное по мере развития национальных отношений. Вследствие этого традиционный танец теряет позиции преобладания и приобретает новые ходы и рисунки. Обработка последних и их адаптация к условиям традиционной среды со временем становится все менее эффективной.

3. Проблема финансирования учреждений культуры (как профессиональных, так и самодеятельных). Государственное финансирование усиливает зависимость от государственного аппарата и подотчетность ему, а вступление в рыночные отношения часто бывает неэффективным из-за непрестижности, невостребованности. Из этого следуют такие задачи, как:

- повышение престижа традиционного танца (как правило, она решается вместе с различными формами актуализации национального прошлого, прославления самобытности и оригинальности культуры народа);

- воспроизводство профессиональных кадров исполнителей народных танцев (решение напрямую связано с решением перечисленных выше проблем).

Неблагоприятное социальное положение в деревнях и селах приводит к тому, что молодежь, родившаяся там, стремится скорее покинуть родной дом и уехать в город, что приводит к разрыву преемственности между поколениями.

Приведем характерное высказывание Г. Гусева: «...Относительно сохранения фольклора могу сказать, что двадцать лет я провел в гастрольных поездках и наблюдал, что, приезжая некоторое время спустя в те же места, где мы бывали ранее и знакомились с уникальными народными образцами, не сочиненными никем, а именно передаваемыми из поколения в поколение, их не обнаруживали, они бесследно исчезли... Фольклор в том виде, в каком он передавался из поколения в поколение, нынешними молодыми не воспринимается. А значит, и передаваться он дальше не будет» [2, с. 5].

Культура XXI века видится как мировой интеграционный процесс, в котором происходит смешение различных этносов и этнических культур. В то же время в нашей многонациональной стране заметно стремление каждой нации сохранить свою культурную самобытность, свои наци-

ональные ценности, прежде всего – язык, искусство, традиции, обычаи, свою этническую ментальность.

Таким образом, оказывается, что человек в современной социокультурной ситуации находится как бы на рубеже культур, взаимодействие с которыми требует от него понимания, уважения к культурной среде других людей. В то же время его собственная культурная идентичность оказывается неустойчивой, нарушенной, связи с культурными традициями ослабленными. При этом нельзя не учитывать и такой особенности, как все более широкое распространение и влияние на молодежь так называемой массовой культуры, которая не имеет каких-либо национальных корней и способствует ослаблению, а иногда и разрушению культурных традиций.

Какие тенденции возобладают, будет зависеть от человека, его образованности (просвещенности), воспитанности (нравственности), включенности в то или иное социокультурное пространство, от собственного желания сохранить культурную идентичность, обрести культурные смыслы жизни.

Совместная творческая деятельность, объединение людей, занимающихся вместе любимым делом, сохранение и развитие культурных традиций народа, чувства признательности и любви к стране, в которой ты родился или которая является твоей новой родиной, – вот основные идеи народного танца в современном обществе.

### Список литературы

1. Традиционная народная культура в современной социально-культурной деятельности и образовании [Электронный ресурс]: кол. моногр. / Л. Ю. Аксакалова, Е. В. Алексеенко, Х. С. Ахалова [и др.]; под ред. Т. И. Бакланова. – Саратов: Вузовское образование, 2016. – 143 с. // Электронно-библиотечная система IPR BOOKS: [сайт]. – URL: <http://www.iprbookshop.ru/47660.html>
2. Гусев Г. П. Методика преподавания народного танца. Упражнения у станка. – М., 2005. – 207 с.
3. Народная художественная культура: учеб. терминолог. словарь для студентов, обучающихся по специальности «Народное художественное творчество». – 2-е изд., испр. и доп. – Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2002. – 147 с.
4. Попова Е. Н. Проблема сохранения и развития национальных историко-культурных традиций в народно-сценическом танце // Нацио-

- нальное культурное наследие России: региональный аспект: мат-лы V Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. С. В. Соловьевой. – Самара: Самарский гос. ин-т культуры. – 2017. – С. 480–486.
5. Как жить народному танцу на сцене // Балет. – 1997. – № 4. – С. 39–42.

УДК 377.112.4

*Вампилова Татьяна Базаровна, профессор,  
заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики  
Бурятия, заведующая хореографическим отделением ФМИХИ,  
Восточно-Сибирский государственный институт культуры;  
Тугай Анастасия Владимировна, доцент,  
заслуженный работник культуры Республики Бурятия,  
Восточно-Сибирский государственный институт культуры*

**СОХРАНЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУРЯТ  
В ТВОРЧЕСТВЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ПЕСНИ И ТАНЦА  
«БАЙКАЛ»**

**MAINTENANCE OF DANCING CULTURE IS BORED  
IN WORK OF NATIONAL OF THEATRE  
OF SONG AND DANCE “BAIKAL”**

*Аннотация.* В статье рассматривается становление и развитие ансамбля танца «Байкал», приводятся анализ и характеристика репертуара в период его организации до настоящего времени.

Дается характеристика творческой деятельности ведущих балетмейстеров ансамбля (Татьяны Ефремовны Гергесовой, Михаила Сергеевича Арсеньева, Ксении Андреевны Есауловой, Михаила Самойловича Заславского) и оценивается их вклад в формирование репертуара ансамбля. Используя методы пластической трансформации народного танцевального фольклора, они создали лучшие образцы бурятской сценической хореографии.

Представлены аргументы использования устного народного творчества бурят при формировании репертуара ансамбля «Байкал». Основанием служит тот факт, что легенды и сказания очаровывают человека тем, что

их образы воплощают в себе мысли и чувства народа, его надежды на лучшее будущее, они позволяют узнать и объяснить свое прошлое и настоящее.

**Ключевые слова:** ансамбль, репертуар, балетмейстер, танцевальный фольклор, сценическая хореография, легенды, сказания.

**Annotation.** The article considers the formation and development of the dance ensemble “Baikal”, gives an analysis and a description of the repertoire during the period of its organization up to the present time.

It describes the creative activity of the leading ballet masters of the ensemble and their contribution to the formation of the repertoire of the ensemble: Tatiana Yefremovna Gergesova, Mikhail Sergeyevich Arsenyev, Ksenia Andreevna Esaulova, Mikhail Samoilovich Zaslavsky, which using methods of plastic transformation of folk dance folklore, have created the best examples of buryat stage choreography.

The arguments for the use of oral folk art are presented during the formation of repertoire of ensemble “Baikal”. The reason is that legends and tales fascinate the human being in that their images embody the thoughts and feelings of the people, their hopes for a better future, and their ability to know and explain their past and present.

**Keywords:** ensemble, repertoire, ballet master, dance folklore, stage choreography, legends, stories.

Танцевальная культура бурятского народа – это не только прошлое, не только наследие, развивавшееся на всех этапах истории республики, но и живое настоящее. Об этом ярко свидетельствуют успехи, достигнутые в национальном балете, а также в хореографических постановках бурятского ансамбля песни и танца «Байкал» и многих профессиональных и самодеятельных танцевальных коллективов, число которых возрастает с каждым годом. У истоков этого процесса стояли первые профессиональные хореографы – Татьяна Ефремовна Гергесова, Михаил Сергеевич Арсеньев, Ксения Андреевна Есаулова, Михаил Самойлович Заславский. Именно эти люди, используя методы пластической трансформации народного танцевального фольклора, создали лучшие образцы бурятской сценической хореографии.

В данной статье мы рассматриваем интерпретацию танцевальной культуры бурят как стремление балетмейстеров-постановщиков вписать новые страницы в сохранение и популяризацию этнической культуры бурятского народа.

Театр «Байкал» (первоначально ансамбль) был создан на базе Бурятской государственной филармонии в 1939 году к Декаде литературы и искусства БМАССР в г. Москва. В 1942 году коллективу присвоен статус государственного.

У истоков стоял выдающийся мастер хореографического искусства Михаил Сергеевич Арсеньев, который более 20 лет являлся руководителем балетной труппы. Будучи неутомимым тружеником, он кропотливо собирал, записывал народные танцы и ёхоры разных районов Бурятии, скрупулезно изучал характерные народные движения, пытаясь уловить их неповторимое своеобразие. И потому в его танцах всегда присутствовал национальный колорит. Многие его танцы вошли в золотой фонд ансамбля «Байкал». Вот лишь некоторые из них: танцевально-хоровая сюита «Ёхор» на музыку Сергея Рязова, сюжетный танец «Колхозная сюита» и вокально-хореографическая сюита «Сурхарбан» на музыку Жигжита Батуева, бурятская игровая народная песня «Кижингин гол» в обработке Бау Ямпилова, старинный обрядовый танец бурятских охотников «Мэндээшэн» на музыку Гавриила Дадуева и многие другие.

Необходимо также отметить творческий вклад Ксении Андреевны Есауловой. Ее танцы – «Наездники» на музыку Сергея Манжигеева, приветственный танец «Ликование» на музыку Леонида Израилевича, «Монгольский танец с пиалами», сюита «Дружба» – богаты яркими пластическими красками, отличаются своеобразием художественного мышления, индивидуальностью авторского почерка.

В 1970 году Михаил Самойлович Заславский, работавший главным балетмейстером театра оперы и балета, был приглашен для постановки танцев в ансамбль «Байкал». Его хореографические композиции «Наши девушки» на музыку Дандара Аюшеева и «Цветок Байкала» на музыку Сергея Манжигеева стали украшением репертуара ансамбля.

Танец «Наши девушки» был изящной сценической компиляцией балетной техники и стилизованных бурятских танцевальных элементов.

Постановка «Цветок Байкала» стала «визитной карточкой» многих профессиональных и любительских коллективов, представляющих бурятское танцевальное искусство за пределами республики и за рубежом.

Творчество вышеназванных балетмейстеров вписало яркие страницы в историю сценической интерпретации бурятского танца. Имея профессиональное балетное образование, они смогли найти особое стилистическое решение, сочетающее балетную классику и национальный колорит, создали танцы, любимые народом на протяжении многих десятилетий.

Образцами художественной обработки танцевального фольклора являются хореографические произведения талантливого балетмейстера, собирателя и большого знатока традиционной танцевальной культуры Татьяны Ефремовны Гергесовой. Она в своих постановках воскрешала темы народного быта, фольклорные сюжеты и образы. Все ее танцы выражают характер и мироощущение народа. Музыкальной основой служили бурятские песнопения разных районов Бурятии. Ее танцы «Наадан», «Баргузинский ёхор», «У родника», «Тетерийн наадан», «Нерпушки», «Тарбаганы» и другие являются золотым фондом ансамбля «Байкал».

Эпоха творческой деятельности мастеров советской хореографии в Бурятии Арсеньева, Есауловой, Заславского и Гергесовой, длившаяся более полувека, сыграла огромную роль в развитии бурятского сценического танца, породив целую плеяду не менее талантливых хореографов, которые сегодня на основе неисчерпаемого бурятского фольклорного материала продолжают развивать танцевальное искусство.

В настоящее время на поприще сохранения и трансляции бурятских танцев и в целом национальной бурятской культуры непрестанно и кропотливо работает Дандар Жапович Бадлуев. В 2005 году после объединения трех коллективов – Бурятского государственного ансамбля песни и танца «Байкал», оркестра бурятских народных инструментов им. Ч. Павлова и театра танца «Бадма Сэсэг» – он стал директором и художественным руководителем нового объединенного коллектива – Бурятского государственного национального театра песни и танца «Байкал».

Первой совместной работой в обновленном коллективе явилась постановка Д. Бадлуевым спектакля-стихии на основе мифов и легенд монголоязычного мира «Дух предков» (Угайм сулдэ), композитор Наранбаатар.

Премьере спектакля предшествовал почти десятилетний период кропотливой работы: изучение духовного наследия предков монголоязычных этносов, восстановление и реконструкция костюмов, песнопений, привлечение научных консультантов. В спектакле представлено искусство монголоязычных народов со всем богатством фольклора, красотой и самобытностью старинных песен и танцев.

В основе постановки – сюжеты древних легенд, в характере танцев – мироощущение кочевого народа. «Угайм сулдэ» – это мистерия, построенная на звуке, движениях, интуиции, мистике, в которой явственно ощущается дыхание прошлого, это то, чего еще никогда не было, то, что необходимо человеку, который устал от однообразия цивилизованной

жизни. В 2006 году спектакль удостоен высшей награды страны – Премии Правительства России в области культуры.

Дандар Бадлуев – в бурятской и российской культуре имя нарицательное. Его называют «живым брендом» этнической хореографии, одним из самых талантливых хореографов современности.

Он сумел вернуть к истокам бурятскую хореографию и открыть новую веху сценической интерпретации бурятской танцевальной культуры. Это касается и художественных образов, и хореографического текста, и сценических костюмов. Танцы Дандара Жаповича архаичны, глубоко народны и самобытны. В них отражены бурятский менталитет и дух народа.

Ёхор, как непреходящая ценность бурятского этноса, занимает в творчестве Дандара Бадлуева важнейшее место. Он многогранно представлен в своих локальных особенностях: тункинский, эхиритский, хоринский, баяндаевский, баргузинский, ольхонский и др. Каждый из них уникален, обладает своим неповторимым стилем и драматургией, завораживает энергетикой.

Крупномасштабным проектом, направленным на сохранение и развитие национальной песенной и танцевальной культуры, стала премьера 2012 года – спектакль-легенда «Эхо страны Баргуджин Тукум». Либретто спектакля написал народный поэт Бурятии Баир Дугаров. Автор идеи творческого проекта и режиссер-постановщик – главный балетмейстер театра «Байкал» Жаргал Жалсанов.

Спектакль построен на исторических событиях далекого прошлого, которое доносится до зрителей языком завораживающих танцев, будоражащей музыкой композитора Баттулги Галмандах в исполнении Национального оркестра Бурятии, чувственным вокалом, богатыми костюмами и декорациями. Это драматическая история любви Хоридой-Мэргэна и Баргуджин-Гоа, которая спасла от гибели два больших рода – баргутов и хори-тумэдов и предвлекла появление на свет праматери монголов – легендарной Алан-Гоа.

В октябре 2015 года при поддержке Министерства культуры РБ и Министерства культуры РФ состоялась премьера музыкально-хореографического спектакля театра «Мифы и легенды озера Байкал».

События, представленные в нем, происходят на берегу озера Байкал. Со всех земель, где живут буряты, на берег Байкала собираются люди для обряда поклонения Великой матушке – хранительнице озера Байкал – Байгальжин Ехэ Тоодэй. Молодые девушки и парни исполняют танцы, в которых предстают картины их быта. Певцы и улигершины поют ста-

ринные песни и улигеры. Сюжеты этих старинных песнопений оживают в воображении участников праздника.

Устное народное творчество бурят представляет собой сложную и многокомпонентную сферу, в которой воплощены представления о структуре мира, отражен весь круг повседневной жизни человека от самого его рождения, более того, одухотворены представления о космосе, небесах, стихиях воды и огня. Легенды и сказания очаровывают человека тем, что их образы воплощают в себе мысли и чувства народа, его надежды на лучшее будущее, они позволяют узнать и объяснить свое прошлое и настоящее.

В этом спектакле постановщики решили немного отойти от привычного формата проектов, создаваемых в последнее время, вернуться к простоте народных песен и танцев, не теряя вместе с тем глубины бурятского фольклора. Основная канва спектакля – мифы и легенды народа, живущего на берегах Байкала. Авторы стремятся к гармоничному соединению их в одну историю, где ключевым звеном является образ великого озера.

Помимо больших хореографических полотен театра «Байкал», нельзя не отметить концертные программы, построенные на песенных и танцевальных номерах, ярко отражающих все богатство традиционной культуры бурят: «Уужам буряад», «Сагалганай улзалгай», «Эрын гурбан наадан» и другие. Все танцы идут в сопровождении живой аутентичной песни, богатой разнообразными мелизмами, не поддающимися традиционной нотной расшифровке. Национальную танцевальную традицию балетмейстеры обогащают современной тематикой, вносят в нее новую сценическую лексику, интерпретируют, умело сохраняя национальный колорит.

В настоящее время театр «Байкал» является хранителем и собирателем многогранной культуры монголов и бурят. Его спектакли и концерты – это яркие зрелища. Труппа является одной из ведущих творческих команд нашей страны. Сегодня под руководством Дандара Бадлуева в команде театра «Байкал» работают молодые талантливые люди: Жаргал Жалсанов – художественный руководитель и главный балетмейстер театра, Жаргал Токтонов – дирижер оркестра бурятских народных инструментов, Ирина Баторова – балетмейстер-репетитор, Арслан Санданов – хореограф-балетмейстер и другие. Талантливый коллектив никогда не останавливается на достигнутом.

Бурятский государственный национальный театр песни и танца «Байкал» сегодня на пике своего развития, каждый сезон удивляет новыми захватывающими постановками и проектами, продолжая свою прекрасную миссию развития бурятской сценической хореографии.

Успех кроется в единстве глубокого проникновения в содержание традиционной культуры и новаторского ее преломления.

### **Список литературы**

1. Гергесова Т. Е. Бурятские народные танцы. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 2002. – 222 с.
2. Мадуев Н. Ю. Ансамбль «Байкал». – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1980. – 112 с.
3. Тугутов И. Е. Бурятские народные игры. – 2-е сокр. изд. – Улан-Удэ, 1994. – 50 с.

УДК 372.87

*Ованесян Лариса Геннадьевна, доцент кафедры хореографии,  
Южно-Уральский гуманитарно-педагогический университет*

### **КАЗАХСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ ТАНЕЦ: ИСТОРИЯ, ПУТИ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ**

### **KAZAKH TRADITIONAL DANCE: HISTORY, WAYS OF PRESERVATION AND DEVELOPMENT IN MODERN CONDITIONS**

*Аннотация.* Статья посвящена поиску путей познания, сохранения и развития традиционного казахского танца в современных условиях. Затрагиваются вопросы истории и становления казахского этноса, мифологического мышления как древней формы общественного сознания, особого созерцательного мироощущения, воссоединяющего природу и человека. Раскрывается генезис танцевальных традиций кочевников как неотъемлемой части народного музыкального творчества, тематика, сюжеты, пластические и лексические особенности танца, отражающие менталитет казахского народа и специфику фольклорного творчества. Под-

нимаются вопросы, касающиеся актуализации народного наследия, и излагаются принципы возрождения и развития национальной танцевальной культуры в настоящее время.

**Ключевые слова:** казахский этнос, традиционный казахский танец, мифологическое мировоззрение, сохранение и развитие танцевальных традиций, реконструкция, стилизация.

**Abstract.** The article is devoted to the search for ways to learn, preserve and develop traditional Kazakh dance in modern conditions. The issues of the history and formation of the Kazakh ethnic group, mythological thinking as an ancient form of social consciousness, a special contemplative worldview that reunites nature and man are discussed. The article reveals the genesis of the nomad dance traditions as an integral part of folk music, themes, plots, plastic and lexical features of dance, reflecting the mentality of the Kazakh people and the specifics of folklore creativity. The questions concerning the actualization of the national heritage are raised and the principles of the revival and development of the national dance culture now are set out.

**Keywords:** kazakh ethnos, traditional kazakh dance, mythological worldview, preservation and development of dance traditions, reconstruction, stylization.

Возвращение национальной идентичности казахского народа стало возможным при обретении суверенитета Республикой Казахстан в 1991 году после распада СССР. «Казахикация» (неофициальный термин) открыла путь национальной политике, направленной на возрождение «национальных, культурных, языковых ценностей», усиление роли казахского языка и влияния казахоязычных кадров в государственном управлении. Будучи титульной нацией, казахи за время существования в составе Советского Союза были подвержены политическому и идеологическому влиянию коммунистического режима, что приводило к потере коренного языка, мешало естественному ходу развития в русле национальных культурных традиций.

Цели самоутверждения и укрепления нации на международной арене и внутри молодого государства обрели стратегическое значение; их достижение связывалось с сохранением и развитием казахской народной культуры.

В 2004 году Ассамблеей народа Казахстана была выдвинута доктрина «Национального единства» («Казахстанская нация»), в которой го-

ворилось, что Республика Казахстан является единственным правовым и историческим наследником многовековой государственности казахского народа и естественным продолжением его политического и государственного устройства. В результате равные возможности открывались для всех граждан страны, и казахский народ получал право на самоопределение [4].

Чтобы осветить проблемы и пути в области сохранения и развития традиционной казахской танцевальной культуры, необходимо обратиться к ее базисному основанию, включающему возникновение и историю танца.

Формирование казахского этноса (древний этноним – «алаша») проходило многие тысячелетия, начиная с времени основания казахского этноса от эпох каменного века (от 40 тыс. до 12–10 тыс. лет до н. э.), образования на территории Казахстана племенных союзов кочевников: хуннов, саков кангюев, савроматов, аланов и усуней (VIII–VI вв. до н. э.) до создания Казахского ханства в 1465–1466 годах [5]. Перечисленные эпохи тесно связаны с древними верованиями, отражающими тотемистические и анимистические взгляды кочевых народов, олицетворяющих животных, растения, явления природы. Большинство как устных фольклорных творений, так и декоративно-прикладных посвящено этим объектам. Верхним Божеством – Создателем кочевники считали Тенгри, сотворившим все живое в трех мирах: небесном, земном и подземном.

Основа существования мира в тенгрианианстве представлялась как непрерывность жизни, ее бесконечность в умирании и возрождении. Человек был заинтересован в этом всем своим существом, так как являлся частью окружающей его флоры и фауны. Все ритуалы, обряды, праздники направлялись на преобразование и продление жизни. Они согласовывались с перемещением космических тел, последовательностью времен года; трудовой деятельностью, связанной с животноводством; поклонением обожествленным силам природы и культу предков, совершались в соответствии с природными ритмами времени. Опираясь на ранние верования, существующую народно-философскую картину мироустройства, степняки создавали фольклорные произведения, которые наполняли мифологическим содержанием, эпическими образами (легенды, сказания, предания, музыкально-инструментальные пьесы (кюи), песни, танцы), включали их в ритуалы и обряды.

Известно, что казахи разводили четыре вида скота в соответствии с четырьмя сторонами света, четырьмя направлениями (верх – низ, лево –

право) и четырьмя природными стихиями (огонь, вода, воздух, земля), это: кони, верблюды, овцы и коровы. По мнению исследователя казахских традиций А. Т. Толеубаева, все животные в мифологическом сознании казахов отражали свои миры. Конь представлял высший мир, баран – земной мир, корова – мир мертвых, подземный, идентичный Хаосу, предначалу порядка; верблюд символизировал объединение трех миров, космический порядок.

Бараны (овцы) были важны в экономическом и материальном плане, исполняя роль ритмичного начала, появления новой жизни. По их количеству определяли, насколько богат и счастлив хозяин. В качестве земного символа его мясо использовалось в гостевых приемах и праздничных жертвоприношениях, одним из которых является рождение ребенка. Культ верблюда у казахов связан с плодородием, так как в быту использовались его шерсть, мясо и даже молоко; чтились выносливость и неприхотливость животного в долгом пути, это было ценным качеством для степного мигранта. С верблюда начиналось движение племени на летнее пастбище – «жайляу». Его покрывали красивым ковром, надевали на голову корону из длинных перьев фазана, отчего такая повозка называлась «коронованной». Наряженного верблюда могла вести только самая уважаемая женщина из аула или невеста. Согласно поверью, кочевники таким шествием оберегали себя от сглаза и неприятностей [12].

По казахской легенде, шаман (баксы), создатель струнно-смычкового инструмента «кобыз» Коркыт (Коркут) странствовал с кобызом верхом на верблюде, играя и распевая музыку и песни, провозглашавшие добро и содержавшие пожелания людям долголетия [10, с. 129]. Звуки, воспроизводимые инструментом, напоминали голоса дикой природы: вой одинокого волка, крик лебедя, бег лошади и многие другие. Virtuозы могли отобразить и звук выпущенной стрелы. Вся эта амуниция и необыкновенное звучание создавали мистическую атмосферу общения с природными стихиями, духами [1]. Под аккомпанемент этого древнего инструмента исполнялись старинные казахские танцы, приобретая силу, способную превращать хореографические композиции в магические действия, как было, например, в обрядах шаманов.

Особым почитанием в традиции кочующих этносов пользовался конь, и понятно, что в скоростном передвижении, охране и труде он был незаменим. Коней всегда очень ценили и берегли, уважительно называли их «мудрым животным», «безъязыким человеком», «человекоподобным зверем». Конь олицетворял собою интеллект, что отражено во всех бога-

тырских сказаниях о нем как о мудром наставнике и помощнике. Он являлся героем не только фольклорных сказаний, но и множества ритуалов, игр, танцев, как в естественном состоянии, так и в виде образа [12]. Примером могут служить танцы, сохранившиеся до наших дней – «Каражорга» и «Тепенкок», в которых исполнители подражают скачке на коне, через движения показывают нрав дикой лошади. Также в народных танцах «Кокпар», «Сайыс» опoэтизировано передаются согласованность движений всадника и лошади: «ат шабыс», «тизгин тартыс», «тизгин тарткан», «узенги кагыс». Не зря в фольклоре казахов – потомков древних племен сложены пословицы и поговорки, связанные с этим животным, например: «У всадника шесть добыч, у пешего – одна», «Кто на коня сел, тот смерть оседлал» [6, с. 226].

Многовековое наблюдение за повадками птиц и диких животных также нашло отражение в танцевальном народном творчестве казахов. Птица воссоединяла верхний (высший) мир с миром людей, олицетворяла силу, мощь, свободу, возможность подняться до того уровня, какого не мог достичь человек. Ассоциативно к человеку применялись характеристики, свойственные птицам: «көк тәңірі», «құс төресі», «көк еркесі», «қара құс», «құс патшасы» в значении «смелый», «отважный», «мужественный», «главный», «храбрый». Приручив орлов, беркутов, ястребов, казахи смогли с их помощью совершать обереговые обряды, изгоняя нечистые силы; охотиться на дикого зверя, не нарушая экологической системы. В танце герои в потоке вихря выполняют всевозможные фигуры, соединяя их с виртуозной джигитовкой, изображающей скачки на коне; имитируют движения охотника с ловчей птицей, стараясь образно отобразить все танцевальные фигуры, опираясь на традиционные позы, взмахи и движения рук, проходки, скачки, напоминающие казахские узоры. К таковым относятся композиции «Тепенкөк» («Бег серого коня»), «Күсбегі» («Барабанщик», где барабан выступает как помощник в дрессировке птицы). Не случайно орел с широко расправленными крыльями, символизируя свободолюбие, благородство, гордый полет, является неотъемлемой частью атрибутики независимого Казахстана и изображается на гербе республики [11].

Волшебные звуки сопровождающего инструмента усиливают эмоциональность и выразительность, передавая голос беркута, когда солист делает прыжок вверх с положением рук подобно крыльям птиц в казахском танце «Күсқанат» («Крылья птицы») или «Бүркітқанат» («Крылья беркута»). Под имитацию воя волка все исполнители воют на луну, затем

имитируют танец волков, где с когтями рвут добычу, показывая дух дикого хищника. По окончании хореографическими комбинациями демонстрируется несломленный дух воинов казахской степи, скачущих на лошадях: они падают на колени, поднимаются и встают в позу, отражающую силу и дух воинов.

В отличие от мужской танцевальной культуры, женская представляет особый мир пластики, скромности, кротости. Темы и сюжеты женских танцев также связываются с птицами, по большей части черпаются из домашних ремесел, отражают празднично-обиходные обрядовые действия, такие как встреча гостей, предсвадебные и свадебные ритуалы, рождение, имянаречение младенца, воспитание детей. Пластика женского танца, на наш взгляд, родственна не только плавно-волнообразным, полетным и гибким движениям птиц, но и казахским орнаментам, которые создают рукодельницы. Приведем примеры. Танец «Қаз-қатар», что переводится как «гусиная вереница», связывался с изображением красивых крупных птиц. Он имеет фольклорные истоки в музыке и рисунке. Танцующие девушки имитируют движения гусей, лебедей в полете или приземлении. В танце участвуют двенадцать девушек. Подражая полету птиц, девушки стройной вереницей появляются на сцене, кружатся, как бы выбирая место для посадки. Опустившись на озеро, раскачиваются на волнах, купаются, играют. Течение воды разносит их в разные стороны. По сигналу вожака птицы выстраиваются в линию и улетают.

Ручное ткачество с характерными для мастериц вьющимися и струящимися движениями изображаются в танцах «Өрмек оу», «Келіншек» («Молодуха»). Танец «Айжанқыз» («Лунная девушка») в гибкости узора рисует скромность, женственность, мягкую красоту и живой темперамент исполнительницы. Особое место в создании казахского танца занимают руки исполнителя, которые являются главным художником в передаче его содержания. Они выполняют как техническую функцию, так и пластическую, передают последовательность и ход композиции, отражают характер героя. Их гибкость и пластичность, вращательные плавные движения от плеча до пальцев ценятся как необходимые качества танцора. Девушка должна уметь плавно и спокойно переходить от одной позиции рук к другой, юноша мог делать более резкие и жесткие движения, что связано с функциями того и другого пола в кочевом укладе жизни. В руках танцоров часто были предметы, связанные с их непосредственной деятельностью в племени. Мужчины обыгрывали картины охоты, состязаний, джигитовки, где присутствовали лук, нагайка, а женщины

использовали элементы наряда: украшения (браслеты, серьги), косы, рукава.

Значительное место в отображении хореографических образов занимает традиционный костюм, природа которого тесно связана с *мифологическим мышлением казахов как особым видом мироощущения*. Костюм являлся своеобразным паспортом человека, повествующим о его принадлежности к какому-либо племени, социальному сословию, семейному положению и пр. И женский, и мужской костюм насыщались вышитыми и аппликативными узорами и ярким цветовым колоритом, что делало исполнение танца содержательным и отражало национальную самобытность и вековые традиции казахов. Статусные опознавательные знаки женской одежды – головной убор, определенные виды украшений, цветовая гамма костюма – могли рассказать страннику о возрасте и социальном положении женщины. Молодые женщины одевали костюмы ярких тонов, предпочтение в которых отдавалось красному цвету. В тридцатилетнем возрасте окраска одежды менялась на более скромные, приглушенные тона. Строгостью отличался наряд пожилых женщин, он включал темный или белый цвета; вышивка и украшения отличались тональной и орнаментальной скромностью, без ярких фрагментов из камней и стекла. На ноги девушки и молодые женщины преимущественно обували сапоги на высоком каблуке – «етік». Пожилые женщины предпочитали мягкие сапожки – «мәсі» и галоши – «кебіс». *Головные уборы, как и фасон костюма, имели свои местные особенности в зависимости от района проживания и принадлежности к субэтнической общности*. До рождения первого ребенка молодуха могла носить высокий головной убор – «сәукеле» (от казах. «сау» – солнечный, красивый, «келе» – голова), украшенный золотыми и серебряными пластинами, жемчугом, кораллами, драгоценными камнями, либо обыкновенную шаль русского образца. Саукеле изготавливалось из особых материалов, обладало глубоким семантическим статусом и несло знаковую нагрузку, отображая «священное древо жизни», «бараньи рога» [7].

Магическим свойством оберегать носителя этого убора обладали перья филина. Перья необходимо было найти упавшими с живой птицы, а не брать с убитого филина, потому что только в этом случае они обрели силу. Веря в могущество перьев филина, их подвешивали над колыбелью младенца для крепкого сна; шаманы прикрепляли их на плечи, чтобы беспрепятственно погружаться в иные миры [8].

При появлении ребенка молодые женщины одевали плотно облегающий голову «кимешек» – покрытие, изготовленное из тонкой белой ткани, закрывающее шею, грудь, плечи и спину.

*Чем весомее и значимее было событие, тем богаче и краше изготавливался соответствующий костюм. Украшения и орнаментация в обильной вариантности и насыщенности присутствовали на свадебном костюме как у женщин, так и мужчин [3].*

Выразительным примером отражения духовно-культурного и научно-философского смысла является конструкция юрты – подвижного жилища кочующих народов. Юрта как освоенное человеком пространство представляла культуру, мир безопасности, благополучия и отделяло человека от окружающей чужой и непредсказуемой природной среды. Большая часть жизни кочевников проходила в юрте – своеобразном микрокосмосе. Она же была показателем искусства, образцом чистоты и порядка, площадкой демонстрации традиционного творчества, в которой свершались судьбоносные и праздничные события, встречали гостей, играли свадьбы, рожали и воспитывали детей, изготавливали образцы декоративно-прикладного творчества, пели, танцевали и трудились. В знатные дни, праздники в кочевом жилище могли помещаться более двадцати человек, что отличало казахскую юрту от походных жилых сооружений киргизов, калмыков и других кочевников [13].

Существует мнение, что экономичность, ограниченность пластики и движения казахских танцев, в частности женских, связаны с ограниченным пространством юрты. На наш взгляд, в большей степени эти признаки национальной хореографии связаны с ментальными чертами этноса, сформулированными Гайникамал Бейсеновой – ученицей родоначальницы казахского народно-сценического танца Гульшары Жиенкуловой: горделивостью, степенностью, несуетливостью, спокойствием, размеренностью, философичностью [2].

Казахский традиционный танец органично входит в музыкальную культуру народа и отражает обычаи и традиции животноводческого кочевого быта. Фактически музыка, танец, слово составляли звенья религиозной системы праказахских и казахских племен, их верований в высшие силы. Сохранение и развитие традиционной хореографии в современном социокультурном пространстве Республики Казахстан является актуальной проблемой, так как стремление к прогрессу, связанному с цифровыми технологиями, всеобщей глобализацией и урбанизацией населения, способствует утрачиванию народных традиций вплоть до полного их исчезновения. Уходят в прошлое мифологическое осмысление мира, древние верования и обычаи, изменяются устные формы бытования и передачи наследия. Кочевой тип хозяйства, где рождались и бытовали древние тра-

диции, уступил место городскому образу жизни; на смену народной педагогике пришли современные образовательные технологии и методы воспитания подрастающего поколения; художественные и эстетические предпочтения в искусстве и творчестве стали отдаваться зарубежным носителям современной молодежной культуры, что в общем приводит к возникновению новых ценностей, не всегда способствующих формированию нравственно-духовных норм. Поэтому значимость аутентичных национальных традиций, прошедших многотысячелетнюю апробацию, возрастает и становится в современном Казахстане своеобразным фундаментом, на котором может расти и развиваться республика.

Базой в познании и овладении танцевальными традициями «алаши» являются многочисленные научные и методические издания. Только в фонде коллекции книг о казахских танцах «Казахстаника» собраны работы ученых – историков, археологов, раскрывающих социальные и эстетические идеалы народа, историю, жизненный уклад, религию, нравы, характер, обычаи, танцы. Среди них – книги народной артистки КазССР, исполнительницы национальных танцев Ш. Жиенкуловой на казахском и русском языках: «Казак билері» (1955), «Сымбат-казак биінің туу тарихынан» (1987), «Омірім менің-онері» (1983), «Тайна танцев», 1-е и 2-е издания (1980, 1989), где собраны сорок танцев и семьдесят танцевальных движений, созданных автором; работа первого профессионального танцовщика – Д. Г. Абирова «Казахские народные танцы» (1961, 1984), «История казахского танца» (1997), в которой впервые рассматривается становление казахского танца с древнейших времен до наших дней, развитие на профессиональной сцене, современные пути распространения казахского танца в народе. Значимыми также считаются работы А. Дальгейм, Г. А. Джулумбетова, Э. А. Росман, Е. Г. Брусиловского, С. Ералиева, Н. И. Потемкина, А. К. Жубанова, О. В. Всеволодской-Голушкевич, Г. Н. Бейсеновой, У. Джанибекова, А. А. Жолтаевой, С. Б. Жукеновой, А. К. Кульбековой, в которых не только публиковались исследования по народному искусству, расшифровки национальных казахских танцев, но и предлагались обработки музыкального сопровождения для различных инструментальных составов, программы и методики освоения танца. К числу работ, освещающих данную тематику, можно отнести периодические издания и электронные источники.

В условиях современной цивилизации, кроме теоретических (фольклористических, этнологических и культурологических) исследований, существуют два пути сохранения и развития этнического облика нации,

танцевальных традиций, это реконструкция и стилизация фольклорного материала с целью познания и популяризации народного наследия среди населения и особенно молодых людей, которые требуют более пристального внимания в области ознакомления и познания истории и культуры своих предков. Под реконструкцией мы подразумеваем воссоздание картин прошлого в современных условиях с использованием аутентичных технологий, а под стилизацией – внедрение элементов подлинной культуры в демонстрации фольклорного творчества.

В постижении традиционного танцевального искусства Казахстана XXI столетия наблюдаются два направления: фольклорное и народно-сценическое. Первое стремится к реконструкции, второе – к стилизации. Грани между этими движениями довольно размыты, поскольку коллективы и художественной самодеятельности, и профессиональные стремятся воссоздать танцевальную картину прошлого, а также продемонстрировать публике результаты своей деятельности. Отличие их в том, что степень аутентичности отражения материала разная, что и является целью творческой работы. Фольклорные группы пытаются максимально приблизить постановки к реальности далеких времен, а профессиональные ансамбли стремятся к отражению эстетической и технической стороны национального танца. В обеих интерпретациях танцевальных традиций есть рациональное зерно, и, на наш взгляд, и та, и другая имеют право на существование. Однако путь стилизации наиболее уязвим, так как не всегда атрибуты, костюм, пластика и лексика традиционного танца точно отражаются в современном эстетизированном и высокотехническом варианте. В погоне за успехом у публики профессиональные хореографические коллективы подстраивают композиции под вкусы и потребности зрителей, за счет чего в постановках теряется подлинность, нарушаются истинные законы и фольклорные традиции национального творчества.

Российский ученый-фольклорист А. С. Каргин отмечал: «Народ не может петь былин и песен XVIII века, танцевать так, как это умели делать наши деды, так же играть свадьбы и т. д. Он продолжает петь, играть, творить по законам фольклорного искусства, но в их новой исторической редакции. Традиция – не однажды заданное явление. Она меняется вместе с человеком, и поэтому сохранение, возрождение и распространение национальной культуры в современных условиях восстанавливает традиционное комплексное восприятие слова, музыки, танца, прикладного искусства, помогает созданию сферы духовного общения и преемственности поколений» [9, с. 3–8]. Несомненно, мнение авторитетного теоретика

справедливо, но оно вовсе не означает категорический отказ от прошлого, а призывает к более пристальному изучению традиционной народной культуры, выявлению и передаче ее базовых ценностей последующим поколениям, доказавших свою злободневность тысячелетней историей.

В настоящее время в Казахстане выделяются виды творческих сфер, где могут изучаться и развиваться этнические традиции. К ним относятся:

- самодеятельное (любительское) творчество;
- профессиональное искусство;
- учреждения системы культуры и образования;
- национально-культурные центры.

Актуальными формами, в которых может осуществляться знакомство, изучение, освоение аутентичной культуры, выступают этнографические и фольклористические ансамбли художественной самодеятельности, концертные коллективы, национальные театры, учебные коллективы, музеи и экскурсионные маршруты.

Отталкиваясь от многолетней практической деятельности и опираясь на теоретические исследования в области фольклорных традиций, обозначим основные принципы постановки казахских национальных танцев, представляющих, на наш взгляд, ценность в воссоздании культурных традиций и характеризующих национальный колорит и самобытный облик народа. Это:

- формирование интереса и стремления к познанию традиционной культуры казахского народа и национального танца;
- деликатное использование этнического материала и максимальная приближенность к традиционному образцу;
- обращение к национальной тематике и сюжетам, связанным с культурой кочевого народа;
- применение традиционной пластики и лексики в сценической интерпретации танца;
- создание ярких и выразительных образов в танце;
- использование подлинного национального костюма, его элементов и атрибутов.

В настоящее время вряд ли возможен возврат к мифологическому созерцательному мышлению и кочевому образу жизни, но сохранить культурное наследие многих поколений номадов является важной задачей современности, потому что представляет бесценный опыт и значимость для поддержания национального духа и самоопределения казахской нации.

Каждый творческий человек, уважающий историю и наследие пра-родителей, ищет и находит свои пути сохранения и восстановления веко-вых традиций.

### Список литературы

1. Ауэзов М. Мысли разных лет [Электронный ресурс]. – Алма-Ата, 1961. – URL: <http://Kobyz-Wikipedia.en.wikipedia.org>»Kobyz
2. Бейсенова Г. Интервью [Электронный ресурс]. – URL: <http://...express-k.kz>»Сцена»...\_что\_мы\_от\_koshmy\_что...
3. Джанибеков У. Казахская традиционная культура в собраниях кунст-камеры [Электронный ресурс]. – Алматы, 2008. – URL: [http:// history.kz/ru/news/show/5711/](http://history.kz/ru/news/show/5711/)
4. Доктрина национального единства Казахстана [Электронный ре-сурс]. – URL: [http:// ddakmo.kz](http://ddakmo.kz)»doktrine/
5. История Казахстана [Электронный ресурс]. – URL: [http:// politikus.ru/articles/politics/95057-istoriya-poyavleniya-kazahstana.html](http://politikus.ru/articles/politics/95057-istoriya-poyavleniya-kazahstana.html)
6. Казахские пословицы и поговорки. – Алматы, 2012. – 280 с.
7. Казахский Саукеле (Женский свадебный головной убор...) [Элек-тронный ресурс]. – URL: <http://kunstkamera.ru>»museums\_structure...i...archive...saukele
8. Казахстанская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <http://...encyclopedia.kz>»почему-перья-филина-оберег/
9. Каргин А. С. Возродить утраченное? О мерах по сохранению и раз-витию традиционной культуры // Традиционная культура. – 2007. – № 2. – С. 3–8.
10. Мергалиев Д. М. Фольклорно-мифологическое наследие казахского народа [Электронный ресурс] // Известия АлтГУ. – 2007. – № 4–3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/folklorno-mifologicheskoe-nasle-die-kazahskogo-naroda>
11. Мифологизация образа мира [Электронный ресурс]. – URL: <http://...articlekz.com>»article/22525
12. Символика животных в казахской культуре [Электронный ресурс]. – URL: [http:// kazportal.kz](http://kazportal.kz)»simvolika-zhivotnyih-v...kulture/
13. Символика юрты [Электронный ресурс]. – URL: [http:// kazportal.kz](http://kazportal.kz)»simvolika-yurty/

*Султан Румия Гарифулаевна, старший преподаватель  
кафедры народного танца,  
Кемеровский государственный институт культуры*

## МОДЕЛИ В ПЕДАГОГИКЕ

## MODELS IN PEDAGOGY

**Аннотация.** Рассматриваются модели в педагогике, их использование с целью изучения, уточнения и объяснения объекта исследования, или как инструмент влияния на построение и функционирование изучаемого объекта.

Выделены и описаны такие педагогические модели, как учебные, научно-технические, игровые, создающие поведение объекта в разных ситуациях, опытные, имитационные.

Предложены способы построения модели и описано их прохождение через несколько этапов: первый этап – сбор информации об объекте-прототипе; второй этап – осуществление исследования модели в качестве объекта; третий этап – переход с «языка» модели на «язык» оригинала; четвертый этап – практическая проверка результатов исследования.

**Ключевые слова:** модель, педагогические модели, моделирование в педагогике.

**Annotation.** Models in pedagogy are considered, their use for the purpose of studying, clarifying and explaining the object of research, or as a tool for influencing the construction and functioning of the object under study.

Such pedagogical models as educational, scientific and technical, game models that create the behavior of an object in different situations, experimental, and simulation models are identified and described.

The methods of model construction and their passage through several stages are proposed: the first stage is the collection of information about the prototype object, the second stage is the study of the model as an object, the third stage is the transition from the “language” of the model to the “language” of the original, the fourth stage is the practical verification of the research results.

**Keywords:** model, pedagogical models, modeling in pedagogy.

Вхождение отечественного образования в единую европейскую образовательную систему ставит новые задачи перед государством. Не теряет своей актуальности создание системы непрерывного образования человека, в рамках которой преподаватели будут иметь возможность выстраивать индивидуальные образовательные траектории в зависимости от особенностей конкретных обучающихся. Немаловажную роль играет большой темп обновления знаний, появления новых профессий и условий труда в области техники и технологий.

В связи с этим парадигма образования меняется, вместе с ней меняются и стандарты, а также те задачи, которые ставят перед собой образовательные учреждения. Требования ФГОС определяют метаобразовательные конструкторы для выбора инструментов в обучении. Это компетентность, компетенции и метакачества. Работа педагога предполагает быструю адаптацию к новым задачам, инструментам обучения, погружение в современные технологии, освоение новых подходов и методов, способов и видов профессиональной деятельности.

Пересмотр технологии образования сейчас решается путем построения моделей (проектов) образовательного процесса для разработки усовершенствованных методик обучения. Работа преподавателя всегда направлена на развитие и формирование каких-либо способностей и качеств обучающихся. Педагогическое моделирование выступает как средство достижения этих целей.

Понятие «модель» (от лат. «мера», «образец», от франц. «структура», «схема») – искусственно созданный объект в виде схемы, конструкции, формул, который воспроизводит в простом или абстрактном виде структуру своего прототипа, соответствует ему и имитирует те черты, которые интересны исследователю. Модель – инструмент познания в руках исследователя, при помощи которого он может изучать интересующие объекты. Важно понимать, что это мысленно существующий объект, замещающий собой объект-подлинник при определенных, созданных условиях. Интересна позиция ученых, в частности В. А. Штоффа, утверждающего, что «мы не можем надеяться дать единое структурное определение моделей в эмпирических науках... Мы лишь можем, описав функции моделей, определить, что значит использовать модель, но не можем определить, что такое модель».

Модели в педагогике используются или как исследовательский прием, с целью изучения, уточнения и объяснения объекта исследования, или как инструмент влияния на построение и функционирование изучаемого

объекта. Точную классификацию моделей выделить невозможно по причине того, что в реальности они не существуют, представлены по-разному, с разных точек зрения. Условно модели можно разделить на несколько видов: физические (схожие с оригиналом-прототипом); вещественно-математические (отличаются от оригинала, имеют возможность математически описать его поведение); логико-семиотические (выстроенные из специальных знаков, символов и структурных схем). Жестких границ и рамок не установлено. В педагогике в основном используются последние два вида [6].

Также в зависимости от специфики явления, видоизменяющегося со временем, можно выделить динамические и статические модели. В педагогике чаще используются модели, показывающие динамику изменений. По характеру модели принято выделять предметные и знаковые. «Материал» для создания модели влияет на то, какой вид выберет исследователь: абстрактный (идейный) или предметный. Предметные (реальные, вещественные) воспроизводят определенные геометрические, физические, динамические или функциональные характеристики объекта. В отдельных случаях используют аналоговое моделирование. Физическое моделирование говорит об одной и той же физической природе модели и оригинала. Схемы, чертежи и формулы – знаковое, в частности математическое моделирование. Абстрактные (идеальные) состоят из конструкций мышления и сознания. Могут формироваться и передаваться на разных языках и уровнях специализации. Это естественные, профессиональные или формализованные языки. Характеризуются выстраиванием иерархии типов моделей в зависимости от выбранного языка.

Также выделяют и другие педагогические модели: учебные (наглядные пособия), научно-технические (исследования явлений), игровые (игры, создающие поведение объекта в разных ситуациях), опытные (копии объекта), имитационные (имитируют реальность) [4]. Разрабатывая педагогическую модель, исследователь наблюдает за явлением или анализирует его. М. В. Ядровская отмечает, что педагогические модели используются для исследования объекта в процессе образования для уточнения, объяснения, или как средство для влияния построения и функционирования педагогического объекта на основе его анализа о его модельном представлении [11].

Е. В. Яковлев предлагает рассмотрение такой классификации моделей: структурно-функциональная; организационная (цель – исследование деятельности субъектов и объектов в групповом отношении, которые

функционируют для достижения общих целей в образовательном процессе, с выбором руководящего и вспомогательного органов); образовательные (состоят из основной структуры, содержания курса обучения, организации учебного курса, групповой организации обучающихся, управления обучаемыми, тестов и проверки, оценки процесса обучения) [12].

М. В. Ядровская классифицирует модель в педагогике, исходя из важнейших педагогических категорий, которыми являются обучение, воспитание и образование:

- образовательная модель – логически последовательная система соответствующих элементов, включающая цели образования, содержание образования, проектирование педагогической технологии и технологии управления образовательным процессом, учебных планов и программ. А. Н. Дахин выделяет следующие виды образовательных моделей: поточную, селективно-групповую, модель смешанных способностей, интегративную, инновационную, адаптивную модель школы Е. Я. Ямбурга [3]. В этой группе выделяют модели «макроуровни»: модели, определяющие концепцию развития системы образования, модели «среднего» уровня, модели профессионального образования [9]. К последней группе моделей близко выстраивание индивидуальных образовательных траекторий обучающихся в независимости от уровня обучения. Существует несколько направлений моделирования образовательных моделей. Это модели личности, специалиста или обучаемого, модели образовательного процесса (структурные и динамические);

- модели обучения – модели, позволяющие понять и проанализировать факторы и важные компоненты для оптимизации обучения. Выделяют модели для получения знаний о предмете и дидактические (нестрогое и строгое, в зависимости от способа выражения показателя обучения), педагогические (практическая реализация образовательного процесса). Модель индивидуального обучения проектируется на основе индивидуальных особенностей обучающихся. Для такого типа модели необходимо учитывать и другие факторы, компоненты.

Ученые выделяют модели в контексте способа деятельности. Е. А. Румбешта говорит о экспериментально-деятельностной модели (приоритетно для естественных наук, физики) [8]. Е. Д. Тельманова рассматривает мультимедийную дидактическую модель обучения [10]. Модель представления учебной информации и модель процесса обучения выделяет Т. Ш. Шахнабиева, вербально-графическую модель – И. И. Зайцева. Также существуют модели педагогических ситуаций. Основными компонентами моделей обучения будут являться субъекты обучения и их

взаимодействие, преподавание, учение. Выделяются модели воспитательной системы [11].

Построение модели проходит через несколько этапов. Первый этап – сбор информации об объекте-прототипе. Модель впоследствии будет отображать и воспроизводить заданные исследователем черты оригинала. На втором этапе осуществляется исследование модели в качестве объекта. Третий этап предполагает переход с «языка» модели на «язык» оригинала путем переноса знаний с модели на сам прототип. На четвертом этапе происходит практическая проверка результатов исследования для выстраивания теории об объекте, его преобразование и управление им. Е. С. Заир-Бек описывает процесс построения модели в качестве пошагового плана:

- формулирование замысла;
- эскиз проекта, модели;
- разработка действий и стратегий;
- планирование реальных задач и условий их реализации;
- организация обратной связи и оценка процессов;
- оценка и анализ результатов;
- оформление документации [5].

Стоит отметить, что такой план применим к узконаправленным задачам в педагогике, без возможности вариаций, требующий точного исполнения.

Модель как инструмент познания в научно-педагогической литературе рассматривается как:

1) образ некоторой системы:

- любой образ, аналог (мысленный или условный: изображение, описание, схема, чертеж, график, план, карта и т. п.) какого-либо объекта, процесса или явления (оригинала данной модели) [7];

- специально созданный объект для воспроизведения его характеристики на другом объекте [12];

2) отражение наиболее существенных признаков, свойств и отношений явлений, объектов или процессов предметного мира (В. А. Штоф);

3) материальный или мысленно представляемый объект, который в процессе исследования замещает объект-оригинал так, что его непосредственное изучение дает новые знания об объекте-оригинале (М. Е. Дашкин);

4) мысленно представленная система, адекватно отображающая предмет исследования и способная замещать его так, что изучение модели позволяет получить новую информацию об этом предмете (Т. А. Ходюкова);

5) искусственно созданный образец, специальная знаково-символическая форма для отражения и воспроизведения в более простом виде структуры многофакторного явления, непосредственное рассмотрение которой дает новые знания об объекте изучения (М. А. Панфилов);

б) объединение элементов, объектов, отражающее функции предмета исследования, его определенные стороны (В. В. Краевский) (см. [1]).

### Список литературы:

1. Азимбаева Ж. А. Структурно-функциональная модель обучения русскому языку студентов-иностранцев // Вестник ТГПУ. – 2012. – № 11 (126).
2. Богатырев А. И. Теоретические основы педагогического моделирования (сущность и эффективность) [Электронный ресурс] // Издательский дом «Образование и наука». – URL: [http://www.rusnauka.com/SND/Pedagogica/2\\_bogatyrev%20a.i..doc.htm](http://www.rusnauka.com/SND/Pedagogica/2_bogatyrev%20a.i..doc.htm)
3. Дахин А. Н. Моделирование в педагогике // Идеи и идеалы. – 2010. – № 1.
4. Делимова Ю. О. Моделирование в педагогике и дидактике // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. – 2013. – № 3 (19). – С. 33–38.
5. Заир-Бек Е. С. Основы педагогического проектирования: учеб. пособие для студентов педагогического бакалавриата, педагогов-практиков. – СПб., 1995. – 234 с.
6. Лодатко Е. А. Моделирование педагогических систем и процессов: монография. – Славянск: СГПУ, 2010. – 148 с.
7. Новиков А. М., Новиков Д. А. Методология научного исследования. – М.: Либроком, 2010. – 280 с.
8. Румбешта Е. А. Моделирование системы физического эксперимента как средства подготовки учащихся по физике в основной школе: дис. ... д-ра пед. наук. – М., 2005.
9. Солодова Е. А. Математическое моделирование педагогических систем // МКО. – 2005. – Ч. 1. – С. 113–121.
10. Тельманова Е. Д. Активизация познавательной деятельности студентов в процессе моделирования электродинамических систем: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Екатеринбург, 2007.
11. Ядровская М. В. Модели в педагогике // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2013. – № 366.
12. Яковлев Е. В., Яковлева Н. О. Педагогическое исследование: содержание и представление результатов. – Челябинск: Изд-во РБИУ, 2010. – 316 с.

## **Раздел 2. КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

УДК 372.87

*Мелентьева Людмила Дмитриевна,  
доцент кафедры классической и современной хореографии,  
Кемеровский государственный институт культуры;  
Пузырева Инга Анатольевна, директор филиала  
ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»  
в г. Кемерово*

### **ТЕАТР ТАНЦА КАК КРЕАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТВОРЧЕСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРТИСТОВ-ТАНЦОВЩИКОВ**

#### **DANCE THEATER AS A CREATIVE SPACE IMPROVEMENT OF CREATIVE AND EXECUTIVE ACTIVITIES OF ARTISTS – DANCERS**

*Аннотация.* Рассматривается форма театра танца, особенностью которой в современной хореографии является соединение танца с режиссурой, актерской игрой, голосом, вокалом. Раскрывается использование в хореографических спектаклях театра танца хореографии, пантомимы и других средств выразительности для создания образа.

В статье уделяется внимание особой роли визуального восприятия хореографических спектаклей – не только танец, но и сюжет, образ героя, движущиеся объекты, меняющиеся декорации, костюмы обязательно должны присутствовать в действии.

Приводятся примеры использования формы театра танца в учебном процессе в Кемеровском государственном институте культуры на факультете хореографии на основе ансамбля современной хореографии «Вечное движение», участниками которого являются студенты, обучающиеся по профилю «Артист-танцовщик ансамбля современной хореографии, педагог-репетитор».

**Ключевые слова:** театр танца, хореографическое искусство, хореография, актерское искусство, театральное искусство, театр.

**Annotation.** The form of dance theater is considered, a feature of which in modern choreography is the combination of dance with direction, acting, voice, vocals. The article reveals the use of choreography, pantomime and other means of expressiveness to create an image in choreographic performances of dance theater.

The article pays attention to the special role of the visual perception of choreographic performances – not only the dance, but also the plot, the image of the hero, moving objects, changing scenery, costumes must be present in the action.

Examples of the use of the form of dance theater in the educational process at the Kemerovo State Institute of Culture at the Faculty of Choreography based on the Eternal Movement modern choreography ensemble, whose members are students of the profile “Artist-dancer of the modern choreography ensemble, teacher-tutor” are given.

**Keywords:** dance theatre, choreographic art, choreography, art of acting, theatrical art, theatre.

Хореография, как и любой вид искусства, находится в постоянном развитии и благодаря этому постоянно меняется, развивая все новые формы и обретая новые черты, которые максимально точно способны отобразить внутренний смысл, сюжетную линию, многогранность и многослойность хореографической постановки.

Очень часто хореографы выбирают форму театра танца, с помощью которой можно продемонстрировать высокий уровень технического исполнения движений, разнообразие танцевальной лексики, вовлечь зрителя в действие. Особенностью этого направления в современной хореографии является соединение танца с режиссурой, актерской игрой, голосом, вокалом. То есть движение или танец становятся равноправными художественными средствами в синтезе с другими художественными приемами выражения замысла хореографа.

Термин «танцтеатр» появился в середине 70-х годов XX века и связан с творчеством известного хореографа Пины Бауш. Среди наиболее известных хореографов, которые работают в таком формате, – Рейнхильд Хоффман, Ян Фабр, Мередит Монк, С. Вальц, Л. Ньюсон, А-Т де Кеерсмаркер, В. Вандеркейбус.

Немецкий исследователь современного театра Х.-Т. Леман относит танцевальный театр к понятию «постдраматический театр».

Понятие театра танца впервые возникло в 1927 году в г. Вена (Веймарская Германия) в целях идентификации особого стиля танца, который возникает из новых форм экспрессионистского танца (или «выразительного танца»).

Впоследствии танцевальный театр становится самостоятельным, как универсальный стиль, и длительное время оказывает влияние на американский и британский современный танец.

В хореографических спектаклях театра танца используется и хореография, и пантомима, и другие средства выразительности для создания образа. Особая роль в таких постановках отводится визуальному восприятию – не только танец, но и сюжет, образ героя, движущиеся объекты, меняющиеся декорации, костюмы обязательно должны присутствовать в действии.

Работая над художественным образом в спектакле театра танца, и хореограф, и танцовщик преодолевают границы первоначального замысла (идеи) и лексического (движение) материала. Каждый этап работы всей творческой группы – художника, балетмейстера, танцовщика, репетитора – свидетельствует о развитии художественной мысли, что вносит в практику творческого процесса (создания художественного произведения) свои правки.

Восприятие хореографического произведения – это своего рода образность – способность воссоздать, увидеть в пластике танцовщика, в развивающемся сюжете, световом и звуковом сопровождении, сценографии идейное содержание. Результатом восприятия, понимания хореографического текста может явиться художественный образ, который способен оказать на человека эмоциональное воздействие. В этом случае искусство танца приобретает ассоциативный язык, который воздействует на зрителя эмоционально.

Примером использования формы театра танца в учебном процессе может служить создание театра танца «Начало» в Кемеровском государственном институте культуры, где с 2013 года на факультете хореографии ведется учебный процесс по направлению подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство». Обучающиеся по профилю «Артист-танцовщик ансамбля современной хореографии, педагог-репетитор» являются участниками ансамбля современной хореографии «Вечное движение». Коллектив является лауреатом Всероссийских, Международных фе-

стивалей и конкурсов современной хореографии, обладателем Кубка Гран-при Европы «Dance Awards» (Испания), Гран-при «Dance Festival» (Италия), Гран-при фестиваля-конкурса «Студенческая весна» стран СНГ, 1-й премии 25-го Международного конкурса современной хореографии IFMC (Беларусь).

Ансамбль был основан заслуженным работником культуры РФ, профессором Владимиром Ивановичем Щанкиным в 2001 году на базе института хореографии Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Успешная деятельность этого коллектива связана с творчеством его руководителей и балетмейстеров: Олега Мальцева, Тимура Васильева, Надежды и Александра Руссу, Любви и Сергея Хомченко, Бориса Шипулина, Алексея Ожимкова, Светланы Буратынской, Дениса Чернышова, Анны Светлаковой, Марии Худяковой, Инны Вяткиной.

В репертуаре коллектива большое место занимают хореографические спектакли, и творческая палитра ансамбля с каждым годом обогащается за счет новых идей и проектов, авторами которых являются не только руководители, но и студенты. Примером такого творческого эксперимента может служить одноактный балет-шутка «Дневник “бешеной” балерины», который был поставлен студентами-выпускниками кафедры классической и современной хореографии направления подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля современной хореографии, педагог-репетитор» С. Лежниним, А. Некрасовой, А. Молчановым, У. Рычихиной, А. Пупышевой.

Сюжетно спектакль обрамляется входом со сцены в зрительный зал и обратно молодого человека, который командует: «Свет!», «Занавес!»; затем он является голосом (через микрофон) главной героини, повествующей о своей нелегкой судьбе балерины. Данная фигура оттеняет автобиографичность, личную включенность в историю, но в то же время дает возможность угадать в этой судьбе узнаваемый сюжет многих балетных карьер.

На сцене два станка, развернутые на зрителя, штанги, на которые наброшены костюмы, часть костюмов, подвешенных на штанкеты, воспаряют над сценой – это мир повседневности избравших путь великого служения Балету. Главная героиня (исп. Станислав Лежнин) в начале, на авансцене в неге грезит о своем будущем. Ее мечтам аккомпанируют пять танцовщиц в пачках, являющихся воплощением амбиций и демонстрирующих характер главной героини, в котором сливаются преданность мечте

и страсть саморазрушения, связанная с желанием «звездной» карьеры. К тому же эта «массовка» – кордебалет, где главная героиня стартует. Конечно, у Балерины есть все данные, чтобы шагнуть повыше, например, стать солисткой в ближайшем будущем: она легко встраивается в мелодию и общий ритм кордебалета, умело замыкая рисунок танца на себя. Тут-то и проявляется главная амбиция героини: ей важен успех любой ценой, не важно, в поклоне перед зрителем или в каждодневном экзерсисе у станка – ясно, что она рождена блистать. Конечно, это вызывает неприятие коллег, а отсюда козни, порча пуант, незаметные тычки во время спектаклей и пр. В этом эпизоде – «пик моей хореографической карьеры» – воплощены все «прелести» балетной закулисной жизни. Здесь, к примеру, дружба – лишь способ досадить другим.

Уже потом, когда, заняв не ту позицию в театре, не угадав, что победят в театре не реформаторы, лишившись положения в труппе, Балерина сталкивается со своим окружением, которое, почуяв крупный промах, затаптывает ее, стаскивая пачку, лишая главного жизненного атрибута. Боль, разлад, депрессия – сжечь театр! Параллельно с этим развивается сюжет личной жизни, где разгул – норма.

Кульминацией рассказа Балерины становится наступление конца карьеры. Тело как единственный инструмент к 35 годам уже утрачивает грациозность. И кордебалет, который воплощал грезы или отыгрывал ситуацию закулисных потасовок, теперь дает зарисовки того, как приближающаяся творческая смерть превращает еще недавно блиставшую сифиду в подобие мумии. Конечно, Балерина не сдается, несмотря ни на что стремится танцевать дальше, пытается доказать, что списывать ее в утиль еще рано, но все тщетно: тело не слышит, оно пока точно исполняет механику прежних легких движений, но каждое па как бы пробуксовывает, возникают провалы, подтверждающие ее (Балерины) неспособность жить в танце. Итог творческой жизни – это свалка костюмов, тех, в которых она исполняла свои большие и маленькие партии.

Эпилогом спектакля стал Черный лебедь, воплощающий пик творческого взлета любой балерины. И в финале Балерина преподносит Черному лебедю букет и занимает почетное место за новой звездой, подчеркивая, что триумф одного – это множество невоплощенных судеб.

Жанр спектакля – балет-шутка. Казалось бы, ироничная подача этой истории (спектакль – избранные места из автобиографии какой-то балерины; травестия (партию Балерины исполняет мужчина), закадровый непатетичный, но истеричный голос и пр.) предполагает насмешку над

показанным. Но, тем не менее, возникает ощущение, что этот спектакль не только содержит забавный рассказ о творческом пути конкретного персонажа, но и воплощает идею служения Искусству, как, с одной стороны, великому делу, с другой – беспощадному, требующему на алтарь самое сокровенное, что делает человека уникальным.

### Список литературы

1. Балет: энциклопедия // гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе: сб. науч. тр. – М.: ГИТИС, Министерство культуры РСФСР, 1980. – 184 с.
3. Кристерсон Х. Х. Танец в спектакле драматического театра. – М.: Искусство, 1957. – 176 с.
4. Филатов С. В. От образного слова к выразительному движению. – М.: Магистр, 1993. – 132 с.

УДК 372.87

*Банзаракцаева Айталина Афанасьевна, старший преподаватель,  
заслуженная артистка Республики Саха (Якутия),  
Восточно-Сибирский государственный институт культуры*

### ВНЕДРЕНИЕ ПРИНЦИПОВ БАЛЕТА В СОВРЕМЕННУЮ ХОРЕОГРАФИЮ

### INTRODUCTION OF PRINCIPLES OF BALLET IN A MODERN CHOREOGRAPHY

*Аннотация.* В статье сформулирована концепция принципов построения балетного спектакля, рассмотрено ее проявление на конкретных примерах хореографического театра с XVIII по XXI век. Анализируется структура балета и дается ее оценка, а также рассматривается ее влияние на современную хореографию. Намечены пути будущего развития структуры современной хореографии.

*Ключевые слова:* балетный театр, структура хореографии, сценическая выразительность, хореографический образ, взаимосвязь и взаимодействие классического и современного танца.

**Annotation.** The article formulates the concept of the principles of building a ballet performance, examines its manifestation on specific examples of choreographic theater from the 18th to the 21st centuries. The structure of the ballet and its influence on modern choreography are analyzed and evaluated. The ways of future development of the structure of modern choreography are outlined.

**Keywords:** ballet theater, structure of choreography, stage expressiveness, choreographic image, relationship and interaction of classical and modern dance.

Балет – это музыкально-хореографический спектакль и, более того, вид сценического искусства, в котором мысли и образы раскрываются, воплощаются при помощи музыки и пластики. Хореографическое произведение имеет различные средства сценического воплощения, одним из которых является танец – язык балетного театра. Танец является одним из самых древних средств эмоционального выражения человека. В определенный момент танец вышел на совершенно иной уровень, и тогда возник балет. Это произошло в XV–XVI веках, когда в Европе начал получать широкое распространение придворный танец.

Термин «балет» появился в Италии в XVI веке, в период Ренессанса. При этом под этим термином подразумевался не целый танцевальный спектакль, а всего лишь эпизод. Балет принадлежит к синтетическим видам искусства и включает в себя непосредственно танец, музыку, драматургию, сценографию. Однако основным средством художественной выразительности в балете является танец.

Превращение танца в балет начало происходить в тот момент, когда исполнение его стало подчиняться канонам, которые были установлены Пьером Бошаном – французским балетмейстером, обучавшим хореографии самого Людовика XIV. Бошан активно сотрудничал с композитором Жан Батистом Люлли. Благодаря их стараниям произошла эволюция балета. Бошан сформулировал правила, по которым должны были исполняться танцы в присущей веку благородной манере. Так началось формирование балета, развившегося к XVIII веку из интермедий и дивертисментов, входивших в модную по тому времени оперу, в самостоятельное искусство. Чтобы приобщить балет к высоким жанрам искусства того времени, нужно было превратить его из забавы аристократов в синтез всех искусств, имеющих к нему отношение, и достичь главной цели – общественного признания. Музыкальный театр отличался от драматическо-

го своим постоянством и по-прежнему широко обращался к мифам, историческим легендам, волшебным сказкам.

Музыканты и балетмейстеры той эпохи по-своему раскрывают ситуации, рисуют характеры, наполняют новым смыслом традиционные, казалось бы, сюжеты. Вместе с тем во второй половине XVIII века начала развиваться оперная и балетная комедия по мотивам современной жизни. Именно там нагляднее всего обозначился эстетический перелом, вызванный общим ходом развития танцевальной культуры. Так или иначе, балетмейстеры второй половины XVIII века, выстраивая свои реформы на практике и в теории, прежде всего, обращали взоры к современной им эстетике и драматургии. Площадкой для задуманных реформ стали небольшие театры, где начинали карьеру молодые балетмейстеры, ставшие впоследствии признанными мастерами.

Это Джон Уивер в Лондоне с сюжетным балетом «Любовь Марса и Венеры», в котором танец был тесно связан с пантомимой, и он же, полагая, что танцы должны быть построены на знании человеческого организма, опубликовал свой труд «Анатомическое искусство» – это была первая попытка научного подхода к хореографии.

Франс Хильфердинг, совершивший в Вене маленькую революцию, – перенес в область балета тематику и образы современной ему комической оперы с говорящими названиями: «Прядильщица, или Голландский трактир», «Кума, подай мне кочергу», «Игра в фанты».

Жан Жорж Новерр в Париже поставил «действенные» балеты «Медея и Ясон», «Рено и Армида». Считается, что именно он сделал балет самостоятельным видом сценического искусства.

И завершает XVIII век Жан Берше, позже ставший Жаном Добервалем, балетмейстер, автор одного балета, который сохранился до сих пор практически в первоизданном виде. Это «Балет о соломе, или От худа до добра всего лишь один шаг» – единственный балет XVIII века, который мы получили в наследство почти таким, каким он был в день премьеры, в 1789 году. Кажется, не осталось ни одного театра в мире, где время от времени не возрождался бы к новой жизни старый добрый балет «Тщетная предосторожность». В нем сошлось почти все – выразительные средства слились с пантомимой в рациональное воплощение действия. Музыка вначале была сборной, а позже была написана Герольдом. В то время с музыкой балетмейстеры находились в более сложных отношениях. Балетмейстеры, как правило, предпочитали главенствовать. Композиторы, одаренные или только владевшие ремеслом, равно устраивали их,

если позволяли распоряжаться композицией, структурой, эмоциональной насыщенностью спектакля. Однако практика сотрудничества в корне изменилась именно в силу того, что новый балетный спектакль нуждался в развернутой и упорядоченной композиции, в многообразии развитых структурных форм, в смене сильных, а главное, конкретных эмоций.

В целом балет существовал на тех же правах обособленных номеров, какие предоставляла ему опера, а случалось, даже утрачивал технический блеск, накопленный внутри оперных дивертисментов.

Новые тенденции развития балета появились в XIX веке с переходом европейского балета к Романтизму.

Легкие и поэтичные балеты той эпохи противостояли начинающимся механизации и индустриализации. Героини балетов выглядели практически как неземные существа; распространенными персонажами были поусторонние существа. Знаковыми балетами романтического периода явились: балет Жана Коррали, Жюля Перро «Жизель», композитор Адольф Адан, и балет Филиппо Тальони «Сильфида», композитор Жан Шнейцхоффер.

Этот период отмечен совершенствованием техники на пуантах.

Главным новатором балетного искусства в России стал французский балетмейстер Мариус Петипа. Этот замечательный балетмейстер сохранил шедевры французских балетмейстеров Жана Доберваля (Берше), Жюля Перро и других классиков балета. Балеты Мариуса Петипа украшают репертуар многих современных театров. Готовясь к созданию нового спектакля, Петипа не только набрасывал план-заказ для музыканта. Он начинал с материалов, нужных ему как постановщику: делал выписки из книг, изобразительных источников, зарисовывал возникшие в его воображении мизансцены, группы, позы, составлял списки возможных исполнителей, делал заметки о принципах постановки и т. п. Петипа сочинял танцы, тихонько насвистывая мелодию; дирижер Риккардо Дриго сначала проигрывал ее на рояле вместе с двумя скрипками. Мариус Петипа ставил большие ансамбли для кордебалета и отдельные танцы солистке, после объединял их вместе, что ускоряло процесс постановки. Хореографический рисунок Петипа создавал, считаясь, прежде всего, с техническими возможностями балерины, он говорил: «Музыка – для танцев, танец – для балерины». Но в тесном содружестве с такими композиторами, как Петр Ильич Чайковский и Александр Константинович Глазунов, Мариус Петипа придерживался другого принципа: хореография должна быть органична замыслу композитора, для того чтобы было полное слияние балетмей-

стера с композитором. Совместная работа помогала балетмейстеру глубже проникнуть в суть музыки, а композитору – создать партитуру, гармонично сочетающуюся с хореографической частью.

Таким образом, Мариус Петипа фактически закрепил и упорядочил своими работами основы классического балета, академического танца, которые до него существовали в разрозненном виде. Зрелищность и симфонизм балетов Мариуса Петипа на долгие десятилетия стали образцом для всех создателей балетных спектаклей. Балет перестал быть просто зрелищем – Петипа внес в свои спектакли драматическое, нравственное содержание. Петипа определял пути развития классического танца на много лет вперед, став законодателем в мире балета не только для русской сцены, но и для мировой. Многие из его балетов сохраняются в современном репертуаре как выдающиеся образцы хореографического наследия XIX века – это шедевры «Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро».

Между тем для второй половины XIX века характерно появление иных направлений: импрессионизм, модерн и академизм. Пришедший им на смену реализм привел европейский балет к упадку. Только лишь русский балет сумел не только сохранить традиции и формы, но и испытать взлет.

По своей структуре балет весьма разнообразен. Он может быть однократным, многократным, повествовательным с четко выраженным сюжетом, авангардным или же лишенным сюжета. К такому типу балета относится миниатюра, балет-симфония, а также балет-настроение. Если же говорить о жанре балета, то здесь встречаются героический, комический, фольклорный жанры, а также появившиеся в XX веке модерн и джаз-балет.

Танец модерн отличается изящностью, нестандартностью, высокой долей импровизации. Хореография, ее форма строится в соответствии с идеей танца. В танце модерн используются фигуры классического танца, но большое внимание уделяется графике движения, форме фигур, ритму и ракурсу исполнения. Современная хореография так или иначе строится по принципу балетного искусства, со своим выразительным средством повествует о чем-то или о ком-то.

В настоящее время современная хореография активно развивается в мире скоростей и новых технологий, произошли значительные изменения и расширение культурного пространства. В связи с этим усиливается воздействие современного хореографического искусства на современный

классический балет. То, что раньше было непривычно, сейчас видоизменяется и дополняется новыми техниками. Академия современного балета внесла массу изменений в привычный для многих поколений костюм, обувь и даже во внешний вид сцены. Теперь танцоры выполняют сложные элементы под другим углом, художники создали образы удлинённых, тренировочных и стильных нарядов, а пуанты сняты с ног, так как современная хореография исполняется босиком. Такие нововведения претерпел балет, в противоположность классическому его направлению.

Процесс становления современного балетного искусства пришелся на начало XX века в западных странах. Именно в этот период весь мир начал радикально меняться, и чтобы от него не отставать, классический балет балетмейстеры стали дополнять театрами современного балета: новыми балетными позициями; вносить изменения в традиционные движения; вводить оригинальные поддержки, великолепную пластику. Это дало возможность балеринам и их партнерам в современных балетных постановках быть более свободными, выражать чувства и эмоции. Особенности современного балета – это, прежде всего, уход от консервативного подхода, свобода выбора, экспериментальная деятельность, вдохнувшая новую жизнь и краски в привычные творческие номера, а также проявление ярких эмоций в процессе исполнения.

Общепринятым названием нового течения танцев современного балета стало «модерн». И оно в полную силу раскрывает все тонкие грани, разделяющие классику и современность.

В современном балете партия исполняется парой, а не только прямой балетного мастерства. Каждый балетмейстер, выстраивая систему движений, повинуется внутреннему чутью и стремится преподнести зрителям новые, яркие элементы, которые поражают и завораживают своим магнетизмом.

Современный русский балет получил активное развитие после развала Советского Союза. Так как весь мир уже преуспел в развитии нового танцевального направления, то российским хореографам пришлось приложить немало усилий, чтобы создать свое уникальное исполнение.

Школа современного балета несет в себе порой глубокий философский смысл, и не каждый зритель может выделить для себя главную мысль, в особенности, если он поклонник классического балета. Но, несмотря на такие сложности, зрители с большим интересом посещают постановки современных мастеров и остаются хорошего мнения об их мастерстве.

Хореографы нового поколения все ищут новые формы и принципы своих произведений, обогащая новым лексическим языком современную хореографию, но во многом используя классические элементы, выработанные предшественниками. Не исключаем того, что многие хореографы, открывая новые компании, набирают артистов с классическим образованием, подразумевая так или иначе подготовку артиста балета, то есть используя физические возможности данного артиста для современной хореографии. И также многие труппы занимаются классическим экзерсисом, поскольку это основа основ.

В России ярким представителем современного искусства является Борис Эйфман, руководитель всемирно известного Санкт-Петербургского коллектива современного балета. Современные хореографические решения представлены в многообразных жанрах: трагедии; драмы; притчи; сказки; рок-номера. И каждая новая постановка волнует зрителя, уводя в мир исторического русского общества и традиций, ведь именно они взяты за основу. Исполнители в совершенстве усвоили исполнение классических танцев и мастерски перевоплощаются в соответствии с требованиями сценария. Благодаря этому мастерству классика и современность объединились и просуществуют долгие годы.

Таким образом, созданный веками принцип построения классического танца дал толчок для развития современной хореографии и занятий балетом. Этот процесс сложный, но творчески интересный. И если от природы человек имеет гибкость, пластику и целеустремленность, то обязательно добьется больших успехов не только в классическом, но и современном танце, обогащая его и дополняя.

### **Список литературы**

1. Восленский М. С. Номенклатура: Господствующий класс Советского Союза. – М.: Сов. Россия: МП Октябрь, 1991. – 671 с.
2. Гаевский В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. – М.: Искусство, 1981. – 384 с.
3. Зезина М. Р., Кошман Л. В., Шульгин В. С. История русской культуры. – М.: Высшая школа, 1999. – 432 с.
4. Косоруков В. С. Балет. – М.: Сов. художник, 1966. – 152 с.

*Бочкарева Наталья Сергеевна, старший преподаватель  
кафедры классической и современной хореографии,  
Кемеровский государственный институт культуры;  
Андреева Юлия Николаевна, преподаватель кафедры классической  
и современной хореографии,  
Кемеровский государственный институт культуры*

**ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
АРТИСТА-ТАНЦОВЩИКА В УСЛОВИЯХ  
УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ВУЗЕ**

**FORMATION OF THE PERFORMING CULTURE  
OF THE ARTIST-DANCER IN THE CONDITIONS  
OF THE EDUCATIONAL PROCESS AT THE UNIVERSITY**

*Аннотация.* В статье рассматриваются понятия и принципы танцевальной исполнительской культуры в классическом танце: манера движения, гибкость, устойчивость, точность движения и безупречная музыкальность.

Приводится характеристика параметров танцевального исполнительского мастерства: музыкальность, техничность, выразительность и индивидуальность исполнения танца на основе техники исполнения движений.

Описаны нюансы формирования профессионального исполнительства танцовщика и устойчивое стремление к самосовершенствованию через применение регулярных физических нагрузок, так как в каждом направлении танцевального искусства техника исполнения и художественное выражение имеют большое значение.

*Ключевые слова:* танцевальное исполнительское мастерство, музыкальность, выразительность, манера движения.

*Annotation.* The article deals with the concepts and principles of dance performance culture in classical dance: the manner of movement, flexibility, stability, precision of movement and impeccable musicality.

The characteristics of the parameters of dance performance skills are given: musicality, technicality, expressiveness and individuality of dance performance based on the technique of performing movements.

The nuances of the formation of a professional performance of a dancer and a steady desire for self-improvement through the use of regular physical activity are described, since in each direction of the dance art, the technique of performance and artistic expression are of great importance.

**Keywords:** dance performance skills, musicality, expressiveness, manner of movement.

Танец – искусство пластических и ритмических движений определенной формы и темпа, исполняемых в такт музыке. «Тело исполнителя является средством выражения идей, мыслей, содержания танцевального произведения. Поэтому, чем лучше он будет им владеть, тем вернее, ярче и выразительнее станет его танцевальный язык» [4, с. 25].

Ведущие мастера балета, познавая и усваивая природу танца, средства его выражения, его школу, овладевали высоким исполнительским мастерством классического танца.

Общая культура и уровень исполнительской культуры танцовщика определяют его манеру движения. Для этого требуется воспитание точной выучки, совершенная техника движения, высокое исполнительское мастерство. Индивидуальность танцовщика заключается в пластическом средстве выражения, манере исполнения движения.

В учебной работе надо подвести учащихся к тому, чтобы они стремились выполнять каждое задание не только технически грамотно и физически уверенно, но и творчески увлеченно, музыкально. Музыкальность будущего исполнителя складывается из трех взаимосвязанных исполнительских компонентов:

- способность верно согласовывать свои действия с музыкальным ритмом;
- умение сознательно и творчески воспринимать тему;
- способность воспринимать мелодию, художественно воплощая ее в танце;
- умение внимательно вслушиваться в интонации музыкальной темы, стремясь технически верно воплотить их звучание в пластике танца [2, с. 143].

Многое в мастерстве исполнителя зависит от хорошо развитого и воспитанного внимания. Под вниманием исполнителя следует понимать направленность и собранность его психической деятельности, связанной с исполнительским творчеством. Способность одновременно охватывать все стороны исполнительского мастерства, проникать в замысел драма-

турга, композитора, балетмейстера и художника означает, что внимание танцовщика действует объемно [7, с. 54].

В том случае, когда исполнитель умеет использовать хранящийся в его сознании запас впечатлений и опыта, если он способен твердо запомнить все стороны создаваемой им роли и сценического действия, значит, память его хорошо развита, что позволяет достичь высокой исполнительской техники и актерского мастерства. Хорошо развитая память как бы освещает предстоящие поступки исполнителя, неуклонно ведя его к намеченной цели. Слабая память ограничивает его действия, вызывая самые неожиданные исполнительские оплошности.

Настоящая профессиональная оснащенность заключается во владении техническими приемами, умении подчинять их задаче сотворения пластического художественного образа (так называемой выразительности, актерского мастерства) и в способности к независимой субъективной трактовке роли, к творческому самовыражению исполнителя. Собственно, такой суммой профессиональных требований танцовщик обязан владеть, сталкиваясь с материалом хореографического произведения, как существующим, ранее созданным, так и при создании нового танцевального произведения [2, с. 146].

Танцевальное исполнительское мастерство можно охарактеризовать через целый ряд параметров: музыкальность, техничность, выразительность и индивидуальность исполнения танца, однако в основе каждого лежит техника исполнения движений.

Эмоциональное восприятие музыки порождает желание исполнителя работать не только музыкально, но и выразительно, что развивает артистизм танцовщика. Творческая индивидуальность проявляется с первых шагов постижения танцевального искусства. Эмоциональная выразительность подразумевает присутствие темперамента, необходимых качеств характера исполнителя, а двигательная выразительность формируется через техничность исполнения и культуру хореографического движения.

Именно поэтому, вырабатывая исполнительские качества, нужно с самого начала развивать умение точно и четко исполнять все хореографические движения, которые в последующем будут воздействовать и на остальные выразительные средства танцовщика. Серьезное внимание следует обратить на работу с выразительностью движений – постановку и движение рук, жесты [1, с. 28].

Формирование личности обучающегося происходит за счет выработки двух составных критериев исполнительской культуры: совершенствования внешнего (физического) и внутреннего (духовного). Оба указанных критерия в той или иной мере должны быть сформированы у ребенка к моменту зачисления в хореографическое образовательное учреждение.

Совершенствование внешней части танцевальной исполнительской культуры происходит через формирование суставно-связочного аппарата с помощью движения разнообразных частей тела исполнителя и ее духовного наполнения. Отметим, что классический танец выстроен на применении выразительных, длинных линий рук и ног, эстетически при этом формируя человеческое тело. Известно, что методика классического танца дает возможность выработать и усовершенствовать координацию движений, а по мере роста ребенка в программу исполнения могут быть введены сложные комбинации, которые помогают внести разнообразие в манеру и характер танцевальных движений.

Строгий академический стиль, применяемый в классическом танце, совершенно не накладывает ограничений и не затормаживает выразительную индивидуальность танцовщика, а, наоборот, позволяет более полно, глубоко и свободно раскрыть его творческий потенциал, несет обогащение пластической выразительности, предоставляет возможность для показа всей исполнительской манеры танцевального мастерства и выступает основой для формирования исполнительской культуры [3, с. 33].

Ярким нюансом формирования профессионального исполнительства танцовщика выступает устойчивое стремление к самосовершенствованию через применение регулярных физических нагрузок.

Говоря об исполнительской культуре, мы подразумеваем под этим понятием, прежде всего, само исполнительское мастерство, которое включает в себя выразительность исполнения и танцевальную технику, музыкальность, свободу и законченность жеста. В каждом направлении танцевального искусства техника исполнения и художественное выражение имеют большое значение. Соответствующие этим аспектам профессиональные качества артиста могут быть достигнуты лишь в результате последовательной и систематической подготовительной учебной работы. Какие бы новшества ни приносило в хореографию время, какие бы современные направления и техники ни появлялись на сцене, классический

экзерсис и по сей день является главным стержнем профессиональной исполнительской подготовки, на основе которого развиваются другие танцевальные методики. Если разложить исполнительское мастерство танцовщика на составные части, то в основе будут лежать, прежде всего, индивидуальные способности, далее следуют знания и умения, то есть та информация и сумма навыков, которые были получены в процессе обучения.

Все это вместе складывается в некую профессиональную оснащенность. Исполнительская культура на протяжении веков претерпевала множество изменений. В настоящее время педагогическая система классического танца А. Я. Вагановой – одно из величайших достижений профессионального танцевального мастерства, которое имеет неопределимое значение как для русской классической школы, так и для хореографического искусства всего мира [2, с. 141].

### Список литературы

1. Брусницына А. Н. Воспитание танцевальной культуры школьников в хореографическом коллективе учреждений дополнительного образования детей: личностно-деятельностный подход: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05. – М., 2014. – С. 28.
2. Буксикова О. Б., Климова И. А. Влияние классического танца на становление исполнительской культуры обучающихся // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – № 1(13). – С. 140–148.
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – СПб.: Лань, 2000. – С. 33.
4. Захаров Р. В. Слово о танце. – М.: Молодая гвардия, 1977. – С. 25.
5. Лыгин С. А., Денисова К. С. Трудовое воспитание в педагогической системе А. С. Макаренко // Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии: сб. ст. по мат-лам XLII Междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2014. – № 7 (42). – С. 46–50.
6. Соковикова Н. В. Психология балета: учеб. пособие для студентов хореографических отделений в учреждениях высшего образования. – Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2012. – 330 с.
7. Фейгенберг И. М. Память и обучение: учеб. пособие / Министерство здравоохранения СССР; Центральный институт усовершенствования врачей. – Москва: [ЦОЛИУВ], 1974. – С. 54.

*Савин Алексей Викторович, заместитель директора  
по творческой работе  
филиала ФГБОУ ВО «Московская государственная академия  
хореографии» в г. Кемерово*

**СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА В ПРЕПРОФЕССИОНАЛЬНОМ  
ОБРАЗОВАНИИ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ  
ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ  
БУДУЩИХ АРТИСТОВ БАЛЕТА**

**STAGE PRACTICE IN PRE-PROFESSIONAL EDUCATION  
AS A NECESSARY CONDITION OF FORMING OF CARRYING  
OUT SKILLS OF FUTURE ARTISTS OF BALLET**

*Аннотация.* Статья посвящена вопросам развития у детей, обучающихся в организациях предпрофессионального хореографического образования, специальных навыков, необходимых для эффективного освоения профессии артиста балета при дальнейшем обучении в профессиональной хореографической школе. Особо отмечены танцевальность и выразительность как основные средства создания художественных образов в балетных спектаклях. Регулярное участие детей, обучающихся по программам предпрофессиональной подготовки, в сценической практике обуславливает полноценное развитие указанных навыков в ходе репетиционной работы над концертными выступлениями и спектаклями. В статье также приводятся методические рекомендации по формированию репертуара сценической практики, учитывающие танцевальную подготовку детей разных возрастов.

*Ключевые слова:* сценическая практика, танцевальность, выразительность, предпрофессиональное хореографическое образование.

*Annotation.* The article is devoted to the development of special skills in children studying in organizations of pre-professional choreographic education, which are necessary for the effective mastering of the profession of a ballet dancer during further training in a professional choreographic school. Dancing and expressiveness are especially noted as the main means of creating artistic images in ballet performances. The regular participation of children

enrolled in pre-professional training programs in stage practice determines the full development of these skills in the course of rehearsal work on concert performances and performances. The article also provides guidelines for the formation of the stage practice repertoire, taking into account the dance training of children of different ages.

**Keywords:** stage practice, dance, expressiveness, pre-professional choreographic education.

В последние десятилетия в России как результат комплексных мер государства по развитию культурного потенциала нашей страны активно растет система предпрофессионального хореографического образования. Это первая ступень на долгом пути воспитания артистов балета как высококвалифицированных творческих работников, профессионалов, продолжающих славные традиции русской балетной школы. Сегодня, в результате стремительно меняющихся условий и требований, предъявляемых культуре и искусству, очевидной становится актуальность исследований, касающихся теоретических принципов организации процесса обучения в предпрофессиональном хореографическом образовании, в задачи которого входит в том числе подготовка детей к дальнейшему обучению профессии посредством развития специальных физических данных, навыков и умений.

Среди базовых исполнительских навыков профессионального артиста балета в первую очередь выделяются: технически верное выполнение элементов, музыкальность, танцевальность и выразительность. Именно последние два навыка из перечисленных являются ключевыми составляющими истинного балетного профессионализма, именно они помогают открывать для зрителей мир чувств и мыслей героев балетов. В условиях предпрофессионального образования указанные навыки проявляются в ходе сценической практики: подготовки и исполнения на сцене концертных номеров и спектаклей.

Развитие танцевальности и выразительности, таким образом, можно назвать основной художественной задачей как в процессе профессионального обучения балетному искусству, так и при освоении детьми программ предпрофессионального образования.

Таким образом, целью исследования, результаты которого легли в основу данной статьи, стало изучение особенностей развития танцевальности и выразительности как основных профессиональных навыков в хореографическом искусстве посредством активного участия детей в сценической практике.

В ходе исследования был решен ряд задач, непосредственно связанных с теорией и практикой предпрофессионального образования в хореографии. Даны четкие определения используемым в работе терминам, обозначены источники для формирования сценического репертуара, выявлены хореографические особенности постановок и требования к танцевальной подготовке обучающихся, обуславливающие успешное овладение специальными навыками – танцевальностью и выразительностью.

Отдельно отметим, что вне зависимости от того, поступит ли ребенок в хореографический колледж (училище, академию), или продолжит занятия танцем в рамках коллектива художественной самодеятельности, развитие танцевальности и выразительности останется важным аспектом в формировании исполнительского мастерства маленького артиста, выходящего на сцену.

Воспитание танцевальности и выразительности не такая простая задача, как может показаться. Не случайно выдающийся педагог ленинградской хореографической школы Владимир Иванович Пономарев, много сил и знаний отдавший постановочной и репетиционной работе с учениками, отмечал, что «танцевальность – сложнейшее качество танцовщика, а умение ее воспитать – труднейшая задача педагогической практики» (цит. по [5, с. 12]). Другая фраза Пономарева о том, что даже простое *battement tendu* следует исполнять танцевально, превосходно характеризует его педагогические взгляды на танец (цит. по [3, с. 37]). Техника с самого начала, с самых простых движений должна быть насквозь танцевальной и выразительной. В этом, считал Пономарев, основа точного графического рисунка и пластической ясности танца.

Чтобы внести терминологическую ясность в тему данной статьи, необходимо подчеркнуть, что под *танцевальностью* понимается врожденное свойство личности, обусловленное способностью исполнять танец в заданном характере, иными словами, «это чувство движения под музыку в рамках музыкально-ритмической основы» [4, с. 107]. *Выразительность* же определяется как важнейшая составляющая танцевальности – «способность выразить мысль, отношение к явлениям, чувства, эмоции, настроения, состояния, а также подразумевает активное отношение исполнителя, насыщенность образа без механистичности и грубого автоматизма» [4, с. 64]. При этом на протяжении всего периода обучения регулярные занятия танцем способствуют не только раскрытию танцевальности и выразительности у ребенка, но и дальнейшему развитию и укреплению этих важнейших навыков.

В практике профессионального хореографического образования дисциплина производственной или, иначе, сценической практики занимает важное место. Под сценической практикой понимается совокупность сценических номеров, этюдов, танцевальных композиций, подготовленных для выступлений на сцене с учетом содержания программ обучения по годам и уровню подготовки исполнителей. Значимость сценических выступлений подтверждается самой историей хореографического искусства, так как практика участия учеников в спектаклях началась с открытием первой балетной школы в России в начале XVIII века.

Основоположница русской школы классического танца А. Я. Ваганова писала: «Со школьной скамьи мы даем возможность пробовать свои силы не только на уроке, но и в небольшой практике – участии в балетах и в спектаклях при училище. Учащиеся не чувствуют оторванности от артистической жизни; из раннего опыта они узнают, что можно и что должно вынести из урока, поэтому учатся сознательно и серьезно» [2, с. 24].

На сегодняшний день существует и исполняется на различных сценических площадках накопленный с годами обширный детский репертуар, который включает как номера из балетов, так и отдельные постановки хореографов. Репертуар этот регулярно пополняется новыми хореографическими миниатюрами, которые ставят для учеников педагоги и балетмейстеры.

Имея столь значительный творческий багаж и понимая важнейшие механизмы и принципы построения танцевальных композиций, педагоги, работающие в системе предпрофессионального хореографического образования, могут выбирать и максимально адаптировать проверенные временем номера, а также создавать оригинальные постановки для своих образовательных программ. Таким образом, концертный репертуар образовательного учреждения формируется путем сочетания отбора адаптированных классических номеров и постоянной работы над новыми хореографическими композициями. При этом, безусловно, необходимо принимать во внимание наличие соответствующего уровня подготовки, развитых физических и артистических данных у обучающихся.

• **Танцевальные номера из репертуара классического наследия** (сюжетная хореография и отдельные номера): «Озорницы», «Цыплята», «Куклы» в постановке К. Я. Голейзовского; Норвежский танец из балета «Сольвейг» в хореографии Л. В. Якобсона, на музыку Э. Грига; детский танец из балета «Фадетта» на музыку Д. Обера в хореографии Л. Лавровского.

- **Этюды и танцевальные композиции, созданные педагогом учебного заведения.** Самостоятельное сочинение танцевальных этюдов для своих учеников – важное умение каждого профессионального педагога. Номера, как правило, составляются на основе учебной программы, в строгом соответствии с возможностями учеников. Для педагога важна способность максимально чутко и точно выявить сильные стороны своего класса, подобрать качественный и интересный детям музыкальный и танцевальный материал.

- **Хореографические композиции, поставленные приглашенным балетмейстером.** Здесь важным преимуществом становится то, что во время постановочного процесса ученики получают дополнительные навыки, например, умение быстро воспринимать новый хореографический материал. Важно, чтобы сам постановщик понимал специфику работы с детьми, не перегружал их новыми терминами, давал четкие разъяснения. Также хореографу не следует увлекаться обилием разнообразных ритмических фигур, технических сложностей. Движения в детской хореографии должны быть просты и в то же время интересны.

Необходимо также отметить, что для детей младшего возраста предпочтительнее сюжетная хореография, так как в этом случае более детально прорабатывается выразительность. Как пишет в своей статье о развитии актерского мастерства у обучающихся хореографии А. П. Босов, «артист не может существовать на сцене без активного, развитого воображения. Он должен уметь вообразить предлагаемые обстоятельства, поверить в них, и только тогда зрители поверят ему» [1, с. 137].

Кроме того, сюжетная хореография позволяет сделать сложный танцевальный учебный материал близким, так как сюжет наполняет танец логикой образности, переводит из сферы абстрактного движения, что необходимо сделать грамотно, в сферу эмоционально-осмысленную, ставящую перед исполнителем вопрос: «Для чего он это делает?». В учебном и творческом процессе следует развивать у детей осознанное отношение к выполняемым задачам, добиваясь от участников точного понимания своих действий – как сценических, так и танцевально-технических.

Важным аспектом в процессе развития танцевальности и выразительности являются смешанные хореографические постановки с участием мальчиков и девочек. Такие танцы эффективно «оживляют» процесс освоения артистических навыков, так как с получением первых опытов партнерства и работы в паре предоставляются возможности создать игровой сценический образ, познакомиться с понятиями «Дама» и «Кавалер». Не-

сложные в своей основе массовые номера также позволяют развить чувство ансамбля, ощущения сценического пространства.

Концертная, или сценическая, практика полезна не только в плане развития танцевальности, но и для более прочного освоения хореографических движений, которые изучаются на уроках. Маленьким детям, обучающимся в системе предпрофессионального образования, которым, как правило, менее 10 лет, разучивание в экзерсисе у станка базовых движений классического танца может казаться скучным и неувлекательным. Но если эти движения включены в текст хореографической композиции, они будут восприниматься детьми уже как неотъемлемая часть танца. Ведь и для самого маленького артиста чрезвычайно важно понимание того, что даже самые простые *pas* должны исполняться осознанно, со смыслом.

Исходя из незначительного танцевального лексического «запаса» у обучающихся по общеобразовательным предпрофессиональным программам, к сожалению, не представляется возможным создавать танцевальные номера, основанные целиком на движениях классического танца. Хореография номеров педагогом или хореографом строится, как правило, на программных движениях из области народно-сценического и историко-бытового танца, и основной задачей постановщиков становится создание интересного рисунка танца, игра с формой, воплощение того или иного сюжета.

Среди основного танцевального материала для создания постановок можно назвать различные шаги (маршевые и простые), переменные ходы, разного рода притопы, хлопки, подскоки и перескоки с ноги на ногу, с вытягиванием ног вперед на носок и т. д. Доминирующие в постановке движения, соответственно, определяют характер танца – русский, испанский, белорусский и т. д. Характер танца, в свою очередь, задает общий стиль исполнения и дает возможность для развития сюжета – например: деревенский перепляс с хороводами, тореадоры на корриде, итальянский карнавал и т. д. На третьем и четвертом году обучения в танцы вводятся более сложные элементы – *pas échappé* с окончанием на одну ногу, другая в положении *sur le cou-de-pied* сзади, *pas ballone* (в том числе с продвижением), *pas emboite* с окончанием в положении *sur le cou-de-pied* сзади на месте, характерная «веревочка», испанские выстукивания каблуками, разные виды присядки. Освоение обучающимися новых, более сложных танцевальных элементов, соответственно, расширяет возможности хореографов, позволяя создавать технически более насыщенные композиции.

Подводя итоги исследованию обозначенной в заглавии статьи темы, выделим ряд особенностей сценической практики в деятельности предпрофессиональных хореографических школ. Танцевальные композиции, развивающие танцевальность и выразительность будущего артиста, должны соответствовать определенным критериям, а именно: педагог обязан учитывать индивидуальную природу учеников, их физические данные, развивать их главные достоинства.

При создании хореографии для обучающихся по дополнительным общеобразовательным предпрофессиональным программам в области хореографии необходимо использовать несложную танцевальную лексику, применять больше различных связующих, стилизованных и ритмизированных движений; стараться охватывать хореографическим рисунком большее сценическое пространство; развивать в учениках понимание сознательной работы и умение работать в группе.

Первый сценический опыт будущих артистов балета занимает существенное место в развитии и совершенствовании навыков танцевальности и выразительности. Именно в условиях сценической практики ученик может получить первый опыт погружения в театральную атмосферу, приобрести навыки слаженной и ответственной работы на единый художественный результат, чувствовать себя частью общего большого творческого коллектива.

### Список литературы

1. Босов А. П. О преподавании актерского мастерства в балетной школе // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2008. № 2 (20). – С. 133–141.
2. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – СПб.: Лань, 2007. – 192 с.
3. Громов Ю. И., Звездочкин В. А., Каплан С. С. Мужской танец в петербургской балетной школе: педагогическое наследие В. И. Пономарева. – СПб.: Санкт-Петерб. гос. ун-т профсоюзов, 2004. – 124 с.
4. Есаулов И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии: учебник. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2015. – 256 с.
5. Каплан С. С. Урок В. И. Пономарева // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2002. – № 2 (11). – С. 11–15.

*Мелентьева Людмила Дмитриевна, доцент кафедры  
классической и современной хореографии,  
Кемеровский государственный институт культуры;  
Пузырева Инга Анатольевна, директор филиала  
ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»  
в г. Кемерово*

**ОСОБЕННОСТИ ОСВОЕНИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ  
ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ  
ПРОГРАММЫ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО  
ИСКУССТВА «ИСКУССТВО БАЛЕТА»**

**FEATURES OF MASTERING OF THE ADDITIONAL GENERAL  
PRE-PROFESSIONAL PROGRAM IN AREA OF CHOREOGRAPHIC  
ART “ART OF BALLET”**

*Аннотация.* В статье рассматриваются федеральные государственные требования с учетом возрастных и индивидуальных особенностей обучающихся, направленные на выявление одаренных детей в раннем возрасте, приобретение ими знаний, умений, навыков, творческого опыта и получение профессионального образования в области хореографического искусства.

Раскрывается понятие «выразительность» в хореографическом искусстве, которое используется довольно часто, в том числе и когда характеризуется исполнительское мастерство учеников.

*Ключевые слова:* требование, классический танец, хореографическое искусство, обучающиеся, выразительность.

*Annotation.* In the article the Federal state requirements are examined taking into account the age-related and individual features of the student, sent to the exposure gifted children in early age, acquisition of knowledge, abilities, skills, creative experience and to the receipt by them trade education in area of choreographic art. A concept opens up “expressiveness” in a choreographic art that is used quite often, including when carrying out mastery of students is characterized.

*Keywords:* requirement, classic dance, choreographic art, student, expressiveness.

Федеральными государственными требованиями установлен минимум требований к содержанию, структуре, условиям реализации дополнительной предпрофессиональной программы в области хореографического искусства «Искусство балета», а также к сроку обучения по этой программе. Федеральные государственные требования, учитывая возрастные и индивидуальные особенности обучающихся, направлены на выявление одаренных детей в раннем возрасте, приобретение ими знаний, умений, навыков, творческого опыта и получение профессионального образования в области хореографического искусства.

В соответствии с требованиями разрабатывается программа «Искусство балета», обеспечивая преемственность общеобразовательной программы и основных профессиональных программ среднего профессионального образования в области хореографического искусства, определяется ее содержание и организовывается учебный процесс, при этом сохраняется единство образовательного пространства Российской Федерации в сфере культуры и искусства.

Срок освоения дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программы «Искусство балета» для детей, поступивших в образовательное учреждение в первый класс, составляет 4 года (в возрасте 6 лет 6 месяцев). При приеме на обучение образовательная организация проводит индивидуальный отбор детей в форме творческих заданий, которые позволяют определить музыкальность, координацию, артистичность, танцевальность и имеющиеся физические данные. В период обучения по дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программе «Искусство балета» у одаренных детей должен сформироваться комплекс знаний, умений и навыков, позволяющих дальше осваивать образовательную программу среднего профессионального образования в области хореографического искусства. Дети в результате обучения должны приобрести не только навыки постановки корпуса, рук, ног, головы; исполнения основных элементов классического танца, но и уметь преодолевать технические трудности, уметь планировать свою домашнюю и самостоятельную работу.

Наиболее одаренные дети после освоения программы «Искусство балета» могут пробовать свои силы при поступлении в Филиал Московской государственной академии хореографии в г. Кемерово.

Мы полагаем, что программа «Искусство балета» даст возможность не только развивать физические данные: танцевальный шаг, выворотность, подъем, прыжок, гибкость, но и заложит навыки танцевальности и

выразительности. Дети за время обучения станут физически крепче и выносливее. Конечно, гарантии при поступлении это не дает, но, несомненно, повышает шанс. С первого класса обучения в учениках воспитывается дисциплина, внимание, закладывается аккуратность исполнения, начинают вырабатываться *aplomb* и координация. Постепенно, обучаясь танцевать, дети проникаются любовью к хореографии, труду и самостоятельной работе.

Актуальность программы «Искусство балета» заключается, в первую очередь, в том, что она является программой дополнительного предпрофессионального образования углубленной творческой направленности и опирается на систему профессиональной подготовки – классический танец. После прохождения школы классического танца будущему танцовщику подвластны любые движения, стили, тело подготовлено к любым сложностям. Экзерсис классического танца не только закладывает необходимый фундамент знаний, умений и навыков, но и способствует укреплению и развитию всего двигательного аппарата обучающихся, выработке силы и эластичности мышц.

В результате освоения дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программы «Искусство балета» обучающимися приобретаются следующие знания, умения и навыки в области хореографического исполнительства: знания элементарных основ профессиональной балетной терминологии в области теории музыкального и хореографического искусств; элементарных основ музыкальной грамоты, образцов классического наследия в области хореографического искусства; умения исполнять различные виды танца: классического, народно-сценического, историко-бытового; определять средства музыкальной выразительности в контексте хореографического образа; выполнять комплексы специальных хореографических упражнений, способствующих развитию профессионально необходимых физических качеств; соблюдать требования к безопасности при выполнении танцевальных движений; осваивать и преодолевать технические трудности при развитии физических данных и выполнении танцевальных упражнений. Появляются навыки музыкально-пластической выразительности, сохранения и поддержки собственной физической формы, публичных выступлений, восприятия музыкальных и хореографических произведений различных стилей и жанров, а также элементов музыкального языка.

Школа классического танца имеет свою историю, традиции, систему обучения, а техника сценического танца усложняется и совершенствуется. В современных условиях, наряду с классическим репертуаром, появляются постановки современной хореографии, неоклассики, джаз-танца, танца-модерн, которые технически требуют профессиональных данных исполнителей, особой музыкальности, кантиленной и экспрессивной выразительности. При решении задач «технического» характера, формирования классических линий тела будущего танцовщика, необходимы условия для развития творческой личности. Нужно больше внимания уделять танцевальной выразительности.

На разных этапах развития хореографической педагогики возникали и возникают проблемы танцевальной выразительности. Это происходит в связи с непрерывным ростом профессионально-технического уровня исполнения, стилевым разнообразием хореографии, оригинальным балетмейстерским мышлением. Вместе с этим раскрываются новые стороны выразительности пластического образа в хореографии.

В хореографическом искусстве понятие «выразительность» используется довольно часто, в том числе и когда характеризуется исполнительское мастерство учеников, так как это считается чем-то естественным, само собой разумеющимся. Но как любая способность, выразительность может и должна развиваться в процессе обучения. Одно из первых определений выразительности дано в «Энциклопедическом словаре» под редакцией Б. А. Катловкера (1914): «Выразительность при исполнении музыки (играть, петь с выражением) достигается тончайшими изменениями силы звука, тембра его и быстроты движения, изменениями, внушаемыми артисту особенным психическим возбуждением – вдохновением, составляющим отличительную черту творческой способности (таланта). Попытки точно обозначить эти изменения в нотах достигают цели только в виде намека. “То, что самое важное в музыке, не написано в нотах”, – говорил великий дирижер Г. Малер» [7]. Необходимо отметить, что в понятие «выразительность» каждый из видов искусств, а также философия, культурология и искусствоведение вкладывают свой смысл, свое значение, дают свои определения, соответствующие своей специфике.

Известный русский балетмейстер М. Фокин писал о выразительности в танце: «Иногда танец может выразить то, что бессильно сказать слово» [6, с. 214]. А. А. Соколов подтверждает: «Овладение координацией в русской школе предполагает также достижение выразительности не толь-

ко ног, но и корпуса, рук, головы. Это, пожалуй, одна из труднейших задач для исполнителя в классическом танце» [4, с. 84–85].

Отличительная особенность освоения дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программы в области хореографического искусства «Искусство балета» – возможность для учащихся в дальнейшем продолжать свое обучение в профессиональных учреждениях.

### Список литературы

1. Костровицкая В. С. Классический танец. Слитные движения. Руки: учеб. пособие. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2009. – 128 с.
2. Никифорова А. В. Советы педагога классического танца. – СПб.: Искусство России, 2005. – 117 с.
3. Палилей А. В., Мелентьева Л. Д. Совершенствование системы обучения классическому танцу студентов-хореографов в вузах культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45/1. – С. 156–161.
4. Соколов А. А. На перекрестках танцевальных путей // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. – Л.: Музыка, 1979. – Вып. 3. – 208 с.
5. Федеральные государственные требования к дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области хореографического искусства [Электронный ресурс]. – URL: [http://shkola-iskusstv.mgik.org/dopolnitelnye-professionalnye-programmy/2013fgt\\_muzkult\\_horeograf\\_tvorchestvo.pdf](http://shkola-iskusstv.mgik.org/dopolnitelnye-professionalnye-programmy/2013fgt_muzkult_horeograf_tvorchestvo.pdf)
6. Фокин М. Против течения / ред. Г. Н. Добровольская. – 2-е изд., доп. и испр. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
7. Энциклопедический словарь / ред. Б. А. Катловкер. – СПб.: Т-ва изд. дела «Копейка», 1914. – 375 с.

### **Раздел 3. ТВОРЧЕСТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПРИ СОЗДАНИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ: СОВРЕМЕННЫЕ ВИДЫ И ФОРМЫ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

УКД 378.08

*Казаринова Татьяна Алексеевна, кандидат искусствоведения,  
профессор, заведующая кафедрой хореографии, заслуженный работник  
культуры РФ, Пермский государственный институт культуры*

#### **РЕАЛИЗАЦИЯ ТРЕБОВАНИЙ ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО СТАНДАРТА ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ (БАКАЛАВРИАТ) В КУРСЕ ПРЕДМЕТА «МАСТЕРСТВО ХОРЕОГРАФА»**

#### **IMPLEMENTATION OF THE REQUIREMENTS OF THE FEDERAL STATE EDUCATIONAL STANDARD OF HIGHER EDUCATION (BACHELOR'S DEGREE) IN THE COURSE OF THE SUBJECT "CHOREOGRAPHY SKILLS"**

*Аннотация.* В данной статье рассматривается актуальность и социальная значимость подготовки кадров руководителей любительских хореографических коллективов, одной из сфер деятельности которых является создание репертуара коллективов как средства воспитания личности участников. Возросшие требования к качеству репертуара обязывают преподавателей вузов совершенствовать методику преподавания предмета «Мастерство хореографа». В центре внимания автора – вопросы методики работы педагога вуза со студентами над формой художественного произведения. При этом выделяются основные аспекты работы: музыка – движение – пространство сцены. В заключение подводятся итоги исследования.

*Ключевые слова:* мастерство хореографа, хореографический текст, музыкальная драматургия, художественный образ, сценическая композиция.

**Annotation.** This article discusses the relevance and social significance of training of managers of amateur choreographic groups, one of the areas of activity of which is the creation of a repertoire of groups as a means of educating the personality of participants. The increased requirements for the quality of the repertoire oblige university teachers to improve the teaching methods of the subject “Choreography skills”. The author focuses on the issues of the methodology of the university teacher’s work with students on the form of a work of art. At the same time, the main aspects of the work are highlighted: music – movement – stage space. In conclusion, the results of the study are summarized.

**Keywords:** choreographer’s skill, choreographic text, musical drama, artistic image, stage composition.

**Актуальность и социальная значимость** исследуемой проблемы связаны с активизацией фестивального и конкурсного движения в Российской Федерации, расширением российских и международных творческих контактов и, как следствие, повышением требований к исполнительскому мастерству участников любительских хореографических коллективов, качеству конкурсных программ, балетмейстерскому решению хореографических композиций. При этом большое внимание уделяется отражению современной проблематики, оригинальности хореографического воплощения темы, разработке художественных образов и их воплощению на сцене артистами-любителями. Все совокупно требует совершенствования преподавания предмета «Мастерство хореографа» в вузах культуры. Наряду с обозначенными проблемами, все острее выявляется проблема подготовки кадров преподавателей, готовых к реализации требований федерального государственного образовательного стандарта третьего поколения [1], способных обеспечить высокий уровень подготовки выпускников. Учитывая объемность обозначенного **объекта исследования**, ограничимся рассмотрением лишь некоторых аспектов подготовки студентов-бакалавров.

Наша **гипотеза** заключается в том, что реализация требований ФГОС ВО тесно связана с проблемой комплексного развития и обучения студента, более глубокого погружения в теорию и историю хореографии, теорию и практику балетмейстерского искусства с целью понимания и овладения основными закономерностями конструирования композиции танца, хореографического текста, создания художественного образа и соотнесения данных задач с музыкальной драматургией произведения.

Таким образом, **предмет нашего исследования** – специфика преподавания предмета «Мастерство хореографа» в вузах культуры – диктует **ряд задач:**

1. Подготовка будущего балетмейстера – это работа команды преподавателей, основополагающей задачей которых является развитие творческого потенциала личности, ее умения погружаться в глубь предмета, видеть взаимосвязь с другими дисциплинами специального цикла.

2. Умение преподавателя выстроить динамику дисциплины, стимулируя рост творческого потенциала студента, усложнение задач, требующих решения.

3. Умение преподавателя выстраивать взаимосвязь учебной, производственной практик и рабочей программы предмета «Мастерство хореографа».

4. Использование работы в малой группе как средства активизации творческой активности студента, формирования навыков работы в команде, объединенной общей задачей.

Как известно, преподавателями старшего поколения были подготовлены учебные пособия [2; 3] в которых анализировались разные аспекты деятельности балетмейстера профессионального коллектива. Все названные авторы имели профессиональный опыт балетмейстерской и педагогической работы, авторские хореографические произведения, вошедшие в историю российского балета. Преподаватели среднего поколения, приступившие к педагогической работе в вузах в 1970–80-е годы, подготовили учебные пособия [5; 6], в которых предприняли попытки отразить свое понимание работы руководителя любительского хореографического коллектива, некоторые аспекты его обучения в вузе. Сегодня изменился уровень абитуриентов, что, несомненно, требует изменения методов преподавания, корректировки рабочих программ. Возможно, педагоги других вузов опираются на собственный опыт, специфику местных условий, конкретные требования работодателей и т. д. Пожалуй, «Мастерство хореографа» в масштабах России опирается на частные методики. Несмотря на общие задачи обучения, обусловленные ФГОС ВО, реализация этих требований в учебном процессе зависит от индивидуальной профессиональной подготовки самого педагога, что приводит к формированию творческой индивидуальности выпускника разного «формата». Полагаем, что подобный подход вполне закономерен, а его неповторимость дает возможность получать специалистов разной степени профессиональной оснащенности, способных отражать проблемы окружающего мира разнопланово и многогранно.

На наш взгляд, следует выделить основные направления работы педагога, аккумулирующие профессиональные навыки и умения студента, позволяющие решать профессиональные задачи сочинения и постановки хореографических композиций: **музыка – движение – пространство сцены**, составляющие основу хореографической формы произведения, организующие ее для воплощения содержания. Работа над составляющими художественной формы произведения осуществляется на протяжении всего периода обучения. Как показывает опыт, вузовское сообщество преподавателей не имеет единообразных программ, приемов работы, последовательных этапов изучения материала студентами. Но реализация намеченных планов, несомненно, зависит от контингента студентов, их довузовской подготовки, танцевального (сценического) и зрительского опыта, помогающего анализировать увиденное сценическое произведение.

Вопрос соотношения музыки и движения в хореографическом произведении давно волнует профессионалов. Ритм в танце – один из формирующих компонентов. М. Фокин считал танец «... неисчерпаемым источником ритмической красоты» [7, с. 354]. Наряду с этим, он полагал, что создание полноценного хореографического произведения возможно только при творческой разработке ритма танца на основе музыкального ритма, то есть утверждал определенную самостоятельность и взаимное дополнение музыки и хореографии, создающих, благодаря таланту балетмейстера, новое произведение. На учебных занятиях, тем не менее, имеет смысл выполнение студентами ритмических упражнений как независимых от музыкальной основы произведений, так и «положенных» на определенную музыкальную форму. Упражнения могут выполняться индивидуально или в составе малой группы, что позволяет усложнить задания, сделать их более привлекательными для обучающихся. Усложняются задания и за счет соотнесения ритмически чередующихся простейших движений рук (например, хлопки) и ног (например, удары стопами о пол), а затем и танцевальных па.

Анализ музыкального материала требует от студентов знания основ теории музыки и музыкальных форм. К сожалению, большая часть абитуриентов не имеет до поступления в вуз начальных знаний и навыков музыкального анализа, не обучалась в музыкальных школах. Этот раздел интенсивно осваивается на музыкально-теоретических дисциплинах, а также на дисциплинах профессионального цикла.

Основы взаимоотношений музыки и хореографии рассмотрены Ф. В. Лопуховым, который ввел такие понятия, как танцы «около музыки, на музыку, под музыку и в музыку». Он впервые обратил внимание на инструментовку произведения, подчеркивая, что «мелодия, исполненная сначала одним инструментом, а затем другим, в хореографии не может быть одной и той же» [4, с. 26]. В учебном процессе работа над музыкой и движением занимает важное место. Формальные упражнения на сочинение танцевальных комбинаций, сочетающих основные и связующие элементы, уступают место работе над проблемой движения – образом. Весьма полезной является учебная работа, в которой студенты изучают произведения классиков хореографии и пытаются применить установленные ими правила композиции в собственном сочинении, переходя, по выражению А. Глазунова, «от свободы в оковах» к свободе творчества.

Использование пространства сцены как одного из аспектов художественной формы рассматривалось зачастую односторонне: сцена – плоскость, на которой располагаются исполнители. Во второй половине XX века и начале XXI века балетмейстеры все чаще использовали не только планшет сцены, но и дополнительные выразительные возможности ее объема. При этом привлекали различные приспособления: декорации, предметы обихода (например: столы, скамейки), канаты и т. п. Но и хореографические композиции стали выстраивать на площадках разного уровня, что расширяет выразительные возможности произведения. Танцевальные рисунки часто разрабатываются с использованием лексики разного уровня высоты: например, одна группа танцоров исполняет танцевальную комбинацию в партере (лежа, сидя на полу) – своего рода «низкий регистр», а другая – парит в воздухе (прыжки, поддержки, акробатические трюки) – «высокий регистр». Подобные приемы не только разнообразят композицию, но и усиливают ее «звучание».

Таким образом, профессиональная подготовка выпускника вуза, готовящегося к деятельности руководителя любительского хореографического коллектива, требует от преподавателей предмета «Мастерство хореографа» более глубокого постижения проблем разработки художественной формы произведения, что позволит многогранно отражать содержание произведения, создавать репертуар коллектива, притягивающий своей художественной глубиной, интеллектуальной значимостью. А это, в целом, способствует совершенствованию воспитательной работы в художественно-творческом коллективе.

## Список литературы

1. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура». Зарегистрирован от 09.01.2018 г. № 49574.
2. Захаров Р. В. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1989. – 224 с.
3. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. – М.: Искусство, 1972. – 215 с.
4. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. – Берлин: Петрополис, 1925. – 165 с.
5. Панферов В. И. Основы композиции танца. – Челябинск: ЧГАКИ, 2003. – 255 с.
6. Полонский В. В. Методика работы с хореографическим коллективом. – Смоленск, 2002. – 309 с.
7. Фокин М. М. Против течения. – Л.; М.: Искусство, 1962. – 354 с.

УДК 378.08

*Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук,  
профессор, и. о. декана факультета хореографии,  
заведующий кафедрой народного танца,  
Кемеровский государственный институт культуры*

### **ТЕХНОЛОГИЯ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ КАК СПОСОБ САМОРЕАЛИЗАЦИИ В УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

### **TECHNOLOGY OF ORGANIZATION OF INDEPENDENT WORK OF STUDENTS AS A METHOD OF SELF-REALIZATION IS IN EDUCATIONAL-CREATIVE ACTIVITY**

*Аннотация.* В статье рассматриваются вопросы организации самостоятельной работы студентов в институте культуры, предлагаются формы и методы выполнения заданий самостоятельной работы, приводятся факторы мотивации студентов к выполнению заданий в рамках специаль-

ных дисциплин направления «Народная художественная культура», профиль подготовки «Руководство любительским хореографическим коллективом».

**Ключевые слова:** самостоятельная работа, форма, метод, студент, процесс, исследование, материал, тема.

**Annotation.** In the article the questions of organization of independent work of students are examined in the institute of culture, forms and methods of implementation of tasks of independent work are offered, factors over of motivation of students are brought to implementation of tasks within the framework of the special disciplines of direction the “Folk artistic culture” of profile of preparation “Guidance by an amateur choreographic collective”.

**Keywords:** independent work, form, method, student, process, research, material, theme.

Одной из актуальных проблем в подготовке бакалавров по направлению 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль подготовки «Руководство любительским хореографическим коллективом», в настоящее время является организация самостоятельной работы студентов. Особое значение приобретает вопрос мобилизации студентов на творческую деятельность, что является важной составляющей современного педагогического процесса. Организация исследовательской работы в данном случае позволяет мобилизовать студентов на качественное усвоение изучаемого материала по тем или иным заданиям, научить находить, отбирать необходимый материал, перерабатывать его, сопоставлять и сравнивать факты, работать с литературой, источниками и в итоге выработать свое суждение по изучаемой теме.

Огромную важность приобретают вопросы профессионального роста выпускника – руководителя любительского хореографического коллектива, который зависит от умения проявлять инициативу, решения нестандартных задач, от способности к планированию и прогнозированию самостоятельных действий в области организации учебно-творческой работы в коллективе. Стратегическим направлением повышения качества образования в этих условиях является оптимизация системы управления учебной работой студентов, в том числе и их самостоятельной работой.

Цель данной статьи – определить способы содействия оптимальному усвоению студентами учебного материала, развитие их познавательной активности, готовности и потребности в самообразовании.

В последние годы данной проблеме уделялось большое внимание. Освещение способов организации самостоятельной работы студентов нашло отражение в таких работах, как: Измайлова М. А. Организация вне-аудиторной самостоятельной работы студентов [3], Войнова Е. С. Творческий подход к организации самостоятельной работы студентов [1], Кутукова Л. Т. Организация самостоятельной работы студента и модульно-рейтинговая система оценки знаний студента [4], Марков Ю. П. Принципы разработки материала для самостоятельной работы студентов [5].

Исследователи в своих публикациях, раскрывая технологию организации самостоятельной работы студентов на уровне современного развития науки, ставят вопрос о роли преподавателя в планировании и организации, а также наполнении содержанием, деятельностью самостоятельной работы студентов.

При участии преподавателя в планировании и организации самостоятельной работы студентов выполнение студентами ее заданий по всем дисциплинам учебного плана направления «Народная художественная культура» значительно возрастает.

Роль преподавателя в организации самостоятельной работы студентов заключается не только в приобретении студентом общих и профессиональных компетенций, позволяющих сформировать у студента способности к саморазвитию, самообразованию и инновационной деятельности, но и в приобретении практических навыков как руководителя коллектива в учебно-творческой деятельности.

Роль студента в процессе выполнения самостоятельной работы под руководством преподавателя заключается в следующем:

- стать творческой личностью, способной самостоятельно приобретать знания, умения и навыки;
- уметь формулировать проблему и находить оптимальный путь ее решения в творческом коллективе.

Технология организации самостоятельной работы студентов включает использование информационных и материально-технических ресурсов учебного заведения: учебно-методический кабинет, доступ к электронным библиотечным системам и «Электронной образовательной среде учебного заведения» (moodle).

Информационно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов включает в себя: учебную и учебно-методическую литературу, разработанную с учетом увеличения доли самостоятельной работы студентов; участие в работе мастер-классов, творческих лабораторий по

хореографии; встречи с руководителями хореографических коллективов, солистами ансамблей русского направления и национальными ансамблями России; сбор танцевального фольклора по месту проживания; индивидуальную работу по сбору видеоматериалов (балетов, концертов, конкурсов, фестивалей и т. д.) и иные методические материалы.

Самостоятельная работа студентов как обязательная часть учебного процесса является логическим продолжением аудиторных занятий. Они проводятся под руководством преподавателя, который инструктирует студентов и устанавливает сроки выполнения заданий.

Содержание самостоятельной работы определяется в соответствии с рекомендуемыми видами заданий, согласно рабочим учебным программам дисциплин профиля «Руководитель любительского хореографического коллектива».

С учетом специфики профессиональной направленности данного профиля, междисциплинарных связей с такими предметами учебного плана, как «Теория и методика его преподавания: народно-сценический танец», «Теория и методика его преподавания: русский народный танец», «Композиция народно-сценического танца», «Костюм и сценическое оформление танца», «Анализ танцевально-музыкальных форм», «Мастерство хореографа» и др., виды заданий для самостоятельной работы, их содержание могут иметь вариативный и дифференцированный характер. При этом необходимо учитывать индивидуальные особенности студентов.

Перед выполнением самостоятельной работы преподаватель информирует студентов об этапах выполнения задания, которые включают цель задания, его содержание, сроки выполнения, ориентировочный объем работы, основные требования к результатам работы, критерии оценки. В процессе обсуждения преподаватель предупреждает студентов о возможных типичных ошибках, встречающихся при выполнении задания.

Самостоятельная работа осуществляется индивидуально каждым студентом группы.

Предлагаемый подход планирования и организации самостоятельной работы студентов основан на требованиях федерального государственного образовательного стандарта по направлению 51.03.02 «Народная художественная культура».

Особенность предлагаемого способа организации самостоятельной работы студентов состоит в развитии их способности и потребности к самостоятельному творчеству, повседневной и планомерной работе с учебниками, учебными пособиями, периодической литературой и т. д., активному участию в научной работе.

Отличительная черта предлагаемого нами метода состоит в увеличении значимости текущего контроля знаний студентов, в том числе с использованием письменных работ, эссе, рефератов, тестов, домашних работ и т. д. без непосредственной помощи преподавателя, но при его контроле.

Рассмотрим применение форм и методов самостоятельной работы студентов, представленных в практикуме, разработанном автором данной статьи на кафедре народного танца Кемеровского государственного института культуры на примере учебной дисциплины «Этнография и танцевальный фольклор народов России» [6].

Дисциплина «Этнография и танцевальный фольклор народов России», согласно учебному плану, принадлежит к базовой части профессионального цикла дисциплин ООП подготовки бакалавров по направлению 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль подготовки «Руководство любительским хореографическим коллективом». Курс теоретических, практических, самостоятельных занятий по дисциплине «Этнография и танцевальный фольклор народов России» изучается во взаимодействии со специальными дисциплинами образовательного процесса, такими как «Теория и методика его преподавания: народно-сценический танец, русский народный танец», «Композиция народно-сценического танца», «Костюм и сценическое оформление танца», «Анализ танцевально-музыкальных форм», «Мастерство хореографа» и др.

Цели данной дисциплины – сформировать у студентов целостное представление о народном танце как неотъемлемом элементе традиционной культуры; научить применять полученные знания при реализации собственных творческих проектов.

Задачи дисциплины:

1. Рассмотреть этапы и направления развития российской этнографии.
2. Рассмотреть особенности этнокультурных регионов и этносов России.
3. Дать общее представление о танце как части фольклора.

В структуру и содержание практикума по данной дисциплине входят следующие разделы: требования к организации внеаудиторной самостоятельной работы; описание практических работ по дисциплине; требования к отчету практической части самостоятельной работы; задание по написанию реферата; критерии оценки результатов самостоятельной работы; мотивация студентов по выполнению самостоятельной работы.

Объем времени на изучение учебного материала составляет 72 часа, из них 36 часов – аудиторные занятия, 36 часов отводится на внеаудиторную самостоятельную работу.

Общий объем времени, отводимый на внеаудиторную самостоятельную работу, представляет собой разницу между максимальной и обязательной учебной нагрузкой, отведенной на изучение учебной дисциплины. Поскольку внедрение и реализация требований ФГОС ВО требуют оптимального учебного процесса, разработки новых дидактических подходов для глубокого самостоятельного усвоения студентами учебного материала, предлагаются следующие цели выполнения самостоятельной работы:

- систематизация и закрепление полученных теоретических знаний и практических умений студентов;
- углубление и расширение теоретических знаний;
- формирование умений использовать справочную документацию и специальную литературу;
- развитие познавательных способностей и активности студентов: творческой инициативы, самостоятельности, ответственности, организованности;
- формирование самостоятельности мышления, способностей к саморазвитию, совершенствованию и самоорганизации;
- формирование общих и профессиональных компетенций;
- развитие исследовательских умений.

Практические задания для каждого студента подбираются индивидуально в соответствии с его возможностями и выполняются в течение семестра в период прохождения тем дисциплины.

Задание по выполнению самостоятельной работы студентов состоит из двух частей: 1-я часть – сочинение танцевального этюда, 2-я часть – написание реферата.

Практическое задание выполняется студентом с учетом следующих видов работ:

1. Чтение основной и дополнительной литературы. Самостоятельное изучение материала по литературным источникам.
2. Поиск необходимой информации в сети Интернет.
3. Конспектирование источников.
4. Прослушивание учебных аудиозаписей, просмотр видеоматериала.

5. Выполнение аудио- и видеозаписей по заданной теме.

6. Подготовка к промежуточной аттестации (зачету).

Получив задание на сочинение танцевального этюда, студенту необходимо выполнить следующие основные виды работ.

### ***1. Поиск и выбор музыкального материала для этюдных работ.***

Одним из этапов на занятиях при постановке танцевального этюда является прослушивание и разбор предлагаемого студентом музыкального материала.

***Фонограмма.*** Исполнение произведения этнографическим музыкальным или певческим коллективом.

Как правило, этнографические коллективы исполняют аутентичный фольклор той географической местности, где проживают сами. Состав таких коллективов – люди пожилого, детского возраста, также есть студенческие и молодежные коллективы. Исполняемые фольклорные произведения почти не подвергаются обработке, а лишь слегка обретают сценическую форму, снимаются длинноты и повторы. Но при этом необходимо учитывать: сохранены ли в произведении такие признаки, как синкретическая связь танца с песней, игровым действием, атрибутикой быта и т. д. Танец в данном случае должен играть не прикладную роль, а главную. Такие произведения народного песенно-танцевального творчества имеют важное историко-этнографическое значение и вполне могут быть использованы при постановке танцевального этюда.

***Нотный материал.*** Нотный материал может быть представлен студентом в двух видах:

1) готовая музыкальная обработка, имеющая развитие, сохранена, типичные форма первоисточника, характер, стиль;

2) музыкальный материал содержит лишь основную мелодию, лишённую развития.

Концертмейстер должен заинтересовать студентов темой, идеей, заложенными в музыкальном произведении, с помощью темпераментного исполнения музыкального материала.

В таких случаях концертмейстер вправе достаточно свободно обращаться с формой музыкального материала: при необходимости сокращать текст, по-своему компоновать части, а также добавлять какое-либо количество тактов, используя тематический материал исходной музыки.

Концертмейстер должен освоить основы импровизации и систематически совершенствовать это умение, применяя его в обработке музыкального материала для хореографических этюдов. Надо заметить, что

свободное обращение с музыкальным текстом – это особое искусство, требующее продуманности, оправданности подчинения общему замыслу и знанию логики музыкального мышления.

## ***2. Балетмейстерский анализ выбранного для постановочных работ музыкального материала.***

Умение анализировать музыкальное произведение – необходимое профессиональное качество выпускника – руководителя любительского хореографического коллектива.

Руководитель любительского хореографического коллектива должен обладать методикой грамотного балетмейстерского анализа музыкального материала с точки зрения его применения непосредственно в хореографии. Навыки балетмейстерского анализа музыкального произведения необходимы студентам для повышения профессиональных знаний, умений и навыков в этой области для того, чтобы при выборе музыкального произведения любой степени сложности оно не являлось камнем преткновения при создании хореографической композиции, а служило бы отправной точкой, ключом к решению как драматургических задач, так и задач создания непосредственно хореографического языка данной танцевальной композиции.

Балетмейстер-постановщик должен уметь разбираться в образном содержании и структуре музыкальных произведений, в их стилистических и жанровых особенностях, владеть логикой музыкально-драматургического развития.

Главной задачей в реализации процесса постановки хореографического номера является необходимость понимания сущности соотношений между средствами музыкальной выразительности, несущими ту или иную информацию, пространственно-временными явлениями и хореографическим языком, а также формами до хореографического воплощения.

Предлагается следующая структура анализа музыкального произведения:

- краткие сведения о композиторе и значение данного произведения в его творчестве;
- эмоциональное настроение музыкального произведения;
- мелодическая линия;
- метр и ритмический рисунок;
- музыкальная форма произведения;
- определение кульминационных точек музыкального развития;

- темп музыкального произведения;
- динамический план;
- фактура и инструментовка.

Предложенная структура анализа музыкального материала может оказать существенную помощь студентам, обучающимся по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководитель любительского хореографического коллектива», при работе над хореографической постановкой, так как танец неразрывно связан с музыкой, а процесс сочинения танца основывается на глубоком поэтапном освоении основных законов музыкального искусства.

Внедрение в учебно-педагогическую деятельность форм и методов практикума показало, что немаловажную роль при выполнении самостоятельной работы играет фактор мотивации.

Мотивация самостоятельной работы студентов при выполнении заданий по дисциплине «Этнография и танцевальный фольклор народов России» возможна только при наличии ее эффективности, которая заключается в следующих факторах, способствующих ее активизации:

1. Теоретическая и практическая значимость выполняемой работы. Если студент при написании реферата будет знать, что представленная теоретическая работа (реферат) будет рекомендована, например, при подготовке выступления на студенческой конференции, для публикации в сборнике или станет основой его будущей практической работы в форме хореографической постановки по дисциплине «Мастерство хореографа», то отношение к выполнению задания существенно изменится, качество выполняемой работы возрастет, что положительно скажется на профессиональной подготовке специалиста.

2. Творческая направленность. Выполненная на высоком художественном уровне практическая работа (постановка этюда) может быть рекомендована для участия в проектной работе факультета хореографии или вуза, рекомендована для пополнения репертуара ансамбля «Молодой Кузбасс», что также является значимым стимулом активной самостоятельной работы студентов.

3. Конкурсы хореографических коллективов. Самостоятельная практическая работа, выполненная на национальном фольклорном танцевальном материале с учетом всех компонентов композиции танца, по же-

ланию студента может принять участие в региональных или российских студенческих олимпиадах, конкурсах хореографических коллективов.

4. Дифференциация заданий. Задания по выполнению самостоятельной работы с учетом интересов, уровня подготовки студентов по дисциплине «Этнография и танцевальный фольклор народов России» должны быть дифференцированными. Развивая положительное отношение студентов к самостоятельной работе, необходимо в ходе ее выполнения разъяснять цели, задачи ее проведения, добиваться их понимания и осмысления, знакомить студентов с алгоритмами, требованиями, предъявляемыми к выполнению конкретных видов заданий, проводить индивидуальную работу, направленную на формирование у студентов навыков по самоорганизации познавательной деятельности.

Полученные результаты внедрения вышеперечисленных форм и методов позволяют утверждать следующее:

- организация самостоятельной работы является важной составляющей современного педагогического процесса и позволяет мобилизовать студентов на творческую деятельность;

- организация исследовательской работы в данном случае позволяет мобилизовать студентов на качественное усвоение изучаемого материала по тем или иным заданиям;

- организация самостоятельной работы способствует нахождению, отбору необходимого материала, переработке его, сопоставлению и сравнению фактов, работе с литературой, источниками и в итоге – выработке своего суждения по изучаемой теме.

Таким образом, анализ форм и методов самостоятельной работы студентов на приведенном примере по дисциплине «Этнография и танцевальный фольклор народов России» показал преимущества мотивации с применением следующих методов: теоретическая и практическая значимость выполняемой работы, творческая направленность, конкурсы хореографических коллективов, дифференциация заданий. Студент имеет возможность выступить с докладом на студенческих научно-практических конференциях, публиковаться в сборниках вузов страны. Выполненная практическая работа может быть рекомендована для пополнения репертуара ансамбля вуза, школ искусств, для участия в региональных или российских студенческих олимпиадах, конкурсах хореографических коллективов.

Эти формы и методы самостоятельной работы могут быть рекомендованы для применения и на других направлениях подготовки студентов в области хореографического искусства высших учебных заведений.

Каждое учебное заведение имеет свою, только ему присущую информационно-воспитательную среду. Но среди этих учебных заведений вузы культуры и искусств занимают особое место. Здесь студент за время учебы должен максимально развить свои творческие, а на такой кафедре, как хореографическая, и физические возможности; освоить предметы не только специального цикла, но и сопутствующие, помогающие накоплению более глубоких знаний по освоению будущей профессии.

Студент – выпускник института культуры должен заблаговременно и активно готовиться к избранной профессии, целенаправленно накапливать те знания, умения и навыки по данному предмету, которые помогут ему в будущем быстрее адаптироваться в профессии. В профессиональной подготовленности студентов высшего учебного заведения самостоятельная работа предполагает не только развитие личных способностей, но и всестороннее знание будущей профессии. Знания, полученные в ходе изучения дисциплин учебного плана направления «Народная художественная культура», профиль подготовки «Руководство любительским хореографическим коллективом», помогут будущему специалисту обладать высоким потенциалом социальной отдачи и профессиональной надежности.

### Список литературы

1. Войнова Е. С. Творческий подход к организации самостоятельной работы студентов // Специалист. – 2010. – № 6. – С. 27–28.
2. Заикин Н. И. Этнография и танцевальный фольклор народов России: учеб. пособие. – Орел, 2010. – 63 с.
3. Измайлова М. А. Организация внеаудиторной самостоятельной работы студентов: метод. пособие – М.: Дашков и К, 2008. – 61 с.
4. Кутукова Л. Т. Организация самостоятельной работы студента и модульно-рейтинговая система оценки знаний студента // Вестник высшей школы. – 2010. – № 1. – С. 43–46.
5. Марков Ю. П. Принципы разработки материала для самостоятельной работы студентов // Специалист. – 2010. – № 8. – С. 32–33.
6. Палилей А. В. Этнография и танцевальный фольклор народов России: практикум. – Кемерово: КемГИК, 2017. – 76 с.

*Султан Румия Гарифулаевна, старший преподаватель  
кафедры народного танца, Кемеровский государственный  
институт культуры*

**СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ  
УЧЕБНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТРАЕКТОРИИ  
СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ  
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ И ГОСУДАРСТВЕННО-ЧАСТНЫХ  
ПАРТНЕРОВ**

**STRUCTURAL-FUNCTIONAL MODEL  
OF EDUCATIONAL-PROFESSIONAL TRAJECTORY  
OF STUDENTS OF CHOREOGRAPHERS IS IN COOPERATION  
OF INSTITUTE OF CULTURE AND STATE-PRIVATE PARTNERS**

*Аннотация.* В статье рассматривается совместная деятельность, работа и сотрудничество со многими государственно-частными партнерами и преподавателями всех уровней в осуществлении современного процесса обучения.

Описаны этапы процесса создания учебно-профессиональной траектории, которые включают в себя подготовительный, содержательный и процессуальный, контрольный.

Рассмотрены организационно-педагогические условия модели учебно-профессиональной траектории (УПТ) студентов-хореографов (СХ), заключающиеся в создании: развивающейся интегральной образовательной среды в сотрудничестве с государственно-частными партнерами, института наставничества как составного компонента интегральной образовательной среды; в особой подготовке преподавательского состава для специфической подготовки студентов-хореографов, согласно индивидуальным траекториям обучения.

*Ключевые слова:* педагогическое моделирование, учебно-профессиональная траектория, процесс индивидуализации обучения, индивидуальная траектория.

*Annotation.* In the article joint activity, work and collaboration, is examined with many state-private partners and teachers of all levels in realization of modern process of educating. The stages of process are de-

scribed creations of educational-professional trajectory, that plug in itself, preparatory, rich in content and judicial, control. Organizationally-pedagogical terms are considered models of educational-professional trajectory of students-choreographers, consisting in creation of developing integral educational environment in a collaboration with state-private partners, institute of tutorship as component component of integral educational environment, in the special preparation of teaching staff for specific preparation of students-choreographers, according to the individual trajectories of educating.

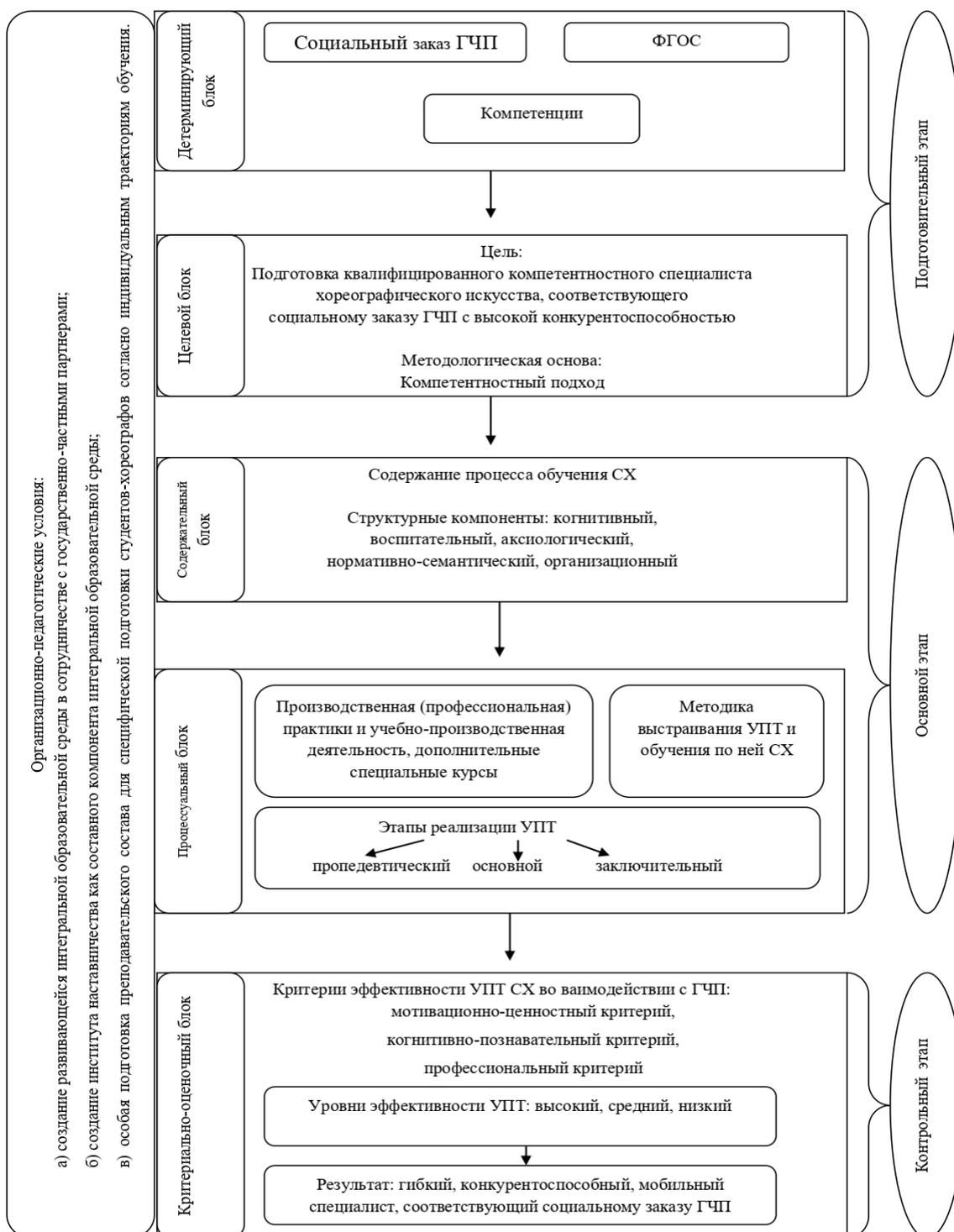
**Keywords:** pedagogical design, educational-professional trajectory, process of individualization of educating, individual trajectory.

Вхождение отечественного образования в единую европейскую образовательную систему ставит новые задачи перед государством. Немаловажную роль здесь играет большой темп обновления знаний, появления новых профессий и условий труда в области техники и технологий.

Требования ФГОС определяют метаобразовательные конструкторы для выбора инструментов в обучении. Это компетентность, компетенции и метакачества. Работа педагога предполагает быструю адаптацию к новым задачам, инструментам обучения, погружение в современные технологии, освоение новых подходов и методов, способов и видов профессиональной деятельности.

Совместная и продуктивная деятельность, работа и сотрудничество со многими государственно-частными партнерами и преподавателями всех уровней – это реалии современного процесса обучения. Под государственно-частными партнерами (ГЧП) подразумеваются структуры государственного аппарата управления, общественные организации и различные фонды, в том числе инвестиционные, финансовые и международные институты. Для получения намеченных результатов и плодотворной работы используется моделирование образовательного процесса.

Процесс создания учебно-профессиональной траектории включает в себя несколько взаимосвязанных этапов, отраженных в рисунке 1.



*Рисунок 1. Структурно-функциональная модель (СФМ) УПТ СХ во взаимодействии института культуры и государственно-частных партнеров (ГЧП)*

Подготовительный этап включает в себя детерминирующий и целевой блоки. Происходит поступление социального заказа от государствен-

но-частного партнера института культуры. К примеру, подготовка целого курса исполнителей для труппы музыкального театра или государственного профессионального ансамбля; реализация программы по профилю репетитор-преподаватель, артист народного или современного танца. В качестве цели учебно-профессиональной траектории мы определяем подготовку квалифицированного компетентного специалиста хореографического искусства, соответствующего социальному заказу и с высокой конкурентоспособностью. Методологическим основанием является компетентностный подход.

Далее следует основной этап: содержательный и процессуальный блоки. Содержание процесса обучения студентов-хореографов включает все программы, учебно-методическое сопровождение, ФГОС и компетенции, необходимые к освоению, подбор лексического материала для практических занятий в хореографических классах и мест практик на базе государственно-частных партнеров. Структурные компоненты: когнитивный, воспитательный, аксиологический, нормативно-семантический, организационный. Процессуальный блок (технологический): организация, согласование с государственно-частными партнерами, прохождение студентами-хореографами производственной (профессиональной) практики и учебно-производственной деятельности, дополнительных специальных курсов; методика выстраивания учебно-профессиональной траектории; этапы реализации учебно-профессиональной траектории (пропедевтический, основной, заключительный).

Контрольный этап и критериально-оценочный блок. В данном исследовании мы остановились на следующих критериях эффективности учебно-профессиональной траектории студентов-хореографов во взаимодействии с государственно-частными партнерами: мотивационно-ценностный, когнитивно-познавательный, профессиональный. В этот блок включены уровни эффективности учебно-профессиональной траектории: высокий, средний, низкий. Результатом выстраивания учебно-профессиональной траектории студентов-хореографов во взаимодействии с государственно-частным партнерством будет являться подготовка конкурентоспособного, гибкого, мобильного студента, соответствующего социальному заказу государственно-частных партнеров.

В структурно-функциональную модель учебно-профессиональной траектории студентов-хореографов мы включили организационно-педагогические условия:

а) создание развивающейся интегральной образовательной среды в сотрудничестве с государственно-частными партнерами;

б) создание института наставничества как составного компонента интегральной образовательной среды;

в) особая подготовка преподавательского состава для специфической подготовки студентов-хореографов, согласно индивидуальным траекториям обучения.

Новизна выявленных организационно-педагогических условий, способствующих эффективному выстраиванию учебно-профессиональной траектории во взаимодействии с государственно-частными партнерами, обуславливается тем, что:

- до этого они не создавались в связи с определенным нами предметом исследования. Однако отдельные условия уже использовались в педагогических исследованиях, но в контексте другой проблематики;

- данные условия не рассматривались ранее в педагогических исследованиях в этом сочетании;

- они различаются с подобными организационно-педагогическими условиями, к которым часто прибегают в иных исследованиях, благодаря своему собственному специфическому содержанию.

### Список литературы

1. Лодатко Е. А. Моделирование педагогических систем и процессов: моногр. – Славянск: СГПУ, 2010. – 148 с.
2. Монахов В. М. Педагогическое проектирование – современный инструментарий дидактических исследований // Школьные технологии. – 2001. – № 5. – С. 75–89.
3. Шарифзянова К. Ш. Педагогические условия проектирования индивидуальной образовательной траектории повышения квалификации педагогов в условиях информационной образовательной среды // Вестник Казанского технологического университета. – 2014. – Т. 17. – № 7. – С. 337–340.

*Целищева Оксана Владимировна, преподаватель,  
Кемеровский государственный институт культуры*

**УЧАСТИЕ СТУДЕНТОВ В КОНКУРСАХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ  
И ИСПОЛНИТЕЛЕЙ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ  
АКТИВИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ, ПОВЫШЕНИЯ  
ИХ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО УРОВНЯ  
В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ**

**PARTICIPATING OF STUDENTS IN THE COMPETITIONS  
OF BALLET-MASTERS AND PERFORMERS AS THERE  
IS A NECESSARY CONDITION OF ACTIVATION  
OF EDUCATIONAL ACTIVITY, INCREASES OF THEIR  
PROFESSIONAL LEVEL IN AREA OF CHOREOGRAPHY**

*Аннотация.* В статье рассматривается хореографический конкурс как одна из активных форм социально-культурной деятельности.

Приводится обоснование необходимости участия обучающихся в хореографических конкурсах. Обозначены логические этапы подготовки обучающихся к конкурсу как творческому процессу.

Раскрывается комплекс целей конкурсной практики, которые характеризуется развитием обучающихся, в процессе которого выступление на конкурсе становится итогом определенного этапа совместной работы обучающегося и преподавателя – от системы контроля успеваемости – зачетов, экзаменов, контрольных уроков до концертов.

*Ключевые слова:* конкурс, внеучебная работа, развитие обучающихся, профессиональная деятельность, исполнительское мастерство.

*Annotation.* A choreographic competition is examined In the article, as one of active forms of sociocultural activity. A ground over is brought about a necessity student to participate in choreographic competitions. The logical stages of preparation mark student to the competition as creative process. The complex of aims of competitive practice, that is characterized development of student, opens up, in the process of that a performance on a competition becomes the result of the certain stage of joint work of student and teacher –

from the checking of progress of tests, examinations, control lessons and concerts system.

**Keywords:** competition, outside educational work, development of student, professional activity, carrying out mastery.

Наряду с учебной деятельностью, важным компонентом в формировании профессиональной направленности и активизации учебной деятельности обучающихся является внеучебная работа. Приоритетными формами внеучебной работы являются те, которые активизируют самореализацию обучающихся, помогают становлению их творческой индивидуальности. Одной из таких форм является участие в конкурсах.

Хореографический конкурс как одна из активных форм социально-культурной деятельности характеризуется жанровым и стилевым разнообразием. Сегодня, благодаря конкурсным проектам различной направленности, все категории участников – профессионалы и любители, исполнители и балетмейстеры – могут найти «свой» конкурс.

Конкурс (от лат. – соревнование) – это состязание, соискательство нескольких лиц в области искусства, наук, спорта и прочего с целью выявить наиболее выдающегося конкурсанта – претендента на победу. Согласно Толковому словарю русского языка, конкурс – это «соревнование, имеющее целью выделить лучших участников, лучшие работы» [2].

Соревновательный дух всегда был присущ человеческой природе. Творческие состязания исполнителей притягивают к себе внимание появлением новых талантов. Их искусство открывает миру новые пути к совершенству. Такие встречи дают возможность определить тенденции и направления творческих поисков и по достоинству оценить красоту и гармонию наследия великих мастеров прошлого.

Число международных конкурсов постоянно увеличивается. Возможно, не будь они так востребованы зрителями и самими артистами, то не получили бы такого распространения. Чем же привлекательны конкурсы для обучающихся?

Во-первых, это познание и осознание своей индивидуальности, которое начинается с выбора танцевального номера, стиля и манеры исполнения.

Во-вторых, работа по освоению репертуара (наработка технически сложных элементов, особенностей композиции, стиля хореографии и пр.), рост исполнительского мастерства – важнейший этап в профессиональном росте танцовщика.

В-третьих, участие в конкурсной борьбе, выявление воли, характера и выносливости – качеств, важных для работоспособности. Сюда же следует отнести рост уверенности в себе и в собственных возможностях.

В-четвертых, расширение профессионального кругозора в процессе общения.

Подготовка и участие обучающихся в конкурсах – это творческий процесс, включающий логические этапы: от осмысления проблемы и возникновения идеи до ее детальной проработки и реализации. Степень зрелости творческой идеи, ее логическое обоснование и качество ее воплощения, естественно, различны: от едва намеченных контуров возможного решения до сравнительно полного обоснования и высококачественного воплощения. Это зависит от степени подготовленности студента к будущей профессиональной деятельности, от степени освоения профессиональных компетенций. Например, представление концертного номера требует от участника конкурса не только его художественного решения, но и проявления организаторских и педагогических способностей: поиск исполнителей и работа с ними, обеспечение костюмами, реквизитом, организация репетиционной работы. Наблюдая за конкурсными работами студентов, мы можем видеть их профессиональный рост от первого до выпускного курса.

Конкурсы балетмейстеров заставляют искать новые пластические средства и танцевальные формы, тем самым обновляя язык хореографии.

Участие в конкурсах – это один из самых действенных способов побудить к творческой активности. Конкурс можно рассматривать как катализатор творческой деятельности, как процесс накопления художественного опыта и созидательной энергии. И самое главное – конкурс дает шанс молодому артисту продемонстрировать свой талант и получить заслуженное признание.

Установлено, что на личностном уровне ценность конкурса для его участников заключается в способности удовлетворять потребность в самовыражении и быть источником положительных эмоций. Для становления личности как субъекта культуры необходимо создание насыщенной, эмоционально богатой культурно-образовательной среды. Индивидуальность каждого должна проявиться в продуктивной деятельности, ведущей к самореализации с последующим достижением значимых для личности результатов.

К выбору конкурса нужно подходить грамотно. Не стоит бездумно пускаться из конкурса в конкурс.

Конкурсы имеют многообразное значение для мировой культуры: они открывают новые имена в искусстве; выступают средством общения между специалистами; способствуют сохранению и распространению хореографического наследия; являются стимулом к развитию творческого эксперимента.

Конкурсная практика характеризуется целым комплексом целей. Одна из них – развитие обучающихся, в процессе которого выступление на конкурсе становится итогом определенного этапа совместной работы обучающегося и преподавателя. От системы контроля успеваемости – зачетов, экзаменов, контрольных уроков и концертов – конкурсы отличаются наличием соревновательного компонента, требующего особенно высокой степени мобилизации способностей и усилий.

Благодаря конкурсам открывается возможность выйти за пределы рутинного учебного процесса и постоянного круга общения: получить новые впечатления от общения с коллегами, расширить во многих отношениях профессиональный кругозор, сравнить собственные достижения с успехами коллег, увидеть и оценить общий уровень исполнительской культуры.

В 2019/20 учебном году студенты факультета хореографии КемГИК приняли участие в пяти хореографических конкурсах и получили звания лауреатов различной степени.

Изучив результаты экзаменационных сессий 2019/20 учебного года и проанализировав успеваемость студентов, можно сделать вывод, что обучающиеся, которые участвуют в конкурсах и ведут активную творческую деятельность, имеют более высокий балл по учебным дисциплинам.

Поэтому, подводя итоги, можно сказать, что конкурсы имеют немаловажное значение для обучающихся.

Во-первых, это формирование интереса к профессиональной деятельности, повышение исполнительского мастерства, приобретение опыта соревновательности и отстаивания своей творческой позиции.

Во-вторых, это наличие эмоциональной составляющей. Успех придает уверенность в собственных силах, закрепляет желание творить. Успех в процессе творчества рассматривается как обязательное условие для формирования положительной доминанты к творческой учебно-профессиональной деятельности.

Положительный опыт, приобретенный во время участия в соревнованиях, может впоследствии найти отражение в активном образе жизни на протяжении многих лет. А возможность участия в конкурсах является сильнейшим стимулом для упорной работы над собой.

## Список литературы

1. Левкоева Н. Г. Международные балетные конкурсы. Тенденции развития // Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежеквартальный альманах. – 2012. – № 1. – С. 166–187.
2. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 100 000 слов, терминов и выражений: [Новое издание] / под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – М.: Мир и образование, 2015. – 1375 с.
3. Уральская В. И., Левкоева Н. Г. Конкурсы с разных точек зрения // Мастерская звезд. – М.: Редакция журнала «Балет», 2009. – 80 с.

УДК 372.87

*Султан Румия Гарифулаевна,  
старший преподаватель кафедры народного танца,  
Кемеровский государственный институт культуры;  
Цымбал Алиса Николаевна, студентка 1-го курса,  
факультет хореографии,  
Кемеровский государственный институт культуры*

### ИЗБОВЫЕ ИГРЫ СИБИРСКОГО РЕГИОНА

### IZBOVYE OF GAME OF SIBERIAN REGION

**Аннотация.** В статье рассматриваются насущные вопросы о необходимости сохранения самобытности культуры Сибири на примере Омской области, описываются отличие и разнообразие традиционной культуры населения, поиски интересных сценических решений на основе использования фольклорных жанров.

Приводятся примеры вечерочных традиций в Омской области, их взаимосвязь с песенно-танцевальными и игровыми традициями Урала и Центральной России.

Определены способы использования народных игр в работе с хореографическими постановками как одного из самых ярких образцов фольклорной культуры.

**Ключевые слова:** культура Сибирского региона, вечерочные традиции, избовые игры, фольклор.

**Annotation.** The article deals with the pressing issues of the need to preserve the identity of the culture of Siberia on the example of the Omsk

region, describes the difference and diversity of the traditional culture of the population, the search for interesting stage solutions based on the use of folklore genres.

Examples of evening traditions in the Omsk region, their relationship with the song-dance and game traditions of the Urals and Central Russia are given.

The ways of using folk games in working with choreographic productions as one of the most prominent representatives of folklore culture are determined.

**Keywords:** culture of the Siberian region, evening traditions, group games, folklore.

Русская танцевальная культура берет свое начало из фольклора. Танцевальное действие изначально было частью обряда или ритуала. Став самостоятельным жанром, народный танец не утратил внутреннего содержания, которое направлено на отражение и освоение действительности через пластическую форму.

В настоящее время интерес к первоисточкам традиционной народной культуры переживает невиданный подъем. Связано это с необходимостью сохранения того, что жило в культуре любого народа веками, а также поиском нового, нешаблонного содержания сценических форм, поиском интересных сценических решений с использованием фольклорных жанров.

Актуальность работы определяется необходимостью сохранения традиций народов Сибирского региона, их использования в работе с хореографическими постановками. Игра – один из самых ярких образцов фольклорной культуры, который всем понятен, наиболее интересен и передает верное настроение и эмоции.

Объектом исследования являются народные игры Сибири.

Предмет исследования – избувые вечерочные игры Сибири.

Цель работы: изучить игры Сибирского региона для осуществления хореографической постановки с использованием собранного материала.

К вопросу о классификации форм фольклора обращались в своих трудах Заикин Н. И. «Этнография и танцевальный фольклор народов России», Заикин Н. И., Заикина Н. А. «Областные особенности русского народного танца». Однако данная тема здесь раскрыта не до конца, в основном это перечисление региональных вечерочных игр. Использование фрагментов игр непосредственно в танцевальных формах освещено недостаточно.

Вечерка – вечернее собрание сельских жителей для совместного развлечения или работы; сезонная форма молодежного досуга в осенне-зимнее время, наиболее характерная для восточных славян. Посиделки обычно проводились для женских работ (*толока, помочь*) и были видом деревенской взаимопомощи, например, при заготовке продуктов, пряде-нии, ощипывании птиц на перья для перин и подушек. У русских поси-делки были двух видов: рабочие и «с гуляньем».

На территории северных районов современной Омской области был сформирован особый тип культуры русскими переселенцами из Европей-ской России, чалдонами (челдонами), коренными сибиряками. В 1970–2000-х годах в селах Большереченского, Большеуковского, Знаменского, Колосовского, Крутинского, Муромцевского, Саргатского, Седельников-ского, Тарского, Тевризского, Тюкалинского, Усть-Ишимского, а также Горьковского и Оконешниковского районов Омской области было иссле-довано и записано много песен, игр и этнографических репортажей, кото-рые дают возможность восстановить ход действия молодежных празд-ничных вечеров и вечерочный репертуар Омского Прииртышья.

Неженатая молодежь проводила праздничные собрания по системе годового цикла. Из-за особенностей климата Омской области (как и всего региона) здесь был более длительный период проведения вечеров, они служили для молодежи заменой уличных развлечений и гуляний. Хоро-водный сезон весной был намного короче из-за возможных заморозков, летом мешало большое количество комаров и мошек.

Покров был началом вечерочного сезона, воскресные и праздни-чные посиделки осеннего периода были своего рода предвестниками свя-точных вечеров. Святочные вечерки проходили в период с Рождества до кануна Крещения. В период проведения свадеб вечерки были приурочены к предсвадебному этапу – девичнику.

Вечерка являлась важнейшим элементом молодежной жизни, на них происходили знакомства, выбор будущей пары, поэтому для вечеров была предназначена специальная нарядная одежда. Возраст участников в ос-новном – 16–17 лет. Такие молодежные собрания могли посещать только те, кто еще не вступил в брак, однако молодожены могли присутствовать, но только в качестве гостей.

Определенным ритуалом было даже общение на вечерках, напри-мер, обращение друг к другу по имени-отчеству. Молодые люди могли пригласить девушку, только спросив разрешения у ее родителей, обяза-тельно дав обещание проводить до дома: «Дядя Владимир, позвольте от-пустить с нами на вечерку Анну Владимировну, потом вернем».

Если позволяли родители, подобные встречи могли проводиться в доме одного из участников, но чаще всего для вечеров на один вечер (до полуночи) или на весь период святок у кого-либо из одиноких пожилых людей парни по очереди откупали избу. Платить за дом могли дровами, хлебом, керосином, деньгами. Так, в деревне Таборы Знаменского района за вечерку платили три рубля, в Андреевке Саргатского района – «трешка и керосин».

На вечерках днем девушки работали без парней: шили, пряли, вязали, тихо разговаривали, пели протяжные песни. Вечером гурьбой приходили парни, на пороге кланялись, снимали шапки и здоровались, после чего выбирали себе пару для игр и танцев. При этом частая смена партнеров во время сезона осуждалась.

На девичьи посиделки приглашали неженатых парней, и работы обычно заканчивались небольшим угощением, песнями и танцами.

Культура Сибири отличается самобытностью и большим разнообразием в силу того, что на этой огромной территории проживает множество народов, а русское население, пришедшее на эти территории две-три сотни лет тому назад, никогда не стремилось уничтожить традиционную культуру коренных жителей Сибири. Да и само государство всегда с уважением относилось к традициям жителей Сибири. Такое положение вещей позволило практически всем народам сохранить свои обычаи, традиции и культуру если не в первозданном, то в аутентичном состоянии. Конечно, влияние русской культуры не могло не сказаться на культурной традиции сибирских народов, однако чаще всего две эти традиции не пересекались и не конфликтовали, а, скорее, дополняли друг друга, благодаря чему традиционная культура сибирских народов сохранилась до наших дней.

Культура и традиции Омской области формировались не менее самобытно. Сейчас это результат слияния и преобразования культур и традиций множества народов. Связано это с причиной создания города: ссыльные со всей страны «привозили» свои обычаи и особенности.

Вечерочные традиции Омской области могут пересекаться с традициями Урала и Центральной России, некоторые игры и припевки встречаются в соседних регионах, а ход самой вечерки во многих городах оставался неизменным.

В течение вечерки обязательным элементом было участие в играх, завершающихся поцелуем. Девушек, приехавших погостить на праздники из других сел, принимали охотно, парней же пускали за определенный выкуп.

Вечерочный репертуар включал исполняемые в определенной последовательности игры, хороводы, посиделочные песни, пляски, бытовые танцы, кадрили.

Все избовые вечерочные игры, в основном, делились на те, что исполнялись с песней, и те, что исполнялись без песен. Рассмотрим их подробнее.

### *Песенные игры*

Одна из самых популярных песенных игр села Такмык Большереченского района – это «На стульчике купчик»: «Девушки становились в круг. В центре ходит парень, выбрав девушку, целует». Песней нужно было повеличать каждого парня, начиная с «подрядчика».

*На стульчике купчик,  
Коленька-голубчик.  
– Ты кого, Коля, любишь,  
Кого приголубишь?  
– Люблю я девку-любку,  
Машеньку-голубку,  
Сергеевну-голубку.  
Люблю я, приголублю,  
Разик поцелую,  
Хорошо милую.*

Самым же распространенным зачином вечерки, способствующим выявлению взаимных симпатий при формировании пар, была игра «В соседи». Во многих селах она включала песенку, исполняемую девушками:

*А вы, соседи, соседи мои,  
Да вы берите по соседушке себе,  
Да по душе по красной девушке,  
Да вы садите на колонушки,  
Да вы цалуйте помаленичку!*

«Комиссары» рассаживали девушек на колени к парням по своему усмотрению (иногда парень, решивший досадить своей девушке, нарочно садился с другой). Девушке, которую пересаживали, «комиссары» могли предложить перескочить через два ремня; если заденет, то ей могло достаться ремешком. В Становке «недовольного» соседкой заставляли плясать. По окончании игры, когда все рассаживались в соответствии с по-

желаниями, могла раздаться команда: «Пришел Денис – сверху на низ» – теперь парни садились к девушкам на колени.

Другие игры сопровождались припевками, например, «Олень»: в качестве фантов могли собирать с девушек и парней платочки; водящий сидел на корточках в центре круга и по окончании песни загадывал каждому задание-выкуп. Песенками-припевками сопровождались игры «Как у деда Трифона», «Зайнька», «Дрема» и ряд других.

Вариантов хореографического оформления вечерочных песен было множество. Условно их можно разделить на две большие группы.

Первая – вечерочные проходки полукругом вдоль сидящих на лавках или в кругу. Во вторую группу входили вечерочные игровые хороводы с разыгрыванием песенного сюжета в центре круга. Выбор пары предварялся сольной проходкой.

Все песни, исполняемые на вечерках, имели определенные варианты хореографического оформления, эти же движения обычно описывались и в песнях.

Парни кругом ходят, девки сидят на лавке. Парни девку возьмут каждый себе и ходят парами по кругу. В конце целуются при всех. А потом парни садятся – девушки ходят, выбирают парней.

Девушки (четверо) ходили по кругу, взявшись в центре за руку, то в одну, то в другую сторону. Целовали парней, к любому подходишь.

Парни и девушки ходят кругом, держась за руки. В центр круга выбирают парня. Он себе выбирает девушку. Стоят в кругу и тоже кружатся (в противоположную сторону). В конце песни целуются.

Во время исполнения песни («Сашенька милая») – хождение по кругу с «прихлопыванием» и «дроблением» (приплясыванием) в подвижной части песни.

Девушки ходят кругом, держась за руки. Парни пристраиваются с внешней стороны круга впереди избранной девушки (руки крест-накрест). В конце песни целуются.

Четыре парня и четыре девки становились друг против друга. Первыми к парням шли девки, назад шли парни. По окончании песни целовались.

Во время песни («Ой, Дунай») парень снимает шапку, кидает девке на колени, она надевает ее на себя, идет рядом, шапку одевает на него и целует.

Под песню «Я качу кольцо» один или два парня выбирали себе девушек, под слова песни ставили против матицы, в конце песни девушки доставали до матицы («значит – годная к работе»). «Если девушка маленькая, то парни ее подсаживают», в конце песни целовались.

Во время песни («У нас Ванюшка») девки прыгали через лавки, парни их пересаживали, в конце целовались – это игра на ловкость.

В центре круга парень с девушкой садятся на скамейку спиной друг к другу и по окончании песни поворачивают головы в стороны, если в разные – то парень обнимает девушку и целует. Если в одну – девку меняют.

Среди распространенных вечерочных игр были игры без песен. Они отличались более активным ходом игры.

#### *Игры, исполняемые без песен*

Игры, в которые играли без песен, отличаются большей активностью, подвижностью, но они обычно менее массовые, в отличие от песенных.

В этих играх могли использоваться различные атрибуты, например, платочки, ремешки, кочерги, ленты и т. д.

«В ремешки» играли, стоя в кругу, пряча ремешок за спинами, или сидя на полу, передавая под коленями – ведущий должен угадать, у кого ремень.

Во время игры «в кочергу», игроки использовали кочергу в качестве некой преграды: прыгая через нее, парни показывали свою удаль, а девушки – ловкость и изящество. Тот, кто ни разу не заденет кочергу, мог выбрать себе пару для следующей игры.

«В номера» играли, сидя на коленях; если парень заговорил девушку, она могла, пропустив свой номер, получить ремешком. Без песен играли также в «третий лишний», «в заулки» («ручеек»).

Таким образом, избовые игры имели свои подразделения на исполняемые с песнями и без песен, у каждой песни могли быть определенные варианты хореографического оформления. Песенные игры в большинстве случаев являлись зачином всей вечерки, участники через них знакомились друг с другом, они сопровождалась характерными подтанцовками в основном в полукруге или в парах и музыкальными притопами. Игры, продолжающие вечерку, исполнялись уже без песен и были более активны и хореографически развиты, потому что через них непосредственно осуществлялся выбор пары.

## Список литературы

1. Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца. – М.: МГУК, 2003. – 224 с.: ил.
2. Богданов Г. Ф. Традиционная русская народная хореография: жанры, формы, композиции (от истоков до начала XX века). – М.: МГУКИ, 2014. – 444 с.: ил., нот.
3. Заикин Н. И., Заикина Н. А. Областные особенности русского народного танца. – Орел: Типография «Труд» администрации Орловской области, 1999. – 554 с.
4. Заикин Н. И. Этнография и танцевальный фольклор народов России: учеб. пособие. – Орел: Орлов. гос. ин-т искусств и культуры, 2012. – 64 с.
5. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1976. – 352 с.
6. Захаров Р. В. Работа балетмейстера с исполнителями. – М.: Искусство, 1967. – 230 с.
7. Захаров В. М. Поэтика русского танца. – М.: Святогор, 2004. – 552 с.
8. Карпенко В. Н., Карпенко И. А., Баган Ж. Хореографическое искусство и балетмейстер. – М.: ИНФРА, 2019. – 192 с.
9. Климов А. А. Основы русского народного танца. – М.: Искусство, 1981. – 270 с.
10. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. – Берлин: Петрополис, 1925. – 178с.
11. Мурашко М. П. Формы русского танца. Кн. 1, ч. 2: Пляска. – М.: Один их лучших, 2007. – 110 с.
12. Мурашко М. П. Классификация русского танца. – М.: МГИК, 2012. – 552 с.
13. Мурашко М. П. Русская кадрили: исследование форм русского танца. – М.: МГИК, 2013. – 552 с.
14. Мурашко М. П. Русский перепляс. – М.: МГИК, 2014. – 552 с.
15. Надеждина Н. С. Русские танцы. – М.: Искусство, 1951.
16. Устинова Т. А. Беречь красоту русского народного танца. – М.: Молодая гвардия, 1959.
17. Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы. – М.: Искусство, 1996.

*Буратынская Светлана Вениаминовна,  
доцент кафедры балетмейстерского творчества,  
Кемеровский государственный институт культуры*

**ФАКТОР ДУХОВНОСТИ КАК ОСНОВА ВОСПИТАНИЯ  
ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ  
В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ  
В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ**

**SPIRITUAL FACTOR AS THE BASIS FOR THE EDUCATION  
OF THE INDIVIDUAL STYLE OF HUMAN THINKING  
IN THE CREATIVE ACTIVITY OF STUDENT CHOREOGRAPHERS  
IN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS**

*Аннотация.* В статье рассматриваются вопросы воспитания и приобщения к духовно-нравственным нормам подрастающего поколения.

Раскрываются современные способы формообразования в различных видах искусства, в том числе хореографическом, как модная тенденция активного поиска новых форм танцевального искусства. Приводится анализ хореографических фестивалей и конкурсов – от областных до международных, от любительских до профессиональных, от детских до взрослых, где нашествие «робототехники» в танце, абстракции, неоправданной философии наблюдается в репертуарах творческих коллективов.

Рассматривается хореографическое искусство как специфический род человеческого мышления и творческой деятельности, широко и непосредственно вплетенное в процесс материальной и духовной жизни людей и выполняющее свое предназначение в интересах общества.

Приводится анализ влияния хореографического искусства на духовный мир человека, его отношения к лучшим национальным традициям и общечеловеческим ценностям как яркого воплощения ментальных особенностей, национального мировоззрения, философских, религиозных, нравственных, эстетических взглядов, господствующих в тот или иной исторический период.

Раскрываются роль и огромное значение танца как средства воспитания национального самосознания, вызывающего эмоциональный отклик, связанный с преобразенными с помощью его средств явлениями объективного мира.

**Ключевые слова:** эстетическое воспитание, духовность, балетмейстер, хореографическое искусство, межкультурный диалог, личность.

**Annotation.** The article discusses the issues of education and introduction to the spiritual and moral norms of the younger generation.

Reveals modern forms in various types of art, including choreographic, as a fashionable tendency of active search for new forms of dance art. The analysis of choreographic festivals and competitions, from regional to international, from amateur to professional, from children to adults, where the invasion of "robotics" in dance, abstraction, unjustified philosophicalism is observed in the repertoires of creative groups.

Choreographic art is considered as a specific kind of human thinking and creative activity, which was widely and directly interwoven into the process of material and spiritual life of people and fulfilled its purpose in the interests of society.

An analysis of the influence of choreographic art on the spiritual world of a person, his positive attitude to the best national traditions and universal values, is given, being a vivid expressive embodiment of mental characteristics, national worldview, philosophical, religious, moral, aesthetic views prevailing in a particular historical period.

The role and great importance of dance is revealed as a means of educating national self-awareness, which evokes an emotional response associated with the phenomena of the objective world transformed with the help of its means.

**Keywords:** aesthetic education, spirituality, ballet master, choreographic art, intercultural dialogue, personality.

Мы можем точно утверждать, что исконно русская культура и искусство, основанные на обычаях, аутентичности, преемственности, отличались своей духовностью, душевностью, возвышенностью, любовью к человеку, родине, земле, жизни.

В русскую культуру органично вошло представление о любви как о силе, доминирующей в жизни людей. Важнейшая для христианской веры идея личного спасения ориентировала человека на самосовершенствование и способствовала развитию индивидуальной творческой деятельности. Развитие, совершенствование человека мыслилось как переход от внешних оболочек к внутреннему – до того предела, пока все внешние оболочки не сделаются совершенно прозрачными.

Эстетическое воспитание, построенное на интегрированно-гуманитарной основе, позволяет формировать духовно-нравственную культуру личности в процессе познавательной деятельности, поскольку эстетическая культура – это часть общей культуры личности, выражающая ее способность воспринимать и преобразовывать действительность по законам и нормам красоты, совершенства и гармонии.

Духовность – специфически человеческое качество, характеризующее мотивацию и смысл поведения личности. Это позиция ценностного сознания, свойственная всем его формам: нравственной, политической, религиозной, эстетической, художественной, но особенно существенная в сфере моральных отношений. Она обнаруживается в обращенности человека к высшим ценностям, к идеалу.

Понятие «духовность» производно от понятия «дух». Этим термином в русском языке издавна обозначается то, что противоположно субстанциальной основе бытия – материи.

Психологический словарь понятие «духовность» человека характеризует как «индивидуальную выраженность в структуре личности двух фундаментальных потребностей: индивидуальной потребности познания и социальной потребности жить и действовать для других». С этой точки зрения, понятие «духовность» тесно связано с нравственно-этическими ценностями, что означает свободу индивида от внутренней поглощенности, чуждых влияний и следование высшим ценностям. Именно эта позиция наиболее близка к представлению духовности в сфере хореографического искусства. Духовный мир балетмейстера является своеобразным зеркалом, в котором отражается интеллектуальная жизнь всего общества. Его основа – общественное сознание со всеми его структурными элементами и социальными уровнями. Вместе с тем хореограф имеет и свой, обособленный мир, способный функционировать самостоятельно, вне зависимости от происходящего в обществе.

Хореографическое искусство как специфический род человеческого мышления и творческой деятельности было широко и непосредственно вплетено в процесс материальной и духовной жизни людей и выполняло свое предназначение в интересах общества.

Являясь ярким выразительным воплощением ментальных особенностей, национального мировоззрения, философских, религиозных, нравственных, эстетических взглядов, господствующих в тот или иной исторический период, хореографическое искусство оказывало влияние на духовный мир человека, его положительное отношение к лучшим нацио-

нальным традициям и общечеловеческим ценностям. В связи с этим танец имеет огромное значение как средство воспитания национального самосознания. Поэтому он вызывает эмоциональный отклик, связанный с преображенными с помощью его средств явлениями объективного мира. Это подтверждают многие выдающиеся хореографы начиная от зарождения профессионального хореографического искусства до современности.

Так, Карло Блазис еще в XVII веке в своей работе отмечал: «Балетмейстер должен соединять совершенное знание искусства танца и пантомимы с основательными познаниями в музыке и рисовании. Изучение литературы и великих мастеров также для него весьма полезно. Балетмейстер должен иметь некоторое представление о механике и геометрии, что даст ему возможность точно и правильно построить рисунок и движение танца. ...Но знание, самое необходимое для автора театральных пьес, которое требует от него собственного внимания и от которого зависит весь эффект его работы – это знание действительной жизни и человеческого сердца; без этого нельзя приступить ни к какой работе. ...Чтобы добиться славы, необходимо обладать известной чувствительностью души, которую все окружающее волнует, захватывает, трогает, интересуется и которая живо откликается на малейшую эмоцию...» [1, с. 98].

«Вместо традиционного дуализма, балет должен гармонично объединить три важнейших элемента – музыку, декорацию и пластическое искусство ... танец должен поддаваться осмыслению. Движения тела не должны опускаться до банальной пластики ... танец обязан отражать душу» [8, с. 384].

Педагог классического танца Николай Тарасов отмечает воздействие на зрителя выразительным театральным танцем: «Любой театральный танец, в том числе и классический, воздействует на зрителя лишь тогда, когда искусство танцовщика основывается на выразительном, а не механическом жесте, реалистичном, а не абстрактном движении» [7, с. 20].

Об отражении души в танце говорили Михаил Фокин, Шарль Луи Монтедье, Игорь Моисеев. Как считал Шарль Луи Монтедье, «красота в скульптуре, живописи, поэзии и танце – это не геометрическая красота пропорций, но живое и воодушевленное ее выражение. Основное действие и весь ход театрального представления захватывают внимание только в том случае, если они даны интересно; тогда они беспокоят и волнуют наши чувства, и мы принимаем участие в судьбе действующих

лиц. Главная заслуга автора заключается в умении завладеть умом и чувствами зрителя. Нашими образцами и вожаками должны быть подлинные и душевные движения» [6, с. 65].

«Я не понимаю пустословия в искусстве... В искусстве лучше не сказать ничего, чем сказать ничего. Танцевать просто для того, чтобы танцевать, ничего этим не выразив: если не мысль, так чувства, – нет смысла! Иначе это не искусство, а пустое времяпрепровождение» [5, с. 186].

«Только бессмысленных движений и жестов не может быть и не должно быть в балете, поскольку жест и движение являются выразителями сознательных или подсознательных ощущений. Нельзя жонглировать жестом в угоду эффективности формы...» [3, с. 189].

Таким образом, ведущие балетмейстеры отмечают, что танцевальные традиции являются важной составляющей духовного наследия любого народа. Для славянского танца характерно обязательное смысловое наполнение. Каждая фигура танца имела свое значение, символизирующее определенное действие, событие.

Исходя из приведенных высказываний ведущих хореографов России и мира, возникает острая необходимость на современном этапе в период обучения студентов в вузе культуры обратить особое внимание на фактор духовности как основу воспитания индивидуального стиля мышления в творческой деятельности.

Фестивали, конкурсы современной хореографии международного, российского уровней говорят об обратном. Танец не имеет души, живых переживаний и эмоций, трепета чувств. Он безличен и холоден. А еще зачастую агрессивен и содержательно пуст. На это указывают многие комментарии известных хореографов, критиков-искусствоведов.

Так, например, в декабре 2016 года, после проведения XXIX Международного фестиваля современной хореографии IFMC в Витебске, свое мнение высказал один из членов жюри, хореограф, художественный руководитель театра современной хореографии «Киев Модерн-Балет»: «...К сожалению, почти все конкурсные работы тяготеют к часто неоправданной многозначительности, сумраку, печали, депрессии. И очень редко современный танец дарит радость, улыбку и юмор» [2].

Мнение знаменитого хореографа поддержала Лариса Барыкина – председатель экспертного совета, член творческого союза СТД России и Союза композиторов СССР, музыкальный и театральный критик, эксперт

Национальной театральной премии «Золотая маска», критик «Nijinsky Dance Awards» (Монако), член Директората Российского отделения «Всемирного танцевального Альянса» (WDA): «В современном танце каждый может назвать себя хореографом, в итоге индивидуальности на сцене не стало, прогрессируют некомпетентность и непрофессионализм. К сожалению, теперь стыдно быть эмоциональным, стыдно соответствовать хорошей музыке, надо быть “высокоинтеллектуальным” и говорить о каких-то глобальных страданиях и поисках» [2].

В 2020 году по завершении Открытого Российского конкурса артистов балета «Арабеск» имени Екатерины Максимовой, который проходил с 24 октября по 2 ноября на сцене Пермского театра оперы и балета, свое мнение в социальных сетях высказал российский хореограф, солист и балетмейстер театра «Балет Евгения Панфилова», лауреат Российской Национальной театральной премии «Золотая маска» Алексей Расторгуев: «...гениальность хореографов не замечена...опять! ...заниматься уроком, каждый день не обязательно – зачем? (Классика для бездарных) ... школы не нужны, вузы тем более! Чем быстрее придет (новое поколение (проектов), тем жизнь будет современной...».

Даже на основе этих трех высказываний можно сделать определенный вывод, пусть совсем неоднозначный и многозначительный. Современное танцевальное искусство претерпевает колоссальные изменения: с одной стороны, огромное влияние западничества в поисках инновационных хореографических форм, текстосложения, повышения уровня профессионального исполнительского мастерства, с другой – оскудение содержательности и чувственности. Все чаще танец не имеет души, он имеет только тело, зачастую идеальное, высокотехническое.

На формирование духовного мира у личности оказывают влияние:

- условия повседневной жизни как бытового, так и общеполитического характера;
- целенаправленное воздействие на индивида со стороны общества;
- практическая деятельность в обществе;
- воспитание в базовой ячейке общества (в семье);
- обучение, совершенствование, контролирование самого себя.

Для творческой самореализации хореографам необходима ориентация на идеалы абсолютного бытия, представленные в мировых образцах

балетного искусства, которые будут способствовать развитию духовных качеств балетмейстеров. Педагогический процесс, осуществляющий духовно-нравственное воспитание, может протекать в форме сотворческого поиска хореографических средств, которыми хореограф сможет выразить вечные, общечеловеческие проблемы в собственных творческих работах. Качественное, осознанное исполнение хореографического текста композиций классического наследия балетного репертуара даст соответствующий практический опыт правильного поведения героя с проявлением желаемых качеств и свойств личности самого хореографа. Эмоциональное переживание духовно-нравственного образа, представляющего ценность произведения хореографического искусства, поможет воспитать силу духа, ответственность и чувство долга и, возможно, окажет благотворное влияние на корректировку поведения зрителя.

Многое, что создано современными хореографами, исходит из поисков сущности исследования, саморазвития уголков души, сокрытых подчас от самого себя. Неслучайно в искусствоведении есть теория о том, что современная хореография есть выражение языком тела с применением самых широких театральных средств, актуальных идей нашего времени. Отсюда современная хореография представлена не только авторскими театрами, она полистилистична по своей сути, отражая перипетии социально-политических метаморфоз и культурных парадигм эпохи. XX век представил в хореографическом искусстве образ личности, которая концентрирует около себя единомышленников, чутко реагирующих на авторитарность сильной творческой позиции.

Современное хореографическое искусство делает главный акцент на танце «плотских» реальных людей, искренности их незапрограммированных движений. Допустимо все: смешение театра, танца и кино, фарса и всевозможных мелодий без их стилевых и временных различий. Источник вдохновения – человеческое тело и его индивидуальные возможности, но без заложенных с раннего детства жизненных позиций, мироощущений и тенденций мастерство хореографа может и не воплотиться из-за туманных представлений предстоящей работы. В положительном же случае получается громоподобный поток, провоцирующий публику на самые интенсивные эмоции. Бесконечность разума и его креативных феноменов – может быть, самая основная мысль хореографии. Поэтому нынешний хореограф ищет все составляющие своего произведения где-то в себе, в своем подсознании. Отсюда современная хореография развивается вне вся-

ких законов построения сценического действия, поэтому очень часто только сам хореограф на все сто процентов понимает свою постановку. Если зрительскому пониманию будет доступна только половина – это уже можно считать успехом. Каждому хореографу характерен свой пластический язык. Именно он является отличительной чертой его творчества. Умение балетмейстера владеть пластическим языком определяется через понимание зрителем главной сути сценических работ хореографа.

Танец – не столько хореография, сколько философия художественной рефлексии мира; чтобы понимать его, необходимо, прежде всего, понимать самого себя и сущность мира в целом.

Формирование духовно-нравственной личности предполагает расширение мировоззрения, восприимчивости к искусству. Современный мир существует и развивается как мир постоянного общения народов, культур. Послом в достижении взаимопонимания народов является искусство – искусство слова, краски, звука, движения. Диалог – это понимание своего «я» и общение с другими. Он всеобщ, и всеобщность диалога общепризнана. Он необходимое условие научного поиска истины и процесса творчества в искусстве.

Следовательно, межкультурный диалог оказывает огромное воздействие на формирование, развитие личности: здесь и расширение кругозора, и рост умения уважать и понимать другую культуру, ценить свою, видеть ее через призму другой и оценивать тот вклад, который внесла своя культура в сокровищницу мирового культурного фонда. Правильно организованный межкультурный диалог поможет составить представление о другой культуре с точки зрения ее реалий, традиций, аксиологических аспектов. В целом это будет способствовать развитию общей культуры личности, познавательной мотивации учения, формированию культурного опыта, росту патриотизма и толерантности. Искусство призвано сохранять и беречь историческую память в эмоциональной, образной форме, а это будет способствовать взаимообогащению культур, осознанию общечеловеческих ценностей.

Осознание себя наследниками великого искусства помогает духовному взрослению, а соприкосновение с другими культурами воспитывает толерантность, уважение к иным традициям искусства и открытость, готовность к творческому диалогу. Для того чтобы быть плодотворным, такой диалог в будущем должен представлять собой фактор формирования общечеловеческой толерантности.

## Список литературы

1. Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2008. – 352 с.
2. Барыкина Л. Раду Поклитару разгромил витебский фестиваль: ст. // Витебский курьер. – 06.12.2016
3. Голейзовский К. Жизнь и творчество: ст., воспоминания, док. – М.: ВТО, 1984. – 552 с.
4. Льянова Х. Б. Формирование эстетической культуры младших школьников // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2011. – № 7. – С. 165–168.
5. Моисеев И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. – М.: Согласие, 2001. – 226 с.
6. Монтескье Ш. Л. О духе законов. – М.: ИОЛЮС, 1993. – 103 с.
7. Тарасов Н. Классический танец. – Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1981. – 479 с.
8. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. – Л.: Искусство, 1981. – 505 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Абольянина Екатерина Андреевна, студентка 2-го курса, направление «Хореографическое исполнительство», Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).*

*Андреева Юлия Николаевна, художественный руководитель ансамбля классического танца «Балетный вернисаж», театра-танца «Начало», Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).*

*Банзаракцаева Айтилина Афанасьевна, старший преподаватель, заслуженная артистка Республики Саха (Якутия), Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ).*

*Бондаренко Анастасия Александровна, доцент кафедры народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).*

*Бочкарева Наталья Сергеевна, старший преподаватель кафедры классической и современной хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).*

*Буратынская Светлана Вениаминовна, доцент кафедры балетмейстерского творчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).*

*Вампилова Татьяна Базаровна, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Бурятия, заведующая хореографическим отделением ФМИХИ, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ).*

*Горина Ольга Викторовна, преподаватель народного танца, Иркутский областной колледж культуры (г. Иркутск, РФ).*

*Дандагариев Каршига Хамзиевич, преподаватель отделения хореографии, Республиканский эстрадно-цирковой колледж (г. Алматы, Республика Казахстан).*

**Казаринова Татьяна Алексеевна**, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой хореографии, заслуженный работник культуры РФ, Пермский государственный институт культуры (г. Пермь, РФ).

**Лычкин Владимир Александрович**, ассистент кафедры хореографии, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (г. Челябинск, Россия).

**Мелентьева Людмила Дмитриевна**, доцент кафедры классической и современной хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Ованесян Лариса Геннадьевна**, доцент кафедры хореографии, Южно-Уральский гуманитарно-педагогический университет (г. Челябинск, РФ).

**Палилей Александр Васильевич**, кандидат педагогических наук, профессор, и. о. декана факультета хореографии, заведующий кафедрой народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Петрова Лия Александровна**, студентка 1-го курса, направление «Народная художественная культура», Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ).

**Пузырева Инга Анатольевна**, директор филиала ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии» в г. Кемерово (г. Кемерово, РФ).

**Рыскулова Анар Бекжановна**, артистка балета, педагог-хореограф Государственного ансамбля танца РК «Салтанат» (г. Алматы, Республика Казахстан).

**Савин Алексей Викторович**, заместитель директора по творческой работе, филиал ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии» в г. Кемерово (г. Кемерово, РФ).

**Султан Румия Гарифулаевна**, старший преподаватель кафедры народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Тугай Анастасия Владимировна**, доцент, заслуженный работник культуры Республики Бурятия, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ).

**Целищева Оксана Владимировна**, преподаватель, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Цымбал Алиса Николаевна**, студент 1-го курса, факультет хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Шишкина Елена Александровна**, председатель предметно-цикловой комиссии «Хореографическое творчество», преподаватель, Кузбасский колледж культуры и искусств имени И. Д. Кобзона (г. Кемерово, РФ).

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие</b> .....	3
<b>Раздел 1. НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК ФОРМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В СОВРЕМЕННОМ ХО- РЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ</b> .....	6
<b>Палилей А. В.</b> Творческо-деятельностный подход в образова- тельном процессе будущих хореографов в вузе культуры.....	6
<b>Горина О. В.</b> Особенности танцев коренных народов Прибайка- ля как раздел учебной дисциплины «Народный танец» в Иркут- ском областном колледже культуры.....	14
<b>Вампилова Т. Б., Петрова Л. А.</b> Воплощение в якутской сцениче- ской хореографии национальной мифологии и традиций.....	19
<b>Рыскулова А. Б.</b> Ансамбль танца РК «Салтанат» – родник на родного творчества.....	28
<b>Шишкина Е. А.</b> Роль изучения венгерского танца в процессе хо- реографического образования.....	34
<b>Бондаренко А. А., Абольянина Е. А.</b> Художественная интерпре- тация народно-сценического танца как образовательная техноло- гия в системе подготовки будущих артистов-танцовщиков.....	39
<b>Дандагариев К. Х.</b> Традиции, опыт и инновации преподавания национального народного танца в образовательных учрежде- ниях.....	45
<b>Лычкин В. А.</b> Значение и роль народного танца в жизни совре- менного общества.....	50
<b>Вампилова Т. Б., Тугай А. В.</b> Сохранение танцевальной культуры бурят в творчестве национального театра песни и танца «Байкал»...	55
<b>Ованесян Л. Г.</b> Казахский традиционный танец: история, пути со- хранения и развития в современных условиях.....	61
<b>Султан Р. Г.</b> Модели в педагогике.....	73
<b>Раздел 2. КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ</b> .....	79
<b>Мелентьева Л. Д., Пузырева И. А.</b> Театр танца как креативное пространство совершенствования творческо-исполнительской дея- тельности артистов-танцовщиков.....	79

<b>Банзаракцаева А. А.</b> Внедрение принципов балета в современную хореографию.....	84
<b>Бочкарева Н. С., Андреева Ю. Н.</b> Формирование исполнительской культуры артиста-танцовщика в условиях учебного процесса в вузе.....	91
<b>Савин А. В.</b> Сценическая практика в предпрофессиональном образовании как необходимое условие формирования исполнительских навыков будущих артистов балета.....	96
<b>Мелентьева Л. Д., Пузырева И. А.</b> Особенности освоения дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программы в области хореографического искусства «Искусство балета».....	103
<b>Раздел 3. ТВОРЧЕСТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПРИ СОЗДАНИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ: СОВРЕМЕННЫЕ ВИДЫ И ФОРМЫ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....</b>	108
<b>Казаринова Т. А.</b> Реализация требований федерального государственного образовательного стандарта высшего образования (бакалавриат) в курсе предмета «Мастерство хореографа».....	108
<b>Палилей А. В.</b> Технология организации самостоятельной работы студентов как способ самореализации в учебно-творческой деятельности.....	113
<b>Султан Р. Г.</b> Структурно-функциональная модель учебно-профессиональной траектории студентов-хореографов во взаимодействии института культуры и государственно-частных партнеров.....	124
<b>Целищева О. В.</b> Участие студентов в конкурсах балетмейстеров и исполнителей как необходимое условие активизации учебной деятельности, повышения их профессионального уровня в области хореографии.....	129
<b>Султан Р. Г., Цымбал А. Н.</b> Избовые игры Сибирского региона.....	133
<b>Буратынская С. В.</b> Фактор духовности как основа воспитания индивидуального стиля человеческого мышления в творческой деятельности студентов-хореографов в вузах культуры.....	141
<b>Сведения об авторах.....</b>	150

Научное издание

СОВРЕМЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:  
ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ И МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОПЫТ

Сборник научно-практических статей

Редактор *О. В. Шомшина*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки: *О. В. Лобанова*

Компьютерная верстка: *Я. А. Кондрашова*

Подписано в печать 07.09.2021. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 8,1. Усл. печ. л. 9,0.

Тираж 500 экз. Заказ № 59.

---

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.

E-mail: [izdat@kemguki.ru](mailto:izdat@kemguki.ru)