

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
«ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ**

*Материалы Республиканской научно-практической конференции
(5 апреля 2017 г.)*

Луганск

КНИГА
2017

УДК [37.016:792.8](053.6)(06)
ББК 85.32р.я43
А 43

Рецензенты:

- М.В. Яровой** – директор ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества», заслуженный работник культуры Украины;
- В.Г. Балджи** – директор ГУК ЛНР «Луганский академический украинский музыкально-драматический театр на Оборонной», заслуженный деятель искусств Луганской Народной Республики;
- Л.П. Лабинцева** – и.о. заведующего кафедрой музыковедения и инструментального исполнительства Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент.

А43 **Актуальные проблемы хореографического образования детей и молодежи** : Материалы Республиканской научно-практической конференции (5 апреля 2017 г.). – Луганск : Книта, 2018. – 100 с.

В сборнике представлены материалы, посвященные различным аспектам хореографического образования детей и молодежи, рассмотрены тенденции развития современных видов хореографического искусства, воспитательный потенциал танца, состояние и перспективы развития хореографической педагогики в сфере образования.

Сборник предназначен для руководителей хореографических коллективов, преподавателей, аспирантов и соискателей, так же может быть полезен для студентов хореографической направленности.

УДК [37.016:792.8](053.6)(06)
ББК 85.32р.я43

Рекомендовано к печати Научной комиссией ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»
(протокол № 9 от 20 марта 2018 г.)

© Коллектив авторов, 2018
© Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ДОКЛАДЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА ПЛЕНАРНОМ ЗАСЕДАНИИ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ НАУЧНО- ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ»

| | | |
|---------------------|--|----------|
| Ткачева В.И. | Воспитательный потенциал хореографического искусства в среднеобразовательных учреждениях ЛНР | 5 |
|---------------------|--|----------|

СЕКЦИЯ 1

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

| | | |
|--|---|-----------|
| Алехина Г.В., Полякова А.В. | Древний танец как часть религиозно-го культа | 11 |
| Дубинина А.В. | Николай Цискаридзе – яркая звезда на хореографическом небосклоне | 17 |
| Ирдиненко Е.А. | Феномен танца модерн в философско-эстетической интерпретации | 23 |
| Костылева В.В. | Творчество балетмейстера в контексте развития европейского постмодернистского искусства | 28 |
| Михайлова О.Н. | Хореографическое искусство в образовательной среде вузов культуры и искусств | 37 |
| Муковнина Я.В. | Особенности сценического воплощения танца модерн в танцевально-двигательной терапии | 42 |
| Передера Д.А. | Особенности казачьей танцевальной культуры | 48 |

| | | |
|---|--|-----------|
| Сергун Л.В. | Вацлав Нижинский: новые лексические смыслы хореографического искусства | 52 |
| Филимонова Е.Ю., Овчинников Г.С. | Особенности художественных средств балетного театра начала XX века | 58 |

СЕКЦИЯ 2

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА: СОСТОЯНИЕ, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ СТРАТЕГИИ

| | | |
|----------------------------|---|-----------|
| Байрамова Г.Н. | Хореография как универсальное средство формирования пластической культуры студенческой молодежи | 64 |
| Бондарь Д.Ю. | Теоретические основы развития музыкально-ритмического чувства детей | 69 |
| Забуга Н.Г. | Украинский народный танец как один из способов развития индивидуальности творческих способностей будущих хореографов | 74 |
| Колесников Г.П. | Роль народно-сценического танца в процессе профессиональной подготовки будущего педагога-хореографа | 79 |
| Колесникова И.С. | Развитие творческого потенциала студентов-хореографов в процессе постановки творческого проекта, как аспект профессиональной подготовки | 84 |
| Филимонова Е.Ю. | Рефлексия как необходимое условие повышения профессиональной компетентности будущих хореографов | 89 |
| Сведения об авторах | | 95 |

**ДОКЛАДЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ
НА ПЛЕНАРНОМ ЗАСЕДАНИИ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ»**

*Ткачева В.И.,
директор ГУ ЛНР «Республиканский центр
художественно-эстетического творчества»,
художественный руководитель
«Народного художественного коллектива»
ансамбля современного эстрадного танца
«Виктория», г. Луганск (ЛНР)*

**ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ**

Искусство танца обладает огромными возможностями для всестороннего эстетического развития ребенка, его гармоничного духовного и физического совершенствования. Занятия хореографией развивают у учащихся чувство ритма, умение воспринимать и понимать музыку, тренируют мышечную силу корпуса и ног, пластику рук и грацию. Занятия танцем формируют правильную осанку, прививают нормы этикета и культуры поведения в обществе, дают представление об актерском мастерстве.

Хореография является одним из предметов школьного образования, позволяющих усилению воспитательной работы, развитию творческих способностей учащихся. В целях повышения творческой активности учащихся каждый урок хореографии может быть по своему характеру интегрированным: обучающиеся, осваивая основы хореографии, знакомятся с историей, музыкальной культурой, литературой, изобразительным искусством. Интегрированные уроки также являются одной из эффективных форм систематизации знаний в современной школе, благодаря

синтезу знаний через различные ассоциативные связи дисциплин.

Воспитательный потенциал хореографического искусства в общеобразовательных учреждениях огромен, обозначенная проблема актуальна и своевременна, поскольку сейчас в программах общеобразовательных школ с обучающимися 1–4 классов введены уроки «Хореографии».

К сожалению, данный предмет преподносится строго в рамках программы, что зачастую приводит к потере интереса к урокам со стороны обучающихся. Школьники приходят на урок хореографии, как на урок физкультуры – без формы, облегчённой обуви, занимаются нехотя, считая данный предмет не важным, но, что особо огорчает – скучным. Привлечь внимание ребенка, подростка к предмету «Хореография» возможно, предложив и объяснив ему цель его изучения под другим углом зрения. Для этого учителю хореографии необходимо проявить творческую активность, пересмотреть свою рабочую программу, внося в нее ряд поправок. Как один из вариантов, на наш взгляд, можно рекомендовать проведение совместных бинарных уроков.

Бинарный урок, интегрированный урок, совмещенный урок – особый тип урока, на котором изучается взаимосвязанный материал двух или нескольких предметов. На практике это выглядит следующим образом: совместно с учителем начальных классов готовится бинарный урок (например, физкультура-хореография-музыка).

1. Предмет «Физкультура». Тема: «Магия боевого искусства русов». Вначале учитель рассказывает о боевом духе русичей, стремлении к победе, подтверждая информацию видео фрагментами. Затем учащиеся совершают ряд перестроений под музыку марша: в колонну по одному, по два, по четыре. В программу урока органично впишутся кувырок через голову, перекаты на полу, прыжки через сгруппировавшегося товарища и т.д. Задача учителя – разъяснение данного упражнения в ракурсе темы урока. Как показывает опыт, с обучающимися начальных классов такие уроки проходят интересно, дети активно принимают в них участие, «играя» в воина-русича.

Работу со школьниками среднего и старшего звена организовать сложнее, потому что часы на внеурочную работу в школе выделяются только на 1–4 классы. Необходима инициатива учителя предмета «Хореография», руководителя танцевального кружка: содружество, договоренность с учителями-предметниками.

2. Предмет «История». Тема: «Первобытнообщинный строй». Учитель истории рассказывает о жизни, быте первобытных людей, способах добычи пропитания, о праздновании удачной охоты. Живой иллюстрацией послужит танцевальная зарисовка, условно назовем ее «Дикари». Часть обучающихся демонстрирует танцевальный этюд под музыкальную тему в сопровождении барабанов. Возможен вариант работы всего класса стоя, между партами.

3. Предмет «История». Тема: «Восстание Спартака». Рассказ учителя дополнит фото, видео материалы об этой эпохе, особый интерес вызовет информация о предводителе восставших Спартаке. Хореограф демонстрирует видео-фрагмент из балета Арама Хачатуряна «Спартак» и подготовленный с воспитанниками несложный танцевальный этюд, изображающий гладиаторов, исполняющих элементарные приемы боевых действий. К этой теме возможно подключение учителя предмета «Рисование». Дети получают задание изобразить исторически точно доспехи и оружие гладиаторов. Воспитательные моменты от данного бинарного урока очевидны: рассказ о патриотизме воинов, их мужестве и изучение исторического костюма той эпохи вызовет интерес мальчиков к подвигам Спартака.

4. Предмет «История». Тема: «Российская история. Эпоха Ивана Грозного». Крестьянский быт, труд и отдых. Самый простой, но выигрышный вариант по данной теме подготовить танец «Хоровод», тем более что в теме урока будет указано «Изучение танцевальных шагов хоровода». Хореограф делает несложную постановку с использованием простого шага, усложняя ее рисунком и переплетением рук.

5. Предмет «Русская литература». Тема: «Творчество А.С. Пушкина. «Евгений Онегин». С этим романом можно

варьировать бесконечно. Мы предлагаем тему лирических отступлений, которых в произведении множество: о смысле бытия, о городе на Неве, об истории России. Александр Сергеевич как истинный мужчина, истинный ценитель женской красоты он был поклонником высокого искусства балета, оно ему было близко и понятно. Учитель, подчеркивая красоту и многообразие русского языка, зачитывает одно из них. Все отступления были посвящены различным дамам, в которых поэт был влюблен. В этом лирическом отступлении поэт прославил знаменитую балерину Авдотью Истомину.

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла — все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

На втором слайде в классе может появиться воспитанница класса легкая и утонченная, которая протанцует несколько «па» в лексике классического танца. Такой урок запомнится надолго, вызовет интерес и уважение к урокам хореографии.

6. Предмет «История». Тема: «Героизм русского народа в Отечественной войне 1812 года». Конечно в этой теме учитель-предметник будет рассказывать о партизанском движении, прозвучит имя знаменитого гусара Дениса Давыдова, дворянина, поэта. Подростки узнают о подвигах «эскадрона гусар летучих», об их победах и о том, что дворяне были образованными людьми, знали несколько языков, владели не только шпагой, кистью, но и блистали на балах.

7. Предмет «Химия». Тема: «Химические реакции». Участников танцевального этюда делим на 2 группы: щелочные металлы – мальчики; катионы и галогены анионы – девочки. У каждого участника на груди эмблема со знаком химического элемента. Весь номер проходит под комментарий учителя химии. Алгоритм номера «Химические реакции»:

– реакция соединения (действуют силы электролитического притяжения), музыкальная тема – «Русская кадрили»);

– реакция электролиза (появляется электрический ток), музыкальная тема – «Рок-н-ролл»;

– реакция восстановления (щелочные металлы восстанавливаются и «выпадают в осадок»), музыкальная тема – фрагмент, балета «Лебединое озеро»);

– галогены «улетучиваются», музыкальная тема из балета «Лебединое озеро».

8. Предмет «Русская литература». Тема: «Творчество Л.Н. Толстого. Роман «Война и мир».

Рассказ учителя о Наташе Ростовской, чистокровной дворянке, ушедшей волонтером на войну, но как органично и самозабвенно она танцует русский танец, ее «душа танцует».

Дополнительное образование. Приказом Министерства образования и науки Луганской Народной Республики №472 от 15.12.2016 г. утверждены типовые программы для педагогов дополнительного образования.

Руководители кружков, работающие во дворцах творчества, школах, клубах, взяв за основу типовую программу по хореографии, могут внести в нее проведение, по договоренности с учителями-предметниками, бинарных, интегрированных уроков в школах. В учреждениях дополнительного образования большой творческий простор для совместной работы с руководителями различных кружков: театральной студии (популярная сейчас мелодекламация, усиленная хореографическим компонентом); кружка декоративно-прикладного творчества (демонстрация воспитанникам кружка танцевального номера, в котором элементы костюма-вышивка, венки, реквизит изготовлены прикладниками дворца творчества и т.д.).

Ограничения в проведении бинарных уроков отсутствуют. Все зависит от нашей с вами фантазии и желания разнообразить работу со своими воспитанниками.

Следует отметить, тематическую направленность и режиссерское решение хореографических номеров патриотического характера. На сегодняшний день в республике активировалась работа хореографов в воспитательном направлении, усиливается тенденция создания номеров на патриотическую тему, в которой очевидны и видны недостатки в работе хореографов (номер-клоны, с эффектом на понижение уровня исполнения; номера в лексическом решении «контемпорари» с использованием как «под копирку» материала последнего мастер-класса, на котором побывали многие хореографы).

Рассмотрим как пример последовательность хореографической постановки «Хлеб» в образцовом ансамбле современного эстрадного танца «Славяночка», СШ № 54, п. Юбилейный, г. Луганск: демонстрация фильма о концентрационном лагере «Список Шиндлера»; осмысление его содержания; поиск музыки; режиссерское решение; постановка, костюмирование номера.

На наш взгляд – очень яркий и запоминающийся, имеющий художественно-эстетическую ценность номер. Причина успеха – осознанный, грамотный подход руководителя коллектива к постановке и исполнению номера.

Таким образом, можно констатировать, что воспитательный потенциал хореографического искусства в общеобразовательных учреждениях Луганской Народной Республики велик. Задача педагогов – воспитывать и обучать.

СЕКЦИЯ 1
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 2-536.6

*Алехина Г.В.,
старший преподаватель
кафедры культурологи и кино-, телеискусства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

*Полякова А.В.,
ассистент кафедры культурологи и кино-, телеискусства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

**ДРЕВНИЙ ТАНЕЦ КАК ЧАСТЬ
РЕЛИГИОЗНОГО КУЛЬТА**

***Аннотация.** В статье рассматривается история зарождения танца, как древнего ритуального действия, в котором человек осуществлял связь со сверхъестественным и реализовывал свое отношение к миру. Танец посвящался древним богам и имел своей целью расположение к себе влиятельных духов природы.*

***Ключевые слова:** танец, ритуал, культ, обряд, мистика, жрец.*

***Annotation.** In the article examines the history of the origin of dance, as an ancient ritual action, in which a person connected with the supernatural and realized his attitude to the world. The dance was dedicated to the ancient gods and had as its aim the location of the influential spirits of nature.*

***Key words:** dance, ritual, cult, rite, mysticism, priest.*

Танец возникает в древние времена, когда человеческая культура стояла на своей начальной ступени развития, еще задолго до того, как человек умел свои мысли и чувства «облечь в слова». Наскальные рисунки, которые относятся к 8–6 тысячелетию до н.э., содержат изображения сложных хореографических композиций ритуальных движений. Танец был тем пластическим языком, которым люди начали проявлять свои чувства, желания, настроения.

В нашей статье мы рассмотрим религиозный ритуал как первооснову искусства танца.

Изучению искусства танца в ритуалах, мифах, культах древних народов уделяли внимание: Л.Н. Богаткова, М.В. Васильева-Рождественская, Н.Н. Вашкевич, И.А. Воронин, М.А. Волошин, Л.Т. Дьяконова, Р.В. Захаров, Э.А. Королева, Л.П. Морнина, Т.С. Ткаченко, В.И. Уральская, Н.А. Нетужилова, В.М. Пасютинская, Я.И. Френкель и др.

Древний танец имел ярко выраженный ритуальный характер: в ритуальных плясках человек осуществлял связь со сверхъестественным и реализовывал свое отношение к миру. Архаичные танцевальные ритуалы были необходимым элементом сложной системы взаимоотношения с миром. Танец всегда имел своей целью расположение к себе влиятельных духов природы. Танец как часть религиозного культа мог обеспечивать вхождение в особое психическое состояние, отличное от обыденного, в котором возможны различного рода мистические контакты с миром духов.

Тотемные танцевальные ритуалы были обращены к тотему, божественному существу, которое имело большое влияние на существование верившего в него древнего человека, помогали обрести силу, хитрость, выносливость и другие качества, присущие тому или иному тотему, заручиться его поддержкой. Копируя движения животных, первобытные люди пытались «влезть в его шкуру», что помогало во время охоты, а значит, помогало выжить. Подражание движениям животных – один из способов пополнения танцевального арсенала человека.

Танец выступал как средство приведения себя в специфическое состояние, открывающее, в некотором роде, канал в неведомое, связывая с другими мирами. Всякий танец у древних знаменовал соединение человека с могущественными космическими энергиями, необходимыми для переживания важных событий: рождение-взросление-вступление в брак-рождение потомства-охота-война-смерть [1].

Первобытный человек танцевал по разным поводам. В ритмических подскоках, в сопровождении радостного (даже экстатического) крика благодарил богов за хороший урожай, танцем выпрашивал у них дождя или погоды. Танец был выражением сожаления по потере близких лиц, им отгоняли также болезни и несчастья. В тотемном танце человек преображался, становился похожим на изображаемое животное. Например, у шаманов есть танец утки, танец змеи, танец ворона. Люди умели мастерски копировать повадки животных. Такое перевоплощение, по их мнению, помогало набраться храбрости, приобрести ловкость и умения того или иного животного. В охотничьих плясках мужчины тренировали свою наблюдательность, учились выслеживать зверя, маскироваться, т.е. в танце происходила психологическая и физическая подготовка, что способствовало удаче в охоте [2].

Большое распространение имели женские обрядовые танцы. С образом женщины были связаны обряды огня, продолжения рода, растительных сил природы, культом плодородия. Исполнительницы изображали с помощью пластики движения и рисунка танца некоторое полезное для племени растение или животное. Вера в магию женского танца была очень велика, поэтому существовали наравне с мужскими военные и охотничьи женские ритуальные танцы, составлявшие часть общего ритуального действия. Эти танцы стремились обеспечить богатый урожай, победу в войне, удачу на охоте, уберечь от засухи. В них часто встречаются элементы колдовства. В женском танце соединились магия движения с магией женского тела.

Позже ритуал дополняется мифом. В древнем Египте мифы, связанные с культом Осириса, нашли отражение в

многочисленных мистериях, во время которых в драматической форме воспроизводились основные эпизоды мифа. Жрицы исполняли танец, изображавший поиск бога, оплакивание и погребение. Драма заканчивалась действиями, символизирующими воскресение бога, а вместе с ним и всей природы.

Танцевальный ритуал входил в большинство священных культов. При храме Амона существовала специальная школа, готовившая жриц-танцовщиц, вся жизнь которых проходила в танце. Это были первые профессиональные исполнители [3, с. 29–32].

Группы певцов и танцовщиков жили при храмах и участвовали в поклонении богам. Одним из главных праздников был обряд, посвященный быку Апису, с тайными танцами, исполняемыми «служителями» быка. Погребальные и церемониальные танцы отличались строгостью и простотой. Танец, воспроизводивший смерть и воскресение богов, предполагал и глубочайшую трансформацию человеческой природы, предполагал возвращение человека в изначальную стихию мироздания [4].

Большое внимание танцам посвящали древние греки и римляне, у которых танец достиг творческих вершин и добыл себе равнозначное место с поэзией и пением. Никакое религиозное торжество не могло произойти без танца. Ими представляли греки жизнь богов на Олимпе и другие мифологические сцены и сюжеты.

У Плутарха есть описание танца жрецов, который изображал гармонию небесной сферы, ритмическое движение небесных тел во Вселенной. Танец проходил в храме, вокруг алтаря, поставленного посередине и представлявшего солнце. Сначала жрецы двигались с востока на запад, символизируя движение неба, а затем с запада на восток, что соответствовало движению планет. С помощью жестов и различных видов движений жрецы создавали представление о гармонии планетной системы [3, с. 29–32].

Священные пляски по преданию были перенесены в Грецию из Египта Орфеем. Он увидел их во время храмовых празднеств египтян, однако движения, жесты подчинил своему ритму,

и они стали больше соответствовать характеру и духу греков. Эти пляски исполнялись под звуки лиры, отличались строгой красотой. Праздники, а значит и танцы, часто посвящались разным богам: Дионису, богине Афродите, Афине, они отражали определённые дни трудового календарного года.

Военные пляски в Древней Греции играли большую роль в воспитании мужества, патриотизма, чувства долга у юношества. Обычно военные, пиррические пляски исполняли двое. Существовали такие массовые пиррихии, в которых танцевали одни юноши, а иногда вместе с юношами плясали и девушки. Военные пляски воспроизводили бой, различные боевые перестроения, это были сложные хореографические композиции. В руках у танцующих были луки, стрелы, щиты, зажженные факелы, мечи, копья, дротики. В сюжетах героических танцев, как правило, находили отражение мифы и предания о героях [4].

Евреи славили танцем имя Иеговы, царь Давид танцевал с арфой в руке перед ковчегом завета. Японцы до сих пор сохранили религиозные танцы, которые происходят в святынях или в лунные ночи под открытым небом, поминая своих умерших предков. Жители Полинезии и острова Самоа используют в религиозных танцах специальные костюмы и маски. Веря в то, что переодевшись, они становятся магами-чародеями, обретая силу прогонять злых духов. На острове Цейлоне жрецы надевают на себя «дьявольские» маски, с помощью которых выгоняют из человека болезни. В Африке, в Северной Азии и Америке многие племена в религиозных танцах использовали множество различных масок. В Месопотамии существовала каста храмовых танцоров и танцовщиц, преимущественно женщин, которые своими страстными танцами забавляли грозных халдейских деспотов. Гневного индусского бога Шиву, который насылает на людей всевозможные несчастья (Шива в индуистской мифологии бог-разрушитель), можно умиловить только красивым танцем, который и движениями тела и мимикой лица обнаруживает повинование, мольбу, напоследок радость из-за отвлеченного гнева. В современных индусских пагодах, как и в прежние времена, баядеры выполняют религиозные танцы, а сам грозный

бог-разрушитель Шива покровительствует всем танцорам, поскольку он Шива-Натараджа, Шива – владыка танца.

Танец является тем первым и главным посредником, через который человек приближается к Богу, входит с ним в особый контакт. Мусульманские суфии через танец сливаются с Богом в молитвенном экстазе, а их танец-кружение (зикр) является едва ли не главной духовной практикой суфизма – мистического течения ислама [2].

Таким образом, танец как часть религиозного культа помогал человеку войти в особое психическое состояние, отличное от обыденного, в котором возможны различного рода мистические контакты со сверхъестественным миром. По утверждению Э.А. Королевой, архаичные танцевальные ритуалы являлись необходимым элементом сложной системы взаимоотношения с миром. Танец имел своей целью соединение человека с могущественными космическими энергиями, расположение к себе влиятельных духов природы.

Список литературы

- 1. Тотемический танец.** Шаманы и шаманизм [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.shamanizm.org/shamanam-na-zametku/totemicheskij-tanec/>.
 - 2. Религиозные и священные танцы.** Журнал пробуждения [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.waking-up.org/iskusstvo/religioznyie-i...tantsyi/>.
 - 3. Тыминский В.** Освежающая кровь Макомы / В. Тыминский // Танец. – 1996. – № 4–5. – С.29–32.
 - 4. Нетужилова Н.** Миф и ритуал как первооснова искусства танца. Статьи. [Электронный ресурс] / Н. Нетужилова. – Режим доступа : <http://www.psibook.com/religion/mif-i-ritual-kak-pervoosnova>.
-
-

УДК 929Цискаридзе:792.82

*Дубинина А.В.,
студентка 4 курса направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

НИКОЛАЙ ЦИСКАРИДЗЕ – ЯРКАЯ ЗВЕЗДА НА ХОРЕО- ГРАФИЧЕСКОМ НЕБОСКЛОНЕ

***Аннотация.** Николай Цискаридзе, звезда балета Большого театра, – последний премьер с мировым именем, который вышел из класса П.А. Пестова. Среди главных наград, полученных танцовщиком – две Государственные премии России.*

***Ключевые слова:** Николай Цискаридзе, танцовщик, творчество, сцена, балет, танец, хореография, «гений балета».*

***Abstract.** Nikolai Tsiskaridze, a star of the Bolshoi ballet, the last Prime Minister with a world name, which came out of P. Pestov's class. Among the major awards received by the dancer, two of the State prize of Russia.*

***Keywords:** Nikolai Tsiskaridze, a dancer, creativity, stage, ballet, dance, choreography, «a genius of the ballet».*

Известный танцовщик современного русского балета Николай Цискаридзе завоевал весь мир своими разноплановыми ролями, очарованием и фантастической техникой. Каждое его появление на сцене вызывает аплодисменты в зале. Личность Николая Цискаридзе кратко может быть описана словосочетанием «гений балета». Николай Цискаридзе – выдающийся российский артист балета, экс-премьер Большого театра, педагог, телеведущий, народный артист Российской Федерации, неоднократный победитель «Золотой маски» и лауреат Государственной премии Российской Федерации. Заинтересованность личностью Николая вызвана тем, что он за свою карьеру станцевал все самые известные хореографические партии. В его активе такие знаменитые постановки, как «Лебединое озеро»,

«Жизель», «Шопениана», «Ромео и Джульетта», «Дон Кихот», «Раймонда», «Спящая красавица», «Баядерка». Кроме того, Н. Цискаридзе с большой любовью и талантом танцевал в современных балетах, среди которых «Пиковая дама», «Любовью за любовь», «Симфония до мажор», «Паганини».

Началась история жизни Николая Цискаридзе в Тбилиси в последний день декабря 1973 года. Детство будущий артист балета почти всё время проводил с няней, которая уже к 6 годам познакомила его с В. Шекспиром и Л.Н. Толстым. Николай с малых лет показывал необыкновенную артистичность: танцевал, разыгрывал сценки, читал стихи [2]. Говорили, что он похож на бабушку по отцовской линии, которая была французской актрисой. О своем детстве Н. Цискаридзе рассказывает с восхищением. Он любит вспоминать, что Тбилиси того периода был истинным раем: люди хорошо одевались, на столе было много разной еды, мама водила его в театры.

В 1984 году Николай самостоятельно подал документы в Тбилисское хореографическое училище. Первоначально мать будущего артиста была категорически против этого, но впоследствии педагоги убедили её, что ребёнок её – «вундеркинд». Николай с раннего возраста отличался большим упорством, даже упрямством, и никто не смог увести его с выбранного пути. Уже через три года стало понятно, что дар молодого танцора до такой степени огромен, что ему не достаточно Тбилиси, и парня отправили в столицу. В 1987 году Н. Цискаридзе поступает в Московское хореографическое училище и попадает в класс к П.А. Пестову, который отличался строгой манерой обучения [2]. Однако через года Николай говорил слова безграничной признательности педагогу, который смог закалить его волю и характер. Несмотря на то, что Н. Цискаридзе был явным любимчиком Петра Антоновича, спуску он учащемуся не давал, и это стало прекрасной школой жизни.

Уже в училище Николай существенно выделялся манерой и техникой от однокурсников, поэтому в ученических спектаклях ему постоянно доставались сольные партии. Н. Цискаридзе,

жизнь которого теперь навсегда была связана с балетом, окончил училище в 1992 году. И в этом же году он стал стипендиатом международной благотворительной программы «Новые имена». Далее последовала учеба в Московском хореографическом институте, образование в котором Н. Цискаридзе завершил в 1996 году, но здесь он уже учился частично, потому что начал работать в театре.

На выпускном экзамене Цискаридзе председателем экзаменационной комиссии был художественный руководитель Большого театра Юрий Григорович. Он сразу обратил внимание на фактурного выпускника и настоял на том, чтобы его зачислили в труппу театра, хотя мест не было. Так, судьба Н. Цискаридзе привела его в наилучший мировой театр, где ему было предназначено стать премьером. Сначала молодого танцора ставили в кордебалет, он станцевал весь репертуар массовки. Первый спектакль, в котором Ю. Григорович задействовал начинающего танцовщика, – «Золотой век», где Н. Цискаридзе исполнил партию конферансье. Затем были Меркуцио в «Ромео и Джульетте», Французская кукла в «Щелкунчике». С этими ролями Николай гастролировал с театром в Лондоне. Хореограф некоторое время присматривался к танцору и постепенно начал поручать ему более значительные роли. Блистательное исполнение партий Принца в «Щелкунчике», Принца Дезире в «Спящей красавице», Ферхада в «Легенде о любви», Принца Зигфрида в «Лебедином озере» прославили Н. Цискаридзе, и в полной мере раскрыли его разносторонний дар.

Период работы Николая Цискаридзе стал для театра периодом триумфа, танцовщик выступал с гастролями по всему миру с невероятным успехом. В целом за время работы на сцене Большого театра Николай станцевал более 40 партий в различных спектаклях. С 2004 г. он начал трудиться в театре в качестве преподавателя, вел хореографические классы. В общей сложности Николай проработал в Большом театре 21 год.

Настоящий дружественный и креативный тандем сформировался у Н. Цискаридзе с Роланом Пети. Классик современного балета нашёл в Николае выражение собственных планов и

единомышленника. Совместно они в 2001 году создали выдающиеся спектакли: «Пиковая дама», где Германа превосходно станцевал Н. Цискаридзе, и «Собор Парижской Богоматери» в образе Квазимодо. Постановка «Юноша и Смерть», где Н. Цискаридзе блистал в роли Юноши, стал настоящим потрясением государственного театра в Токио.

В 2002 году Н. Цискаридзе совместно с С. Захаровой танцевал в гала-концерте памяти Рудольфа Нуреева на сцене «Ла Скала» в Милане. В 2004 году он выступал в «Московской оперетте» в роли Смерти в мюзикле «Ромео и Джульетта». В 2005 г. Николай Цискаридзе принял участие в проекте Андриса Лиепы – постановке «Синего бога» А.Н. Скрябина на сцене Государственного Кремлевского дворца.

Н. Цискаридзе, И. Стифел, Й. Кобборг и А. Корейя стали в 2006 году первооткрывателями проекта «Короли танца», гастролировавшего в Нью-Йорке и Калифорнии. В 2008 году он снова танцевал в Нью-Йорке в рамках проекта «Звезды XXI века».

Кроме того на концертах Н. Цискаридзе также танцует «Видение Розы» в постановке Михаила Фокина, «Нарцисс» – Касьяна Голейзовского, па-де-де из балетов «Корсар», «Фестиваль цветов в Джензано».

Личная жизнь артиста зачастую сопровождалась скандальными событиями, а виной тому его несговорчивый характер. Он всегда говорил правду, а это многим не нравится. Немало шуму наделала критика Н. Цискаридзе качества отделки Большого театра во время реконструкции. Артисты театра даже просили о назначении танцора на пост руководителя театра. Значительную огласку получила история, когда Большой театр принял решение расторгнуть контракт с Н. Цискаридзе по работе репетитором [1]. Николай посредством суда восстановил справедливость, но в 2013 году всё-таки оставил театр. Назначение Н. Цискаридзе исполняющим обязанности ректора «Вагановской академии» также сопровождалось огромным резонансом, так как оно нарушало устав учебного заведения. Это было впервые, когда его возглавил не выпускник учебного заведения. Одна из древнейших школ балета в мире имеет

устоявшиеся принципы и устои, Н. Цискаридзе ещё только предстояло с большинством из них ознакомиться. Для того чтобы с достоинством справиться с обязательствами, Николай даже поступает в Московскую академию хореографии на факультет маркетинга. Невзирая на большое количество сомнений по поводу того, сумеет ли Н. Цискаридзе с достоинством управлять древнейшей танцевальной школой, он доказал свою состоятельность как ректор, в 2014 году коллектив с большинством голов выбрал его на этот пост. Он ставит и возобновляет спектакли для студентов академии, с целью передачи собственного опыта молодому поколению. Также Николай Цискаридзе строит большие планы по сохранению государственного достояния – русского балета.

Творческие достижения Н. Цискаридзе отмечены рядом наград и высококлассных премий. В частности, в 1995 году танцовщик получил серебряную медаль Международного конкурса артистов балета, состоявшемся в Осаке, а в 1997 году на том же конкурсе в Москве был удостоен первой премии и золотой медали. В том же году ему присвоено звание Заслуженного артиста Российской Федерации, а в 2001 году – Народного артиста Российской Федерации. В 2001 и 2003 годах артист становился лауреатом Государственной премии России, а в 1997, 1999 и 2003 годах – лауреатом театральной премии «Золотая Маска». За вклад, осуществленный им в балетном искусстве, Н. Цискаридзе в 2003 году был награжден орденом Чести (Грузия), а в 2006 году стал кавалером французского Ордена искусств и литературы.

Критики всегда очень возвышенно оценивает дар Николая Цискаридзе, почти всего его работы получают великолепные рецензии. Наилучшими признаются такие постановки, как «Лебединое озеро» в постановке Ю.Н. Григоровича, в которой Николай поочередно танцует партии Принца Зигфрида и Злого гения, традиционные спектакли Большого театра «Спящая красавица», «Дочь фараона», «Раймонда». Самые значительные спектакли Н. Цискаридзе записаны на пленку и

сохраняют его талант для потомков. Среди них «Жизель», «Пиковая дама», «Видение Розы».

В репертуаре Николая Цискаридзе более 50 ролей. Балетный путь артиста полон творческих удач, ему удалось станцевать практически все без исключения партии, о которых может мечтать артист. У него остался лишь один пока несбывшийся план. Ни одна девушка в мире еще не промолвила фразу: «Мой супруг – Николай Цискаридзе».

История жизни Николая Цискаридзе как танцора закончилась в 2004 году. Однако, лишь только в 2013 году он полностью расстался с театром и несколько лет работал на канале «Культура», принял участие в телешоу «Танцы со звездами» в качестве члена жюри [2]. Протанцевав 21 год, он пришёл к выводу, что больше не способен это делать также достойно, как раньше, и гордится тем, что его «плохо танцующим никто не видел».

В подтверждении выше сказанного хочу добавить слова самого Николая Цискаридзе: «Самое лучшее, что может выпасть на долю артиста балета – счастье пережить мгновения быть лучшим исполнителем. Я очень счастлив, что меня помнят по самым ярким моментам моей балетной карьеры. Никто никогда не видел моего провала. И никто этого никогда не увидит, поскольку я вовремя ушел со сцены. Я испытываю сочувствие к артистам балета, которые вынуждены танцевать, когда им уже 40 лет и даже больше» [2].

В завершение вспоминается один из многочисленных моментов из жизни Николая, о которых известно широкой публике – слова его матери, когда он только начал настаивать на том, чтобы его отдали в хореографическую школу в Грузии. Родители в итоге пошли на попятный. «Но тебе придется быть лучшим, – сказала его мать. – Иначе я тебя оттуда заберу». Так что, судите сами, может ли быть лучшая кандидатура на роль хранителя величайшего мирового танцевального наследия, чем самый строгий педагог «Вагановской академии» – тот, чьего провала мир никогда не увидит.

Список литературы

1. **Цискаридзе Н.М.** Кто есть кто в современной культуре. / Н.М. Цискаридзе. // Эксклюзивные биографии. – Выпуск № 2 : МК–Периодика, 2007. 2. **Интервью с Цискаридзе Н.М.** «Мы лидеры в области балета, но нынешняя политика может убить это» // Телепроект «Познер». – М. : Первый канал, 03.04.2011. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=P4kRm-oifHQ>
-

УДК 37.01

*Ирдиненко Е.А.,
доцент кафедры культурологии,
кандидат философских наук, доцент
заместитель декана факультета социокультурных
коммуникаций Луганской Академии культуры и искусств
имени М. Матусовского, г. Луганск (ЛНР)*

ФЕНОМЕН ТАНЦА МОДЕРН В ФИЛОСОФСКО- ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

***Аннотация.** Модернизм был первым течением, которое охватило все сферы культуры, и ориентировался на синтез религиозных, философских и искусствоведческих идей. Под понятием «модерн» принято объединять множество разнородных и нередко противоречивых направлений и течений в искусства от середины XIX к середине XX вв. Наиболее ярко модерн проявил себя в хореографическом искусстве.*

***Ключевые слова:** модерн, творчество, культура, эстетическая среда, художественная среда.*

***Abstract.** Modernism was the first flow that overcame all spheres of culture and oriented on the synthesis of religious, philosophical and art ideas. Under a word "modern" it is accepted to unite great number of different sheres and directions in the arts from*

the middle of XIX to the middle of XX centuries. Most brightly a modern proved itself in a choreographic art.

Keywords: *modern, creativity, culture, aesthetic sphere, art sphere.*

Установка на научно-рациональное познание мира – одна из наиболее характерных черт культуры модерн. Модерн дает ощущение художникам и зрителям всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве. Модерн – единый стиль жизни общества, призванный создавать вокруг человека единую эстетическую среду. Он воскрешает, вызывает к новой жизни нравственные и эстетические идеалы эпох, создавших великие ценности искусства. Модерн заключает в себе вполне отчетливую эстетическую программу, замысел всеобщих эстетических преобразований. В «чистом» виде она может быть представлена как идея сотворения прекрасного в окружающей действительности. Носителем прекрасного служило само искусство. Модернизм был первым течением, которое охватило все сферы культуры, и ориентировался на синтез религиозных, философских и искусствоведческих идей. Новые художественные направления обычно заявляли о себе как об искусстве чрезвычайно «современном». Художники-модернисты пытались окружить человека красотой во всех сферах его жизни. Сложные душевные переживания, столкновения противоречий, тайна, красота лежат в основе художественного образа эпохи модернизма [1, с. 48]. Стремясь к универсальному синтезу культуры, искусство модернизма восторженно взаимодействует с философией. Ключевым для модерна в целом стал пример таких мыслителей как А. Шопенгауэр и Ф. Ницше, а для России В.С. Соловьёв. Под понятием «модерн» принято объединять множество разнородных и нередко противоречивых направлений и течений в искусстве от середины XIX к середине XX вв., возникновение которых обусловили такие явления, как отказ от достижений предыдущей культуры во имя создания новой культуры, неприятие принципа мемесиса (наследование природе), традиционного

для западной культуры со времен античности, и выдвижения на его место принципа создания новых реальностей; установка на научно-рациональное познание мира; идея прогресса, преисполненная оптимизма, вера в «лучше завтра», в приближении которого не последняя роль отводилась технике; ориентация на новизну [2, с. 45]. Продолжателем новаторских традиций, первопроходцем в сфере танца модерн стал Мерс Каннингем – американский танцовщик, хореограф, один из лидеров авангардного искусства. Изучать танец модерн он начал в Беннингтонской школе танца, прежде чем стать главным абстракционистом современного танца, изучал балльные танцы, фольклор, а также американский модерн. В дальнейшем попал в труппу Марты Грэхем. Пять лет работал в этой труппе, занимался классическим танцем в школе американского балета Джорджа Баланчина, и в это же время начинает выступать со своими постановками при сотрудничестве пианиста композитора Джона Кейджа. В 1952 г. организует собственную танцевальную труппу, для которой в дальнейшем создал около 100 постановок [1, с. 49]. Хореографию М. Каннингема часто противопоставляют раннему современному танцу – свободному, или танцу модерн – с его экспрессией и текучими ритмами. Критики считают, что М. Каннингем произвёл революцию в изобразительном и танцевальном искусстве, не ради иконоборчества, но ради тех красот и чудес, которые таятся в новых, ещё не открытых возможностях. Выдающийся танцовщик М. Барышников писал: «Я считаю, что его объективность далека от пустого формализма и имеет целью борьбу с мощными культурными стереотипами. Более того, эта борьба ведёт к высвобождению витальной энергии, в которой Каннингем видит источник танца, и которая предшествует эмоциям. Доступ к этой энергии, считает он, можно получить, используя в хореографии случайный метод. А танец – это уникальное средство для увеличения количества энергии. Пунктуальность, точность его метода – способ сконцентрировать энергию на отдельных моментах» [3, с. 7]. Превыше всего М. Каннингем ценит «настоящий момент, тот, в который я ощущаю, что я живу». Энергия движения танцора

придаёт этому моменту особую ценность. И это он называл виталистской энергией. Сам М. Каннингем в своей книге «Танцовщик и танец» писал: «Техника создания моих хореографических композиций включает самые разные виды вероятностных операций – от простейших до довольно сложных. Вот простой пример. Если вы оперируете тремя движениями – прыжком, пробегом и падением (скажем падением на пол), то выстраиваете их обычно в такой последовательности: пробег, прыжок, падение. И это логично. Если же вы используете вероятностный метод, последовательность этих движений может быть иной: к примеру, падение, пробег и лишь затем прыжок. Всё это создаёт совершенно новое, неожиданное ощущение у танцоров» [4, с. 25]. Но это простейший пример. Этот же метод можно применить не к отдельным элементам танца, а к их цепочке, целому эпизоду композиции.

М. Каннингем использует пространство, его объём, лучше, чем кто-либо из хореографов в мире, а танцоров в качестве совершенных инструментов для выражения своего видения. Он задаёт им самые замысловатые и красивые движения, изгибая их торсы непредсказуемым, порой невообразимым образом. Он видит чёткую структуру своей хореографии, помещённую в поток порывистых движений, размытых абстрактных лиц, мелькающих как романтические видения.

«В моих балетах отсутствует импровизация в полном смысле этого слова. В них всё точно и чётко продумано. Вся хореография выписана, и её разучивают на репетициях все танцовщики. Мои танцоры много и ежедневно репетируют. Во всех моих балетах существует независимая от музыки, точная метрическая, временная сетка, поэтому танцоры всегда физически точно чувствуют длительность той или иной фазы, чувствуют, в каком месте композиции они находятся в тот или иной момент танца. Это позволяет им замедлять или ускорять движение, повторять свои па разное количество раз, изменять направление движения. Но само движение им всегда точно задано» [4, с. 11] – пишет М. Каннингем.

Следует отметить, что для хореографии М. Каннингема характерна типичная «бессвязица», отсутствие единственной линии развития. Хотя эта хореография характеризуется внезапными всплесками движения, и внезапными остановками, она не следует за музыкой. В его постановках танцоры часто продолжают двигаться, не останавливаясь и не меняя ритм, хотя музыка в это время уже остановилась, или на оборот, танцоры застывают в неподвижности, когда звучит музыка.

Хореограф использовал и другие выразительные средства: сопоставление одного неподвижного или медленно вращающегося танцора – группе танцовщиков, которые двигаются со свирепой одержимостью. При этом танцовщики в группе одновременно выполняют разные движения.

М. Каннингем был приверженцем объективного танца, т.е. танца, который культивирует чистую пластику, – движение ради движения. В своих работах постановщик не опирается ни на драматический сюжет, ни на литературные иллюзии, ни на социальные темы, ни на эмоциональный подтекст. Он не стремится выразить в танце музыкальное содержание, смысл и суть танца, за М. Каннингемом – это эксперимент с разовыми возможностями движения во времени и пространстве.

Мы присоединяемся к определению искусствоведа-хореографа В.Ю. Никитина, что авангардистский танец – это определённая экспериментальная танцевальная форма, которая отбрасывает условности классического балета и современного танца и использует движения будничной жизни. Этот стиль характеризуется как внезапными всплесками движений, так и внезапными его остановками, не наследуя музыку.

В США авангардистский танец представлен в основном работами М. Каннингема. Храня технику и ритм, он отказался от повествовательного и эмоционального аспекта в танце, от прямой связи танца с музыкой.

Анализируя авангардистские направления в хореографии XX в. мы хотим отметить, что М. Каннингем – хореограф, с которого начался отсчёт истории танца как автономного, независимого от музыки или сюжета, вида искусства.

Список литературы

- 1. Ванслов В.М.** Модернизм // Сборник статей 3-е изд. / В.М. Ванслов. – М. : Искусство, 1980. – С. 45–50.
2. Федотова В.Г. Модернизация другой Европы / В.Г. Федотова. – М. : Искусство, 1997. – 349 с.
3. Фореггер Н. Опыт по поводу искусства танца / Ритм и культура танца / Н. Фореггер. – Л. : Akademia, 1926. – С. 50–53.
4. Каннингем М. Танцовщик и танец / М. Каннингем. – М. : Искусство, 1999. – 210 с.
-

УДК 792.8.071.2:7.038.6(4)

Костылева В.В.,

*студентка 4 курса направления подготовки
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

ТВОРЧЕСТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В статье представлен анализ творчества выдающихся балетмейстеров эпохи постмодернизма. Показано влияние танца постмодерн на развитие мировой хореографической культуры. Выделены основные этапы развития, а также движущие силы и идеи постмодерна.

Ключевые слова: хореография, балетмейстер, постмодернизм, танец постмодерн, перформанс.

Abstract. The article presents an analysis of the work of the outstanding ballet masters of the postmodern era. The influence of the dance of postmodern on the development of the world choreo-

graphic culture is shown. The main stages of development, as well as the driving forces and ideas of postmodernity, are singled out.

Keywords: *choreography, ballet-master, postmodernity, post-modern dance, performance art.*

В хореографическом искусстве XX века просматривается разнообразная и яркая картина. Разные эстетические стили, направленности, поиски и тенденции сменяли друг друга очень быстро, порой продолжая начатое, а чаще отклоняя то, что уже свершилось. Эволюционируя, некоторые открытия угасали, иные же оставляли видимый след в хореографии. Само по себе хореографическое искусство XX века выделяется неоднородностью и стиливым разнообразием, однако многое, что было создано в этот промежуток времени, оставило весомый след в истории мировой художественной культуры и требует более углубленного изучения и осмысления [1, с. 6].

В середине XX века известные хореографы Мерс Каннингем, Эрик Хоукинс, Алвин Николай, Пол Тейлор и Анна Соколоф создали новый стиль танца, бросивший вызов устоявшимся канонам танца модерн, который уже не отвечал требованиям и вызовам эпохи. Этот танец получил название постмодерн, то есть в дословном переводе «следующий после модерна».

Танец постмодерн зародился более шестидесяти лет назад. За период своего развития он прошел путь от простых постановок и экспериментов – до масштабных, высокотехнических перформансов и инсталляций. Танец постмодерн получил известность и распространение во всем мире, его танцуют на знаменитых арт-площадках, среди которых: Нью-Йорк Сити балет (New York City Ballet), Нью-Йоркский музей современного искусства (Museum of Modern Art), Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Музей Гуггенхайма (Solomon R. Guggenheim Museum), Московский академический Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. В крупнейших культурных центрах США, России, Франции, Германии и Великобритании регулярно

проводятся фестивали и мастер-классы, а также научно-практические конференции, на которых обсуждаются проблемы танца постмодерн и перспективы его развития.

Вторая половина XX века ознаменовалась крупными стилистическими открытиями в танце постмодерн. Он быстро отреагировал на новейшие художественные идеи своего времени, оказался открытым к творческим экспериментам ведущих хореографов и балетмейстеров (Мерс Каннингем, Каролин Карлсон, Лусинда Чайлдс, Ивонна Райнер, Триша Браун, Анна Тереза), известнейших композиторов (Д. Кейдж, Л.М. Янг, Э. Браун, С. Райх, Ф. Гласс), режиссеров (Ч. Атлас, Э.т Каплан), художников и видеохудожников (Р. Раушенберг, Э. Уорхол, Н. Д. Пайк). Их творческие союзы сыграли значимую роль в развитии современного хореографического искусства [2, с. 88].

Таким образом, актуальность данной статьи обусловлена следующими факторами: большим масштабом и значимостью явления, его художественно-эстетическими качествами, важной ролью в развитии хореографического искусства, позволяющей рассматривать его как важную часть мировой художественной культуры.

К вышесказанному следует добавить и то, что тема «Творчество балетмейстера в контексте развития европейского постмодернистского искусства» является малоизученной в отечественной научно-методической литературе.

Проблемы танца постмодерн весьма неопределенно описаны в современной литературе, включая работы, посвященные современной хореографии. В период 1970–2000-х годов появился ряд исследователей, изучающих проблемы современной хореографии, среди которых можно отметить: М. Кирби, С. Бейнс, И. Райнер, С. Козни др. в США; Р. Берг, Д. Крейн, Э. Ливет, Б. Кведж, Э. Олбрайт и др. в Великобритании; К. Верстег в Нидерландах; В. Малетич в Германии.

В отечественной литературе первые работы, посвященные теме современной хореографии, появились лишь в период 1990–2000-х годов. Список соответствующих публикаций практически ограничивается исследованиями И.Н. Мордовиной,

В.Ю. Никитина, Е.Я. Суриц, Н.Ф. Бабича, Е.В. Васениной, М.Н. Жиленко.

Цель статьи – проанализировать творчество выдающихся балетмейстеров в контексте развития европейского постмодернистского искусства. Основные задачи исследования: рассмотреть влияние танца постмодерн на развитие мировой художественной культуры, а также выделить основные этапы развития, движущие силы и идеи постмодерна.

Впервые словосочетание «танец постмодерн» предложила И. Райнер в начале 1960-х годов. Балетмейстер решила использовать данный термин для обозначения собственных постановок в Джайдсон-театре, в которых она продвигала идеи нового течения хореографической культуры и остро отрицала устоявшиеся принципы модернизма.

Широкою известность название «постмодерн» получило благодаря множеству публикаций С. Бейнс, которая значительно расширила его границы, включив обозначаемые явления в контекст 1960–1990-х годов и связав их с художественными стратегиями культуры и теорией постмодернизма. В дальнейшем это понятие вошло в лексикон многих исследователей танцевальной культуры второй половины XX века. Однако в американском искусствоведении 1970–1990-х не было единого мнения по поводу данной терминологии. Некоторые авторы, среди которых Р. Берт и Д. Макдона, подвергли термин «танец постмодерн» критике за его чрезмерно широкое толкование, используя в качестве альтернативы исторически устоявшееся понятие «танец модерн» [3, с. 100].

Существует множество определений понятия постмодернизма, и практически все они отличаются друг от друга. Но всех их объединяет одна общая идея: постмодернизм – это резко негативное противопоставление модернизму. Однако есть и другие мнения. Некоторые исследователи представляют постмодернизм как последнюю стадию модернизма или, по примеру Ф. Джеймсона, как «логику культуры позднего капитализма» [4, с. 28].

Танец модерн как театральная форма искусства занял

достойное место среди танцевальных направлений хореографии середины XX века. Развиваясь, он рождал новые формы и танцевальные стили. Это развитие происходило во взаимодействии с бальным, джазовым и классическим танцем, народной хореографией, а также некоторыми популярными молодежными направлениями и стилями. Отрицание танца модерн как направления искусства, имеющее место среди некоторых известных балетмейстеров (Джордж Баланчин, Михаил Фокин и др.), постепенно сошло на нет. Дж. Баланчин видел будущее танцевального искусства в развитии и трансформации традиционных форм, имеющих за собой опыт двух с половиной столетий, от которых представители танца модерн поначалу яростно отказывались. Нельзя оставлять без внимания и тот факт, что модернисты видели в классическом танце своеобразного конкурента, который, особенно в годы кризиса, отвлекал внимание зрителей, тем самым лишая экспериментаторов средств к существованию. Все мастера танца модерн начинали работать в крайней бедности, тем более что в противоположность классическим танцовщикам они не имели еще в то время такого источника заработка, как преподавание.

Тем не менее, противостояние этих двух форм танца постепенно исчезало. Наступил новый этап – этап взаимообогащения. Все больше хореографов танца модерн, разрабатывая собственную технику, учитывали достижения танца классического, а также использовали элементы джазового танца, чечетки, эстрадного танца. Балетмейстеры, ставящие для балетных трупп, использовали движения, ранее считавшиеся уделом исключительно модерна. Балетные коллективы, ранее приверженные «классике», начали включать в свой репертуар постановки хореографов, работавших не только в классическом танце, а танцовщики соответственно вынуждены были осваивать не одну академическую школу. Уже такого балетмейстера, как Глена Тетли, чьи главные работы приходятся на 1960-е годы, а также Джона Батлера, Джойси Трислер, тем более хореографов последующих десятилетий, невозможно отнести к одному направлению – танцу модерн или балету. Еще в большей степени

эта тенденция проявилась в последней четверти XX века.

В 1950-х годах круг хореографов и танцовщиков танца модерн стремительно расширялся. Многие начинали у Дорис Хамфри или у Марты Грэхем, затем создавали собственные коллективы, разрабатывали собственный стиль танца.

К середине XX века идеи и формы традиционного танца модерн начали исчерпывать свою новизну и привлекательность. Бунтарство молодого поколения танцовщиков и хореографов, их желание обновить безнадежно устаревшие приемы вызвало к жизни новое направление танца, получившее название «постмодерн» [5, с.36].

Как явление мировой хореографической культуры танец постмодерн сформировался на рубеже модернизма и постмодернизма. Становлению танца постмодерн как искусства способствовали различные социальные явления, господствующие в американском и европейском обществе в 1960-е годы и выразившиеся в поиске идей для нового общественного устройства. Сомнениям подверглись и общепризнанные положения искусства, его функции и значения, методы связи между авторами, критиками и общественностью.

Для него характерны принципы, зародившееся под воздействием философии Востока: неподвижность в движении и движение в неподвижности. Качества, проявившиеся на сцене: непоследовательность, «случайность» хореографии, свойственная танцу абсурда, некоммуникативность и дегуманизация – все это довольно точно выражало настроения того времени [2, с. 91].

Характерными чертами постмодерна являются: синтез танцевальных направлений; новая музыка (так называемая конкретная, любые шумы); театральные хеппенинг (театр и жизнь смешиваются воедино) [5, с. 37].

Как уже было отмечено, танец постмодерн берет свое начало с 1960-х годов – времен первых театральнo-хореографических постановок Джадсон-театра (Jadson Church Theatre). Отсюда берет свое начало несколько всемирно

известных хореографов, среди которых Стив Пэкстон, создатель контактной импровизации, оказавшей большое влияние на современный танец в целом и танцевальную терапию, в частности. В хореографических работах многих представителей театра проявляется опыт импровизации. Эти работы крайне индивидуальны и нередко показывают сам процесс рождения танцев. Триша Браун ввела экспромтные разговорные инструкции, которые структурировали части перформанса; Дуглас Данн добился участия аудитории, и физического, и вербального; Дэвид Гордон мистифицировал зрителей, запутывая их – что спонтанно, а что предусмотрено постановкой.

Однако становление основополагающих принципов постмодерна началось еще раньше, в 1940-х – 1950-х годах. Основоположниками нового направления в музыкально-хореографическом театре принято считать Джона Кейджа и Мерса Каннингема. Данный промежуток времени ознаменовался увлечением Д. Кейджа ударной музыкой, которая была лишена звуковысотности и направлена на формирование нового композиционного метода, в основу которого легли числовые формулы, временные пропорции и ритмическая структура. Создание данного метода имело прикладную функцию – написание музыки на уже имеющуюся хореографическую постановку. Первые попытки Д. Кейджа создать музыку без звуковысотности пришлось на время его работы в классе современной хореографии Школы искусств Корниш. В это же время он знакомится с М. Каннингемом. Яркий креативный дуэт начинающего балетмейстера и уже известного композитора просуществовал долгие годы, вплоть до самой смерти М. Каннингема.

В 1951 году, используя фактор случайности в написании композиции, М. Каннингем и Д. Кейдж создают одну из своих первых значимых работ «Событие без названия». В начале 1950-х годов создается и типичный для танца постмодерн рассогласованный метод объединения хореографии и музыки, основу которого составляет временная структура, заполняемая авторами независимо друг от друга. Первый театральный хеппенинг «Событие без названия» состоялся в 1952 году в колледже

Блэк-Маунтин с участием Д. Кейджа, М. Каннингема, и др. Его идеи по отрицанию устоявшихся канонов искусства начали применять многие хореографы и композиторы поколения 1960-х гг.

Рассматривая проблему противопоставления модернистских и постмодернистских принципов, следует отметить, что она берет свое начало от истоков танца постмодерн, когда в новой хореографии прослеживались два направления. Одно из направлений было связано с творческими поисками М. Каннингема и опиралось на идеи экспериментализма и музыкального авангарда, другое, представителями которого являлись начинающие хореографы И. Райнер, М. Монк, С. Форте, С. Пакстона, – предполагало отказ от модернистских принципов путем образования нового «живого» искусства. Данные театральные постановки состояли из простейших движений тела, выполняющихся в умышленно медленном темпе и многократно повторяющихся («Плечо» Р. Эмерсон, «Танцы для трех человек и шести рук» И. Райнер и т.п.). Работа с реальностью, возможность прямой, непосредственной художественными институциями коммуникации между зрителем и художником, поиск новых функций искусства и изменение в нем роли автора – все это было противопоставлено модернистскому пониманию произведения искусства, как самодостаточного вместилища смыслов и значений.

Следующим этапом развития танца постмодерн стали 1970–1990-е годы. Одной из главных тенденций указанного периода времени принято считать принцип музыкального минимализма, который прослеживается в постановках выдающихся балетмейстеров Т. Браун, С. Пакстона, П. Бауш, М. Монк, А. Халприн. Происходит переориентация хореографов и композиторов на совершенно иной, не западный тип мировосприятия. В этот период происходит активная разработка принципов интерактивности, которые были заложены в работах 1960-х годов. Ключевой проблемой хореографического перформанса, попавшего под воздействие минимализма и концептуализма, стало осмысление человеческого тела. В перформансах этого времени проявились ключевые качества постмодернистского произведения – неопределенность,

деперсонализация, фрагментарность, поверхностность, направленность на конкретного зрителя [2, с. 92].

Таким образом, можно сделать вывод, что танец постмодерн, зародившись на рубеже модернизма и постмодернизма, стал важным явлением в истории мировой хореографической культуры. Становлению танца постмодерн как искусства способствовали различные социальные явления, господствующие в американском и европейском обществе в 1960-е годы и выразившиеся в поиске идей для нового общественного устройства. Для него характерны следующие черты: синтез танцевальных направлений, новая музыка, театральный хеппенинг. Деятельность выдающихся балетмейстеров этого времени была тесно переплетена с творчеством выдающихся композиторов. Их креативные тандемы подарили миру множество ярких музыкально-хореографических постановок. В процессе эволюции европейского постмодернистского искусства менялись ключевые идеи и тематика, способы преподнесения и художественный язык танца постмодерн. Интенсивность обозначенных процессов позволила новой хореографии и музыке стать едва ли не самыми выразительными искусствами формирующейся посткультуры. Целый ряд неординарных, талантливых хореографов внесли в наследие XXI века творческие наработки, которые стали не только вкладом в развитие мировой хореографической мысли, но и послужили стимулом для поисков балетмейстеров нового поколения.

Список литературы

- 1. Полисадова О.Н.** Балетмейстеры XX века : индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства : учеб. пособие / О.Н. Полисадова // Владим. гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2013. – 202 с.
- 2. Кисеева Е.В.** Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах : научный журнал. – 2014. – № 2. – С. 88–96.
- 3. Кисеева Е.В.** Новые формы музыкального театра : танец постмодерн и его научное осмысление /

Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах : научный журнал. – 2013. – № 1. – С. 99–107. **4. Гречко П.К.** Концептуальные модели истории: пособие для студентов / П.К. Гречко // Ин-т «Открытое о-во». – М. : Логос, 1995. – 141 с. **5. Озджевиз Е.Л.** Модерн и постмодерн в танцевальной культуре / Е.Л. Озджевиз. – Саратов, 2015. – 95 с.

УДК 378:147:793.3

Михайлова О.Н.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Аннотация. В статье затронута хореографическое образование в вузах культуры и искусств, которое создает само-бытную культурно-образовательную среду, где естественным путем формируется творческая личность, соответствующая запросам современного социума в мировом образовательном пространстве.

Ключевые слова: академия русского балета им. А.Я. Вагановой, хореографическое искусство, профессиональное хореографическое образование.

Annotation. The article choreographic education in high educational establishments of culture and arts creates a special original where a creative personality, answering the demands of modern society in the world educational surrounding, is being created in a natural way.

Key words: the academy of russian ballet by A. Vaganova, choreographic art, professional choreographic education.

Хореографическое образование в вузах культуры и искусств создает самобытную культурно-образовательную среду, где естественным путем формируется творческая личность, соответствующая запросам современного социума в мировом образовательном пространстве.

Хореографическое искусство в России представляет собой качественно-своеобразный конгломерат элитарного художественного образования, суммирующий педагогические традиции хореографии, способный обеспечивать поддержание достойного уровня как в исполнительском, так и в педагогическом мастерстве.

Одним из значительных достижений отечественной культуры является система профессионального хореографического образования. Историю балетного образования в России принято отсчитывать от Указа Анны Иоанновны (15 мая 1738 года), в коем французскому танцмейстеру Жану Батисту Ланде велено было начать обучение детей «танцеванию». После Парижской школы школа Ланде стала вторым учебным заведением подобного типа в Европе. Так возникло Петербургское Театральное училище, ныне Академия русского балета имени Агриппины Яковлевны Вагановой. Немного младше его Московское театральное училище, основанное в 1773 году, ныне Московская академия хореографии. В то время общеобразовательный курс театральных училищ приравнивался к семилетнему гимназическому.

Главной особенностью этих учебных заведений была обязательная ориентация на императорские театры — Мариинский (до него Большой Каменный) в Петербурге и Большой в Москве, которые были единственными заказчиками и потребителями выпускаемой училищами «продукции». Этим и исчерпывался дореволюционный рынок балетного образования. С 1930-х годов балет входит в область особого государственного интереса. Начинается формирование единой общероссийской системы балетного образования, не имеющей аналогов в мире.

Таким образом, начав формироваться еще до революции 1917 года, сегодня эта система представляет собой сложный

иерархический конгломерат, отличающийся по своим задачам, сути и уровням учебных заведений от других творческих направлений. Сегодня российское образование вступило в период реформ, затронувших и хореографическое искусство. В условиях реформирования системы отечественного образования в целом и в сфере искусства в частности, когда основные культурные ценности и идеалы подвергаются переоценке и переосмыслению, представляется необходимым обращение к тем исторически сложившимся педагогическим традициям хореографического образования, которые, с одной стороны, должны быть сохранены, а с другой – адаптированы к новым условиям российской культурной, экономической и политической реальности.

Проблема в том, что, как бы ни рождалось хореографическое искусство с близкими ему искусствами, по сути своей оно самостоятельно и имеет только ему присущую специфику. В нем взаимосвязаны искусство и обучение, искусство и воспитание, оно отличается крайне жесткими, длительными и трудоемкими методами формирования творческой личности в образовательном процессе. С теоретической точки зрения хореографическое образование – это самостоятельная, многоуровневая, многоцелевая система в целостной культурно-образовательной среде вуза культуры и искусств. В ее основе лежит процесс профессионально-творческого становления личности студента-хореографа.

В системе хореографического образования выработан и апробирован, с учетом мировых стандартов, научно-методический подход к созданию оптимальных организационно-педагогических условий совершенствования практического и теоретического процесса.

Компоненты системы относительно самостоятельны, но не изолированы, находятся во взаимосвязи, постоянном развитии и движении. Это помогает обеспечить целостность данного процесса, выявить связи его структурных компонентов, отношения, иерархию, проанализировать влияние внутренних и внешних факторов, построить теоретическую модель образования в

рассматриваемом направлении, определить закономерности и принципы развития данной системы, оценить и оптимизировать объект в соответствии с требованиями данной учебно-образовательной системы.

Хореографическое искусство в образовательной системе вуза выделяет связь теории и практики, выводя в приоритет практическую часть. Хореографическое образование в России целиком и полностью выстраивается на школе классического балета.

У истоков педагогической системы русской школы классического балета стоит солистка императорского Мариинского театра, первый профессор хореографии, народная артистка РСФСР Агриппина Яковлевна Ваганова. В 1934 году вышла в свет ее книга «Основы классического танца». Это был первый теоретический труд русской балетной школы, который и до сих пор является настольной книгой для педагогов-хореографов. Ваганова – не только методист-практик, но и основатель высшей школы хореографического искусства. Она сумела обеспечить преемственность исполнительских и педагогических традиций итальянской и французской школы, создать на их основе отечественную образовательную систему исполнительского и педагогического мастерства.

Русская балетная школа продолжает развиваться на традициях, заложенных А.Я. Вагановой. Хореографическая педагогика учитывает опыт предыдущих поколений и одновременно вырабатывает новые подходы к решению педагогических проблем наших дней.

Традиции хореографического искусства создают самобытные и самостоятельные условия формирования творческой личности и определяют основы развития культурной образовательной среды в вузе. Эффективность сохранения и развития педагогической традиции в условиях современного общества обеспечивается и определяется глубиной тех культурных ценностей и устоев, которые в рамках данной традиции существуют. Педагогические традиции хореографического образования в России в современных реалиях рассматриваются как

один из важнейших ресурсов развития общества, как ведущий фактор культурно-образовательного процесса. Хореографическое образование и его традиции выстраивали свою педагогическую систему на основе накопления и концентрации художественного и творческого уникального потенциала высокого искусства балета, передового в мире.

В силу своей специфики хореографическое образование стремится как можно полнее охватить горизонты индивидуального развития каждого студента сообразно представлениям эпохи, в связи с чем хореографическое образование становится показательным отражением как приоритетов педагогической мысли, так и культурно-исторических раритетов каждого периода его становления. Воспитать специалиста-творца и профессионала можно лишь соединяя эффективные традиционные образовательные технологии с достижениями лучших традиций прошлого и ориентируясь на индивидуальные, личностные задатки самого обучаемого. «Пройдут годы и будем надеяться, что наши достижения... помогут учиться и совершенствоваться будущим поколениям».

Список литературы

- 1. Красовская В.М.** История русского балета. Учебное пособие / В.М. Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с.
 - 2. Ваганова А.Я.** Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – Ленинград; Москва : Искусство, 1980. – 90 с.
-

УДК 374.3

Муковнина Я.В.,

*студентка 4 курса направления подготовки
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ТАНЦА МОДЕРН В ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНОЙ ТЕРАПИИ

Аннотация. В статье анализируются особенности сценического воплощения танца модерн в танцевально-двигательной терапии. Рассматривается интеграционный смысл танца модерн, в котором все физические, эмоциональные, интеллектуальные и духовные процессы соединяются в единое действие, тем самым оказывая терапевтическое воздействие на человека.

Ключевые слова: танец модерн, танцевально-двигательная терапия, дыхание, танцевальная импровизация

Abstract. The article analyzes the peculiarities of the stage presentation of modern dance in dance movement therapy. Discusses the integration of the meaning of modern dance, in which all physical, emotional, intellectual and spiritual processes are connected in a single action, thereby exerting therapeutic effects on humans.

Key words: modern dance, dance movement therapy, breath, dance improvisation

Танец модерн является прекрасным средством для осознания человеком своего тела, улучшения координации и качества его движений. А использование разных уровней пространства в танце модерн помогает людям избавиться от пространственных ограничений и выйти в индивидуальную импровизацию, в которой они могут показать свои чувства, эмоции, а также возникающие образы. Танец модерн – это сама жизнь,

воплощенная движениями человеческого тела, окрашенными глубокими эмоциями из самых потаенных глубин человеческой души. Несомненно, авторы хореографических произведений или исполнители ищут источник духовного выражения внутри себя, ту силу, которая может отражать видение духа.

Танец как метод лечения относится к сфере телесно-ориентированной терапии, а также психологии, лечебной физкультуры, арт-терапии и психосоматической медицины. Особая ценность и сила танца, его интеграционный смысл состоят в том, что все физические, эмоциональные, интеллектуальные и духовные процессы соединяются в единое действие, тем самым оказывая терапевтическое воздействие.

Анализ научной литературы (Э. Гренлюнд, В.В. Козлов, А. Старк, К. Хендрикс и др.) доказывает, что танцевально-двигательная терапия базируется на понимании того, что тело и психика взаимосвязаны – изменения в телесных и двигательных состояниях вызывают изменения в сфере эмоциональной, мыслительной и поведенческой. Тело и сознание рассматриваются как равноценные силы в интегрированном функционировании [1; 2; 3].

Танцевально-двигательная терапия имеет свою специфику, методологию и цель, но инструмент воздействия может быть общим с искусством хореографии. Марсия Левенталь (Marcia Leventhal) отмечала, что танцевальная терапия – это процесс с четким настроем на личное развитие души и тела присутствующего. Фундаментом для танцевальной терапии служит движенческое выражение. Как известно, этот процесс происходит через освобождение сопротивления, которое раскрывается в телесных напряжениях или застывает в телесной неподвижности. Достижимое изменение в телесных выражениях человека становится результатом как личных, так и поведенческих изменений [1, с. 76].

Первостепенным фактором сценического воплощения танца модерн в танцевально-двигательной терапии является понимание процесса дыхания и принципы его соединения с движением. Развитое дыхание помогает переносить большую

физическую нагрузку в танце, и даёт умение обучающимся рассчитать эту нагрузку. Вследствие этого, исчезает мышечная скованность и нервное напряжение, повышается заряд энергии. Дыхание во многом определяет манеру танца в техниках современных направлений хореографии. Правильно поставленное дыхание является неотъемлемой частью танца модерн.

В танце модерн также существует такое понятие, как «дыхание души». Источник энергии, рождающий это «дыхание», находится в центральной области нашего тела, в которой расположены брюшные, поясничные и ягодичные мышцы. Поэтому исполнителю очень важно научиться понимать биологический процесс дыхания внутреннего, эмоционального состояния. Это понятие энергии души неразрывно связано с техникой М. Грэхем. В противоположность «технике Грэхем», где выдох происходит при сильном сжатии мышц брюшного пресса, в технике Х. Лимона, наоборот, выдох – это сильное расслабление мышц тела – падение, или же зависание тела в момент выдоха.

Несомненно, развитие той или иной системы танца-модерн связано с именами крупных педагогов, балетмейстеров, исполнителей. Эти системы базировались, прежде всего, на определенном философском подходе к движению. Это выражалось в постановках, однако подготовка исполнителей заставляла искать особую индивидуальную систему обучения. В сценическом воплощении танца-модерн все тело исполнителя принимает участие в движении, т.е. основой движения служит позвоночник. И именно работа над подвижностью позвоночника лежит в основе многих систем танца-модерн в танцевально-двигательной терапии. Так, например, в технике М. Грэхем основой движения служит contraction и release (сжатие и расширение), которое исполняется в центр тела. В технике Д. Хамфри, а затем Х. Лимона позвоночник расслаблен и свободен, и движение исполняется за счет падения и подъема тяжести корпуса, т.е. движение строится по синусоиду: движение-задержка в кульминационной точке (suspend) и обратный возврат (recovery). В технике М. Каннингхема большую роль играют различные спирали

и изгибы позвоночника в соединении с движениями ног, заимствованными из экзерсиса классического танца.

На наш взгляд, сценическое воплощение танца модерн в танцевально-двигательной терапии представлено в технике танцевальной импровизации. Опираясь на базовые понятия, мы можем предложить лишь некий каркас, основанный на существующих техниках танца модерн, который является, прежде всего, руководством к действию, а не догматической схемой [4, с. 19].

Заинтересованность обучаемого и вовлеченность его в процесс творческой импровизации во многом определяет успех обучения. Танцевальная импровизация формирует умение строить творческий замысел и искать возможности его реализации на основе музыкальных произведений, а так же использовать поэзию, живопись и т.д.; развивает воображение и способность мыслить образами и выражать их в движении. Эти задачи решаются в рамках занятий по импровизации, контактной импровизации, композиции.

Существует несколько форм работы с танцевальной импровизацией.

1. Спонтанный танец. Это базовая техника, подготавливающая импровизацию; обучающийся может двигаться, как ему хочется, не задумываясь о движениях: тело само поведет туда, куда надо, поскольку он оказывается внутри потока энергии движения. Передача образов, возникших в процессе танца с помощью рисования в воздухе. Рисование в воздухе различных образов – это кинестетическая вербализация.

2. Передача образов, возникших в процессе танца, с помощью танцевальных движений. Некоторые люди, как отмечал К.Г. Юнг, имеют «моторное воображение», им легче фантазировать с помощью танца и танцевальных движений. Главным вдохновителем создания образов является заданный музыкальный материал (от медленной лирической музыки, активной жизнерадостной до агрессивно-подавляющей).

3. Импровизация текста песен. Танцевальная импровизация текста песен тренирует у человека невербальные коммуникации посредством использования вербального текста. Важно,

чтобы текст песен не доминировал над танцем, а был лишь сопровождающим или отправным материалом. Танцевальная импровизация текста песни организует одновременно и кинестетику, и мыслеобразную коммуникацию.

4. Танцевальная импровизация состояний (веселья, грусти, горя, скорби, страха и т.д.). Проигрывание различных эмоциональных состояний является хорошей возможностью возвращения в мир переживаний.

5. Танцевальная импровизация с предметами (обруч, шарф, мяч, корзинка, веер и т.д.). Причем, это может быть импровизация, как с воображаемым предметом, так и с настоящим предметом. Важно, чтобы танцор и предмет в танце соединились в одно целое. Работа с предметом развивает координацию движений, моторику и эмоциональность.

6. Танцевальная импровизация – живопись. Для импровизации могут быть предложены иллюстрации и репродукции великих художников прошлых веков или современников, а также фотографии. Обсуждение «картины-мишени», ее цветового решения, эмоциональных переживаний, вызванных образом на картине.

7. Импровизация с выбранным партнером (парная импровизация) заключается в проигрывании невербальной коммуникации (эмоциональное понимание состояния партнера). В работе с данной техникой большое значение имеет выбор партнера. Если при использовании техники кинестетической эмпатии партнеры следят и повторяют движения друг друга, то в данной работе они тренируют эмоциональную настройку на другого человека. Данный прием еще называют «отзеркаливание».

8. Групповая танцевальная импровизация со спонтанными невербальными коммуникациями при смене партнеров. Эта техника заключается в том, что все становятся в круг, каждый попеременно входит в центр круга и танцует свой танец. Остальные пытаются кинестетически и эмоционально присоединиться к танцующему члену группы.

9. Контактная импровизация. Это вид современного танца, когда партнеры сохраняют точку контакта друг с другом, они

следуют импульсам, возникающими в теле (импровизируя), движутся по спирали, скользят, используя инерцию тел – возникают спонтанные поддержки и полеты [5].

Таким образом, сценическое воплощение танца модерн в танцевальной терапии выражено в технике дыхания, движения и базируется на технике М. Грэхем, Д. Хамфри, Х. Лимона, М. Каннингхема. Сравнивая методы различных педагогов, совершенно четко можно выделить следующие разделы занятия: разогрев; изоляция; упражнения для позвоночника; уровни; кросс-передвижения в пространстве; комбинация или импровизация. В сценическом воплощении танца модерн нашли свое отражение различные психологические и философские темы: от жизненного опыта до воплощения своих мыслей. Танец модерн – это своеобразный пласт в танцевально-двигательной терапии, обладающий своей неповторимой спецификой, изяществом, энергетикой.

Список литературы

- 1. Гренлюнд Э.** Танцевальная терапия. Теория, методика, практика / Э. Гренлюнд, Н.Ю. Оганесян. – СПб. : Речь, 2004. – 318 с.
 - 2. Веремеенко Н.И.** Интегративная танцевально-двигательная терапия. – 2-е изд., расширен. и доп. / Н.И. Веремеенко, А.Е. Гиршон, В.В. Козлов. – СПб. : Речь, 2006. – 286 с.
 - 3. Старк А.** Танцевально-двигательная терапия : сборник; пер. И.В. Бирюковой / А. Старк, К. Хендрикс. – Ярославль, 2004. – 126 с.
 - 4. Никитин В.Ю.** Модерн-джаз танец (Методика преподавания) [Текст] / В.Ю. Никитин. – М. : ВЦХ, 2005. – 160 с.
 - 5. Танец модерн** как фундаментальная техника танцевально-двигательной терапии // 11-й Санкт-Петербургский саммит психологов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://psy.su/feed>
-

УДК 793.31

Передера Д.А.,

*студентка 4 курса направления подготовки
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

ОСОБЕННОСТИ МУЖСКОЙ КАЗАЧЬЕЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. *В данной статье представлена казачья танцевальная культура и ее влияние на жизнь казачества. В основном это воинственные танцы. Танцевальный репертуар казачьей культуры широк и многообразен. Казачьи танцы требуют высочайшего мастерства.*

Ключевые слова: *казаки, культура, традиции, воинственность, танец, музыка, манера.*

Abstract: *This article provides a Cossack dance culture and its influence in the life of the Cossacks. Basically it's a warrior dance. Dance repertoire of Cossack culture is broad and diverse. Cossack dances require the highest skill.*

Keywords: *cossacks, culture, traditions, militancy, dance, music, manner.*

Для древнейших танцевальных культур характерны имитации трудовых процессов, которые выполняют нормативные, магические, терапевтические и другие функции. Казачья танцевальная культура поздно сформировалась и не «использовала» указанные функции в качестве доминирующих. Включение танца в казачью культуру на раннем этапе ее развития могло осуществляться только под знаком демонстрации силы, ловкости, воинской сноровки, кинетической виртуозности. Танцевальная музыка выражала звуковую среду для обеспечения воинской подготовки [1, с. 3–4].

Казачество существовало великое множество. Донские, терские, кубанские, запорожские, забайкальские, и др. У всех

казаков были и есть свои традиции и история. Но все же главной особенностью всего казачества является воинственность. Все казаки – это, в первую очередь, воины. Поэтому их танцевальные движения базируются на воинском искусстве, все они энергичные, с быстрыми шагами, с резкими взмахами рук, ног, а также множество различных упражнений с оружием. Достаточно часто мужчины во время танца упражняются с саблей или шашкой, что требует высочайшего умения и мастерства.

В бой казаки шли с песней и танцем. И именно поэтому все боевые движения и выпады находили свое отражение в танцевальных движениях. Например, известные всем танцы вприсядку и гопак основаны на тех же принципах, что и боевые движения сабельного боя с перекатами и различными выпрыгиваниями. Такая техника часто использовалась казаками для дезориентации вражеских стрелков.

В XIX веке на казачью культуру оказали сильное влияние черкесы. Для казака долгое время служили образцом горская манера скакать на лошади и владение оружием. Также казаки указывали, что, став соседями кумыков, ингушей, осетин, чеченцев, их предки не могли не испытывать влияние горцев в самых различных сферах жизни. Это же касалось и танцев. В разных станицах Кубани на свадьбах танцевали не только русские кадрили, но и адыгейскую кафу, приняв черкеску и бурку, они вели сходный воинствующий образ жизни, казаки начали перенимать и использовать кавказские мелодии, а потом данное название закрепилось и за казачьим вариантом лезгинки. Сама лезгинка также прочно вошла в казачий быт, равно тому, как это название закрепилось за мужским сольным танцем у всех народов Кавказа.

Были также танцы сольные, то есть танец одного казака, заключающийся в том, что он под музыку перепрыгивал через саблю, удерживаемую перед собой. Это было похоже больше не на танец, а на некое гимнастическое упражнение и, конечно же, была в этом танце демонстрация казачьей удали и ловкости. Сольный мужской казачий танец был источником энергетической подпитки для воина, подобной той, которую получали

юноши-куреты в воинском воспитании в эпоху античности. Мировая практика знает тысячи различных примеров того, как казачий танец использовался в качестве подготовки к военным действиям, тренировки тела и специфических телодвижений [2, с. 32–36].

Одежда. Костюмами для танцев у казаков служит их национальная одежда. Обязательным элементом служат лампасы. Они были разных цветов, что помогало точно определить принадлежность казака к тому или иному казачьему роду. Лампасы отсутствуют только у кубанских и терских казаков. У кавказских народов казаками были заимствованы бурки, черкески, папахи, чем и прослеживается огромное влияние образа жизни и территориальной близости. В качестве головного убора Донские и Кубанские казаки используют небольшую круглую шапочку. Именно этот образ казаков используют большинство танцевальных ансамблей.

Свобода. Казаки – очень свободолюбивый народ, который предпочитает независимость всем остальным благам цивилизации. Все это хорошо отражается в их танцах. Перемещение по танцевальной площадке по большому пространству, выпрямленная спина, а также вращение вокруг своей оси. Очень ярко работа ног проявляется именно в казачьих танцах. Танцевальные движения вприсядку, шаги, притопы, высокие выпрыгивания вверх, удары пяткой в пол и т.д.

Гопак. Танец гопак является визитной карточкой всех казаков Украины. Гопак исполняется в разной интерпретации множеством современных украинских танцевальных коллективов. В начале своего зарождения гопак являл в своей природе боевой танец и исполнялся исключительно мужчинами. Используемые в этом танце движения, на самом деле были боевыми выпадами, подсечками и сабельными ударами. Бесконечные вращательные повороты и перекаты, также использовались в сабельном бою, в качестве уходов от атаки противника. Этот танец был своеобразным показателем силы, ловкости, мужества и тренированности воина. В гопаке очень часто изображались самые настоящие сцены боя.

Намного позже гопак начали танцевать и в прилегающих к Сечи городах, после чего он распространился на всю левобережную часть Украины. Здесь уже разрешалось участвовать в танце и женщинам, однако ведущая роль все также принадлежала мужчинам. Женские движения – более плавные и легкие.

Традиционно гопак танцуют пять мужчин и две женщины. Однако в нынешнее время многие хореографы не очень часто придерживаются этого правила и вводят в танец то количество участников, которое им необходимо.

Казачьи танцы разделяют на две большие группы:

1. Славянские (русские) – они сформировались под влиянием славянской культуры. Эти танцы более характерны для запорожских и донских казаков.

2. Кавказские (горские) – появились под влиянием южной культуры горцев. И именно поэтому, чем южнее проживали казаки, тем у них ярче проявляются элементы южных танцев – владение оружием, одежда, музыка.

Среди всех кавказских «горских» танцев особой популярностью считается среди славянского населения Кубани «Танец Шамиля» или просто «Шамиля». В Чечне этот танец называют «Молитва Шамиля».

«Танец Шамиля» – это особое явление в казачьей и кубанской культуре. Этот танец имеет самостоятельную мелодию, авторство которой приписывается прадеду Муслима Магомаева кумыку по национальности Магомеду Магомаеву, сочинившему эту знаменитую мелодию примерно в 1910–1912 годах в чеченской ауле Шатой под сильным впечатлением от рассказов стариков о Шамиле [3, с. 21].

Первая группа казачьих танцев представлена различными жанрами и их номенклатура значительна. Вторая группа казачьих танцев представлена преимущественно горской лезгинкой. Локальные характеристики казачьих танцев преобладают над общекультурными. В качестве общей закономерности выявляются различные формы заимствования казаками отдельных элементов «горской» культуры. Как уже упоминалось, чем южнее проживает казачья община, тем эти влияния заметнее.

К примеру, донские казаки в инструментальной страте были более близки общерусским традициям, чем линейцы или черноморцы. Дальнейшее выявление общеказачьих и локально-казачьих элементов в танцах и танцевальной культуре может идти через танцевальную пластику, изучение инструментария и инструментальных ансамблей, типического поведения группы во время исполнения танцев, танцевальных жанров и корпуса танцевальных наигрышей, присущей той или иной группе.

Список литературы

1. Рудиченко Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии / Т.С. Рудиченко. – Ростов н/Д : Изд-во Ростовская гос. консерватория имени С. Рахманинова, 2004. – 512 с.
2. Соколова А.Н. Кавказские танцы в традиционной культуре Кубани / Проблемы изучения и пропаганды казачьей культуры : материалы VII региональной научно-практической конференции (13 июня 1998 года) п. Тульский, – 1998. С. 55–64.
3. Соколова А.Н. Танец Шамиля / А.Н. Соколова // Литературная Адыгея, – 1998. – № 3. – С. 129–134.

УДК 929 Нижинский: 792.83

Сергун Л.В.,

*студентка 4 курса направления подготовки
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко» г. Луганск (ЛНР)*

ВАЦЛАВ НИЖИНСКИЙ: НОВЫЕ ЛЕКСИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*Аннотация: в статье рассматривается новый аспект
творчества известного танцовщика XX века*

Вацлава Нижинского. Образы, созданные В. Нижинским на балетной сцене, анализируются с позиции появления новых ресурсов хореографической лексики. Нижинский-танцовщик и Нижинский-балетмейстер – это два полюса, которые в единстве представляют феномен в хореографическом искусстве.

Ключевые слова: Вацлав Нижинский, новая хореографическая лексика, «Весна священная», «Послеполуденный отдых фавна», «Парижские сезоны», Сергей Дягилев, Михаил Фокин, Бронислава Нижинская.

Abstract: *the paper examines a new aspect of the work of renowned twentieth century dancer Vaslav Nijinsky. The images created by Nijinsky for the ballet stage, analyzed from the position of appearance of new resources choreographic vocabulary. Nijinsky the dancer and Nijinsky, the ballet master – the two poles, which represent the unity of the phenomenon in choreographic art.*

Keywords: *Vaclav Nijinsky, new choreographic vocabulary, «The rite of Spring», «Afternoon of the Faun», «Paris seasons», Sergei Diaghilev, Mikhail Fokine, Bronislava Nijinska.*

Феноменальное творчество Вацлава Нижинского – это открытия в области танца, которые со временем приобретают еще большее значение, делая танцовщика «образом личности, живущей в масштабах вечности». Создав новый тип танцовщика на сцене, Нижинский стал самой яркой звездой «Парижских сезонов» Сергея Дягилева. Сегодня самым большим открытием В.Ф. Нижинского стало обнаружение неведомых ресурсов хореографической лексики, раздвигающей рамки сложившихся традиций балетного театра. Это и развитию новых направлений современного танца, в том числе танца модерн.

Нижинский-танцовщик и Нижинский-балетмейстер – это две стороны одного и того же процесса, процесса рождения нового лексического языка в балетном искусстве. А образ – суть этого процесса. Неслучайно В.Ф. Нижинский считается основоположником современного танца [1, с. 299].

Обратившись к миру ритуальной культуры, древним славянским символам, он совершил поворот к новому

танцевальному ощущению мира, вследствие чего разработку на сцене получило плоскостное изображение танцевальных групп. Он изобретал все новые танцевальные движения. Древний образ этих движений станет новым лексическим смыслом танцевального искусства. В истории танцевального искусства древний ритуал, священная обрядовая пляска «Весны священной» останется удивительным явлением. Сгибая тело, создав позы медитации, прыжки с подогнутыми ногами, В.Ф. Нижинский утверждал, танец может быть – сложным, напряженным, со сложными движениями, в которых главный смысл – это образ, драма сюжета и отголоски новых стилей эпохи. «Открытия в области пластики, хореографического языка служили адекватному выражению правды чувств, жизни человеческого духа, без чего невозможно воссоздать на сцене полноценный художественный образ» [2, с. 107–114].

Разрабатывая полиритмические структуры, которые были обращены не только к солисту, но и к кордебалету, В.Ф. Нижинский опередил свое время. «Для этого открытия потребовались особое знание, мужество и воля гения. Здесь он шел не „против течения“, а прорубал мощную стену, был абсолютно непонятным ни зрителями, ни сотрудниками его эксперимента. Все это расходится со сложившимися представлениями о В.Ф. Нижинском как образе жертвы, агнце, отданном на заклание» [3, с. 115–119]. Его творчество, представляет широкое поле для исследования в искусствоведческой науке – это создание новой лексики современного танца, драматических образов на балетной сцене.

В балетном искусстве В.Ф. Нижинский сумел выдвинуть на первый план танцовщика как носителя главных смыслов спектакля. Это и было главным отличием от искусства балета XIX века, в котором царила балерина. Его жена, Ромола Нижинская отмечала: «В каждой роли – восточного раба, русского клоуна, Арлекина, Шопена – он создавал яркий, неповторимый характер, перевоплощаясь настолько, что с трудом можно было поверить, что это один и тот же артист. Для всех оставалось большой загадкой, в какой из ролей

больше всего отражалась его собственная сущность. Менялось абсолютно все: лицо, кожа, даже рост. Неизменно присутствовала только одна постоянная величина, *constanta* – его гений. Все забывали о нем как о личности, когда он танцевал, замороженные его перевоплощением и полностью отдаваясь создаваемому им образу. Когда артист появлялся на сцене, как будто электрический заряд пробегал по залу, загипнотизированной чистотой и совершенством его дара» [3, с. 118]. Танец был естеством В.Ф. Нижинского, его внутренним состоянием. Отсюда уже шло абсолютное погружение в суть танцевального материала, его образную и музыкальную структуру. Замысел всегда был главной чертой, которую танцовщик не переступал. Интересен то, что В.Ф. Нижинский никогда не репетировал с зеркалом, он считал, что главное в работе танцовщика – это инстинктивный мышечный контроль.

Бронислава Нижинская оставила воспоминания, как В.Ф. Нижинский занимался в хореографическом классе. Он делал упражнения в ускоренном темпе за время 45–50 минут. Больше внимания он уделял именно напряжению мышц, скорости и силе движения. Он продумывал движения сам и усиленно работал над эластичностью всего тела. Когда он замирал в какой-то позиции, его тело продолжало танцевать. «Во время *allegros* он не опускался полностью на переднюю, часть стопы, а касался пола лишь кончиками пальцев, чтобы оттолкнуться для следующего прыжка, он использовал силу пальцев, а не общепринятую подготовительную позицию, при которой прыжку предшествует глубокое *plie*. У него были невероятно сильные пальцы на ногах, что делало подготовку к прыжку весьма короткой и почти незаметной, и казалось, что он непрерывно парит в воздухе» [4, с. 156]. Душа и образ в танце – это то, что интересовало В.Ф. Нижинского как танцовщика. Все сценические средства, все возможности психофизики были направлены на достижение главного – создания образа на сцене. А образ, в первую очередь, – это не только драматургия, не только индивидуальное проявление постановщика и идеальное попадание в артиста, не только психофизика, это еще и красота

как главный эстетический принцип хореографического искусства, совершенный образ красоты и гармонии. Современники отмечали идеальное сочетание в Нижинском таланта и профессиональной классической школы, что дало ему возможность чутко понимать свою роль в искусстве балета [4, с. 248].

В его творчестве отражались все новые искания, которые с явной очевидностью проникали с театральных подмостков на балетную сцену: изменение сценографического пространства, создание нового костюма, анализ музыки как драматического произведения и создание нового танцевального языка. На балетной сцене, мужской танец стал самодостаточен, виртуозен и драматургически насыщен. У В.Ф. Нижинского был природный баллон. Техника его прыжка была такой, что у зрителей оставалось впечатление полной бестелесности танцора, стремительности разбега и почти нереальной высоты самого прыжка. Как величайшему виртуозу мужского танца XX века, славу В.Ф. Нижинскому дала эта техника.

Легендой сделал В.Ф. Нижинского виртуозный танец, чуда парения в воздухе, его умение не только танцевать технически сложные вариации, но и воплощать образ на сцене «Парижских сезонов» С.П. Дягилева. В.Ф. Нижинский показал свои лучшие достижения как артиста, воплощая фантастические образы спектаклей Михаила Фокина. Паж Армиды словно сошел с гобеленов XVII века, Юноша в «Сильфидах» был романтически мечтателен, Призрак розы в одноименной хореографической миниатюре воплощал душу цветка, Раб Клеопатры был живым воплощением восточной неги.

В неожиданном свете В.Ф. Нижинского представила роль Петрушки. Образ ярмарочной куклы создавал старый пластический рисунок, в груди которой бьется страдающее человеческое сердце. Он вдохнул печальный трагический персонаж в душу, ничего не подчеркивая гримом, которым так злоупотребляли. Мимика печального Петрушки, как и последний прыжок в «Призраке розы», казалось, будто возносятся, но нигде танцовщик не достигает такого совершенства, как в «Послеполуденном отдыхе фавна». Полная гармония мимики и пластики тела. Его

тело выражает то, что подсказывает ему ум. Вот и подробное описание новых лексических приемов создания образа Фавна: медлительно-нервные движения, неуловимые ассоциации с античными статуями, вытянутые руки, фронтальный поворот головы. Здесь балетмейстер пребывал в поиске стиля и новых лексических модулей. У В.Ф. Нижинского прослеживается четкое противопоставление медленных темпов и инерции будущего движения. Когда он ставил «Фавна», то требовал от участников этого балета состояния «быть в образе», ни на минуту не выходя из этого образа даже в передышке за кулисами. «Вацлав не думал, он просто работал в свое время, когда увлечение античностью требовало подходов и образов, которые бы соответствовали осмыслению духа и стиля эпохи... и танцевальная лексика должна быть особенной, построенной на глубоком размышлении над жестом, его сутью и возможностью использования в новых ракурсах и новых смыслах. Отсюда такое разное восприятие работ танцовщика у публики: от свиста до восторженного приема. В его работах обнаружено единство внутренней психотехники и внешней технической виртуозности артиста и танцовщика одновременно» [5, с. 182].

Опыт В.Ф. Нижинского как балетмейстера уникален, создавая балеты, он никогда не шел на поводу у Нижинского-танцовщика, который обладал уникальными данными классического исполнителя. Он создавал новую пластику, уходил от сложившихся стереотипов, повинясь внутреннему голосу, непредсказуемым двигательным сигналам. Все это рождало новый тип балетмейстера-индивидуума, чье мышление исходило из возможностей психики и уникального преломления музыкальных образов через творческую парадигму. Так появлялся индивидуальный стиль балетмейстера, носящий определенные, присущие только его творчеству лексические модули, которые, в свою очередь, становились отличительной чертой его творчества. За таким способом движения стояли новые ощущения. Появлялись новые образы и персонажи, которые дали начало танцу, открывшему новую эру хореографического искусства XX века.

Список литературы

- 1. Докшина В.В.** Образы бессознательного в жизни и творчестве Вацлава Нижинского / В.В. Докшина, С.Б. Потемкина // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. – 2013. – № 29. – С. 299–305.
 - 2. Красовская В.М.** Нижинский / В.М. Красовская. – Л. : Искусство, 1974. – 208 с.
 - 3. Катышева Д.Н.** Магия таланта : очерки о великих артистах театра, кино, балета, телевидения XX века. / Д.Н. Катышева. – СПб. : Нестор, 2005. – 216 с.
 - 4. Нижинская Б.Ф.** Ранние воспоминания : в 2х т. : Т. 2 / Б.Ф. Нижинская. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 319 с.
 - 5. Лифарь С.М.** Танец: основные течения академического танца / С.М. Лифарь. – М. : ГИТИС, 2014. – 231 с.
-

УДК 792.82 “19”

Овчинников Г.С.,

*студент 1 курса магистратуры по направлению подготовки
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени
Тараса Шевченко», г Луганск (ЛНР)*

Филимонова Е.Ю.,

преподаватель кафедры хореографии

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени
Тараса Шевченко», г Луганск (ЛНР)*

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена проблеме научного осмысления сложившихся особенностей художественных средств балетного театра в начале XX века. Рассматривается взаимодействие составляющих музыкально-хореографического спектакля. Выявлен полихудожественный характер в области

пространственного рисунка, композиции, сценографии, их основные функции и роль в создании образа в хореографических постановка данного периода

Ключевые слова: *балетный театр, рисунок, композиция, сценография, художественные средства, хореографическая лексика, хореографический образ*

Annotation. *The article is devoted to the problem of scientific understanding of the formed features of the artistic means of the ballet theater at the beginning of the 20th century. The interaction of musical-choreographic performances is considered. A polygamous character in the field of spatial drawing, composition, scenography, their main functions and role in creating the image in the choreographic setting of this period*

Keywords: *ballet theater, drawing, composition, scenography, artistic means, choreographic vocabulary, the image of choreographic*

Для балетного театра рубежа XIX–XX веков основным средством выразительности в области движений и поз (т.е. хореографической лексики) стал, прежде всего, академический классический танец, а также характерный и исторические танцы. Именно посредством этих видов сценического танца создавались хореографические образы (для героев языком классического танца, для вспомогательных персонажей и массы это мог быть как классический, так и характерный или исторический танец). Кроме танца, хореографический образ включал также условную балетную пантомиму и такую же условную мимику, понятную только профессионалам и постоянным зрителям [1, с. 656].

Темпы, ритмы и динамика движений были значительно разработаны и весьма разнообразно использовались балетмейстерами, подчас достигая точной гармонии и до сих пор являющиеся примерами образцового использования этих средств выразительности танцевального искусства.

В области пространственного рисунка был разработан большой набор симметричных (наследие классицизма) и

асимметричных (наследие романтизма) пространственных перестроений и орнаментов. Однако отличительной чертой пространственных рисунков до XX века была исключительная направленность их непосредственно на зрителя [2, с. 6].

В хореографической композиции существовал ряд определенных канонических форм, которые обязательно использовались в балетах (*pas de deux*, вариация, адажио, *grand pas*, *pas de trois* и т.д.). При этом форм было большое количество и они отличались значительным многообразием. Спектакли были непременно сюжетными (даже если сюжет был весьма примитивен), многоактные – делились на акты и картины, одноактные (что встречалось довольно редко) состояли из картин. В композиции могли использовать несколько уровней, в том числе на полу (речь не шла о танце как таковом на полу, хотя танцовщики могли принимать позы на полу для создания композиционного рисунка), однако основным был танец в вертикальном положении тела. При этом балетмейстеры прекрасно были знакомы с композиционными законами построения спектакля, в лучших спектаклях классического наследия очень точно выстраивая соотношение экспозиции, развития, кульминации и финала спектакля, пантомимных сцен и танцевальных, эпизодов классического и характерного танца и т.д.

М. Петипа были заложены основы симфонического танца, строившегося по законам развития симфонической музыки. «Однако, за редкими исключениями (балеты на музыку П. Чайковского и А. Глазунова), эти формы в танце (тематическая и вариационная разработка пластического мотива, многоуровневая полифония и т.д.) существовали отдельно от музыки, которая в большинстве балетов носила прикладной характер, задавая темп, ритм и настроение, но не создавая предпосылок для симфонического развития. Поэтому многие симфонические танцевальные картины М. Петипа были поставлены на несимфоническую музыку (достаточно привести такой яркий пример симфонического танца, как картина «Тени» из балета «Баядерка»)» [2, с. 345].

Что касается сценографии, то она выполняла вспомогательную роль обозначения места действия, в лучшем случае создавая нужную атмосферу спектакля. Декорации были довольно просты по своему техническому уровню (в основном, плоскостные изображения – панно, или несложные объемные декорации – жилища, лодки и т.д.). Однако балетмейстеры разнообразно применяли возможности сценической техники, уже доступные в то время (поднятие и исчезновение в люках, полеты, передвижение по сцене на движущихся платформах и т.д.). В costume были выработаны четкие правила: пачки для балерин, колеты и трико для танцовщиков. При этом статисты, массовка или мимические персонажи, а также главные герои в пантомимных сценах выходили во вполне достоверных костюмах, соответствующих времени и месту.

На рубеже веков балетный театр располагал таким фондом художественных средств, которые хотя и были весьма разнообразны и обширны, но далеко не во всем отвечали требованиям современности, в то время как некоторые аспекты балетных спектаклей уже явно требовали иных вариантов решения. При этом вряд ли кто-то мог представить себе масштабность изменений, которые произошли в новом XX столетии.

Следует отметить, что хореография, как и другие виды искусства, имеет художественно-образную природу. Художественный образ в хореографическом искусстве возникает из ритмически четкой смены положений человеческого тела.

На сегодняшний день танцевальное искусство объединяет несколько направлений танца, танцевальных систем (классический танец, народный танец, бытовой, исторический, танец модерн, джаз танец, contemporary), каждая из которых отличается своей образной структурой. Самая сложная синтетическая форма хореографии, которая включает в себя все богатство различных типов танцевальных систем, – балетный (хореографический) спектакль – вид музыкально-театрального искусства, в синтетическом художественном образе которого основным из составляющих его элементов является танец. Необходимыми элементами в балетном спектакле становятся музыка,

сценография, световая партитура и т.д., создавая в итоге сложный синтетический художественный образ, в котором соединяются воедино выразительные средства разных искусств.

Выразительные средства хореографического искусства сложились не сразу, а формировались постепенно в процессе исторического развития. На начальных этапах танец определялся с основным художественным средством – танцевальными движениями и позами. В это же время происходила художественная обработка и накопление фонда движений, поз, жестов. Тогда же стали появляться первые танцевальные рисунки. Позже, как и другие виды искусства, танец получил самостоятельное развитие, приведшее к формированию профессионального хореографического искусства, в котором выделились профессии балетмейстера и артиста балета. Уже в профессиональном искусстве, начиная с XVII века происходит становление классического танца. В XIX веке он стал сложившейся системой, имеющей привычный для нас вид и ставшей основным языком балетного спектакля вплоть до начала XX века. Одновременно с этим в профессиональном искусстве сформировались народно-сценический танец и историко-бытовой. Тогда же четко определилось место и роль других синтетических элементов сценического действия (музыка, костюмы, сценография, световая партитура, либретто) [3, с. 217].

К этому же времени балетный театр накопил богатую лексику, которая могла видоизменяться и дополняться согласно требованиям, а также разнообразный фонд пространственных, танцевальных рисунков, значительный набор свойственных именно этому виду искусства композиционных приемов, ряд структурных форм, ставших каноническими и обязательными для спектакля.

Однако к началу XX века ряд выразительных средств и приемов уже исчерпали себя в том виде, в котором они существовали, и нуждались в дальнейшей эволюции. Усложнение техники в рамках хореографической школы и повышение технических возможностей исполнителей в театре, со своей стороны, также требовали нового подхода к созданию балетного

спектакля. Развитие других видов искусства, особенно непосредственно связанных с балетом, в свою очередь подталкивало балетный театр к поискам и изменениям. Все это и ряд других внешних причин способствовало такому внезапному и неожиданному развитию балета в новом XX столетии.

Список литературы

- 1. Красовская В.М.** Русский балетный театр второй половины XIX века [Текст] : [учеб.пособие] / В.М. Красовская. – СПб. ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2008. – 687 с.
 - 2. Красовская В.М.** Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики : [учеб.пособие] / В.М. Красовская. – М. : Планета музыки, 2009. – 520 с.
 - 3. Пасютинская В.** Волшебный мир танца / В. Пасютинская. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с.
-

СЕКЦИЯ 2
ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА: СОСТОЯНИЕ,
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ
СТРАТЕГИИ

УДК 792.8

*Байрамова Г.Н.,
студентка 4 курса направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

ХОРЕОГРАФИЯ КАК УНИВЕРСАЛЬНОЕ СРЕДСТВО
ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ
СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

***Аннотация.** В статье автор рассматривает хореографию как универсальное средство формирования пластической культуры студенческой молодежи. Обозначено, что четко выработанная система движений, балетная техника, позы и положения хореографии дают возможность для самосовершенствования личности, развития артистичности, творческого воображения, логической стройности, интуиции, эстетического чувства прекрасного.*

***Ключевые слова:** хореография, пластическая культура, студенческая молодежь, танец*

***Abstract.** In the article the author examines choreography as a versatile tool for the formation of plastic culture of the student. A clearly-defined system of movement, ballet technique, posture and position of dance provide an opportunity for self-identity, development of artistry, creative imagination, logical harmony, intuition, aesthetic sense of beauty.*

***Key words:** choreography, plastic culture, students, dance*

Пластическая культура студенческой молодежи, являясь одним из важнейших компонентов общей эстетической

культуры личности, представляет собой комплекс сформированных навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной чувствительности. Специфика формирования пластической культуры определяется освоением специальных теоретических знаний, практических навыков, необходимых для создания художественного пластического образа, в том числе в ходе изучения стилистических особенностей хореодрамы, драмбалета, пантомимы, эвритмии, свободной пластики симфонического и характерного танцев.

Как вид искусства, хореография отражает духовное состояние общества и позволяет рассматривать его как модель общественного сознания, настроения, потребностей человека. Занимая особое место в социальной жизни общества, как на ранних этапах развития человечества, так и в настоящее время, хореография является одним из своеобразных институтов социализации людей, в частности, студенческой молодежи.

Как замечает П.С. Гуревич, «хореография привносит в педагогическую антропологию средства развития всестороннего и полимодального, т. е. реализующего интеллектуальную и эмоциональную, физическую и духовную, ассоциативно-образную и художественную, нравственную и патриотическую формы становления личности» [1, с. 234].

В педагогике данная проблема представлена в гуманистическом измерении – субъективно переживаемая человеком символика телесно-двигательной пластики. Напомним, что антропологическая мера чувственно-двигательного действия человека понимается классиками (И.М. Сеченовым, С.Л. Рубинштейном, Н.А. Бернштейном) как «двигательная пластика». Его производные – «пластичность», «пластический образ», «пластическое интонирование» «пластическая характерность» – с давних пор получили широкое применение в хореографическом искусстве как инструментарий зрелищности хореографии. Если использовать терминологию К.С. Станиславского, то «пластика» привносит в понятие «телесности» некоторый подтекст консонантности музыки и эмоции (телесной музыкальности).

Сущность составляющих пластической культуры личности, в частности, студенческой молодежи, представлена учеными (Л.Н. Сляднева, С.С. Дмитриев, А.В. Запорожец) как самооценка индивидом своей телесности, ее субъективной и социальной значимости, где эмоционально-чувственная составляющая которой – это переживания, воспроизводимые индивидом его телесностью, а мотивационно-волевая составляющая – стремление индивида удовлетворить свои потребности в персонализации посредством своей телесности, порой вопреки внутренним и внешним препятствиям.

Анализ философско-психологической литературы (Л.И. Адеева, Т.А. Григорьянц, В.В. Догудовский, О.В. Ершова) дает возможность рассматривать пластическую культуру студенческой молодежи, как относительно устойчивую, частично осознаваемую и переживаемую активную систему представлений индивида о своей телесности, которая проявляется в его стремлении к телесной персонализации, к физическому или ментальному освоению телесного движения.

Проблематике формирования пластической культуры хореографов посвящены докторские диссертации Г.Ф. Богданова, В.Ю. Никитина, В.Н. Нилова, а также кандидатские диссертации А.Д. Алферова, А.Н. Брусницыной, О.В. Ершовой, В.В. Догудовского, Т.В. Кузнецовой, А.П. Кириллова, В.В. Королева, Б.Б. Мануйлова, Е.В. Перлиной, Е.Н. Струнивы, М.В. Трубицыной, Н.Р. Яценко и др. По мнению исследователей, специфичность хореографии заключается в единстве художественно-творческих, психофизических, коммуникативных и кинетических проявлений человека, что определяет многосложность его исследования.

Сочетая в себе силу двух искусств – музыки и пластики, хореография имеет огромный потенциал, осуществляя формирование творческой личности, развивая её в трёх основных направлениях: музыкально-эстетическом, нравственном и физическом (Е.Н. Водовозова, В.А. Гринер, Э. Жак-Далькроз, Н.А. Зотов, М.С. Каган). Это положение подтверждается и в исследованиях русских и советских физиологов и психологов

П.К. Анохина, И.М. Сеченова, И.П. Павлова, В.М. Бехтерева, А.А. Ухтомского, которые выделяли два основных фактора воздействия: эмоциональное моделирование и ритмизацию деятельности.

Хореография как универсальное средство формирования пластической культуры студенческой молодежи, с одной стороны, функционально отражает задачи интеллектуально-чувственного отображения бытия человека (воплощение замысла музыкального произведения), а с другой стороны, искусство хореографии основано на музыкально-организованных, условных, образно-выразительных движениях человеческого тела.

Заметим, что сила воздействия танца не исчезает с прекращением непосредственного контакта с хореографическим произведением, напротив, только начинается, уходя вглубь нравственного существования человека, где исподволь, незаметно, интимно продолжает начатую работу, затрагивая все сферы его жизнедеятельности, влияя на мотивы, стимулы, ценностные установки и в результате – на поведение, формирование личности в целом. Чем выше культура чувств в ее восхождении к духовным ценностям, тем выше нравственный критерий личности, которым она руководствуется в самых неожиданных жизненных ситуациях.

Особенности искусства танца проявляются в том, что содержание любого танцевального произведения раскрывается через пластику человеческого тела (скульптурно-графическую выразительность движения, жестов, поз актера-танцовщика). Являясь искусством зрелищным, танец основан на зримом восприятии пластического воплощения музыкальной драматургии и музыкальных образах. Своими специфическими средствами он создает конкретное сценическое действие и передает его внутреннее содержание.

М.В. Левин отмечает, что «изящная сущность танца посредством своеобразной и непростой техники данного искусства выявляет внутренний мир человека, его лирико-романтические взаимоотношения, действия, формирует его

наружную своеобразность, демонстрирует национальную, стиливую и многознаменательную особенность» [2, с. 41].

Хореография как сценическое искусство имеет свою специфику и свою систему воспитания и обучения. Как отмечает В.В. Ванслов: «Хореография выступает как образно-танцевальное претворение музыкальной драматургии, воплощать музыку, заключающую в себе действие, она потому и сама становится действенной. Она представляет собой образное отражение конфликтов и противоречий действительности, благодаря претворению смысла жизненных событий в музыкально-хореографическом действии» [3, с. 145].

По мнению Т.А. Никульникова, «хореография – сфера искусства процессуального творения образов и чувственного постижения, эстетических пространственно-временных характеристик телесно-двигательной активности» [4, с. 188].

Воспевание красоты и гармонии человеческого тела, его героико-романтических, рыцарски-мужественных, сентиментально-нежных произведений, заложенных в произведениях античной скульптуры эпохи возрождения и соединения с грациозными и изящными танцами, темпераментными и элегантными движениями народных, а впоследствии и придворных танцев, создали гармонически завершённую пластическую образную систему, способную специфическими средствами передать через пластические положения тела сложнейшие и тончайшие нюансы человеческих отношений и чувств [5].

Таким образом, хореография является универсальным средством формирования пластической культуры студенческой молодежи, поскольку сущность танца выявляет внутренний мир человека, его лирико-романтические взаимоотношения, действия, формирует его своеобразность, демонстрирует национальную, стиливую и индивидуальную особенность.

Чётко выработанная система движений, балетная техника, предельно обобщённые и абстрагированные позы и положения хореографии способствуют самосовершенствованию личности, развитию артистичности, творческого воображения, логической стройности, интуиции, эстетического чувства красоты.

Список литературы

- 1. Гуревич П.С.** Психология и педагогика: учеб. для вузов / П.С. Гуревич. – М. : Проект, 2004. – 352 с.
2. Левин М.В. Гимнастика в хореографической школе / М.В. Левин ; ред. Г.В. Морозова. – М. : ТЕРРА-Спорт, 2001. – 96 с.
3. Ванслов В.В. В мире балета / В.В. Ванслов. – М. : Анита Пресс, 2010. – 312 с.
4. Никульникова Т.А. Внутренние психические конструкты выразительности двигательного действия / Т.А. Никульникова // Сборники НИЦ Социосфера : Психология. – М., 2012. – № 27. – С. 186–188.
5. Трубицына М.В. Воспитание искусством хореографии / М.В. Трубицына // Научное сообщество студентов XXI столетия : Гуманитарные науки : сб. ст. по мат. XXVII междунар. студ. науч.-практ. конф. № 12(27); То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sibac.info/archive/guman>
-

УДК – 781.62: 378.016

*Бондарь Д.Ю.,
концертмейстер кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОГО ЧУВСТВА ДЕТЕЙ

Аннотация. В статье обозначаются структурные компоненты музыкально-ритмического чувства детей. Рассматривается одна из структурных составляющих музыкально-ритмического чувства – способность к переводу двигательных впечатлений в слуховые.

Ключевые слова: музыкально-ритмическое чувство, структурные составляющие, движение.

Abstract. *The article outlines the structural components of the musical-rhythmic feelings of children. One of the structural components of the musical-rhythmic feeling is considered – the ability to translate motor impressions into auditory impressions.*

Keywords: *musical-rhythmic feeling, structural components, motion.*

Понятие «ритм» применяется по отношению к самым разнообразным явлениям действительности и достаточно широко распространено в различных жизненных сферах. Исследователи говорят о ритме как о философской категории (ритм жизни и др.), о ритме природных (соотношение времен года, дня и ночи и др.) и о ритме органических процессов (ритме сердца, дыхания и др.), в области искусства ритмическое чувство присуще литературе (стихотворный ритм, ритм прозы и др.), музыке, другим пластическим искусствам.

Проанализировав исследования известных ученых (Д.К. Кирнарская, В.И. Петрушин, Б.М. Теплов, и др.) и педагогов-музыкантов (А.Д. Алексеев, В.Л. Макаров, Г.М. Цыпин и др.) в области музыкального ритма, мы выделили структуру музыкально-ритмического чувства, основой для которой послужили исследования Б.М. Теплова, Г.М. Цыпина, Д.К. Кирнарской и др. Музыкально-ритмическое чувство представлено следующими компонентами:

- эмоционально-выразительная составляющая или способность эмоционально откликаться на движение;
- способность к переводу двигательных впечатлений в слуховые;
- первичная музыкально-ритмическая способность или ритмическая память.

Эмоционально-выразительная составляющая музыкально-ритмического чувства подразумевает такую метро и темпо-ритмическую организацию музыкального материала, благодаря которой возникает художественный смысл звучащей

музыки, происходит процесс формообразования, проявляется драматургическая сущность произведения [1, с. 82].

Следующая структурная составляющая музыкально-ритмического чувства – способность к переводу двигательных впечатлений в слуховые – основывается на переживании и осознании равномерности музыкального движения, музыкального пульса. Специальными исследованиями доказано, что ритмическое переживание музыки всегда сопровождается теми или иными двигательными реакциями – отбивание ритма ногой, «аккомпанирующие» движения пальцев, корпуса, гортани [1, с. 83–84].

Ритмическая память или способность к сохранению и фиксации полученных ритмических «оттисков» – составляет умение удерживать в памяти ритмическую структуру музыкального образа (темп, акцент, соотношение длительностей и др.). В процессе развития данной составляющей у ребенка улучшается реакция, восприятие, как следствие – развитие мышления и памяти. [2, с. 45].

Обратим особое внимание на одну из составляющих музыкально-ритмического чувства – способность к переводу двигательных впечатлений в слуховые. Исследования в области чувства ритма подтверждают, что музыкально-ритмическое чувство двигательно-моторно в своей основе (Р. Болтон, Э. Жак-Далькроз, В. Мак-Даугол, Ч. Ракмиш, К. Сишор и др.). Проанализировав исследования в области экспериментальной психологии о ритме, Б.М. Теплов выделил следующие его характеристики: 1) восприятие ритма обычно включает те или другие двигательные реакции. Восприятие ритма не бывает только слуховым, а всегда является слухо-двигательным процессом; 2) большинство людей не осознаёт собственных двигательных реакций, которые возникают в процессе восприятия ритма. Попытки подавить моторные реакции приводят к возникновению таких же реакций в других органах или влекут за собой прекращение ритмического переживания; 3) переживание ритма по самому существу своему активно; 4) с психологической стороны ритмический акцент выражается в своеобразном переживании

активности, переживание это связано с более сильными двигательными реакциями [3, с. 277–278].

Э. Жак-Далькроз рассматривает физическую природу ритма как движение материи, логически и пропорционально распределенной во времени и пространстве [4, с. 37]. В лекциях о ритме Э. Жак-Далькроз пишет, что в образовании и развитии чувства ритма участвует все наше тело [Там же, с. 26]. Поэтому, вместе с ритмическим воспитанием тела наступит правильное равновесие между звуком и ритмом в музыкальном произведении [Там же]. Система Э. Жак-Далькроза помогает не только осваивать музыкальные ритмы, но и содействует изменению внутреннего мира человека. Исходный тезис работы Э. Жак-Далькроза «Школа ритма»: музыка преобразует телесность. Тело должно стать инструментом, способным откликаться на все события музыкальной ткани. Система ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроза отличается от других видов упражнений под музыку. В его системе тело учится реагировать на все аспекты метроритмической организации, акценты, паузы, звуковысотность, модуляционные процессы, агонику, динамику, темп, особенности интонирования и фразировки [4, с. 25].

Анализируя чувство музыкального ритма, Д.К. Кирнарская выделяет следующее ключевое положение: чувство ритма рождено движением. Важнейшие свойства движения – сила, скорость, направление и общий характер запечатлены в музыкальном ритме. Эти фундаментальные свойства движения чувство ритма фиксирует совместно с интонационным слухом: чувство ритма прорастает из интонационного слуха, занимаясь детализацией и структурированием обобщенного «портрета движения», полученного от интонационного слуха [5, с. 137].

При развитии музыкально-ритмического чувства у ученика в процессе музыкального обучения необходимо обратить внимание на следующий факт: музыкально-ритмическое чувство неизменно страдает при наличии у юного музыканта телесных

блоков и зажимов или при сложностях, связанных с волевой саморегуляцией.

Развитие музыкально-ритмического чувства в процессе музыкального обучения способствует осознанию ребенком своих внутренних психофизиологических процессов, что благотворно влияет на его здоровье, воспитывает активность и целеустремленность.

Список литературы

- 1. Макаров В.Л.** Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе / В.Л. Макаров. – Харьков. : ХГИИ, 1997. – 120 с.
 - 2. Дьяченко И.Ю.** Теория и методика музыкального воспитания : учеб. пособие / И.Ю. Дьяченко. – Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2014. – 92 с.
 - 3. Теплов Б.М.** Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М. : Академия педагогических наук РСФСР, 1947. – 335 с.
 - 4. Жак-Далькроз Э.** Ритм : его воспитательное значение для жизни и для искусства / Э. Жак-Далькроз. – М. : Классика-XXI, 2002. – 248 с.
 - 5. Кирнарская Д.К.** Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. – М. : Таланты – XXI век, 2004. – 496 с.
-

УДК 378.12

Забуга Н.Г.,

*преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

УКРАИНСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ РАЗВИТИЯ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ

Аннотация: В статье рассмотрены способы развития индивидуальных творческих способностей будущих хореографов. Анализ психолого-педагогических, культурологических и искусствоведческих исследований в области хореографического искусства и образования доказывает, что украинский танец является одним из средств развития индивидуальных творческих способностей будущих хореографов.

Ключевые слова: хореография, творческие способности, образование хореографа, украинский танец.

Abstract: The methods of development of individuality of creative capabilities of future choreographers are considered in the article. Labours of figures of psycholog - pedagogical sciences, philosophers are analysed, and art critics that examine the use of Ukrainian national folklore in education. It is well-proven that Ukrainian dance is mighty means in developing individual creative flairs of future teachers of choreography.

Keywords: choreography, creative capabilities, education of choreographer, Ukrainian dance.

Современное состояние хореографического образования характеризуется недостатком разработанности темы развития творческого потенциала студентов, будущих педагогов-хореографов. Развивающая функция хореографического искусства заключается в его возможности обеспечивать гармонию физического, духовного, эстетического, художественного и

творческого развития будущего педагога [1]. Подготовка профессионального преподавателя – это длительный процесс формирования личности будущего учителя в научно-исследовательской и научно-практической работе, развитии у него педагогических способностей, психолого-педагогических знаний, педагогического такта, педагогической техники, педагогического оптимизма, практических педагогических умений и навыков, гуманных общечеловеческих ценностей, среди которых главной является доброта, проявляющееся, прежде всего, в любви к детям [2].

Основная задача преподавателей в высшем учебном заведении – направить будущего педагога на профессиональную деятельность, правильно его мотивировать, помочь поверить в собственные силы, дать толчок к собственной творческой деятельности и успешной самореализации.

Во время подготовки будущего профессионала-преподавателя следует уделить больше внимания развитию творческого потенциала личности. Реализация всего спектра изученных студентом специальных курсов, направленных на формирование основных качеств педагога, балетмейстера, исполнителя, репетитора, осуществляется во время коллективной или индивидуальной постановки хореографического представления или хореографического номера. Творческая работа студентов как основа развития творческого потенциала будущего учителя хореографии, ярко проявляется именно в процессе постановки танцевальных творческих проектов. При этом главным является то, что творческая деятельность способствует непринужденной атмосфере учебного взаимодействия преподавателя со студентами. Атмосфера «свободы» позволяет полнее раскрыться творческой индивидуальности будущего учителя хореографии. В процессе постановки танцевальных номеров студентам предлагаются различные виды творческой работы: выбор сюжета и написания либретто; подбор музыкального материала для будущих танцевальных номеров; поиск и создание хореографической лексики для танцевальных постановок; постановка хореографических номеров; создание музыкальных фонограмм;

разработка эскизов сценических костюмов и декораций; выбор тканей для костюмов; разработка эскизов грима исполнителей; подбор исполнителей для хореографических постановок; отработка техники исполнения хореографических элементов и поиск образного решения хореографического произведения; описание хореографической композиции и представление документов на получение авторского права на произведение хореографического искусства. Сюжет может быть придуманным, или заимствованным из произведений литературы, живописи, скульптуры, музыки, однако роль хореографа всегда будет первостепенной, поскольку только он может разработать из либретто или содержания произведения произведение хореографическое. Бесспорно, коллективная работа, направленная на достижение определенной цели при условии максимальной реализации в деятельности творческих потенций каждой индивидуальности, обеспечивает гармоничность процесса формирования индивидуального стиля будущего хореографа.

Максимально глубокая реализация творческой индивидуальности студента-хореографа происходит на сцене во время выполнения танца. Ощущение свободы тела, которую обеспечивает хореографическая пластика, дает возможность исполнителю сконцентрировать весь свой физический и интеллектуальный потенциал и реализовать его в коротком часовом отрезке. Именно творчество побуждает студента производить непрерывный поиск, делать собственный выбор, брать на себя ответственность за результат своей творческой работы и развивать собственный творческий потенциал. Следовательно, процесс постановки творческого танцевального проекта обеспечивает эффективность развития творческого потенциала будущего хореографа и в процессе профессиональной подготовки.

Значимость национального хореографического искусства в духовном развитии личности, подчеркивал В.Н. Верховинец. По его мнению, народные танцы наполняют душу эстетическим удовольствием, имеют свой особенный язык... Следовательно, национальный танец вместе с песней, поэзией, обрядом, ландшафтом складывают геокультуру народа, формируют его мен-

тальность. Поэтому украинский танцевальный фольклор, через который украинский народ раскрывает свою душу – неотъемлемая часть менталитета украинца [3, с. 149].

Многие исследователи рассматривают использование украинского национального фольклора как проблему социокультурного развития личности, обеспечения единства образования и национальной культуры, гуманизации воспитания на отечественных культурных принципах (И.Д. Бех, И.А. Зязюн, А.И. Иваницкий, О.П. Рудницкая, Г.М. Падалка, В.Г. Кузь и др.). Новые взгляды на проблему использования национальной культуры для воспитания и развития личности в процессе осуществления разных видов деятельности представлены в трудах Л.В. Артемовой, Н.В. Рогальской, А.М. Богуш, Н.А. Кириченко, и др.

Значение украинской этнопедагогики в процессе профессиональной подготовки будущих преподавателей освещены в работах В.В. Зелюк, О.А. Павленко, О.М. Семенов. Влияние украинского искусства, в частности украинского народного танца, на духовное развитие личности, формирования национального самосознания, а также привлечения молодежи к национальному наследию, традициям, быту подчеркивают Е.В. Зайцев, С.Л. Зубатов, Т.С. Ткаченко.

Национальные хореографические традиции исследовались учеными (Л.Н. Богаткова, К.Ю. Василенко, В.М. Верховинец, А.И. Гуменюк, А.П. Тараканова, А.С. Шевчук и др.) преимущественно, с точки зрения педагогических возможностей хореографического искусства в сфере воспитания и образования школьников и студентов.

Как показывает анализ, существует достаточное количество научных трудов, посвященных проблемам эстетического и хореографического образования. Однако в подготовке будущего хореографа они реализуются слабо, поскольку в педагогической практике недостаточно раскрытая проблема влияния национального хореографического искусства на развитие индивидуальных творческих способностей будущих хореографов.

Уникальный потенциал, который заключает в себе украинский народный танец, является одним из лучших и эффективных средств развития индивидуальных творческих способностей будущих хореографов. Его самобытность, национальный колорит, высокохудожественное единство видов, проверенная веками жизнестойкость обеспечивала ему выживание в самых затруднительных исторических обстоятельствах, содействует развитию индивидуальных творческих способностей будущих хореографов в естественной форме.

Существование украинского народного танца как вида хореографического искусства связано с реализацией духовных, эстетических запросов современного общества. Помимо отмеченных функций украинский народный танец выполняет и другие социально значимые функции: коммуникативную, интегрирующую, регулятивную, информативную, эвристическую, развлекательную. Все они тесно взаимосвязаны и переплетены между собой и влияют на развитие индивидуальных творческих способностей будущих учителей хореографии комплексно.

Следует подчеркнуть, что развитие индивидуальных творческих способностей будущих учителей хореографии средствами украинского народного танца влияет на формирование творческого потенциала, профессионализма, профессиональной культуры и профессиональное самосознание последних. И сегодня каждый раз, касаясь самобытной, уникальной, национальной танцевальной культуры наших предков, мы не только развиваем индивидуальные творческие способности студентов, но и будим их генетическую память, закладываем в умы и сердца будущих хореографов любовь к родным, уважение к традициям предков, понимания своей культуры, осознания необходимости жить в гармонии со Вселенной, частью которой являемся мы – человечество.

Итак, можно констатировать – мощь творческого и высокодуховного потенциала, национальная самобытность, жизнеутверждающий характер украинского танца является могучим средством в развитии индивидуальных творческих способностей будущих хореографов.

Список литературы.

- 1.Отич О.М.** Розвиток творчої індивідуальності особистості засобами хореографічного мистецтва [Електронний ресурс] / О.М. Отич – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/OD/2010_2/10OOMZHM.pdf
 - 2. Тарасюк А.М.** Професійна підготовка майбутніх вчителів хореографії до роботи у позашкільних закладах освіти [Електронний ресурс] / А.М. Тарасюк. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/pedalm/texts/2012_13/032.pdf.
 - 3. Верховинець В.В.** Теорія українського народного танцю / В.В. Верховинець – К. : Мистецтво, 1996. – 496 с.
-
-

УДК 371.134:793.3(07)

*Колесников Г.П.,
старший преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВНО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

РОЛЬ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

Аннотация. В статье рассматривается подготовка педагога-хореографа средствами народно-сценического танца. Народно-сценический танец, как одна из частей, составляющих отечественную традиционную культуру, поднимается в последние годы на качественно новый уровень в изучении и освоении его самобытности, раскрывающий душу и характер человека во всем многообразии его мыслей, чувств, переживаний.

Ключевые слова: *народно-сценический танец; педагог-хореограф.*

Abstract: *The article considers the training of a choreographer by means of folk-stage dance. Folk-stage dance, as one of the parts that make up our traditional culture, rises in recent years to a qualitatively new level in the study and development of its identity, revealing the soul and character of a person in all the diversity of his thoughts, feelings, experiences.*

Keywords: *folk-stage dance; pedagogue-choreographer.*

Уровень профессиональной компетентности будущего учителя хореографии в значительной степени зависит от того, насколько у него сформирован творческий потенциал. Народно-сценический танец, как предмет обучения, является одной из профилирующих дисциплин специального цикла в учебных заведениях культуры и искусств. Студент вуза, будущий педагог-хореограф, должен за время учебы освоить большой комплекс теоретических и практических знаний по методике преподавания народно-сценического танца, а именно: знать лексику и терминологию хореографического материала; уметь грамотно сочинять учебные и танцевальные комбинации у станка и на середине зала, разучивать их с исполнителями; овладеть практически многими народными танцами, изучаемыми по программе дисциплины, и уметь сочинять и составлять этюды на их основе. При этом необходимо проявлять выдумку и находить свое композиционное решение, сохраняя национальный колорит, характер и манеру исполнения, все то, что отличает один народный танец от другого [1, с. 12]. Урок народного танца, так же как и классического, строится таким образом, чтобы движения чередовались правильно и гармонично, переключая нагрузку с одних групп мышц и связок на другие.

Обучение народно-сценическому танцу начинается с экзерсиса или тренажа. Большинство элементов экзерсиса у палки организовано по принципу классического танца: приседания, упражнения для развития подвижности стопы, маленькие броски, круг ногой по полу, поднятие ноги на 90 градусов, развороты

бедра, большие броски. И только небольшая часть движений сохраняет аутентичный подход к их выполнению.

Важным в процессе подготовки исполнителя является формирование его двигательного аппарата, развитие актерских способностей, освоения характера и манеры исполнения движений, чтобы в дальнейшем легко без напряжения передавать на сцене яркую палитру народного танца. В каждом разделе упражнения расположены в порядке возрастающей трудности. Занятия у станка направлены на разогрев и развитие определенных групп мышц. Упражнения у станка выполняются в строгой последовательности, исходя из закона «от простого – к сложному». Экзерсис должен развивать хореографические и физические данные у студентов: «выворотность» в стопе, колене, бедре, высокий подъем, вытянутость колена и пальцев, величину шага, гибкость корпуса, силу ног, пластичность рук, высоту прыжка и апломб.

Народно-сценический танец и его традиционный экзерсис во многом построен на выворотном положении ног. Однако, экзерсис под силу только тем, кто имеет весь комплекс физических данных, поэтому занятия по усовершенствованию исполнительского мастерства на протяжении всех лет обучения целесообразно строить следующим образом, исходя из основных задач программы обучения:

- выработка и развитие ритмичного дыхания на свободном дыхании;

- развитие двигательных функций, посредством освоения основных и ряда вспомогательных упражнений на полу.

Педагог-хореограф должен стремиться сплотить свой коллектив, четко определить этапы и конечную цель его работы. Сложность воспитательной работы во многом определяется тем, что он состоит, как правило, из людей различного возраста, различного уровня культуры и воспитания. Сосредоточить их интересы на решении общей задачи непросто. Педагогу, формирующему единый художественный организм, приходится проявлять такт, чуткость педагога-воспитателя, применяя индивидуальный подход к своим ученикам [2, с. 55].

Создавая план воспитательной и художественной деятельности учебного процесса, надо добиваться непрерывности процесса развития, как коллектива, так и отдельных его членов. И потому целесообразно строить работу по принципу последовательности, наметить этапы учебно-педагогической творческой и воспитательной работы.

Руководителю необходимо составить такой репертуар, который привлек бы и заинтересовал всех, где бы учитывались возможности каждого ученика, перспективы его творческого роста. Каждое занятие должно быть интересно, для этого преподаватель должен стараться равномерно загрузить каждого, найти возможности для проявления способностей каждого. Формы и методы воспитательной работы народно-сценического танца могут быть различны. Они обусловлены характером и направленностью его творческой деятельности, культурного и художественного уровня его учащихся и другими условиями. Так, например, изучение какого-либо народного танца может и должно сопровождаться рассказом преподавателя жизни этого народа, о его истории, быте, об его исполнительских традициях. Одной из форм может быть показ специальных фильмов, прослушивание музыки и песен, связанными с национальными особенностями изучаемого народного танца. Другими формами могут быть лекции, беседы, экскурсии, просмотр и обсуждение концертных программ и спектаклей профессиональных коллективов, посещение выставок и музеев.

Педагог должен использовать все средства, которые дают возможность расширить кругозор учащихся, повысить их культурный уровень. Воспитательная сила занятий по средствам народно-сценического танца заключается в том, что они будят в человеке творческое начало, желание размышлять, сопоставлять факты и явления, делать выводы. Искусство народного танца всегда эмоционально, оно формирует сознание человека как художника, творца, даруя ему радость сотворчества, воспитывая любовь ко всему прекрасному. Неоценимый вклад в формирование академической школы танца внес великий балетмейстер, мастер сценического народного танца И.А. Моисеев, создавший

новую систему танца на синтезе классического и народного танцев [1, с. 18]. Формирование и развитие танцевального мастерства в области народно-сценического танца – процесс далеко не новый. Педагогами-хореографами разработана определенная система профессионального обучения танцам, в том числе и народным. Кафедрами столичных и региональных вузов выпущены сотни хореографов, работающих в профессиональных и любительских коллективах, в учебных заведениях, учреждениях культуры и искусства.

В заключении можно сказать о том, что, воспитание профессионализма неразрывно связано с воспитанием осознанности у исполнителей. Важно, не только посещать занятия, точно выполняя задания, нужна полная отдача, умение мыслить в пределах изучаемого материала и чувствовать профессиональную необходимость каждого урока, каждого движения. Будущему педагогу-хореографу следует понимать природу развития психики ребенка. В этом ему помогут исследовательские работы Б.Г. Ананьева, Л.С. Выготского, Л.И. Божович, А.В. Запорожец, А.Н. Леонтьева, Г.М. Бреслава, В.К. Вилюнаса, К. Изард и др.

Через народное хореографическое искусство обучающиеся постигают профессиональные основы танцевального искусства, у них формируются определенные качества: выносливость, дисциплинированность, самоконтроль, упорство, а главное – прививается любовь к искусству. В современном мире пытаются найти новые подходы к преподаванию, но, ни в коем случае нельзя забывать, что все новое обязательно основывается на уже доказанных истинах и их нельзя просто так игнорировать.

Список литературы

1. **Карпенко В.Н.** Народно-сценический танец : монография / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко. – М. : ИНФРА-М, 2016. – 345 с.
2. **Пуртова Т.В.** Учите детей танцевать: учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования / Т.В. Пуртова. – М. : Владос. 2003. – 167 с.

УДК 371.134:793.3(07)

*Колесникова И.С.,
старший преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ В ПРОЦЕССЕ ПОСТАНОВКИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЕКТА, КАК АСПЕКТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ

***Аннотация.** В статье раскрыта суть формирования творческого потенциала студентов-хореографов в процессе постановки развернутой танцевальной формы как аспект их профессиональной самореализации.*

***Ключевые слова:** творческий потенциал, профессиональная самореализация, студент-хореограф, будущий учитель, творческие задания, развернутая танцевальная форма.*

***Annotation.** The article analyzes the formation of the creative potential of students-choreographers in the process of staging an unfolded dance form as an aspect of professional self-realization.*

***Keywords:** creative potential, professional self-realization, student-choreographer, future teacher, creative tasks, developed dance form.*

Переход от индустриального к инновационно-информационному обществу требует определения основ подготовки учителя, способного реализовать потенциал ребенка средствами искусства как парадигмы образования новой эры. Подготовка будущего педагога-художника в системе хореографически-педагогического образования требует поиска новых форм организации учебного процесса, которые бы способствовали

развитию творческого потенциала как важного аспекта профессиональной самореализации студента-хореографа.

При всем внимании ученых к проблеме подготовки будущего учителя художественных дисциплин остается недостаточно исследованной проблема профессиональной самореализации будущего педагога-хореографа в системе хореографически-педагогического образования.

Цель статьи – выявить возможности творческого потенциала студента-хореографа в процессе постановки творческого проекта, как аспект профессиональной подготовки хореографически-педагогического образования.

Развивающая функция хореографического искусства заключается в его способности обеспечивать гармонию физического, духовного, эстетического, художественного и творческого развития будущего педагога; способствовать совершенствованию его сущностных сил, творческих качеств и способностей, росту внутренних потенциалов, развитию познавательной активности и эмоциональной чувствительности, эстетических потребностей и вкусов, стимулированию стремления самосовершенствованию [1].

Профессионально-педагогическая подготовка студента-хореографа – это процесс формирования личности будущего учителя в научно-исследовательской и научно-практической работе, развитию у него педагогических способностей, психолого-педагогических знаний, педагогического такта, педагогической техники, педагогического оптимизма, практических педагогических умений и навыков, гуманных общечеловеческих ценностей, среди которых главным является доброта, что воплощается прежде всего в любви к детям [2, с. 194].

Одной из задач профессиональной подготовки будущего учителя хореографии является формирование творческого потенциала. По мнению ученых, творческий потенциал личности определяется: полученными ею самостоятельно выработанными умениями и навыками, способностями к действию и степени их реализации в определенной сфере деятельности (М. Каган) человеческими ценностно-смысловыми структурами, понятийным

аппаратом мышления или методами решения задач и системным образованием личности, которое характеризуется мотивационными, интеллектуальными и психофизиологическими резервами развития [3].

Профессиональная самореализация включает такие обобщенные характеристики как профессиональное саморазвитие, профессиональные достижения, востребованность профессиональных знаний и профессионального опыта [4].

Комплексный характер профессиональной подготовки будущего учителя-хореографа предусматривает изучение студентами целого спектра специальных курсов, направленных на формирование основных качеств как педагога балетмейстера, так и хореографа-исполнителя [3]. Основными среди профильных дисциплин является «Теория и методика классического танца», «Теория и методика народно-сценического танца», «Композиция и постановка танца», «Теория и методика работы с детским хореографическим коллективом», «Искусство балетмейстера» и др.

Выполняя творческие задания в процессе постановки танцевального произведения, будущий учитель осуществляет большое количество выборов, которые через формирование индивидуального стиля деятельности ведут к реализации творческого потенциала, профессиональной самореализации.

Профессиональная самореализация творческого уровня в процессе постановки хореографического произведения способствует формированию творческого потенциала, профессионального саморазвития, самоидентификации будущим учителем хореографии себя как профессионала, учитывая творческий результат как профессиональное достижение.

Примером формирования творческого потенциала будущего учителя хореографии как аспекта профессиональной самореализации в процессе постановки развернутой танцевальной формы могут стать хореографические спектакли «Золушка», «Новогодняя сказка», «Щелкунчик» подготовленные студентами и преподавателями кафедры хореографии Института культуры и искусств Луганского национального университета имени

Тараса Шевченко, под руководством старшего преподавателя Колесниковой Ирины Семеновны.

Подготовка будущих учителей хореографии в педагогическом высшем учебном заведении требует поиска новых форм, методов и средств обучения и воспитания, которые бы обеспечили профессиональное становление и творческую реализацию индивидуальности, развитие творческого потенциала, формирования индивидуального стиля деятельности.

Репродуктивное воспроизведения студентами учебной информации является неактуальным в новом тысячелетии. Поиск новых форм организации творческого учебного процесса в ЛНУ имени Тараса Шевченко привел к подготовке творческих проектов по дисциплинам хореографического цикла, в частности по дисциплине «Искусство балетмейстера» и «Композиция и постановка танца». Творческая работа студентов, которая является основой формирования творческого потенциала и профессиональной самореализации студента-хореографа, ярко проявляется именно в процессе постановки развернутой хореографической формы. Самое главное, что творческая деятельность способствует непринужденной атмосфере учебного взаимодействия преподавателя со студентами. Атмосфера «свободы» позволяет полнее раскрыться творческой индивидуальности будущего учителя хореографии.

В процессе постановки танцевальных спектаклей студентам предлагаются такие виды творческой работы: выбор сюжета и написание либретто; подбор музыкального материала для будущих танцевальных номеров; поиск и создание хореографической лексики для танцевальных постановок; постановка хореографических номеров; создание музыкальных фонограмм; разработка эскизов сценических костюмов и декораций; выбор тканей для костюмов; разработка эскизов грима исполнителей; подбор исполнителей для хореографических постановок; отработки техники выполнения хореографических элементов и поиск разного решения хореографического произведения.

В заключении отметим, что подготовка будущих учителей хореографии в педагогическом вузе требует поиска новых форм,

методов и средств обучения и воспитания, которые бы обеспечили профессиональное становление и творческую реализацию индивидуальности, развитие творческого потенциала, формирование индивидуального стиля деятельности. Именно к таким формам относится постановка развернутой хореографической формы, применение которой в процессе обучения студентов-хореографов обеспечивает эффективность процесса формирования творческого потенциала будущего учителя хореографии как аспекта профессиональной самореализации в системе хореографически-педагогического образования.

Список литературы

1. Отич А. Развитие творческой индивидуальности личности средствами хореографического искусства [Электронный ресурс] / А. Отич – Режим доступа: www.nbuv.gov.ua/portal/ocum/20102/10.pdf **2. Комаровская А.** Содержание хореографической одаренности [Электронный ресурс] / А. Комаровская – Режим доступа: www.nbuv.gov.ua/portal/ocum/pd/20114/komarov.pdf **3. Тарасюк А.Н.** Профессиональная подготовка будущих учителей хореографии к работе во внешкольных учебных заведениях [Электронный ресурс] / А.Н. Тарасюк. – Режим доступа: www.nbuv.gov.ua/portal/-socgum/pedalm/texts/2012_13/032.pdf **4. Тимошенко Н.** Профессиональная самореализация как один из компонентов профессионального самосовершенствования личности [Электронный ресурс] / Н. Тимошенко. – Режим доступа: http://www.kspu.kr.ua/download/conf2013/section4_6/article_timoshenko.pdf

УДК 378.011.3-051:[792.8:612.83]

Филимонова Е.Ю.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)

РЕФЛЕКСИЯ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ ПОВЫШЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ

***Аннотация.** В статье поднимается проблема рефлексии как условия формирования профессиональной компетентности и определяется необходимость включения в научный анализ данного феномена. Изложена сущность различных подходов к понятию рефлексии и рассмотрен широкий спектр изучения данной проблемы.*

***Ключевые слова:** рефлексия, профессиональная компетентность, профессиональная рефлексия.*

***Annotation.** The article raises the problem of reflection as a condition for the formation of professional competence and determines the need to include this phenomenon in scientific analysis. The essence of various approaches to the concept of reflection is expounded and a wide spectrum of studying this problem is considered*

***Key words:** reflexion, professional competence, professional reflection.*

Для современного состояния системы образования характерным является процесс глобальных преобразований в различных ее сферах: информационной, коммуникационной, профессиональной и др. Происходит переосмысление ценностных ориентаций, меняются целевые установки, обновляются педагогические средства, вносятся поправки в содержательный, методический, технологический аспекты образования. Кроме того меняются требования к специалистам творческих специальностей, в частности педагогам-хореографам. Современный выпускник

ВУЗа должен обладать готовностью теоретически и практически решать профессиональные задачи, уметь управлять системой своей профессиональной деятельности.

Адекватным и неотъемлемым механизмом становления и развития профессиональной компетентности будущего специалиста-хореографа является его способность к рефлексии, которая выступает необходимым условием личностно-профессионального развития выпускника и достижения им максимально эффективных результатов в его профессиональной деятельности.

О важности и уникальности места и роли рефлексии в интегральной структуре личности человека как средства саморазвития, условия и способа личностного роста, свидетельствуют её полифункциональный характер, разносторонность психологического содержания данного феномена, а также богатый спектр её признаков и свойств, которые отражены в психолого-педагогических исследованиях целого ряда современных ученых (А.В. Карпов, И.Н. Семенов, С.Ю. Степанов и др.)

Рефлексия (от лат. reflexio – обращение назад) – внутренняя деятельность человека, ориентированная на самопознание, осмысление своих действий и состояний [1, с. 172]. В работах В.И. Слободчикова и Е.И. Исаева рефлексия рассматривается как «специфическая человеческая способность, которая позволяет ему сделать свои мысли, эмоциональные состояния, свои действия и отношения, вообще всего себя – предметом специального рассмотрения (анализа и оценки) и практического преобразования...» [2, с. 78]. Таким образом, рефлексия рассматривается как способность, которая играет важнейшую роль в самодетеминации и саморегуляции жизнедеятельности. В контексте профессионального развития личности рефлексия выступает как механизм осмысления и переосмысления специалистом своей деятельности и себя как ее субъекта с целью прогнозирования, критического анализа, реорганизации, оценки эффективности развития личности [3, с. 166]. Способность личности анализировать и оценивать свои чувства, отношения, сильные и слабые стороны своей личности, степень их

соответствия профессиональным задачам свидетельствует о ее психологической зрелости, это постоянное размышление о себе и своей деятельности. Рефлексия является базовым механизмом развития профессионального самосознания, поскольку без нее невозможно оценить уровень своего профессионального развития и наметить пути своего дальнейшего развития. Из вышесказанного видно, что рефлексия осуществляется не ради самой себя, а является средством и условием развития и совершенствования личности.

В образовании А.А. Бодалев выделяет следующие виды рефлексии:

– социально-перцептивную рефлексию, направленную на переосмысление и перепроверку субъектом собственных представлений и понятий о познаваемом человеке;

– личностную рефлексию своего общения с другими людьми и качеств собственной личности, проявляющихся в общении с другими (собственно самопознание);

– коммуникативную рефлексию, которая состоит в представлении субъекта о том, как его воспринимают, оценивают, относятся к нему другие;

– метарефлексию, то есть представление о том, что думают о себе познаваемые люди [4, с. 134].

Исходя из функций, которые выполняют рефлексивные процессы в той или иной ситуации, предлагается следующая классификация:

1. Ситуативная рефлексия (настроения и эмоционального состояния), которая выступает в виде «мотивировок» и «самооценок» и обеспечивает непосредственную включенность субъекта в ситуацию, осмысление ее элементов, анализ происходящего.

2. Ретроспективная рефлексия (деятельности), которая служит для анализа уже выполненной деятельности, событий, имевших место в прошлом.

3. Перспективная рефлексия (содержания) – включает в себя размышление о предстоящей деятельности, представление о ходе деятельности, планирование, выбор наиболее

эффективных способов выполнения, прогнозирование возможных результатов [4, с. 148].

Некоторые авторы выделяют интеллектуальную и личностную рефлексию. Интеллектуальная рефлексия направлена на анализ предметного содержания проблемной ситуации и своего места в ней, определяющегося, в свою очередь, содержанием жизненной задачи, а также возможности ее преобразования. Личностная рефлексия обращена на самого человека, оказавшегося в процессе поиска, и соответственно приводит к переосмыслению всей его деятельности в целом.

На наш взгляд, теоретическая значимость классификации основных видов и уровней рефлексии заключается не только в преодолении сужения понятия, но и в определении двойственной (и личностной, и межличностной) природы рефлексивных феноменов, а также многоуровневой организации рефлексивных процессов как в структуре отдельной личности, так и в коммуникативном и кооперативном пространстве.

Так, в работах Г.П. Щедровицкого рефлексия рассматривается как сознательный деятельностный процесс, как механизм развития деятельности. Автор указывает на то, что рефлексия организована мыслительно с помощью языковых средств и направлена на деятельность как свой предмет. Основной психологической трудностью при этом является рефлексивный выход за рамки собственной деятельности, что требует дополнительных процедур и дополнительного логического знания. Сложность процесса связана с принципиальным отличием средств, знаний и смыслов рефлектируемой и рефлексирующей позиций [3, с. 289].

На основании обобщения научных исследований ряда авторов, мы рассматриваем рефлексию как механизм самопознания, активного личностного переосмысления индивидуального сознания, обеспечивающий самосовершенствование личности и успешность её деятельности и общения.

Одной из важных задач научных исследований стала выработка общего определения понятия «профессиональная рефлексия». В связи с этим, особенно важным является вопрос о

содержании данного понятия в рамках профессий системы «человек-человек», отличительным признаком которых является насыщенный психологический фон, затрудняющий какую-либо технологическую регламентацию деятельности. В этих условиях «практическая рефлексия», по определению Д. Шона, как способность интегрировать имеющиеся теоретические знания и исследовательский подход с целью поиска оптимального решения неоднозначных практических задач и проблем, становится показателем и проявлением высокого профессионализма, которому свойственны продуманность и гуманистичность [5].

Профессиональная рефлексия проявляется в осознании человеком своих профессиональных требований, формирующихся навыков и способностей, развивающихся в работе знаний и умений. Она образует целостное представление личности о себе, своих качествах, физических и интеллектуальных перспективах, значимых социальных ролях и функциях, ценностных ориентациях и целях, профессиональных способностях.

Профессиональная рефлексия – это соотнесение себя, возможностей своего «Я» с тем, чего требует избранная профессия; в том числе – с существующими о ней представлениями. Эти представления подвижны – они развиваются. Профессиональная рефлексия помогает человеку сформулировать получаемые результаты, предопределить цели дальнейшей работы, скорректировать свой профессиональный путь [6, с 13].

Подготовка высококвалифицированных специалистов на современном уровне предполагает формирование профессиональной компетентности. Этот процесс базируется не только на организации глубокого, системного и качественного освоения студентами фундаментальных знаний, формировании соответствующих практических умений и навыков, но и помимо вышеизложенных результатов дополняется развитием мотивационно-потребностной сферы и способностью к самореализации и творчеству будущих специалистов.

К сожалению, современные образовательные стандарты в большей степени нацеливают на оснащение будущего специалиста знаниями, нежели на формирование его

профессионально-значимых личностных характеристик. Между тем в современных исследованиях по психологии труда, педагогике и психологии рекомендуется переход к новым образовательным и воспитательным технологиям, в частности, к личностно-ориентированному и компетентностному обучению и воспитанию.

В свете этого подхода важное значение для подготовки специалиста любого профиля имеет развитие у него профессиональной рефлексии как свойства личности, мышления и условия, необходимого для его творческой самореализации и достижения высокого уровня профессионального мастерства. В результате такого процесса, в структуре профессиональной деятельности будущего специалиста (в том числе и хореографа) рефлексия приобретет системообразующий характер и станет личностной основой его профессиональной компетентности.

Список литературы

- 1. Философский словарь** / Под ред. И.Т. Фролова. – Изд. 6-е, перераб. и доп. – М.: Политиздат, 1991. – 560 с.
- 2. Слободчиков В.И.** Основы психологической антропологии. Психология человека: введение в психологию субъективности. Учебное пособие для вузов / **В.И. Слободчиков**, **Е.И. Исаев**. – М.: Школа-Пресс, 1995. – 384 с.
- 3. Щедровицкий Г.П.** Мышление – Понимание – Рефлексия / Г.П. Щедровицкий. – М.: Наследие ММК. – 2005. – 800 с.
- 4. Бодалев А.А.** Восприятие и понимание человека человеком / **А.А. Бодалев**. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 200 с.
- 5. Schon D.A.** The Reflective Practitioner. How professionals think in action / D.A. Schon [Текст] – London: Basic Books, 2008. – 352 p., То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://books.google.co.in/books/about/The_Reflective_Practitioner.html?hl=ru&id=ceJlWay4-jgC.
- 6. Антипов Г.А.** Проблема периодизации историко-философского процесса с позиций представления о рефлексии / **Г.А. Антипов**, **О.А. Донских** // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования. – Новосибирск, 1987. – С. 3–21.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. Алехина Галина Викторовна – старший преподаватель кафедры культурологии и кино-, телеискусства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

2. Байрамова Гюльмира Низами-кызы – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Колесников Г.П.**, старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

3. Бондарь Дарина Юрьевна – концертмейстер кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

4. Дубинина Анастасия Владимировна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

5. Забуга Наталья Геннадиевна – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

6. Ирдиненко Екатерина Александровна – кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета социокультурных коммуникаций Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского.

7. Колесников Геннадий Павлович – старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

8. Колесникова Ирина Семеновна – старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

9. Костылева Виктория Витальевна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

10. Михайлова О.Н. – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

11. Муковнина Яна Валерьевна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

12. Овчинников Григорий Сергеевич – студент 1 курса магистратуры по направлению подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

13. Передера Дарья Андреевна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Колесникова И.С.**, старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

14. Полякова Альбина Владимировна – ассистент кафедры культурологи и кино-, телеискусства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

15. Сергун Лилия Валерьевна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

16. Ткачева Валентина Иосифовна – директор ГУ ЛНР «Республиканский центр художественно-эстетического творчества», художественный руководитель «Народного художественного коллектива» ансамбля современного эстрадного танца «Виктория».

17. Филимонова Елена Юрьевна – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Информационная справка

Кафедра хореографии осуществляет образовательную деятельность по следующим направлениям подготовки:

Бакалавриат – 52.03.01 Хореографическое искусство (очная, заочная)

профиль подготовки:

«Искусство современного танца»

«Искусство народного танца»

«Искусство бального танца»

«Искусство балетмейстера»

на базе 11 классов с зачислением на 1 курс (обучение 4 года) и на базе среднего специального образования (училище, колледж) с зачислением на 3 курс (обучение 2 года)

Магистратура – 52.04.01 Хореографическое искусство (очная)

Кафедра осуществляет учебно-воспитательную, научно-исследовательскую, научно-методическую работу в сфере хореографического образования.

Качественному обучению содействует набор специальных дисциплин, которые дают выпускникам широкую возможность трудоустройства, среди них:

- Классический танец;
- Современный танец (модерн, джаз, стрит, контактная импровизация и др.);
- Народно-сценический танец;
- Бальный танец (латиноамериканская и европейская программы);
- Ансамбль современного, народного бального танца;
- Композиция и постановка танца;
- Искусство балетмейстера.

Учебный процесс обеспечивает квалифицированный профессорско-преподавательский состав.

Преподаватели кафедры развивают исполнительский, творческий и научный потенциал студентов, которые принимают участие в концертной деятельности, творческих показах, конкурсах, фестивалях и мероприятиях научного характера.

На базе кафедры хореографии ЛНУ имени Тараса Шевченко успешно и активно ведут свою работу следующие хореографические коллективы:

Народный ансамбль народного танца «Кобзарь» (руководитель – старший преподаватель кафедры хореографии Колесников Г.П.);

Клуб спортивного танца «ЛИДЕР Dance» (руководитель – преподаватель кафедры хореографии Лазарев А.Н.)

Ансамбль современного танца «ИМПУЛЬС» (руководитель – преподаватель кафедры хореографии Гукова Я.А.)

В процессе обучения кафедра хореографии организывает и проводит различные культурно-досуговые мероприятия:

- творческие встречи с деятелями культуры и искусств;
- вечера отдыха;
- экскурсии в театры, музеи, посещение выставок.

Сегодня, выпускники нашей кафедры работают не только на территории Республики:

- педагогами в школах искусств и эстетического воспитания;
- хореографами в учреждениях культуры и искусства;
- преподавателями в высших и средних учебных заведениях профессиональной подготовки города Луганска;
- артистами балета в Луганском академическом украинском музыкально-драматическом театре на Оборонной, Луганской академической филармонии и др.

А также реализовывают своё профессиональное мастерство во многих странах мира: России, Украине, Италии, Китае, Турции, Германии, Венгрии, США.

Возможности трудоустройства наших выпускников велики:

– исполнитель в профессиональных танцевальных коллективах, ансамблях, коммерческих труппах, на телевидении и в шоу-бизнесе;

– учитель хореографии в общеобразовательных учебных заведениях (школах искусств, колледжах, лицеях, институтах, детских садах);

– педагог дополнительного образования по хореографии, а также внешкольных учебных заведениях (центрах культуры и досуга, центрах детского и юношеского творчества и др.);

– руководитель хореографических коллективов, ансамблей, групп, студий в учреждениях сферы образования, культуры и искусства.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АБИТУРИЕНТА

Перечень основных документов:

Паспорт (оригинал + копия)

Документ об образовании и приложение к нему

Медицинская справка (086-У)

Карта прививок (063-У)

6 фото 3*4

Сертификат внешнего независимого оценивания или ЕГЭ по русскому языку или украинскому языку, а также литературе или истории

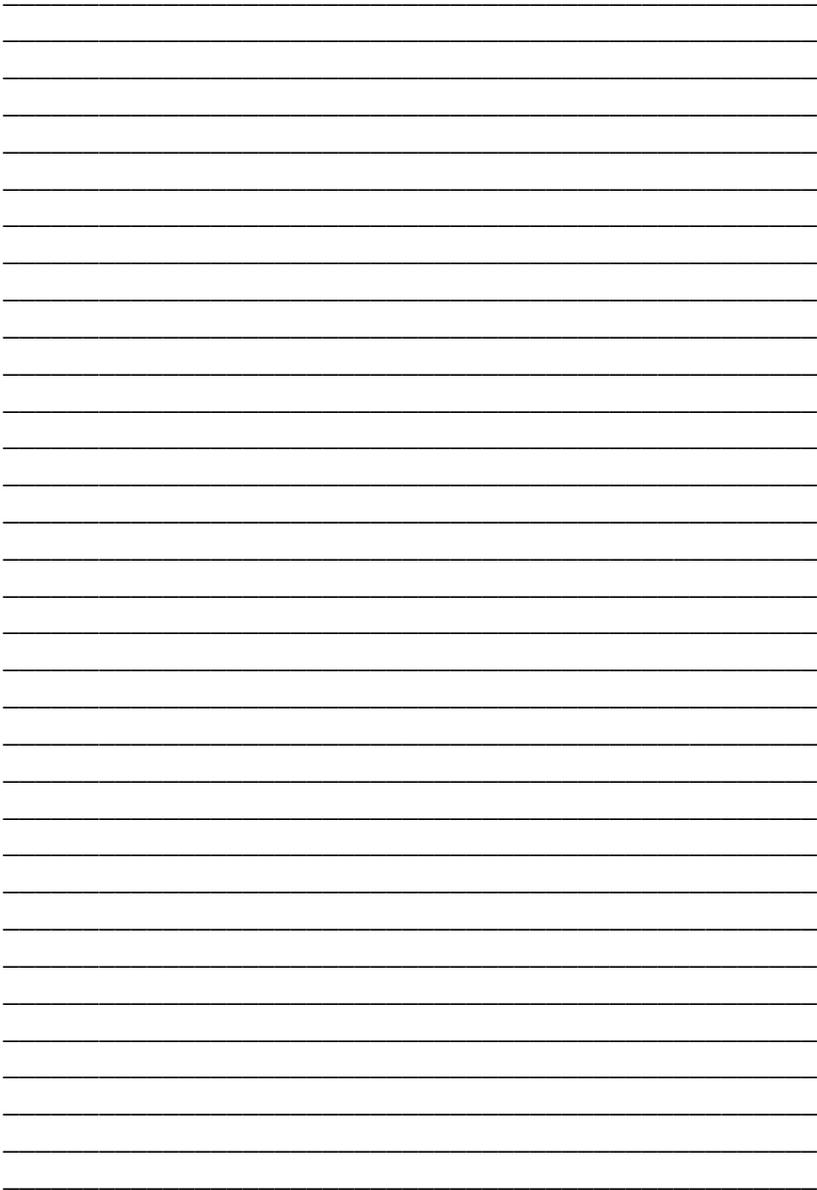
При поступлении проводится творческий конкурс, который проходит в 2 тура.

I тур

- проверка физических данных абитуриента;
- проверка уровня знаний по классическому танцу (экзерсис у станка и на середине);
- проверка уровня знания основ народно-сценического танца (экзерсис у станка и на середине зала), основ современной хореографии, основ бальной хореографии.

II тур

- проверка творческих и исполнительских возможностей поступающего: исполнение подготовленного им танцевального номера (этюда), поставленного в любом жанре хореографического искусства;
- проверка музыкальности и способности поступающего к импровизации и образному мышлению: выполнение творческого задания;
- собеседование: проверка творческих и организаторских способностей поступающего, выявление уровня интеллектуального и общекультурного развития.



Научное издание

Коллектив авторов

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ**

*Материалы Республиканской научно-практической конференции
(5 апреля 2017 г.)*

Авторы опубликованных материалов несут полную ответственность за редактирование, подбор и точность предоставленных данных, цитат и других ведомостей.

Ответственный за выпуск – *Е.Ю. Филимонова*
Компьютерный макет – *Д.Ю. Бондарь*

Подписано в печать 02.04.2018
Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Печать ризографическая.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 6,05. Тираж 100 экз. Заказ № 34.

Издатель
*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко
«Книга»*

*ул. Оборонная, 2, г. Луганск, ЛНР, 91011.
Т/ф: (0642)58-03-20
e-mail: knitaizd@mail.ru*