

ISSN 2686-8288

Том 221
2020



ТРУДЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В СФЕРЕ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ И ТВОРЧЕСТВА**



СПБГИК

Том 221
2020

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ТРУДЫ
Санкт-Петербургского
государственного института культуры

2020 • Том 221

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В СФЕРЕ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ И ТВОРЧЕСТВА**

Материалы II Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием «Хореографическое образование
в сфере народной художественной культуры»

29 марта 2019 года, Санкт-Петербург



ТРУДЫ
Санкт-Петербургского государственного института культуры
2020 • Том 221

Актуальные вопросы хореографического образования
в сфере народной художественной культуры и творчества
Материалы II Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием «Хореографическое образование
в сфере народной художественной культуры»

Научный журнал. Издается с 1956 г.

Публикуется по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Редакционная коллегия 221-го сборника научных трудов:
Л. Е. Востряков (отв. ред.), Т. В. Захарчук (зам. отв. ред.),
Е. В. Громова (ред.-сост.), А. С. Шитова (отв. секретарь)

Редактор: Е. В. Громова
Верстка: А. С. Шитова
Выпускающий редактор: А. С. Шитова

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2556, тел. 318 97 16.
www.spbgik.ru • e-mail: book-izdat@spbgik.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001
Подписано в печать 01.12.2020. Формат 60×90^{1/16}. Усл. печ. л. 21,25. Тир. 100. Зак. 13096.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».
(ООО Первый ИПХ)194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

ISSN 2686-8288

Сайт: <http://spbgik.ru/works/>

РИНЦ: http://elibrary.ru/title_about.asp?id=37883

Киберленинка: <http://cyberleninka.ru/journal/n/trudy-sankt-peterburgskogo-gosudarstvennogo-universiteta-kulturny-i-iskusstv>

Е. В. Громова. Предисловие (Elena. V. Gromova. Introduction) 5

**Раздел 1. Хореографическое образование в сфере НХК:
история, перспективы, инновации**

Section 1. Choreographic education in the FAC: history, perspectives, innovations

Е. В. Громова, М. Н. Фомичева. Проблемное поле формирования профессиональной компетентности в истории костюма у будущих хореографов-постановщиков в вузе (на примере направления подготовки «Народная художественная культура») (Elena V. Gromova, Margarita N. Fomicheva. The problematic field of the formation of professional competence in the history of costume among future choreographers-directors at the university (for example, the direction of training «Folk Artistic Culture»)) 6

И. Н. Димура. Прологомены к курсу «Национальный костюм и его интерпретация в любительском хореографическом творчестве» (магистратура) (Irina N. Dimura. Prolegomena to the course «National costume and its interpretation in amateur choreographic work (master's degree)» 12

А. К. Каргина. Взаимосвязь сценического волнения и темперамента студентов, обучающихся хореографическому искусству (Alexandra K. Kargina. The relationship of stage excitement and temperament of students studying choreographic art) 25

Н. Е. Фетисова, М. А. Митрофанова. Специфика подготовки студентов-хореографов в вузах культуры на современном этапе (Natalia E. Fetisova, Maria A. Mitrofanova. Peculiarities of training of students-choreographers in the Universities of culture at present stage). 33

**Раздел 2. Любительское хореографическое творчество в России:
пространство обогащения и развития личного потенциала**

**Section 2. Amateur choreographic creativity in Russia:
space for enrichment and development of personal potential**

А. С. Кичко. Здоровьесберегающая техника «Progressing Ballet Technique» при освоении элементов классического тренажа в любительском хореографическом коллективе (Alina S. Kichko. Health-preserving technique “Progressing Ballet Technique” while mastering the elements of classical training in an amateur choreographic group) 42

А. А. Осинцева. Проблема применения термина «современный танец» в теории и практике хореографии (Anastasia A. Osintseva. The problem of applying the term «modern dance» in the theory and practice of choreography)	47
Т. П. Моринова. Любительский хореографический коллектив: проблемы социально-психологического климата (Tatiana P. Morinova. The features of the socio-psychological climate in the amateur choreographic team)	53
Л. А. Романова. Исследование креативности подростков в сочинении танца (Liudmila A. Romanova. The study of the creativity of adolescents in the composition of dance)	59
Н. А. Руссу. Развитие эмоционального интеллекта детей среднего детства в процессе танцевальной деятельности (Nina A. Russu. The development of emotional intelligence children of medium childhood in the process of dancing)	67
Ф. Н. Савин. Восстановление и совершенствование двигательных функций с помощью методики миофасциального расслабления (Fedor. N. Savin. Rehabilitation and improvement of the mobile skills by myofascial release).	73
В. В. Сергиенко. Организационно-педагогические условия развития артистизма у детей в процессе занятий хореографией в любительских коллективах (Vladimir V. Sergienko. Organizational and pedagogical conditions for the development of artistry in children in the process of choreography in amateur groups).	76
Е. С. Урсоленко. Влияние кругового танца на когнитивные функции пожилых людей на примере народных танцев Греции и Кипра (Ursolenko E. S. The circle dance impact on cognitive functions of elderly people)	80
Ю. И. Филиппова. Обучение классическому танцу в проблемном контексте условий любительского хореографического коллектива (Yulia I. Filippova. Teaching classical dance in the problem context of the conditions of a children's choreographic collective)	85
Сведения об авторах (Information about the authors)	92

Предисловие • Introduction

29 марта 2019 года в Белом зале Санкт-Петербургского государственного института культуры прошла II Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Хореографическое образование в сфере народной художественной культуры», организованная кафедрой хореографии СПбГИК. Институт предоставил уникальную возможность креативного диалога о перспективах хореографического образования в сфере народной художественной культуры для учёных, преподавателей, работодателей, руководителей творческих коллективов, педагогов и студентов вузов культуры и искусства. Актуальность научного мероприятия подтверждает его география: в нем приняли участие представители ведущих вузов культуры и искусства России (Санкт-Петербурга, Орла, Казани, Владимира); а также учебных заведений Тайваня, Китая и Узбекистана. Важно, что в диалоге приняли участие представители Правительства Санкт-Петербурга, руководители крупных учреждений культуры города и Ленинградской области.

Основные направления работы конференции – хореографическое образование в сфере народной художественной культуры и любительское хореографическое творчество – определили темы для сборника научных трудов.

В материалах конференции подчеркивается роль традиций, обозначаются перспективы дальнейшего развития любительского хореографического творчества, как части народной художественной культуры, с учётом требований современных реалий. Обсуждаются вопросы хореографического образования в России, специфика подготовки студентов в вузах культуры и искусства, затрагиваются инновационные методы подготовки хореографических кадров. Значительное внимание уделено вопросам любительского хореографического творчества в России на современном этапе и актуальным проблемам деятельности любительских хореографических коллективов, - таким как вопросы сохранения и популяризации национальной хореографической культуры, творческим, социально-психологическим и организационно-управленческим вопросам.

Мы надеемся, что проблематика конференции вызовет интерес научного сообщества, послужит конструктивному диалогу между его представителями и будет способствовать поиску решения ключевых проблем.

РАЗДЕЛ 1. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ НХК: ИСТОРИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ, ИННОВАЦИИ

SECTION 1. CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN THE FAC: HISTORY, PERSPECTIVES, INNOVATIONS

УДК [391(091):792.8]:378.016

Е. Ю. Громова, М. Н. Фомичева

**Проблемное поле формирования профессиональной компетентности
в истории костюма у будущих хореографов-постановщиков в вузе
(на примере направления подготовки «Народная художественная культура»)**

В статье рассматриваются проблемы, связанные с формированием компетентности в истории костюма у будущих хореографов-постановщиков с учетом специфики формирования ведущих компетенций в области исполнительской подготовки. Рассматриваются мотивационные, организационные и методологические аспекты проблемы на примере направления «Народная художественная культура».

Ключевые слова: формирование компетентности, история костюма, исполнительская подготовка, хореограф-постановщик, мотивация, адаптация, методика преподавания, феноменологическая педагогика, феномен.

Elena Ju. Gromova, Margarita N. Fomicheva

**The problematic field of the formation of professional competence
in the history of costume among future choreographers-directors at the university
(for example, the direction of training «Folk Artistic Culture»)**

In the article, the author examines the problems associated with the formation of competence in the history of costume among future choreographers-directors, taking into account the specifics of the formation of leading competencies in the field of performing training. The motivational, organizational and methodological aspects of the problem are considered in the example of the direction of folk art culture.

Keywords: competence formation, costume history, performance training, choreographer, motivation, adaptation, teaching methodology, phenomenological pedagogy, phenomenon

Профессия хореографа-постановщика в настоящее время предполагает комплексную, разностороннюю компетентность, которая, помимо владения техникой танца и композицией, включает в себя компетенции в области теории и истории искусства, педагогики танца, общей психологии, психологии творчества и пр. Таким образом, в процессе формирования профессиональной компетентности будущего хореографа-постановщика происходит развитие целой системы личностных качеств, которое не мо-

жет осуществиться без опыта чувственно-эмоционального переживания, а также опыта его выражения языком танца. И здесь огромную роль играет развитое ассоциативное мышление, способность оперативно ориентироваться в новой обстановке, стремление к постоянному переосмыслению накопленных знаний и опыта с целью создания нового.

Проблема формирования гармоничного и полноценного профессионала, будущего создателя хореографических произведений, с этой точки зрения, обусловлена спецификой традиционной модели формирования профессиональной компетентности хореографа-постановщика, которая в настоящий момент реализуется в различных направлениях подготовки студентов вузов творческих специальностей. Эта специфика заключается в иерархии ее структуры, где исполнительская подготовка определяет успешность освоения всех последующих этапов¹.

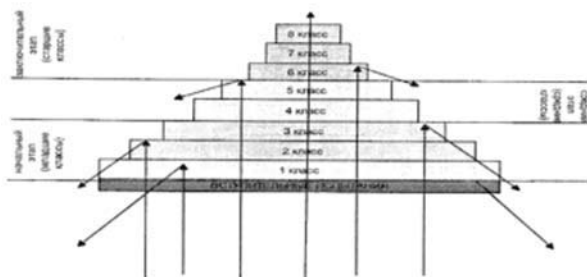


Рис. 1
Традиционная иерархия этапов исполнительской подготовки
в системе подготовки артистов балета

Таким образом, исполнительской подготовке традиционно отводится значительная роль везде, где предполагается формировать компетенции в постановке танца². Для направления подготовки «Народная художественная культура» это особенно актуально, так как здесь степень готовности к освоению профессиональной программы у абитуриентов может значительно различаться в зависимости от уровня владения техникой танца³.

Профессиональная программа направления подготовки «Народная художественная культура» предельно насыщена по интенсивности физической и психоэмоциональной нагрузки. Освоение танцевальных дисциплин, определяющих исполнительскую подготовку, требует от студента максимальных физических и эмоциональных затрат. Отсутствие значимых успехов может послужить причиной снижения эффективности освоения других специальных дисциплин, создает напряженность, ведет к снижению мотивации. Влияние этих негативных факторов заставляет студентов

дополнительно концентрировать внимание на освоении техники танца и не позволяет уделять равнозначное внимание развитию остальных компетенций, в том числе и в истории костюма.

В то же время, к различным аспектам компетентности руководителя хореографического коллектива в настоящее время предъявляются самые высокие требования. И среди этих аспектов нет «несущественных», которые можно было бы принести в жертву остальным. Возникает вполне логичный вопрос – возможно ли создание хореографического произведения без учета всего комплекса выразительных средств, в том числе и сценикографических? Ведь уровень художественности и эстетической ценности хореографического произведения определяется единством музыки, хореографии, сценического оформления, о чем писал еще Ж.-Ж. Новерр в своих «Письмах о танце»⁴. Например, костюму он посвятил отдельную главу, где обозначил его значимость для хореографического спектакля: «...я возвращаюсь к костюму, как самой интересной части сценического представления. Он является верным изображением всех наций и составляет очарование театральных представлений. Без костюма нет иллюзии, нет интереса, нет удовольствия»⁵. Таким образом, хочется подчеркнуть значимость всех компонентов компетентности будущего хореографа-постановщика, который в своей деятельности столкнется с необходимостью решать целый спектр профессиональных задач.

Следует отметить, что проблема их решения стоит особенно остро перед хореографом-постановщиком, работающим с любителями в учреждениях культуры досуговой направленности, где в процессе работы над хореографическим произведением не предполагается привлечения режиссера, художника-оформителя, и других квалифицированных кадров смежных областей искусства.

Объем дидактического материала по истории костюма, который рекомендован для изучения будущему хореографу-постановщику, очень велик. Его освоение до уровня устойчивых ассоциативных связей занимает много времени, что недостаточно учитывается в профессиональной программе. По совокупности факторов влияния, можно выделить целый ряд проблем, составляющих проблемное поле формирования профессиональной компетентности в истории костюма у будущих хореографов-постановщиков в вузе (на примере направления подготовки «Народная художественная культура»). Их можно разделить на несколько групп, которые представлены ниже.

1. Проблемы формирования мотивации к самостоятельному изучению учебного материала.

В XXI в. легкодоступность любого вида академического знания имеет двойное дно. С одной стороны, исчезает необходимость в зазубривании

больших объемов материала, ведь через широко доступные электронные ресурсы можно получить любую информацию, грамотно используя запросы в поисковую систему сети Интернет. С другой стороны, чтобы грамотно составить поисковый запрос, нужно уже иметь более-менее четкое представление об исследуемом информационном поле и месте концентрации своих интересов в нем. То есть формирование общего представления должно предшествовать уточнению конкретных деталей, изучение которых как раз можно осуществлять в форме самостоятельной работы. Но так как этот логический вывод неочевиден, обучающихся бывает сложно мотивировать на изучение теоретических материалов, доступ к которым можно получить в любой момент по мере надобности.

2. Проблемы формирования умений интерпретировать теоретические знания об истории костюма в практику профессиональной деятельности хореографа-постановщика.

История искусств (в частности история костюма) для хореографа-постановщика есть информационная база для творчества. Костюм, например, тесно связан с особенностями движения, может передавать атмосферу времени действия спектакля, или же становиться основой для стилизации в современной постановке. Интерпретация бытового исторического костюма в театральный, условно стилизованный под конкретную творческую задачу, – основная область применения компетенции в истории костюма для хореографа-постановщика. Поэтому процесс изучения материала должен постоянно проходить через призму данной проблемы. Умение перевести знание о костюме рассматриваемой исторической эпохи на театральный язык и подчинение средств его выразительности конкретным сценическим задачам и есть суть компетенции в области истории костюма для хореографа-постановщика. Приняв во внимание особенности поставленных перед обучающимися задач в процессе изучения дисциплины, можно прийти к закономерному выводу о том, что процесс преподавания должен быть ориентирован на проблемы интерпретации полученных знаний в соответствии с конкретными художественными задачами по созданию хореографического произведения.

3. Проблемы учета специфики рассматриваемой профессии в существующей практике преподавания.

Принятая лекционная форма подачи материала ориентирована в основном на цифровой способ восприятия обучающимися⁶, тогда как наиболее активно развиваемое восприятие хореографа-постановщика, который является также артистом-исполнителем, – визуально-динамическое и чувственно-физическое. Методологическая сущность исполнительской подготовки как процесса, лежащего в основе формирования профессио-

нальной компетентности будущего хореографа-постановщика, основана на принципе «от практики к теории». Это, в свою очередь, накладывает отпечаток на процесс восприятия любого нового знания в принципе. Следовательно, эффективность усвоения теоретической информации, не подкрепленная практическими заданиями, может быть существенно снижена. Тем более, что именно практическое применение здесь выступает как показатель качества усвоения новой информации.

Рассматривая существующий подход к формированию компетентности в истории костюма у будущих хореографов-постановщиков в разрезе проблемного поля, можно заключить, что он требует пересмотра и актуализации. Следует переосмыслить педагогические приемы, переработать структуру курса и формы подачи информации с учетом специфики профессии и особенностей восприятия обучающихся. Это заключение ведет к необходимости разработки специальных методик, форм и средств, формирующих компетентность в истории костюма у будущих хореографов-постановщиков, которые могли бы дополнить традиционный педагогический инструментарий.

Для поиска решения этой задачи можно обратиться к некоторым практическим приемам гуманистической педагогики. Например, рассмотреть изучение истории костюма в контексте феноменологической педагогики. Рефлексивно-феноменологические методы обучения объединяют интеллектуальный и субъективный процесс познания, помогая достижению глубинного понимания сути изучаемого материала, развитию креативного типа мышления, способности делать открытия⁷. Процесс обучения хореографа-постановщика можно рассматривать также как накопление обучающимся собственного феноменологического поля или чувственно-физического и эмоционального опыта, который в его интерпретации будет служить основой для созидательного творчества⁸. Согласно положениям гуманистической феноменологической педагогики, абстрактное теоретическое знание не может быть конвертировано в практические результаты без переживания субъективного эмоционального опыта (интерпретации), то есть феномена. Развитие способности к рефлексии, осмыслению и анализу окружающей реальности, связанных с ней чувств и переживаний, является важной частью опыта обучения творческим специальностям, в особенности там, где профессиональная компетентность подразумевает созидание нового и переосмысление существующего. Данное утверждение достаточно точно отражает специфику профессиональной подготовки будущих хореографов-постановщиков и позволяет предположить, что рефлексивно-феноменологический подход может быть ключом в поиске конкретных методических решений.

Примечания

¹ Громова Е. В. Введение в практику хореографии. Ч. 1. Партерная гимнастика / Е. В. Громова. СПб.: СПбГИК, 2019. С. 4; Громова Е. В. Введение в практику хореографии. Ч. 2. Введение в практику классического танца / Е. В. Громова. СПб.: СПбГИК, 2019. С. 4.

² Громова Е. В. Введение в практику хореографии. Ч. 2. Введение в практику классического танца / Е. В. Громова. СПб.: СПбГИК, 2019. С. 5; Фомкин А. В. Исторические традиции современного балетного образования: на материале деятельности танцевальной Ея Императорского Величества школы – Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой: автореф. дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2008. С. 13.

³ Громова Е. В. Формирование профессиональной компетентности в классическом танце у учащихся колледжа / Е. В. Громова. СПб., 2015. С. 3.

⁴ Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр; пер. с фр. СПб.: «Лань», 2007. 384 с.

⁵ Там же. С. 331.

⁶ Околелов О. П. Педагогика высшей школы / О. П. Околелов М.: Инфра-М, 2017. С. 48.

⁷ Долгова В. И., Ниязбаева Н. Н. Рефлексивно-методологическая практика преподавания в высшей школе // Ученые записки. 2013. № 12(106). С. 60.

⁸ Звенигородская Г. П. Теория и практика рефлексивного образования на основе феноменологического подхода: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: Хабаровск, 2002. С. 7.

И. Н. Димура

Пролегомены к курсу «Национальный костюм и его интерпретация в любительском хореографическом творчестве» (магистратура)

Статья рассматривает ключевые идеи курса «Национальный костюм и его интерпретация в любительском хореографическом творчестве» для магистрантов отделения НХК. Общий характер русского костюма, сложившийся в быту многих поколений, соответствовал внешнему облику, образу жизни и характеру труда народа. В данном курсе осмысливается эволюция народного костюма как отражение отношения человека к собственному телу, его выражение, а культурных процессов – как трансформации телесного опыта. При его анализе необходимо использовать известные из социальной психологии эффекты первого впечатления, а также образование целостных образов – гештальтов.

Ключевые слова: народный костюм, сценический костюм, хореографическое искусство, гештальт.

Irina N. Dimura

Prolegomena to the course «National costume and its interpretation in amateur choreographic work (master's degree)»

The article considers the key ideas of the course «national costume and its interpretation in Amateur choreographic work» for master's students of the Department of the NCC. The General character of the Russian costume, formed in the life of many generations, corresponded to the appearance, lifestyle and nature of the people's work. This course conceptualizes the evolution of folk costume as a reflection of the relationship of man to his own body, his expression, and cultural processes as a transformation of bodily experience. In the analysis it is necessary to use, known from social psychology, the effects of first impressions, as well as the formation of holistic images – gestalt.

Keywords: folk costume, stage costume, choreographic art, gestalt.

Рисуя ветку, надо слышать, как свистит ветер.

Тин Нун

Отсутствие многоаспектного изучения образно-стилистической структуры народного костюма, его значения в культуре препятствует формированию у студентов ясной научной системы знаний народной эстетики и культуры, и не дает возможность достоверно воплощать их принципы на сцене¹. Эстетика народного костюма до сих пор не получила должного освещения в научной литературе. В этой связи проблема сценической интерпретации фольклора и воплощения национального костюма на сцене приобретает исключительную важность.

Человек – существо, постоянно испытывающее дефицит самоопределения. Поэтому он использует одежду – способ создать видимость там,

где эта видимость не проявлена. Танцор все время превращает себя в изображение, в то время как животное от природы им является. Эта антропологическая черта позволяет людям существовать и развиваться, создавая художественные ценности в сообществе.

Базовые идеи курса:

Танец – мать всех языков, призма, фокусирующая культуру, ее телесное выражение и эмоциональный строй.

Тело – социальный конструкт, функционирующий и трансформирующийся в заданных исторических параметрах по определенным идеологическим и социальным лекалам. Культура устанавливает норму, предлагает, описывает, наконец, диктует личности, как она должна выглядеть, увидеть свой образ, свое социальное «Я». Оно – универсальная метафора, источник аллегорий порядка и хаоса. Художественная модель телесности свидетельствует о том, как в данной культуре моделируется человек, воплощая образы тела, сформированные соматическим сознанием.

Культура семиотизирует естественные импульсы человека, превращая их в знаки социального взаимодействия. Семиотика русского народного костюма отражает мировоззренческие ориентиры, сущность человеческой жизни. Знаковые образования костюма обеспечивали закрепление и трансляцию социального и духовного опыта. Использование системы естественных и культурных знаков-символов: орнаментальных идеограмм, образов животных, птиц, растений, цветочных символов и т. п. упрощало процесс накопления и передачи человеческого знания, обеспечивало культурную преемственность в рамках этноса.

Одежда связывает физическое тело с социальным бытием, общественное – с частным, являясь эстетическим средством для выражения идей, желаний и убеждений, циркулирующих в обществе. Семиотика костюма изучаема культуральной антропологией. Костюм демонстрирует пол и возраст, семейное положение и сословную принадлежность, род занятий (форма, мундир) и т. д. История социального бытования русского народного костюма свидетельствует о том, что первоначально – с момента появления его национальных особенностей, – русские выражали общенародный эстетический идеал во внешнем облике человека, его одежде, манерах. Петровская реформа в начале XVIII в. вынудила высшие классы перейти на обязательное ношение платья западно-европейского образца. Не случайно Петр I приказал дворянам брить бороды, носить голландские камзолы, а Павел I, борясь с либерализмом, запретил носить круглые шляпы и сапоги с отворотами, фраки и трехцветные ленты, бывшие в моде во Франции².

Русский народный костюм, являясь неотъемлемой частью обрядового синкретизма, отражает зачатки различных видов художественной дея-

тельности (песню, танец, инструментальную музыку, игры, произведения словесно-поэтического творчества, ритуально-бытовую атрибутику). Утилитарное в народном костюме, как и в обряде в целом, проникнуто эстетическим, а философское, религиозное, моральное представлено как ценностно-художественное³.

Танец рассматривается в качестве трансформации телесного опыта, а народный костюм – внешней оболочки тела, отражающей отношение к нему. Русский народный костюм является художественным текстом, а сценические народные костюмы – важный компонент художественного воплощения фольклора на сцене, мощное средство эстетического и этического, духовного воспитания народа.

Традиционно костюм понимается как совокупность элементов (одежда, аксессуары, визуальная стилистика и манера поведения как манера ношения одежды), конструирующее визуально-воспринимаемую телесность. Взаимосвязь данных компонентов доказывает возможность понимания костюма как визуального образа.

Народный костюм – традиционный комплекс одежды, характерный для определенной местности. Отличается особенностями кроя, композиционно – пластического решения, фактуры и колорита ткани, характера декора (мотивами и техникой выполнения орнамента), а также составом костюма и способом ношения различных его частей.

Специалисты, занимавшиеся проблемами сценической интерпретации музыкального и танцевального фольклора, до сих пор не выработали научно обоснованной концепции создания сценического костюма, позволяющей активно включать его в сценическое исполнение фольклора. К числу особенностей русского костюма относится стабильность системы эстетических принципов при многообразии его образных решений и художественном своеобразии каждого костюма⁴.

Рассмотрим подробно наименее изученные темы курса.

1. Национальный костюм как метафора

Метафора – это, скорее, «как», чем «что». Она основана на частичном сходстве двух объектов. Что выражает национальный костюм? Открытость – закрытость? Близость к природе или ее окультуривание?

Метафора служит орудием мысли, с помощью которого нам удастся достигнуть самых удаленных участков нашего концептуального поля. Именно преувеличение этого сходства дает метафоре ее необычайную силу. Она необходима нам для того, чтобы объект стал доступен нашей мысли.

Художественный образ русского народного костюма представляет собой диффундирующее единство объективного и субъективного, рационального и эмоционального, абстрактного и конкретного, коллективного

и индивидуального, целого и части, устойчивого и изменчивого, стереотипного и импровизационного. В этом слиянии, реализуемом с помощью специфических для искусства русского народного костюма средств (материал, силуэт, колористика, орнаментика, композиция, способы носить и комплектовать детали костюма и др.) создаются художественные образы и отдельных частей костюма, и целостных комплексов, представляющих содержательное единство.

Подобно тому, как в архитектуре символическими «оберегающими» орнаментами украшались наличники окон и дверей, печные трубы, т. е. все отверстия, через которые в жилище могли проникнуть злые чары, в одежде особо декорировались ворота рубах, подола платьев и юбок, низы рукавов, а также швы соединения отдельных деталей кроя, другими словами, все «уязвимые» места. Позже, когда украшение одежды утратило свой мистический смысл, подобная композиция декора превратилась лишь в художественную традицию. Вот что об этом пишет Г. Земпер: «Вышивки применялись по швам у восточных народов и повсюду, где отмечается определенная первобытная простота народного искусства; проявления его могли быть разнообразными, однако в принципе они одинаковы и явились подлинной первоосновой всех видов плоскостной орнаментики»⁵.

Согласно Земперу (1854), следует различать орнамент фиксированный и орнамент подвижный. Последний, происходящий из убранства одежды, получает свою динамику благодаря своему носителю, обнаруживая его неуловимую подвижность. Будучи лишь украшением, он на самом деле удерживает и передает соответствующее настроение, «гравитацию гештальта» (А. Варбург из этого образа формулирует «законы эстетики как законы притяжения»). Зафиксированное в прошлом, воздействует на зрителя сегодня, направляя и закрепляя его внимание, а вслед за ним – и эмоции и мотивации⁶.

Русский народный костюм органично воплотил тонкое соединение природы и человека, многофункциональность и художественную образность. Не случайно известный ученый Б. Рыбаков подметил, что русская женщина, одетая в костюм, представляет собой некую «модель Вселенной». Весь народный женский костюм в соответствии с этническим сознанием наших предков можно рассматривать как трехчастную картину мира⁷.

«Русским национальным убором был кичкообразный головной убор с «сорокой», при этом имея свои отдельные и разные особенности в каждом районе. В нем присутствует много частей, такие как твердая основа – «кичка» или покрывающая – «роги». Есть предположение, что «сорока» предшествовала появлению кокошника. В самих названиях этих головных ubоров лежит образ птицы, что и ведет к их древним истокам. В головной убор «со-

рока» входят такие элементы, как хвост, крылья, изображение птиц и золотая вышивка. «Сороку» принято было надевать сверху «кички» на уровне лба, но не на голову»⁸.

Одна из важнейших особенностей художественного народного мышления – метафоричность, т. е. соединение природных и культурных явлений по обобщающему признаку или свойству. Особенно ярко народная фантазия воплотилась в орнаментике одежды, в названиях и формах женских головных уборов, в семантической общности архитектурно-пластических и декоративных решений крестьянского костюма и храма⁹.

2. Факторы формирования первого впечатления (статус, привлекательность, отношение к нам) (по Крижанской Ю. С., Третьякову В. П.)¹⁰.

«Русский народный костюм – ценностно-полифункциональный феномен духовно-практической деятельности народа, выразитель его интересов и потребностей, стереотипов восприятия и мышления, ценностных и эмоциональных форм в системе соотношения коллективного и индивидуального, родового и социального, национального и общечеловеческого»¹¹. Он обладает сложными социокультурными функциями: народная одежда имела обереговое, защитное, престижное, воспитательное значения. Главной оставалась эстетическая функция, которая определяла специфику этнокультурных функций: эмотивной, познавательной-эвристической, этической, компенсаторной, суггестивной, аксиологической, гедонистической и ряд других, обеспечивалась трансляцией опыта и взаимодействия, как с современниками, так и с последующими поколениями в социокультурном контексте. Костюм аккумулировал духовный опыт нации, ее поэтично-образное видение мира.

1. Фактор превосходства выражается в том, что если исполнитель воспринимается зрителем как превосходящий по значимым качествам (например, по образованию, интеллекту), то зритель склонен переоценивать другие качества исполнителя.

Знаки превосходства:

1) Свидетельства превосходства в одежде:

а) цена – чем она выше, тем выше статус. Цена «вычисляется» при оценке качества одежды, ее дефицитности (частоты встречаемости), модности;

б) силуэт одежды считается «высокостатусным», если силуэт приближается к вытянутому прямоугольнику с подчеркнутыми углами, а «низкостатусным» – стремящийся к форме шара;

в) для высокого статуса характерна черно-белая гамма; чем ярче и насыщеннее цвет, тем ниже статус (красный как разновидность знака, способ маркировки – одежда скомороха). Композиция русского народного

костюма строится в основном по принципу симметрии. Гештальт-психолог Макс Вертгеймер сформулировал «принципы группировки», которые Рудольф Арнхейм в своей книге «Искусство и визуальное восприятие»¹² свел к единственному «принципу подобия», согласно которому силы единого психологического или физиологического поля стремятся к простейшему симметричному распределению. Крой определял силуэт одежды и архитектуру крестьянского костюма в принципе подобия форм основных составных частей.

Комичность костюмов, облика и манер ряженных, гротескность их образов достигались использованием несовместимых с эстетическим идеалом, противоречащих ему характеристик. Это старые, рваные одежды, да еще вывернутые наизнанку, а в качестве красок гримировальной «живописи» – уголь, сажа, вакса, мука, свекла, которыми выступавшие мазали свое лицо и лица тех, кто на них смотрел. Что же касается комичности манер ряженных, то во многих обрядах они носили грубоватый, озорной, фамильярный, часто непристойный характер с обыгрыванием атрибутов¹³. Тогда как эстетический идеал включал костюм, соответствующий обстоятельствам (празднику или будням), возрасту и положению, так же требовалось держаться степенно, с уважением к себе и окружающим.

2) соотношение знаков одежды с ситуацией общения, воспроизводимой на сцене: одни и те же элементы по-разному интерпретируются в зависимости от ситуации;

3) манера поведения: независимость в различных обстоятельствах и ситуациях (от партнера, от ситуации общения, от мелких норм общения) – интерпретация зависит от готовности зрителя признать эту независимость обоснованной. Герой танца обычно независим.

2. Фактор привлекательности. Если человек нравится нам внешне, мы склонны считать его более хорошим, умным и т. д.

Знаками привлекательности на сцене служат:

а) соответствие социально желательным признакам;

б) усилия, которые затрачиваются человеком для соответствия одобряемому типу внешности (телосложение – мезоморфный тип получает наиболее положительные оценки по психологическим свойствам, корпулентные герои – отрицательные или вызывают смех). Привлекателен тот тип телосложения, который социально одобряется. Но еще более привлекательны усилия, затраченные на его получение. Тонкие и толстые выступают на сцене в качестве комических персонажей.

3. Фактор отношения к зрителю. Зритель выше оценивает героев, которые относятся к нему положительно. При явном отрицательном отношении зритель не замечает положительных сторон в характере героя. Чем

выше оценивается герой, тем большего сходства его взглядов с собственными взглядами зритель от него ожидает. Разногласий не замечают.

3. Выразительность

Экспрессия попадает в контекст феноменологии дарения, когда что-то дарит, дает себя, являя миру¹⁴. Портман считал, что одна из задач внешнего облика – создать отличие (автопрезентацию)¹⁵.

Создание русского народного костюма – это процесс перекодирования жизненного опыта в эстетико-художественные образы. Выразительную структуру танцевального костюма определяют (по Карпенко В. Н.):

- фактура материала (легкая, тяжелая, жесткая, мягкая, прозрачная, плотная, гладкая, ворсистая);
- конструкция формы (объемы, линии, фасоны);
- цвет, тон материала (ахроматический, хроматический, теплый, холодный, светлый, темный, яркий, бледный и т. п.)¹⁶.

Основными мотивами являлись солярные знаки – круги, кресты, ромбические фигуры, кони, олени, птицы; изображения женской фигуры – символы плодородия; волнообразные ритмические линии – знаки воды; горизонтальные прямые линии, обозначающие землю; изображения дерева – символа вечной живой природы¹⁷. Главной идеей орнаментального образа и женского праздничного наряда в целом была идея плодородия, причем плодородие женщины связывалось с плодородием земли. Потому женщина в праздничном костюме, по представлениям славян, оказывала магическое креативное воздействие на землю.

Этнографы выделяют четыре комплекса женской одежды на территории России: с поневой, с сарафаном, с юбкой-андараком, с кубельком, «парочка» (кофта с юбкой). Первые два основных и бытовали на большинстве территорий Европейской и Азиатской России. Комплексы с андаракон и кубельком, как и парочка, имели ограниченное распространение. Рассмотренные комплексы являлись своего рода стандартом, которого придерживались русские, жившие в том или ином регионе¹⁸.

Существует прямая зависимость между пластикой человека и характером его мышления. Представители племен, надевая какую-либо маску или раскрашивая себя определенным образом, начинают вести себя так, как диктует образ, в который они перевоплощаются, т. е. происходит слияние актера со своей ролью. «Это слияние настолько неукоснительно, что для разъединения индивида и его персонажа нужно попросту уничтожить индивида»¹⁹.

Ю. М. Лотман видит в пластике человека определенный текст, с помощью которого осуществляется процесс коммуникации. «Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, является то, что,

в отличие от других основных форм семиотического моделирования, они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе. Фундамент их составляют зрительно представимые иконические тексты, вербализация же имеет вторичный характер. Такой образ вселенной легче протанцевать, чем рассказать, нарисовать, слепить или построить, чем логически эксплицировать»²⁰.

Во всех видах искусства – картине, театре или танце – правая и левая стороны не равнозначны, а зеркальное отражение композиции по восприятию неэквивалентно прямому. Левая фигура всегда кажется значительнее правой. В группе стоящий слева будет доминировать.

Высота над уровнем пола в передней части сцены соответствует уровню духовности и идеальности, выражаемых исполнителями категорий²¹.

Уход по диагонали в сторону четвертой точки воспринимается легче и оставляет надежду на возвращение. Уход в шестую точку подразумевает трагизм, безысходность и прощание, возможно, навсегда. Процессия грешников направляется по диагонали в сторону точки восемь, вереница праведников – в противоположный угол или в сторону точки два.

На арене с круговым обзором доминирует центр.

Из-за просчетов постановщиков возникает невнятная иерархия визуальных образов у зрителя, создавая конфликт между сознательным и бессознательным восприятием действия. При множественных ошибках это вызывает чувство неудовлетворенности, раздражение и, как итог, вердикт: «Не нравится!».

Эстетические категории (красота, гармония, мера и т. д.) в античные времена считались формообразующими принципами как природы в целом (космос), так и общественной жизни (полис). Эстетика, по Ж. Рансьеру, – это способ мыслить. В основе профессионального выбора лежат эстетические критерии: «нравится – не нравится», «хочется приблизиться – удалиться» или инстинктивно, интуитивно понимаемая «красивая линия», целостность, закономерности, известные из гештальтпсихологии и гештальт-терапии. Первая реакция обычно эстетическая, чувственная. В ней сильнейшим образом задействованы эмоции²².

Основные знаки перемен в искусстве танца:

- **Визуальный код культуры** преобладает: в XVII веке элита танцует, в XIX смотрит, в XX – рефлексирует, в XXI – надеюсь, испытывает дефицит чувственности.

Балет создавался взглядом. Он утвердился в XIX веке, когда распристалась эстетизированная идентификация через визуальный код приличия и самоконтроля. При разделении хореографии и танца проявляется древнейшая дихотомия разума и эмоций. Хореография, классический та-

нец есть продукт речевого мышления, а собственно танец – произведение эмоциональной жизни человека. Классика аполлонична, танец – «дионисивен».

К концу XIX века сложилась хореография сильных спортивных тел, в которой воплощена была идея единства и постоянного обновления нации. На первый план выдвинулась «натурализация» социальных и культурных различий: появилось «национальное» телосложение, «национальный» стиль поведения и столь же национальный «спорт» как наиболее характерная форма заполнения досуга. Все это не могло не повлиять на народный танец, его восприятие и воспроизведение, его стилизацию.

Художественная модель телесности свидетельствует о том, как в данной культуре моделируется человек, воплощая образы тела, сформированных соматическим сознанием. В качестве примера могут выступать «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь», неоднократно используемые как пример стилизации народного танца. В нем степняки-номады с низким центром тяжести, как бы распластанные по земле, все время пригибающиеся к холке коня, и русские лебедушки с высоким центром тяжести, как бы парящие над землей.

Физиогномическая маска согласована с набором жестов и движений. П. Бурдые: телесный эскиз (манеры поведения, телесные диспозиции, способы «внешней» самопрезентации) – осуществленная телесная мифология, инкорпорируясь, превратилась в устойчивую манеру держаться, говорить, и тем самым чувствовать и думать.

Жест и маска тяготеют к схеме (гештальту, паттерну), определяемой ритуалом. «В архаических культурах маска и жест связаны с проявлением коллективных эмоций. В современном обществе маска и жест обозначают индивидуальное табу, сдерживающее естественную эмоциональную разрядку» (Гомбрих)²³. Процесс взаимного перевода пространства при помощи времени – это жест или движение. Этот процесс также может быть назван ритмом. В этом смысле любое проявление человеческой деятельности определимо в понятиях взаимного перевода пространства и времени²⁴. И маска, и жест – проявление телесного эскиса эпохи. Mental equipment каждой эпохи разнообразен, но читаем. Важное место в эстетическом переживании телесных проявлений благоденствия, например, Ренессанса, играли танцевальные движения, так как существовали морально-дидактические аналогии между искусством танца, риторикой и живописью.

4. Цвет

Выбор факторов, формирующих пространство, в частности, отбор цветовой гаммы костюма зависит от национальности автора произведения, как литературного, так и хореографического. Цвет – важное организующее

начало всей композиции народного костюма, подчеркивающий его главные части и ярусное членение формы.

«Жизнеутверждающая колористическая насыщенность праздничных костюмов наряду со строгой ограниченностью цветовой палитры траурных одежд или комичностью остроумных сочетаний в костюмах ряженных отражали, с одной стороны, многообразие эстетических функций одежды, с другой, - богатство претворений действительности. Это способствовало развитию у человека эмоциональной реакции, адекватной народному мировоззрению»²⁵. В. М. Петров делает вывод, что для франко-итальянской художественной школы характерна триада из желтого, оранжевого и синего цветов, в испанской школе должна доминировать триада белого, красного и черного, а русская школа может быть характеризована триадой из белого, красного и зеленого цветов²⁶.

С цветом связаны желания и мечты. Цвет, по утверждению Мишеля Пастуро, социальный факт. Проблемы цвета – это проблемы общества. Универсальных или архетипических истин о цвете не существует. История «цветных» слов «наглядно показывает, что в любом обществе изначально функция цвета – **классифицировать, метить, оповещать, вызывать ассоциации с чем-либо или противопоставлять чему-либо**». Цвет обращается только к чувствам, его цель – не открытие истины, а соблазн. Римляне любили все раскрашивать. Зеленый и синий – варварские цвета. Но в Средневековье, как и в Античности, зеленый воспринимался, как наименее «цветной» среди цветов. Взаимосвязь цвета и морали особенно хорошо представлено в русском народном костюме.

Любой цвет – это движение, по мнению средневековых авторов: он движется как свет и приводит в движение все, чего касается. Если же цвет – нечто материальное, то он презрен, бесполезен, ничтожен. Число турниров и состязаний возрастает, начиная со второй половины XII века, и здесь цвет выполняет и визуальные, и ритуальные функции. В пространстве, окрашенном зеленым, принимается судьбоносное решение, рулит фортуна. Это цвет ристалища, где будет брошен жребий: зеленое поле тенниса, площадка для рыцарского турнира, ломберный стол или стол совета директоров предприятий. Зеленый – цвет игры и азарта.

Более земными характеристиками наделяны хроматические цвета: «Характернейшее свойство абсолютно зеленого – хроматическая, вследствие чего от него исходит дух тучности и самодовольства. Поэтому в царстве цветов чисто зеленый – то же самое, что в царстве людей так называемая буржуазия: это неподвижный, довольный собой, со всех сторон ограниченный элемент. Зеленый подобен толстой, очень здоровой, неподвижно лежащей корове, которая только со жвачкой способна смотреть на мир

близоруким, тупым взглядом»²⁷. Черный цвет в современной цивилизации появляется там, где ни маскировать, ни терять уже нечего. Рыжий – тот, кто не похож на других, кто отклоняется от нормы, принадлежит к меньшинству, а, следовательно, нарушает порядок, вызывает тревогу или негодование. То же относится к пятнистости. Быть рыжим – значит иметь веснушки, быть пятнистым, нечистым, и в какой-то мере воплощать животное начало.

Майя окрашивали тела и здания киноварью, чтобы вселить в них жизнь. Театральный занавес не всегда был красным. Он, как правило, был синего цвета. Однако потом предпочтение отдавалось красному, потому что при зеленом цвете занавеса лица актеров казались бледными и безжизненными. Эти закономерности необходимо учитывать при создании сценического оформления.

Процесс создания русского народного костюма – это эстетическое преобразование жизненного опыта в художественные образы, осуществляемое талантом мастерицы сквозь призму народного мировоззрения, уютливого эстетического идеала на крепкой основе традиции²⁸. Отметим этапы разработки сценических костюмов руководителями коллективов:

1) Определение соответствующего постановке территориального народного художественного стиля и выявление наиболее самобытных, выразительных в художественном отношении его особенностей.

2) Поиск и определение прототипа для сценических костюмов с учётом жанровой специфики коллектива и постановки.

3) Выбор способов варьирования декора и структуры костюмов в рамках установленного образца и территориального стиля, а также методов имитации традиционных материалов и технологий в целях удобства сценического костюма и экономии средств.

Русский народный костюм, как и дом, был образом мира, помогал человеку ориентироваться в действительности, был одним из средств освоения многообразия проявлений прекрасного, трагического, комического и даже ужасного и безобразного (костюмы-маски «смерти», «покойника», «нечистой силы» и т. д.). Народный костюм во всей своей многозначности помогал адаптироваться к разным сферам и обстоятельствам жизни. Скорбная сдержанность декора траурных одежд и смешная нелепость костюмов ряженных подчеркивали особую эстетическую и мировоззренческую значимость жизнерадостного великолепия празднично-ритуальной одежды, соответствовавшей представлениям народа о Красоте и Добре²⁹.

Сценический костюм должен соответствовать региональной специфике репертуара, его жанровой направленности. Необходимо также, чтобы костюм исполнителя фольклора соответствовал конкретной организации

сценического пространства, более того, определял манеру поведения артиста, организовывал его движения, определял характер мизансцен, способствовал созданию сценического образа, адекватного народной этике и эстетике.

Примечания

¹ Исенко С. П. Эстетика русского народного костюма и проблема его современного сценического воплощения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / С. П. Исенко // НИИ теории и истории изобразит. искусств. Москва, 1993. 25 с.

² Димура И. Тело: история чувственности / И. Димура. Санкт-Петербург: Спецпроект, 2017. 300 с.: ил.

³ Митрягина Т. А. Русский народный костюм как ценностно-культурная парадигма : диссертация ... кандидата философских наук / Т. А. Митрягина. Белгород, 2005. 159 с.

⁴ Исенко С. П. Эстетика русского народного костюма и проблема его современного сценического воплощения...

⁵ Бердник Т. О. Архитектоника костюма (Социокультурная динамика): Дис. ... канд. филос. наук / Т. О. Бердник. Ростов-на-Дону, 2004. 147 с.

⁶ Ванеян С. С. Гомбрих, или Наука и иллюзия. Очерки текстуальной прагматики / С. С. Ванеян. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. С. 145–146.

⁷ Андреева А. Ю. Русский народный костюм: путешествие с севера на юг / А. Ю. Андреева. – Санкт-Петербург: Паритет, 2005. 136 с.

⁸ Карпенко В. Н., Ежеченко П. С., Карпенко И. А. Сценический костюм как одно из выразительных средств хореографического искусства / В. Н. Карпенко, П. С. Ежеченко, И. А. Карпенко // Таврический научный обозреватель. – 2017. – №2 (19). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stsenicheskiy-kostyum-kak-odno-iz-vyrazitelnyh-sredstv-horeograficheskogo-iskusstva> (дата обращения: 05.06.2019).

⁹ Исенко С. П. Эстетика русского народного костюма и проблема его современного сценического воплощения...

¹⁰ Крижанская Ю. С. Грамматика общения / Ю. С. Крижанская, В. П. Третьяков. Санкт-Петербург: Смысл, 2005. 280 с.

¹¹ Митрягина Т. А. Русский народный костюм как ценностно-культурная парадигма : диссертация ... кандидата философских наук / Т. А. Митрягина. Белгород, 2005. 159 с.

¹² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. Москва: Архитектура-С, 2012. 392 с.

¹³ Исенко С. П. Эстетика русского народного костюма и проблема его современного сценического воплощения : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / С. П. Исенко // НИИ теории и истории изобразит. искусств. Москва, 1993. 25 с.

¹⁴ Ямпольский М. Изображение: курс лекций / М. Ямпольский. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 57.

¹⁵ Там же. С. 53.

¹⁶ Карпенко В. Н., Ежеченко П. С., Карпенко И. А. Сценический костюм как одно из выразительных средств хореографического искусства...

¹⁷ Исенко С. П. Эстетика русского народного костюма и проблема его современного сценического воплощения...

¹⁸ Митрягина Т. А. Русский народный костюм как ценностно-культурная парадигма...

¹⁹ Леви-Строс К. Структурная антропология. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 238.

²⁰ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история / Ю. М. Лотман. – Москва : Языки русской культуры, 1999. С. 296.

²¹ Димура И. Психология повседневности: тела и языки / И. Димура. Санкт-Петербург: Спецпроект, 2008. 200 с.

²² См.: Димура И. Психология повседневности...; Димура И. Тело: история чувственности...; Исенко С. П. Эстетика русского народного костюма и проблема его современного сценического воплощения... и др.

²³ Ваняян С. С. Гомбрих, или Наука и иллюзия. Очерки текстуальной прагматики...

²⁴ Григорьева Е. Пространство и время Петербурга с точки зрения микромифологии / Е. Григорьева // Sign System Studies (Труды по знаковым системам). – Vol. 26. Tartu: Tartu University Press, 1998. PP. 151–185.

²⁵ Исенко С. П. Эстетика русского народного костюма и проблема его современного сценического воплощения...

²⁶ Петров В. Количественные методы в искусствознании: учебное пособие / В. Петров. Москва: Академический проект: Фонд «Мир», 2004. С. 36.

²⁷ Каршинова Л. В. Русский народный костюм / Л. В. Каршинова. Москва: Белые альвы. 2005. 63 с.

²⁸ Исенко С. П. Эстетика русского народного костюма и проблема его современного сценического воплощения...

²⁹ Там же.

А. К. Каргина

**Взаимосвязь сценического волнения и темперамента студентов,
обучающихся хореографическому искусству**

Взаимосвязь сценического волнения и темперамента рассматривается как одна из актуальнейших проблем современного образования студентов в области хореографии. Анализируется роль и значение сценического волнения для артистов, танцовщиков, студентов хореографических отделений во время и перед выступлением, также, подвергаются рассмотрению причины появления волнения и факторы, влияющие на интенсивность тревоги, и ее стадии: страх, фобия. Предлагается классификация типов темперамента студентов, профессионально обучающихся хореографическому искусству. Проанализирована специфика обучения в рамках направления подготовки хореографическое искусство. Констатируются результаты проведенного исследования. Описаны основные тенденции поведения различных типов темперамента под влиянием сценического волнения, на основе которых, в дальнейшем, могут быть разработаны рекомендации по преодолению и положительно-эффективному использованию сценического волнения.

Ключевые слова: темперамент, волнение, хореографическое искусство, студент, образование, исполнитель, выступление, сцена.

Alexandra K. Kargina

**The relationship of stage excitement and temperament
of students studying choreographic art**

The interrelation of stage excitement and temperament is considered as one of the most actual problems of modern education of students in the field of choreography. Examines the role and importance of the stage of excitement for actors, dancers, choreographic students on time and before the performance, also under consideration of the causes of the unrest and the factors that influence the intensity of anxiety and stage fear, a phobia. The classification of temperament types of the students who are professionally trained in choreographic art is offered. The specificity of training in the field of choreographic art is analyzed. The results of the study are stated. The main tendencies of behavior of various types of temperament under the influence of stage excitement are described, on the basis of which, further, recommendations on overcoming and positive-effective use of stage excitement can be developed.

Keywords: Temperament, excitement, choreographic art, student, education, performer, performance, stage.

Сценическое волнение – проблема, затрагивающая всех, кто когда-либо выступал перед публикой на сцене, в особенности, артистов и людей творческих профессий. Хореографическое искусство не может существовать отдельно от сцены, поэтому для танцовщиков эта проблема наиболее

актуальна. Нельзя сказать, что по данному вопросу представлено недостаточно информации: существуют различные статьи с рекомендациями, специальная литература с констатацией психологических и социальных исследований, в конце концов, индивидуальные методики и советы педагогов, артистов о том, как перебороть волнение перед выходом на сцену, однако вопрос того, почему одни сильно боятся выступать, а другие нет, остается насущным.

Многие исполнители различных танцевальных направлений признаются, что волнуются довольно сильно, но это волнение – неотъемлемая и даже необходимая часть их концертной деятельности. Волнение присуще всем живым здоровым людям, а многим оно даже нужно – трепет и тревога перед выступлением подстегивают исполнителя, давая ему дополнительные вдохновение и энергию, заставляя его выкладываться в полную силу, всецело отдаваться танцу.

Известно, что тревожное состояние перед выступлением на сцене не всегда, даже редко, связано с незнанием своей партии, или хореографического текста, или роли. Чаще мы можем наблюдать парадоксальные ситуации – когда исполнитель прекрасно владеет телом и хореографией, но боится выступать. И наоборот, исполнитель довольно посредственный, зато на сцене чувствует себя совершенно свободно. Стоит подчеркнуть, что психологи сходятся в том, что боязнь выступать перед публикой – это результат внутреннего психологического состояния, мыслей и представлений о себе и об обществе.

Если танцор не способен чувствовать себя спокойно, естественно перед зрителями и не умеет «справляться» со своим волнением, тогда он просто не сможет реализовать свои умения и в полной мере раскрыть талант на сцене.

Если же у исполнителя в день выступления волнение переходит в состояние близкое к панике, провоцирующее потерю контроля над собой, обычным волнением это назвать уже нельзя. Мало того, паника и страх практически не имеют ничего общего с «нормальным» волнением. Потому что причины страха перед публичными выступлениями – результат состояния мыслей человека. Сильная форма страха в психологии называется фобией¹. Обычный страх от фобии, собственно, и отличается тем, что фобия – это неестественный страх в ситуации, не несущей никакой реальной опасности.

Страх публичных выступлений чрезвычайно распространенная фобия, он является одним из видов социальной фобии, потому что действует по отношению к обществу, скоплению людей (боязнь исполнения каких-либо общественных действий, например, публичных выступлений). В психологии этот страх имеет также названия пейрафобия или глоссофобия.

Попробуем разобраться в причинах тревоги и волнения на сцене. Условно выделим два основных вида причин: внешние и внутренние. Внешние причины действуют на человека извне, зачастую это постоянная критика, психологическое давление, недовольство со стороны педагогов, тренеров или родителей, в то время как внутренние причины связаны с внутренним миром человека, с его личными качествами.

Внутренние причины боязни публичных выступлений довольно любопытны. Психологи считают², что психологический комфорт в общественной деятельности во многом зависит от того, ассоциирует ли себя человек частью общества, как принимает его. Исполнитель, выходя на сцену, вступает в невербальный диалог со зрителем, и если по каким-либо причинам он воспринимает общество как чуждое или даже «враждебное» по отношению к себе, то подсознательно артист будет ждать от него оценки раньше, чем успеет что-то сказать своим танцем, будет пытаться предугадать примет оно его или нет. Работа артиста всегда, неразрывно связана с оценкой, это неизбежно и является спецификой профессии. Тем не менее, отношение к этой оценке может быть разным, потому как оно зависит от индивидуального восприятия внешнего мира. Однако, очевидно, для некоторых людей то, что о них подумают, какую дадут оценку играет большую роль, а для некоторых это важно в меньшей степени. Разница эмоционального восприятия и реакция человека продиктованы сочетанием психических параметров, то есть темпераментом.

Говоря о темпераменте, можно сказать, что в основе этого понятия лежат многообразные психологические различия между людьми – интенсивность и устойчивость эмоций, эмоциональная впечатлительность, энергичность действий и индивидуальные особенности жизни, поведения и деятельности. Под **темпераментом** следует понимать «индивидуально-своеобразные свойства психики, определяющие динамику психической деятельности человека, которые проявляются в различных сферах нашей жизни»³.

Как известно, каждый тип темперамента⁴ наделен своими положительными и отрицательными чертами, и логично предположить, что, зная и используя плюсы того или иного типа темперамента, можно прогнозировать поведение танцора в ситуации сценического волнения.

Поскольку в данной статье мы говорим о взаимосвязи сценического волнения и темперамента студентов, обучающихся хореографическому искусству, стоит отметить, что обучение в рамках данной дисциплины достаточно специфично, так как помимо ряда общеобразовательных дисциплин, основными направлением подготовки является изучение множества хореографических направлений:

- классический танец;
- народно-сценический танец;
- историко-бытовой танец;
- бальный танец;
- современный танец;
- композиция и постановка танца (мастерство хореографа);
- теоретические: музыкальная литература, музыкальная грамота, история хореографического искусства.

Отсюда следует, что процесс обучения данному направлению является одним из самых трудоемких. Так как он сочетает в себе, в равной степени, умственную и физическую нагрузку, и требует многочасовой самостоятельной работы.

Специфика хореографического творчества заключается в том, что обучение является только первым шагом к профессии, поскольку все, что было изучено, далее должно быть применимо для исполнительской или педагогической деятельности. Разумеется, педагогическому мастерству можно учиться долгие годы, и, чаще всего, оно приходит через время, с опытом, однако исполнительская деятельность намного раньше возникает в жизни студента хореографического факультета. Исполнительская или концертная деятельность невозможны без репетиционной. Таким образом, основной особенностью обучения студентов хореографического отделения можно считать такую форму обучения танцу как репетиционная и концертная деятельность.

В профессиональных учебных заведениях для репетиционной работы предусмотрены учебные часы, а также специальные дисциплины, такие как «исполнительское мастерство», «сценическая практика» или «подготовка концертных номеров».

Именно на этих занятиях (репетициях), обобщается и применяется основная часть знаний, умений и навыков студентов, приобретенных ими на занятиях по специальности.

Итак, проведя небольшой ряд исследований в рамках образовательной программы «52.03.01 Хореографическое искусство» на базе кафедры хореографического искусства РГПУ им. Герцена ИМТиХ, были выявлены следующие особенности темперамента студентов, обучающихся хореографическому искусству.

Сангвиник – сильный тип – общительный, подвижный, жизнерадостный человек. Положительной особенностью этого типа является реактивность: движения они разучивают легко, выполняют их уверенно и могут быстро переучивать. Однообразная работа их тяготит. У сангвиников эмоции периодически доминируют в процессе изучения, поэтому

они всегда ищут где и как реализовать свои возможности и творческие силы, но могут быстро уставать от однотипной работы. Часто открыты к нововведениям, к неудачам относятся с легкостью, не любят тратить на переживания время. Также, для сангвиников характерно перед спектаклем или выступлением долго и увлеченно репетировать, но после они с трудом справляются со своим нерабочим состоянием. На сцене ощущают себя вполне комфортно и спокойно, холерические сангвиники чувствуют эмоциональный подъем.

Холерик – безудержный тип – обладает большой возбудимостью, суебливостью, поэтому холерики плохо сдерживают себя, резки. Они решительны, инициативны в поступках. Для них обычна быстрая смена настроений. Это является отрицательной чертой, так как они способны вдруг разувериться в себе. Движения холерики разучивают легко, но условное торможение вырабатывается у них с трудом. Поэтому ошибки в движениях исправляются долго. Холерикам в своей исполнительской деятельности приходится прилагать немалые усилия для достижения успеха. Их чрезмерная эмоциональность зачастую мешает рациональному распределению сил в процессе работы над партией. Танец, как правило, отличается высоким артистизмом, их движения очень выразительны и музыкальны. Тяжело переживают неудачи. Изучают новый материал достаточно быстро, при этом детально и основательно. Любят упорно и кропотливо работать над точностью исполнения. Этому типу очень подходят технические классы (например, Мерса Канненгема⁵, Марты Грем⁶, или Хосе Лимона⁷), с типовым построением занятия. «Чистые» холерики практически всегда испытывают сценический стресс и не могут совладать с волнением, что сказывается на качестве исполнения. Стоит отметить, что некоторые исполнители современного танца на сценической площадке раскрываются, преодолевая чувство волнения и тревоги, а на экзаменационных выступлениях не могут справиться со стрессом – такие люди чаще всего относятся к типу «сангвинические холерики».

Спокойный тип – флегматик – необщителен, спокойно реагирует на раздражители. Задания, поступки долго обдумывает, но, приняв решение, выполняет любое дело до конца. И. П. Павлов говорил, что флегматики – труженики жизни. Движения они разучивают медленно, но выученное сохраняют очень долго. Танцоры флегматического типа отличаются трудолюбием, лексический материал воспринимают не быстро, но грамотно. Не сразу открываются к изучению новых направлений, но усваивая новую технику работают методично, спокойно. Любят и умеют грамотно использовать ранее приобретённые знания и синтезировать их, что является одним из основных принципов создания и исполнения собственной

хореографии в рамках современного танца. Исполнение характеризуется точностью и спокойствием, благодаря чему танец почти всегда безошибочен, но не наполнен эмоционально. На сцене, чаще всего, флегматики не испытывают стресса. Медлительность мешает флегматикам, поэтому им нужна активная стимуляция на работу, они должны видеть мотивацию в учебном процессе, и раскрывать эмоциональное отношение и артистизм с помощью педагога. На сцене флегматики чувствуют себя смело и не обращают внимания на отвлекающие факторы. Учитывая, что в чистом виде темпераменты встречаются довольно редко, стоит отметить, что сангвинические, холерические и меланхолические флегматики также уверены на выступлении перед публикой или на экзамене, хотя последние не всегда могут контролировать собственное волнение.

Слабый тип – меланхолик – характеризуется быстрой тормозительностью клеток коры. Сильные и непривычные раздражители вызывают пассивно-оборонительную реакцию. Поэтому меланхолики малообщительны, мнительны. Они чутко реагируют на слабые раздражители и хорошо выполняют тонкую работу. Их движения и жесты неуверенные, но чувства и переживания длительные и очень глубокие. Это люди «тонкой души». Танцорам-меланхоликам присуща частая смена настроения⁸ – сегодня они энергичны и активны, а завтра уже не желают заниматься. Однако если меняются условия работы – долго привыкают и адаптируются. Обычно, тщательно работают над деталями исполнения, внимательно относятся к нюансам изучаемой техники современного танца. Меланхоликам непросто достичь «широты» исполнения, артистизма и раскрепощенности, но зато чувство ритма, спокойный подход к исполнению и пластическая выразительность весьма свойственны им. Пластика в лирическом характере больше подходит меланхоликам. Люди этого типа темперамента вообще не способны переносить длительного напряжения, и больше всех подвержены сценическому волнению. Отсутствие успеха вводит их в сильное расстройство.

Согласно специфике обучения хореографическому искусству, выступления студентов бывают разные: академические (процесс сдачи экзаменов, зачетов по изученным дисциплинам), концертные (это особая сценическая форма, в основе которой – номер), конкурсные (в рамках такого типа выступлений студенты соревнуются в исполнительском мастерстве или мастерстве постановки танца), также можно выделить участие в спектакле, что нельзя сравнить с концертным выступлением, однако уровень ответственности достаточно высок, что не может не вызвать волнения у исполнителей или постановщиков. Во время сдачи экзаменов студенты в любом случае испытают тревогу и даже стресс. Это связано с тем, что их

выступление будет индивидуально оценено несмотря на то, что экзамены в системе хореографического обучения практически всегда сдаются коллективно, всей группой одновременно. Чаще всего это происходит в специальных, танцевальных залах, оборудованных станками, зеркалами и определенным напольным покрытием, реже – на сцене. Экзаменационная комиссия состоит из нескольких человек (педагогов), которые также присутствуют в этом зале и имеют возможность достаточно близко рассмотреть каждого студента. Этот факт и является основным сигналом тревоги для экзаменуемых. В хореографическом зале все, как говорится, «как на ладони». Спектакли, концертные и конкурсные выступления в основном проходят на сцене, где для кого-то танцевать перед большой аудиторией волнительнее, чем перед педагогами в классе, для кого-то наоборот, спокойнее, когда исполнитель и зритель, как бы «разделены» конструкцией сценической площадки. И эти вопросы, касающиеся волнения, продиктованного условиями организации, места и времени выступления, также могут быть рассмотрены относительно сильных и слабых черт темперамента и урегулированы с помощью верно подобранного подхода к конкретному типу.

Итак, подведем итог. Исполнители с признаками сангвинического и флегматического типов справляются со сценическим волнением. Исключение – сангвинические меланхолики и некоторая часть флегматических меланхоликов, для которых выступление – стресс.

Холерические сангвиники неплохо чувствуют себя и на экзаменах, и на открытых выступлениях. Для них очень важен эмоциональный контакт со зрителями. И если такой контакт налажен, испытывают приятные ощущения от выступления.

Чаще испытывают стресс меланхолические холерики, меланхолики, часть меланхолических сангвиников, реже – меланхолические флегматики. В классе они – отличные исполнители, а на сцене – непредсказуемы. У них срыв может вызвать любая помеха – шум в зале, невнимание со стороны зрителей. Вследствие этого сценические срывы, боязнь комиссии, неумение совладать с собой – не редкость для этого типа темперамента. Студент отлично готов, но что будет на концерте – никто предсказать не может.

Непредсказуемы на сцене, постоянно сбиваются, допускают промахи холерические меланхолики, холерики, меланхолические холерики. У холерических сангвиников открытый концерт вызывает воодушевление, а академический – напряжение.

В заключение, не стоит забывать, что «в чистом виде темпераменты встречаются довольно редко»⁹. И несмотря на то, что в творческой работе

зачастую превалируют черты одного темперамента, возможны также проявления отдельных особенностей другого. Ежедневный труд и преодоление физических и духовных, волевых задач в рамках хореографической деятельности постепенно могут оказывать влияние на конкретные черты и особенности темперамента.

Примечания

¹ Большая психологическая энциклопедия: самое полное современное издание: Более 5000 психологических терминов и понятий / [А. Б. Альмуханова и др.]. Москва: Эксмо, 2007. С. 524.

² Симонов П. В., Ершов П. М. // Темперамент. Характер. Личность – Москва: Наука, 1984 г. С. 236.

³ Там же. С. 114.

⁴ Небылицын В. Д. Темперамент // Психология индивидуальных различий. Тексты / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. Москва: Изд-во МГУ, 1982. С. 438.

⁵ Прохоров, А. М. Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Б20 Советская энциклопедия, 1981. С. 236.

⁶ Там же. С. 168.

⁷ Там же. С. 314.

⁸ Стариковская С. Влияние темперамента на учебную деятельность / С. Стариковская // Сайт о психологии ourmind 2013–2018. URL: <https://ourmind.ru/vliyaniya-temperamenta-na-uchebnuyu-deyatelnost> (дата обращения 20.02.2018).

⁹ Анищенко И. Темперамент учащихся / И. Анищенко // Вокал в музыкальной школе 2018. URL: <http://vocalmuzshkola.ru/muzykalnaya-shkola/stranica-prepodavatelya/temperament-uchaschihsja> (дата обращения 18.02.2018).

Н. Е. Фетисова, М. А. Митрофанова

**Специфика подготовки студентов-хореографов в вузах культуры
на современном этапе**

В статье рассматриваются особенности высшего хореографического образования на современном этапе развития. Авторы анализируют специфику подготовки студентов-хореографов в ведущих вузах страны (Московский государственный институт культуры, Санкт-Петербургский институт культуры), дают характеристику региональным вузам культуры. В статье поднимаются проблемы создания необходимых условий в вузе, которые будут соответствовать интенсивному творческому индивидуальному развитию обучающегося.

Ключевые слова: высшее хореографическое образование, вузы культуры, педагогика, студенты-хореографы.

Natalia E. Fetisova, Maria A. Mitrofanova

**Peculiarities of training of students-choreographers in the Universities of
culture at present stage**

The article discusses the features of higher choreographic education at the present stage of development. The authors analyze the specifics of training students of the choreography in the leading universities of the country (Moscow state Institute of Culture, St. Petersburg State Institute of Culture), characterize the regional universities of culture. The article raises the problem of creating the necessary conditions in the University, which will correspond to the intensive creative individual development of the student.

Keywords: higher choreographic education, universities of culture, pedagogy, students of the choreography.

Высшее 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 данной концепции рассматриваемой системы, способствующей духовно-практическому освоению и самовыражению в различных направлениях хореографического образования», – такое определение высшему хореографическому образованию дает преподаватель МГИК Е. П. Мельникова¹.

Исходя из определения Е. П. Мельниковой, можно констатировать, что для полноценного высшего хореографического образования необходимы определенные педагогические и творческие условия, которые должен предоставить вуз.

Действительно, в современных реалиях перед педагогическим составом стоит задача создания наиболее комфортных условий не только для

развития личности обучающегося в целом, но и для формирования творческой индивидуальности каждого обучающегося. Необходимость решения данной задачи связана с требованием от выпускников творческих вузов владеть не только определенным комплексом сформированных компетенций, но и иметь развитые личностные качества, позволяющие им активно включаться в образовательную деятельность.

Проблемы подготовки студентов-хореографов в вузе культуры проанализированы в работах Л. В. Антроповой, Е. В. Георгиу, Н. И. Заикина, Н. А. Заикиной, Н. А. Клименко, Н. Ю. Кособуйской, Е. П. Мельниковой, Л. Я. Николаевой, В. В. Сергиенко, Е. В. Смелковской, И. М. Фоменко, В. Е. Черновой, С. А. Щекотихиной и др.

Определенные профессиональные задатки, которые можно развить в процессе обучения, педагоги видят еще на этапе поступления в вуз. С этого этапа, по сути, начинается путь абитуриента к высшему образованию. Для того чтобы поступить на творческое направление подготовки, необходимо пройти вступительное испытание. Профессиональные данные (танцевальный шаг, стопа, выворотность, гибкость), танцевальность, пластичность, выразительность, уровень хореографической подготовки абитуриента имеют огромное значение при приеме в вуз – это та база, на которой будет выстраиваться обучение, вне зависимости от того, будет ли выпускник заниматься исполнительской или преподавательской деятельностью. Безусловно, исполнительство напрямую связано с педагогическим, балетмейстерским, репетиционным и другими аспектами подготовки обучающихся.

Рабочие программы по профилирующим дисциплинам составлены таким образом, что обучающиеся шаг за шагом как бы заново пропускают через себя весь объем предлагаемого материала, что позволяет повысить мастерство и качество их подготовки. «Профессиональный уровень обучающихся бывает настолько разным, что приведение в соответствие психофизиологического, биомеханического аппарата танцовщика-исполнителя с эстетикой, закономерностями хореографического искусства и процессом обучения, в соответствии с методикой классического танца, становится первоочередной задачей», – отмечает исследователь Е. В. Смелковская².

Уровень исполнительского мастерства является важным фактором и во время всего учебного процесса. Подготовка и проведение зачетов и экзаменов происходит по следующей схеме: сочинение комбинаций, показ и репетиционная работа, показ урока, теоретическая часть (ответы на вопросы по методике преподавания). Часто на этапе оценки обучающегося возникают некоторые противоречия между двумя аспектами подготовки –

исполнительским и педагогическим. Выбор в пользу одного или другого может привести к достаточно серьезной проблеме – переориентации обучающегося на совершенствование исполнительского мастерства в ущерб его педагогической и воспитательной подготовке, что в дальнейшем приведет к отсутствию профессионализма в процессе эстетической и художественной деятельности как преподавателя.

В то же время, если все внимание направлено на теоретико-методическую работу в ущерб развитию исполнительского мастерства, профессиональный уровень самого обучающегося постепенно падает, что в дальнейшем также влияет на уровень его профессиональной работы как преподавателя. Эта проблема – тема непрекращающихся профессиональных споров между преподавателями хореографических дисциплин. Поиск равновесия между этими аспектами считается основной задачей для совершенствования и оптимизации учебного процесса, ориентированного на конкурентоспособное профессиональное образование в условиях модернизации высшей школы.

Рассмотрим специфику обучения будущих хореографов на примере деятельности ведущих учебных заведений в области российского высшего хореографического образования. Начнем с самых главных вузов культуры страны – Московского государственного института культуры (МГИК) и Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК).

История хореографического образования в МГИК началась в 1965 г., когда при библиотечном институте им. Н. К. Крупской была открыта кафедра хореографии. Особенностью кафедры стало отсутствие понятия «мастерская», характерного для творческих вузов. Обучение студентов осуществлялось сразу командой преподавателей, объединенной общими целями и задачами, которая считала, что все специальные дисциплины равны по значимости. Уникальный педагогический состав: народные артисты СССР Т. А. Устинова и Р. С. Стручкова, заслуженные деятели искусств М. В. Смирнова (заведующая кафедрой 1989–1993 гг.), А. В. Радунский и Я. Г. Сангович, профессор Д. М. Иванова, И. Д. Маланичева, К. С. Зацепина, народный артист РФ А. А. Климов, заслуженный артист РФ, профессор А. А. Борзов, Е. Н. Сергиевская подняли статус хореографического образования в стране на совершенно новый уровень.

В 2000 г. было принято решение создать на базе кафедры хореографический факультет, который возглавил народный артист РСФСР, руководитель ансамбля танца «Ритмы планеты», профессор и выпускник кафедры Б. С. Санкин (до 2014 г.). Факультет хореографии МГИК на данный момент имеет в своем составе 3 кафедры: кафедру танцев народов мира и совре-

менной хореографии, кафедру народного танца и кафедру классического танца. Кафедры осуществляют подготовку бакалавров по направлениям подготовки «Хореографическое искусство» и «Народная художественная культура». Для бакалавриата существует дневная форма обучения (4 года) и заочная (5 лет). Также есть возможность обучения в магистратуре – дневная форма обучения (2 года) и заочная (2,5 года).

На базе хореографического факультета осуществляют творческую деятельность два ансамбля «Ансамбль классического танца «Классические грани» и «Ансамбль народного танца им. Т. А. Устиновой». Лучшие из обучающихся имеют шанс попасть в один из коллективов, где они получают возможность развить свои данные, получить бесценный сценический опыт, реализовать себя в исполнительском мастерстве. Ансамбли принимают участие в различных вузовских и городских мероприятиях, представляют МГИК на многочисленных фестивалях и конкурсах, как в России, так и за ее пределами.

Проанализировав работу факультета хореографии МГИК, обратимся к процессу подготовки кадров на кафедре хореографии СПбГИК, которая была создана в 1964 г., как первая вузовская кафедра в Советском союзе по хореографической специальности. Несмотря на это, отдельного факультета хореографии, как в МГИК здесь нет, кафедра хореографии входит в состав факультета искусств. В числе специалистов кафедры были преподаватели балетного училища, известные солисты, заслуженные деятели искусств. Борис Яковлевич Бреговдзе – выдающийся артист, ведущий педагог Российской академии балета им. А. Я. Вагановой, лауреат Государственной премии СССР, народный артист России – основатель и, долгое время, бессменный руководитель кафедры. За долгие годы, благодаря его деятельности, на кафедре выработалась собственная методика подготовки, особая «школа Б. Я. Бреговдзе», сложившаяся в СПбГИК, которая до сих пор позволяет выпускать специалистов высшего класса³.

Созданная Б. Я. Бреговдзе кафедра считается одной из лучших в России среди кафедр данного профиля. На кафедре в разное время работали Конищев Г. П. – ведущий педагог по народно-характерному танцу, солистки Малого театра оперы и балета (сейчас Михайловский театр) Важнаткина А. В, Леонидова К. В. и др. Кафедра входит в состав факультета искусств СПбГИК, деканом которого является А. А. Пономарев. С 2011 г. кафедру возглавляет лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, доцент З. Д. Лянгольф.

В настоящее время на кафедре работает уже третье поколение выпускников, которые с достоинством продолжают дело своих педагогов.

Ежегодно кафедра выпускает бакалавров по направлению «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом», а также с 2015 г. бакалавров по направлению «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера». Продолжительность обучения 4 года.

Подготовка магистров на кафедре не осуществляется, но выпускники, которые, безусловно, являются компетентными специалистами в различных областях хореографического искусства, могут продолжить обучение в магистратуре на любых других кафедрах вуза. По окончании обучения выпускники возглавляют профессиональные и любительские хореографические коллективы разных профилей, занимаются организационно-просветительской деятельностью, открывают по примеру кафедры хореографии образовательные центры искусств в странах СНГ и за рубежом.

Итак, МГИК и СПБГИК – опорные вузы культуры страны, их деятельность – пример и основа для региональных вузов в сфере искусства, хореографии в частности. В 70-е гг. XX в. по всей стране начали открываться филиалы столичных вузов, позже ставшие самостоятельными учебными заведениями. Высшее хореографическое образование стало доступно даже в таких далеких от столицы регионах как Уральский федеральный округ (далее УрФО).

Нельзя не согласиться, что географическое положение, социально-экономическая характеристика региона, история и культура внесли некоторые трудности и специфику в становление системы высшего хореографического образования в УрФО. Но, несмотря на это, в настоящее время здесь ведется подготовка специалистов в области высшего хореографического образования в четырех вузах – Тюменском и Челябинском государственных институтах культуры, Ханты-Мансийском филиале МГИК, а также в Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки на факультете хореографического искусства и музыкального образования.

В учебных заведениях высшего профессионального хореографического образования УрФО ведется подготовка кадров по различным профилям хореографического образования. Самое широко представленное направление подготовки – «Хореографическое искусство», оно развивается во всех вузах региона. Единственным вузом в регионе, осуществляющим подготовку по направлению «Народная художественная культура», остается Челябинский государственный институт культуры (ЧГИК).

В центральном округе одним из ведущих вузов культуры является Орловский государственный институт культуры (ОГИК), начавший свою дея-

тельность в 1972 г. как филиал МГИК под руководством первого ректора А. Ф. Герасимова. С 1982 г. должность ректора ОГИК занимает Н. А. Паршиков.

Кафедра хореографии была образована одновременно с открытием института и за годы своей деятельности обрела свой почерк, смогла выработать свою систему обучения. В настоящее время кафедра признана одной из сильнейших в институте, достичь такого уровня, безусловно, удалось благодаря деятельности таких уникальных педагогов как профессор Н. И. Заикин, внесший огромный вклад в развитие и изучение русского танца не только в регионе, но и во всей стране; профессора Н. А. Заикиной и Л. В. Антроповой, заложивших традиции кафедры.

Эти традиции были приняты и укреплены выпускниками кафедры, продолжившими свой творческий путь в стенах ОГИК в качестве преподавателей. Профессор И. М. Фоменко, доценты С. А. Щекотихина, Л. В. Бухвостова, И. В. Степанченко, К. В. Гладышев, кандидаты педагогических наук, доценты В. В. Сергиенко и Н. Е. Фетисова, старший преподаватель И. В. Абрамова, преподаватели А. П. Швердин и Т. Н. Швердина ежедневно вносят свой вклад в развитие уровня высшего хореографического образования в регионе.

На данный момент кафедра предлагает подготовку по двум направлениям бакалавриата: «Народная художественная культура», профиль «Руководитель хореографическим любительским коллективом» и «Хореографическое искусство», профиль «Педагогика». Большим событием для кафедры стал прием ее выпускников в магистратуру по направлению подготовки 51.04.02 – «Народная художественная культура», профиль «Этнохудожественное творчество». С 2016 г. осуществлен прием на заочную форму обучения. Особенностью данной магистерской программы является практическая направленность выпускных квалификационных работ, отражающих потребность в изучении проблем деятельности учреждений культуры, любительских хореографических коллективов; развития хореографии в контексте многоуровневого образования; поиска новых форм в преподавании хореографических дисциплин. Тем самым обучающиеся кафедры имеют возможность для полноценного освоения всех ступеней высшего хореографического образования.

Сегодня прием в магистратуру осуществляется по направлению подготовки «Народная художественная культура» с профилем «Хореографическое образование».

Кафедра находится в постоянном поиске инновационных форм и методов обучения, связанных со специальными дисциплинами. Педагоги кафедры постоянно издают учебные пособия и методические разработки,

публикуют статьи в ведущих периодических изданиях, создают рабочие программы, которые получили широкое признание среди специалистов-хореографов.

Помимо получения профессиональных знаний, обучающиеся имеют возможность обрести сценический опыт в студенческом хореографическом ансамбле «Радуга», который является визитной карточкой института, в достаточно молодом, но уже получившем признание ансамбле «Раздолье», а также в лаборатории современного танца «Другое движение», раскрывающей новые грани хореографии. Для обучающихся это незаменимая сценическая практика, в тандеме с качественным уровнем преподавания она дает возможность достижения высочайших результатов. Выпускники кафедры востребованы по всей России и за ее пределами⁴.

Кроме того, на базе кафедры работают Школа русского танца и научная лаборатория. Коллектив лаборатории и школы, а это все преподаватели кафедры и наиболее одаренные обучающиеся, подготовили несколько учебно-методических пособий, которые имеют гриф УМО.

Еще одним важным направлением в совершенствовании процесса подготовки хореографов в вузе стал Всероссийский фестиваль-конкурс «Храним наследие России», который проводится при финансовой поддержке Министерства культуры РФ в рамках Федеральной целевой программы «Культура России». В этом году он организовывался уже в пятый раз. Данный фестиваль-конкурс является важным механизмом в осуществлении культурной политики региона, так как он направлен на сохранение культурного наследия страны, развитие художественного образования в области культуры и искусства, поддержку юных дарований в сфере хореографического искусства.

Обобщая специфику подготовки студентов-хореографов в вузах культуры на современном этапе, еще раз обратим внимание на то, что современные реалии требуют от вузов подготовки бакалавров и магистров, способных сочетать в себе высокий уровень общей и профессиональной культуры, социальную зрелость, способность управлять творческим коллективом. Именно поэтому проблема создания необходимых педагогических условий в вузе, которые будут соответствовать интенсивному творческому индивидуальному развитию обучающегося, выходит на первый план.

Откликаясь на требования времени, педагоги, используя как основу сложившиеся в российском хореографическом образовании педагогические традиции, постепенно модернизируют систему высшего хореографического образования, ищут новые возможности его совершенствования, обновляют методики преподавания танцевальных дисциплин.

Примечания

¹ Мельникова Е. П. Теория и методология профессионального образования студентов-хореографов в вузах культуры и искусств // ACADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование. Москва, 2015. № 1(37). С. 28.

² Смелковская Е. В. Два аспекта подготовки студентов хореографических факультетов университетов культуры и искусств // ACADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование. Москва, 2015. № 1(37). С. 83.

³ Санкт-Петербургский государственный институт культуры. URL: <http://spbgiik.ru/> (дата обращения 23.02.2019).

⁴ Орловский государственный институт культуры. URL: <http://ogiik.orel.ru/index.html> (дата обращения 25.02.2019).

РАЗДЕЛ 2
ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО
В РОССИИ: ПРОСТРАНСТВО ОБОГАЩЕНИЯ
И РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТНОГО ПОТЕНЦИАЛА
SECTION 2. AMATEUR CHOREOGRAPHIC CREATIVITY IN RUSSIA:
SPACE FOR ENRICHMENT AND DEVELOPMENT
OF PERSONAL POTENTIAL

Второй раздел сборника посвящен вопросам любительского хореографического творчества в России на современном этапе. В содержании статей отражены актуальные проблемы, встречаемые педагогами в условиях любительского хореографического коллектива. В научных работах раскрываются такие темы, как влияние хореографии на формирование осанки, исследование креативности, развитие эмоционального интеллекта, артистизма, формирование социально-психологического климата, восстановление двигательных функций. Научный интерес представляет статья, посвященная влиянию кругового танца на когнитивные функции пожилых людей.

УДК 793.3.077:613

А. С. Кичко

**Здоровьесберегающая техника «Progressing Ballet Technique»
при освоении элементов классического тренажа
в любительском хореографическом коллективе**

В статье автор знакомит со здоровьесберегающей техникой «Progressing Ballet Technique». Приводит ее отличия от классического танца и указывает цели взаимодействия с ним. Рассматривает задачи техники в условиях любительского хореографического творчества. Уникальный метод, предложенный автором, помогает сохранить здоровье обучающихся в любительском хореографическом коллективе при изучении классического танца, с учетом дифференцированных природных физических кондиций и анатомических особенностей обучающихся.

Ключевые слова: классический танец, Progressing Ballet Technique, здоровьесбережение, здоровьесберегающие технологии, любительское хореографическое творчество, любительский хореографический коллектив.

Alina S. Kichko

**Health-preserving technique “Progressing Ballet Technique” while mastering
the elements of classical training in an amateur choreographic group**

In the article author introduces the health-preserving technique «Progressing Ballet Technique». Provides its differences from classical dance and indicates the goals of interaction with it. Considers the tasks of technique under the prism of amateur choreographic creativity. The unique method proposed by the author helps to preserve the health of students in an amateur choreographic group, when studying classical dance, taking into account the differentiated natural physical conditions and anatomical features of students.

Key words: classical dance, «Progressive Ballet Technique» (PBT), health-preserving, health-preserving technologies, amateur choreographic creativity (ACC), amateur choreographic collective (ACC).

Включение классического танца в перечень дисциплин, составляющих образовательную программу в условиях любительских хореографических коллективах и студиях дополнительного образования, связано, в первую очередь, с формированием необходимых двигательных навыков обучающихся, а также с созданием конкурентоспособного выступления на сцене, конкурсе и репрезентации достойного уровня коллектива. К данным навыкам относятся: натянутасть ног, исполнение элементов по выворотным позициям, правильная постановка корпуса, грамотное положение рук и «чистота» линий исполнителя. Это связано с тем, что, во-первых, априори классический танец – это система движений, призванная сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным¹. Во-вторых, ряд базовых

элементов классического тренажа с их терминологией будет встречаться в смежных хореографических направлениях, таких как: народный танец, танец modern, contemporary, историко-бытовой танец и другие. В связи с этим, все большее количество любительских хореографических коллективов выделяют образовательные часы под данную дисциплину, либо просто включают изучение ряда элементов классического тренажа в комбинированный урок.

Классический танец является одной из самых технически сложных форм танца. Его освоение требует немало физических сил и природных кондиций со стороны обучающегося². Непременные условия классического танца – выворотность ног, танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, легкий, высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений, выносливость и сила³. Методическое построение и ведение такого урока будет формироваться на основе методики Агриппины Яковлевны Вагановой – педагога Академии русского балета XX в., разработчика собственной методической системы классического танца, вошедшей в основу подготовки профессиональных артистов балета⁴.

Стоит отметить, что любительское хореографическое творчество в основе своей подразумевает общедоступную, открытую возможность занятий танцами. Человек без медицинских ограничений по ряду заболеваний (астма, эпилепсия, заболевания сердца, тромбозы, гипертония, проблемы с позвоночником, ряд хронических заболеваний, грыжи различных локализаций, злокачественные новообразования, варикозное расширение вен нижних конечностей 3–4 степени, вегетососудистая дистония, острые воспалительные заболевания малого таза (гинекологические) и т. д.)⁵, может начать заниматься хореографией. Первоначальный профессиональный отбор учащихся в любительских хореографических коллективах встречается редко, что связано с их спецификой, внешними факторами и личным желанием руководителя коллектива. В связи с этим контингент обучающихся любительскому хореографическому творчеству по степени выраженности природных физических кондиций и наличию анатомических особенностей, дифференцированный. В таких условиях стоит задача сохранения здоровья учеников при изучении хореографических дисциплин, методика которых рассчитана на подготовку профессиональных кадров (артистов балета, в случае с классическим танцем). Поиск новых подходов, вспомогательных техник и методик, направленных на сохранение здоровья учеников, необходим в работе педагога ЛХК при построении уроков и освоении дисциплины классического танца дифференцированными группами обучающихся.

Progressing Ballet Technique (PBT) – австралийская балетная техника, созданная Мари Уолтон-Маон (Marie Walton-Mahon), направленная на безопасную тренировку мышечной памяти и разработанная с командой физиотерапевтов. В настоящее время практикуется на международном уровне. Методика заключается в исполнении элементов классического тренажа на полу или стоя у станка/на середине зала с использованием дополнительного оборудования. К нему относятся: фитбол, софтбол среднего размера, мяч для лакросса и эластичная лента. Техника позволяет более точно для обучающихся разных возрастов и хореографических способностей прочувствовать работу нужных мышц при освоении элементов классического тренажа и грамотно сформировать необходимые навыки опорно-двигательного аппарата, не причиняя вред здоровью. В этом помогает дополнительное оборудование. Если при исполнении элемента, задействована не та группа мышц и движение выполняется неграмотно – средний и маленькие мячи укатываются, а с фитбола ученик скатывается сам. Это сигнализирует о неправильной технике исполнения движения, что сразу понятно ученику. Таким образом, мячи просто не позволяют сделать элемент неверно. Преимущество методики состоит в том, что она нацелена на дифференцированные природные кондиции учеников – главное соблюдать правильный вектор исполнения элементов, благодаря работе нужных мышц. Так, ученику с недостаточно выраженной выворотностью и подвижностью тазобедренного сустава достаточно принять положение слегка свободной I позиции, без завалов на большой палец и исполнять *demi plie* и *grand plie*, необходимой группой мышц, стремясь направить колени в одну сторону с большими пальцами⁶. При исполнении данного элемента на полу, вместе с софтболом среднего размера, ученику не надо будет стремиться к травматичному для своей анатомии положению, вместе с тем правильная техника исполнения элемента будет отрабатываться, а навык формироваться.

В 2019 г. на базе любительского хореографического коллектива при наборе новой группы учеников, где отсутствует первоначальный профессиональный отбор, был проведен эксперимент, который заключался в использовании техники PBT при ведении дисциплины классического танца.

Ниже представлен ряд некоторых элементов техники PBT, которые можно использовать при построении урока классического тренажа:

1. Упражнения с софтболом среднего размера⁷.

- «Passe». Сидим на полу, на седалищных буграх, руки на поясе. Мяч расположен под пяткой рабочей ноги. Начинаем исполнять *passe*.
- «Passe на боку». Лежим на боку. Мяч расположен между ахиллом и пяткой рабочей и опорной ноги. Начинаем исполнять *passe*.

- «Plie». Лежим на спине. Мяч между ахиллами и пятками. Исполняем *demi plie*, затем *grand plie*.

- «Наклон корпуса вперед». Сидим на полу, на седалищных буграх, руки на II позиции. Обе ноги по I позиции в выворотном положении с вытянутыми стопами расположены на мяче. Мяч находится под пятками. Исполняем наклон корпуса вперед, одновременно собирая руки из II позиции в III. Далее, поднимая корпус, руки приходят в III позицию. Отдельно открываем руки на II и упражнение повторяется.

2. Упражнения с большим фитболом⁸.

- «Перегибы корпуса в сторону». Положение – сидя на мяче. Положение рук на пояс. Начинаем делать перегибы в сторону.

- «Перегибы корпуса назад». Исполняем, развернувшись корпусом в т. 3 или т. 7., голова в т. 1. Положение – сидя на мяче. Стопы по I позиции. Исполняем перегибы корпуса назад.

- «Перегибы корпуса вперед». Положение – сидя на мяче. Стопы стоят по I позиции. Исполняем, развернувшись корпусом в т. 3 или т. 7., голова в т. 1. Исполняем перегибы корпуса вперед.

- «*Battement* на 45 градусов». Руки в положении *allonge*. Ноги по VI позиции. Поднимаем поочередно ноги на 45 градусов. Колени вместе. Затем, исполняем по выворотной позиции.

- «*Battement tendu*». Положение – сидя на мяче. Руки в положении *allonge*. Ноги по VI позиции. Исполняем *Battement tendu* чередуя ноги по невыворотной позиции. Затем, исполняем по выворотной позиции.

- «*Port de bras*». Положение – сидя на мяче. Исполняем *Port de bras* по заданию педагога (включаем положения рук по всем позициям + *arabesque*).

После отработки элементов классического тренажа с помощью РВТ, участники эксперимента сразу отмечали легкость в исполнении элементов в чистом виде на уроке классического танца. Педагогическое наблюдение показывает, что обучающиеся всегда точно указывали, какая группа мышц задействована в работе при исполнении того или иного элемента.

Данная техника не подразумевает собой замену классического танца как дисциплины. Она предназначена для помощи в более эффективном и качественном формировании мышечной памяти и формировании двигательного стереотипа⁹ обучающегося.

Для применения данной техники в ЛХК необходимо ее сочетание с классическим танцем. Так, будет целесообразно освоить новый элемент классического тренажа с обучающимися в рамках классического танца, чтобы сложилось понимание исполнения движения в чистом виде, а затем начать отбатывать данный элемент либо параллельно на уроке классического

танца и в технике PBT, либо только в технике PBT. Далее – закрепить на уроке классического танца в чистом виде. В связи с тем, что техника требует мышечных усилий и является энергозатратной, по времени урок PBT не должен превышать одного астрономического часа. В ходе эксперимента удалось комбинировать как две дисциплины одновременно в течение урока, так и полностью уделять внимание техники PBT на протяжении целого урока.

Результаты проведенной работы позволяют утверждать, что данная техника заслуживает внимания среди педагогов ЛХК и практического применения в ЛХТ. Для изучения дисциплины классического танца с целью сохранения и поддержания здоровья учеников с дифференцированными природными физическими кондициям и анатомическими особенностями, технику PBT можно использовать, начиная с младшего школьного возраста.

Примечания

¹ Базарова Н. П., Мей В. П. Азбука классического танца. Первые три года обучения: учебное пособие / Н. П. Базарова, В. П. Мей. 6-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. С. 1.

² Карпенко В. Н. Основы безопасности жизнедеятельности и охраны труда в хореографии: учеб. пособие / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. М.: ИНФРА-М, 2019. 141 с.

³ Базарова Н. П., Мей В. П. Азбука классического танца... С. 3.

⁴ Ваганова А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. 8-е изд., стереотип. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2003. 192 с.

⁵ Карпенко В.Н. Основы безопасности жизнедеятельности и охраны труда в хореографии...

⁶ Хаас Ж. Г. Анатомия танца / Ж. Г. Хаас; пер. с англ. С. Э. Борич. 2-е изд. Минск: Попурри, 2014. 200 с.

⁷ Progressing Ballet Technique (PBT). Revolutionary program to enhance ballet technique. URL: <https://pbt.dance/en> (дата обращения: 01.11.2020).

⁸ Там же.

⁹ Каблуков Д. А. Здоровье в балете / Д. А. Каблуков. Владивосток: ЛИТ, 2019. С. 4.

УДК 793.3.01"19/20"

А. А. Осинцева

**Проблема применения термина «современный танец»
в теории и практике хореографии**

Статья посвящена проблемам понятийного аппарата современного танца. Содержит краткий обзор эволюции современного танца от XX в. по настоящее время и проблем, связанных с переводом термина «современный танец» на русский язык.

Ключевые слова: Современный танец, эволюция, contemporary dance, постмодерн танец, хореография, перформанс, импровизация, процесс обучения.

Anastasia A. Osintseva

**The problem of applying the term «modern dance»
in the theory and practice of choreography**

The article is devoted to the problems of the conceptual apparatus of modern dance. It contains a brief overview of the evolution of modern dance from the twentieth century to the present and the problems associated with the translation of the term modern dance into Russian.

Key words: Modern dance, evolution, contemporary dance, postmodern dance, choreography, performance, improvisation, learning process.

На сегодняшний день можно выделить несколько направлений танцевального искусства, прошедших эволюционный путь от первоначал до самых сложных театральных форм, накопивших свой арсенал выразительных средств и художественных ценностей.

В русской литературе в первую очередь феномен классического танца приобрел полное и осмысленное понимание. Его историю, теорию и практику можно проследить в исследованиях, монографиях и статьях величайших историков и теоретиков балета: Л. Д. Блок, А. Л. Волынского, В. М. Гаевского, Г. Н. Добровольской, П. М. Карпа, В. М. Красовской, М. Е. Константиновой, О. А. Петрова, Е. Я. Суриц; Ф. Блейер, А. Киссельгофф и др. Исследователи обращали особое внимание на педагогику балета, для того чтобы понять и вывести этот «рецепт», как воспитать приму балерины (Etoile). Среди них особое место занимают А. Я. Ваганова, а также В. П. Мей, Н. П. Базарова, В. С. Костровицкая и др.

Теоретических работ по современному танцу, тем более посвященных теоретическим и практическим аспектам обучения, на русском языке значительно меньше. Представление о современном танце формируется из работ молодых исследователей, критиков и ученых, опубликованных

в специализированных и неспециализированных журналах (печатных и электронных), например, в публикациях российских критиков: О. Гердта, В. Ю. Никитина, А. Гордеевой, М. Крыловой, Т. Кузнецовой, Л. Барыкиной, Н. Колесовой и др.¹

Можно предпринять попытку представить эволюцию современного танца с начала XX в. по настоящее время в виде наглядной схемы, где изображены этапы его становления и развития на протяжении столетия (рис. 1). На схеме параллельно выделены пути modern и jazz dance, – так как они явились двумя основными направлениями эволюции идейно-художественной концепции современного танца в ходе его истории в XX в.

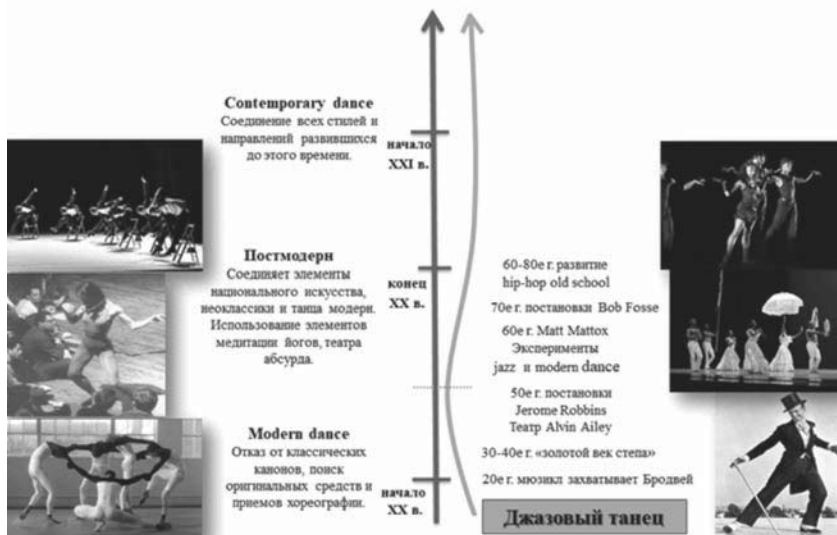


Рис. 1. Эволюция современного танца от XX в. по настоящее время.

В середине века, в период поисков, хореографы объединялись и экспериментировали, смешивая различные стили. Это прослеживается в творчестве балетмейстеров Элвина Эйли, Джерома Роббинса, Мэтта Мэттокса и др. Их поискам В. Ю. Никитин посвятил книгу «Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика», которая вышла в 2000 г. Благодаря ей в российскую практику современного танца вошла дефиниция «модерн-джаз танец». Это обозначение не употребляется за пределами России, так как считается некорректным. Однако в России оно прижилось и используется зачастую в отношении многих направлений современного танца, обобщая их, нивелируя различия смыслового и художественно-эстетического наполнения. С этого момента начинается путаница, где весь современный

танец, который только начал развиваться в России без разбору стали называть модерн-джаз.

Многие отечественные исследователи изучали и пытались сформулировать определение такого явления, как современный танец. К ним можно причислить И. А. Борзенко, В. М. Исакова, Т. Ю. Кулешову, В. Ю. Никитина, О. А. Сорокину, Г. С. Фешкову, А. В. Фомкина, Л. В. Шульмана, Г. Абрамова, А. Е. Гиршон, А. Кукина, Н. Огрызкова, О. Петрова, Н. Фиксель и многих других.

Анализируя различные трактовки определения «современный танец», которые представлены в общем доступе в интернете, можно констатировать что «современный танец» ассоциируется с пониманием определенного временного периода, а не конкретных движений. Современная культура формирует актуальные и характерные для нее формы искусства. Рассуждая в этом направлении, хотелось бы отметить, что каждая сложившаяся на пути эволюции современного танца техника, вписываясь в общий контекст, является оригинальной, авторской и тесно связана с личной идейно-художественной концепцией конкретного хореографа (техника М. Грэм, техника М. Канингема, техника *ga ga* О. Охарина). Именно они оформляли свои поиски, воплощали личное понимание искусства танца, как отражения современного мира, находя в ходе поисков свой авторский язык и почерк. Они открывали студии и организовывали труппы, чтобы учить и творить здесь и сейчас. Поэтому эволюцию современного танца в период XX–XXI вв. так легко представить в лицах (см. рис. 2).



Рис. 2. Эволюция современного танца XX–XXI вв. в лицах

Суть проблем современного танца в России заключается в том, что для нас это явление представляется новым, несмотря на то, что на западе современный танец эволюционировал целый век. В России этого длительного периода развития не было. С конца XX в. в России начали активно перенимать «чужую культуру». В результате сейчас в теории и практике хореографии мы сталкиваемся с различными проблемами. Термин «современный танец», включая в себя все известные в России танцевальные техники, зачастую распространяется и на различные виды социального и бытового танца². Необходимо учитывать стилистические особенности современного танца с двух сторон. Со стороны искусства хореографии (где есть профессионал и любитель), то есть как сценический танец, и с точки зрения социального или бытового танца, который также вписывается в это определение – «современный танец»³. В обывательском представлении о современном танце смешиваются различные танцевальные субкультуры, танцевальный спорт, телесные практики. К сожалению, разобраться в этой путанице удастся еще не скоро.

Если подойти к вопросу, откуда произошла путаница и посмотреть на запад мы увидим, что в английском языке есть два ключевых понятия. Дефиниции современного танца: «modern dance» (танец модерн) и «contemporary dance» (современный танец)⁴. Первое обращается к явлениям конца XIX – середины XX в. и означает «новейший». Здесь основное внимание уделяется инновационной тенденции, постоянному обновлению и усложнению языка. Это понятие связано с субъективностью художественного мира и эзотеризмом. Понятие «contemporary dance» относилось к событиям, происходившим в последней четверти XX – начала XXI в. Одной из главных особенностей оказывается погружение в исследование состояний тела здесь и сейчас. Цель исследования – приобрести новый телесный опыт. «Современный танец» складывается как из импровизации, перформанса, так и языка автора, и развития языка в танцевальной труппе. Концептуально «contemporary dance» восходит к бергсоновскому пониманию тела как «среза настоящего» и к феноменологическому восприятию движущегося тела как посредника между Я – чувством и пространством, Я – чувством и Другим (телом)⁵.

Переходный период от танца модерн к «contemporary dance» можно считать более демократичный американский постмодерн конца 1950-х – первой половины 1970-х гг., решительно отделившийся от художественных установок танца модерн. Постмодерн танец сложился в эпоху, которая была отмечена особым вниманием к повседневной жизни. Возвращаясь к этому событию в качестве источника обновления танца, превращая его в

«не-танец», он ознаменовал созданием работ радикальных художников и исполнителей⁶.

Современный танец проявляется в стремлении к отрицанию границ и стандартов классической хореографии, выходя за границы известных канонов, находясь в постоянном поиске новых приемов телесной выразительности для воплощения актуальных «здесь и сейчас» идей. Можно процитировать В. Ю. Никитина, который дает такое определение: «Современный танец – понятие весьма относительное, сиюминутное»⁷. Термин «современный» относится к определению времени (этапа развития), но ни в коем случае не является смыслом техники, танцевального стиля или манеры танца⁸.

В заключение необходимо отметить, что для современного танца характерна многогранность, универсальность и гибкость. Он может комфортно существовать под любое музыкальное сопровождение или же вовсе без него. Органично сливаться с другими танцевальными системами и формами, в бесконечной погоне за актуальностью «здесь и сейчас». Таким образом, можно констатировать существование множества различных трактовок определения, и все они имеют право на существование.

На основе определений Н. Ю. Курюмовой, К. В. Нестеровой, В. Ю. Никитина и других исследователей можно сделать вывод, что современный танец – новое явление в хореографическом искусстве начала XX–XXI вв., возникшее и эволюционировавшее в рамках модернистской, постмодернистской и метамодернистской культуры, как отражение субъективного восприятия современного мира средствами танца. Аналитическое осмысление этого художественного явления еще впереди, как и формирование его оригинального понятийного аппарата.

Примечания

¹ Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: тема: автореф. дис. ... канд. культурологии / Н. В. Курюмова. URL: <https://www.dissercat.com/content/sovremennyi-tanets-v-kulture-xx-veka> (дата обращения 20.10.2020).

² Никитин В. Ю. Современный танец или contemporary dance? // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremnyuy-tanets-ili-contemporary-dance> (дата обращения 13.10.2020).

³ Никитин В. Ю. Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник МГУКИ. 2013. № 2 (52). С. 232–238.

⁴ Никитин В. Ю. Компетентностная модель профессионального блока при обучении артистов современного танца // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб, 2012. С. 103.

⁵ Елена Ровенко Интуитивный метод А. Бергсона: к проблеме методологии гуманитарных наук. URL: <https://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/rovenko.pdf> (дата обращения: 02.11.2020).

⁶ Курюмова Н. В. Современный танец. URL:https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/3589832 (дата обращения: 20.08.2020).

⁷ Никитин В. Ю. Компетентностная модель профессионального блока при обучении артистов современного танца. С. 98–114.

⁸ Курюмова Н. В. Современный танец. URL:https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/3589832 (дата обращения: 20.08.2020).

УДК 793.3.077-053.6:331.104.22

Т. П. Моринова

**Любительский хореографический коллектив:
проблемы социально-психологического климата**

В статье рассматриваются противоречия, возникающие в условиях любительского хореографического коллектива и определяющие его специфику. Выделенные особенности любительского хореографического творчества определяют также специфику социально-психологического климата, складывающегося внутри группы участников. Особое внимание уделяется проблемам социально-психологического климата подростковых групп 12–14 лет. В статье предлагаются показатели благоприятного социально-психологического климата в группе подростков, рассматриваются методы его анализа с целью применения их в условиях любительского хореографического творчества.

Ключевые слова: любительское хореографическое творчество, коллектив, социально-психологический климат, специфика, подростковый возраст, педагог.

Tatiana P. Morinova

**The features of the socio-psychological climate
in the amateur choreographic team**

In the article is devoted to the problem of creating a conducive socio-psychological climate in the amateur choreographic team. The article discusses the features of amateur choreography in comparison with professional. Also highlighted the contradictions that determine the socio-psychological climate in the amateur group. The features of adolescence (12–14 years), as one of the most difficult for pedagogical work, also are considered. Indicators of a conducive climate in a group of adolescents are proposed, as well as several methods for its analysis and formation, which may be applicable in the conditions of an amateur choreographic team.

Keywords: amateur choreographic team, socio-psychological climate, a group of teenagers, teacher, leader.

Каждый способен представить себе те сложности, с которыми ежедневно сталкивается педагог любительского хореографического коллектива (ЛХК) в процессе своей работы. Трудности могут возникать и при формировании благоприятного социально-психологического климата (СПК) коллектива, его групп в отдельности. Однако, как же определить, какой климат будет являться благоприятным в условиях любительского хореографического творчества? Каким образом педагог может дать оценку явлениям, происходящим в группе и проанализировать состояние социально-психологического климата? Попробуем разобраться в данной проблеме.

Понятие СПК всегда привлекало внимание исследователей, особенно в 60-е гг., когда изучение коллектива вышло на первый план. Ранее А. С. Ма-

каренко уделял внимание вопросам внутриколлективных отношений и проблеме формирования коллектива.

На сегодняшний день не существует однозначного определения СПК, однако встречаются различные подходы к сущностной характеристике понятия¹. Одни исследователи рассматривают климат как некий психологический феномен, состояние сознания коллектива. Другие подчеркивают, что характеристикой СПК является эмоционально-психологический настрой группы. Представители третьего подхода анализируют СПК через характер взаимоотношений людей, которые находятся в непосредственном контакте друг с другом. Встречается определение климата через психологическую совместимость участников группы, их единства и сплоченности, наличия общих традиций и мнений. В условиях ЛХК наиболее применимым нам кажется третий подход, где климат определяется через характер взаимоотношений членов группы. Представители данного подхода – Б. Д. Парыгин, В. А. Покровский, В. М. Шепель – уделяли внимание тому, что именно в процессе формирования климата складывается система межличностных отношений, определяющих социальное и психологическое самочувствие каждого члена группы². Данный подход имеет значение для нашего исследования, так как отвечает целям и особенностям любительского хореографического творчества, где его участники находятся в непосредственном контакте друг с другом и педагогом.

В современном мире вопросы коллектива порой отходят на второй план, однако в любительском хореографическом творчестве данная проблема всегда будет актуальной, поскольку идея коллектива является основополагающей, определяющей цели, задачи и результаты совместной деятельности. Тема коллектива и межличностных отношений широко исследована психологами и также нашла свое отражение в социометрическом методе, предложенном Дж. Морено. Не удалось обнаружить исследования социометрии как теории измерения межличностных отношений в области хореографии. Методика Р. Бейлза³ является известным вариантом наблюдения в социальной психологии, она применима и в педагогической деятельности. Воспитательному процессу и проблеме формирования коллектива в самостоятельном хореографическом творчестве уделяли внимание такие исследователи, как Л. Д. Ивлева, А. С. Каргин, И. Н. Крытук, С. Е. Марченко. Не достаточно найдено современных исследований по формированию климата в хореографическом коллективе, отвечающих проблемам настоящего времени.

Для того чтобы приступать к формированию благоприятного СПК, педагогу необходимо сначала уделить внимание специфике любительского хореографического творчества, а затем проанализировать существующий

климат в группе на данном этапе. Не стоит забывать о том, что ЛХК преследует другие цели, в отличие от профессионального коллектива, и руководство любительским коллективом – работа во многом другая⁴. В нашем исследовании дана попытка выделить особенности любительского творчества, которые определяют специфику ЛХК:

- Цель – развитие творческих способностей, а не только обучение хореографическому творчеству, в соответствии с потребностями участников.
- Формальный характер процедуры отбора, последующий отсев происходит редко.
- Система взаимоотношений педагога с участниками на основе знаний особенностей, способностей и характера каждого.
- Проведение большого количества свободного времени за пределами зала.
- Ориентирование в педагогической и постановочной работе на местные традиции и индивидуальные особенности и способности участников.

В процессе удовлетворения потребностей участников ЛХК большое значение имеет социально-психологический климат, поскольку именно он создает благоприятную, или, напротив, некомфортную атмосферу для удовлетворения потребностей и определяет эффективность совместной творческой деятельности. Учет выделенных особенностей любительского творчества способствует пониманию педагогом того, как выстроить систему взаимоотношений с обучающимися, какие выбрать способы взаимодействия с участниками группы, какие сделать акценты в процессе занятия. Поскольку внутриколлективные отношения в любительском творчестве строятся на основе знаний педагога об особенностях обучающихся, то в связи с этим педагогу порой приходится возлагать на себя роль психолога, учитывать психолого-педагогические аспекты работы, которые затем можно применить в процессе формирования благоприятного климата.

На состоянии СПК прямое влияние оказывают противоречия, возникающие внутри выделенных особенностей любительского творчества. Так, наряду с добровольным выбором коллектива и деятельности, существует обилие альтернатив и способов проведения досуга. Требования к исполнительскому мастерству и дисциплине могут оказать давление на участников ЛХК, что может привести к их оттоку. Также существует противоречие между необходимостью проявления партнерских отношений и конкуренцией участников группы, а неформальные отношения за пределами зала вступают в противоречие с определенными требованиями к характеру отношений в процессе занятий. Выделенные

противоречия позволяют оценить СПК как один из решающих и многофакторных явлений педагогической деятельности в хореографическом коллективе.

Сложности при анализе и определении показателей благоприятного климата возникают в подростковых группах, ведь именно в возрасте 12–14 лет доминирующая потребность в межличностном общении, приобретении нового опыта оказывает влияние на формирование взаимоотношений в группе. Отмеченные выше противоречия также могут оказать давление на детей подросткового возраста, чей эмоциональный фон и физическое состояние становятся нестабильными⁵. С целью эффективности совместной деятельности в подростковой группе педагог не может не учитывать специфику данного возраста. Попробуем выявить возрастные особенности, способные оказать влияние на СПК группы.

Доминирующая потребность в общении и приобретении нового опыта не всегда играет положительную роль, особенно в процессе занятия, получения нового материала, постановки, когда предъявляются определенные требования к характеру общения и дисциплине. Можно предположить, что, предложив участникам группы творческое задание на парное взаимодействие импровизационного характера, педагог компенсирует их потребность в общении, заменив общением творческим.

Подверженность влиянию со стороны, то есть конформизм, подростков, также является одним из факторов, который необходимо учитывать в педагогической работе. Данная возрастная особенность несет в себе угрозу негативного влияния со стороны, именно поэтому педагогу подростковой группы следует обратить внимание на построение урока, стиль общения и руководства группой.

Современные условия жизни не могут не отразиться на образе жизни подростков⁶. Постинформационное сознание не всегда эффективно воздействует на психологическую и эмоциональную устойчивость подростка, особенно в момент переходного этапа. Виртуальное общение, противоречащее живому общению, ведет к тому, что подростки часто не могут найти общий язык с педагогом, не умеют выражать свои эмоции. Отсюда возникает проблема налаживания обратной связи с обучающимися, а ведь в хореографическом коллективе этот контакт имеет решающее значение.

Отсутствие определенных ценностных установок, понятий морали, установок вседозволенности – данные явления могут привести к конфликтным ситуациям⁷, поскольку взаимоотношения с участниками группы строятся в соответствии с личностными установками. Именно поэтому пе-

дагогу важно уделить внимание цели совместной деятельности, стилю поведения, допустимым нормам и требованиям, которые будут существовать в условиях группы.

Неадекватная самооценка, стремление к исполнению трудных элементов для данного уровня, могут привести к переоценке возможностей⁸. В условиях данной проблемы можно предложить такое решение, как продуманность урока – координационное усложнение комбинаций, более быстрый темп, подбор музыкального материала, постановка педагогом творческих задач, требующих координации, с которой подростки могут справиться.

Для начала работы над СПК педагогу необходимо сначала провести анализ группы, и только на основании возрастных и психологических особенностей участников осуществлять руководство. Для анализа группы ЛХК может быть применен социометрический метод Дж. Морено⁹. В его основе лежит опрос с целью выявить наличие неформальных структур в группе, микрогрупп, лидеров, определить пути налаживания конфликтов в группе¹⁰. В условиях ЛХК можно применить следующие вопросы для социометрического исследования: «Кто мог бы заменить педагога при его отсутствии?»; «С кем из группы Вы хотели бы жить в одной комнате на время поездки?»; «С кем из группы Вы предпочли бы проводить свободное время?». Предложенный метод является одним из самых целесообразных для анализа группы, однако оценить его эффективность мы можем только на основании эмпирического исследования.

Таким образом, учитывая особенности ЛХК и возрастную специфику, педагог может приступить к анализу климата группы и строить управленческие решения. Создание климата является одной из первоочередных задач, поскольку все групповые процессы, результаты, цели зависят от СПК. Сделать так, чтобы климат работал на педагога, а не педагог на климат – проблема, требующая глубокого исследования, анализа показателей благоприятного климата, оценку их применимости в ЛХК, адаптации и совершенствования методов формирования климата.

Примечания

¹ Жовтоножко В. В. Исторический анализ термина «социально-психологический климат» в отечественной науке / В. В. Жовтоножко. Власть. 2016. № 3. С. 3.

² Там же. С. 3.

³ Методика наблюдения взаимодействий – система анализа интеракций, созданная Бейлзом, облегчает наблюдение и анализ взаимодействий в группах, решающих дискуссионные задачи. Он предложил 12 категорий взаимодействия, к которым можно отнести большинство действий член группы.

⁴ Богданов Г. Ф. Основы преподавания хореографических дисциплин: учеб. пособие для СПО. М.: Юрайт, 2019. С. 7.

⁵ Марченко С. Е. Личность руководителя самодеятельного коллектива как главный фактор формирования эстетической культуры подростков / С. Е. Марченко // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010. № 3(23) С. 116–118.

⁶ Кривцова С. В. Подросток на перекрестке эпох. Проблемы и перспективы социально-психологической адаптации подростков / С. В. Кривцова. М.: Генезис Москва, 1997. 288 с.

⁷ Там же.

⁸ Черноштан А. А. Развитие навыков эмоциональной саморегуляции у подростков в условиях художественно-творческой деятельности хореографического коллектива : дис. ... канд. педагогич. наук. Тамбов, 2006. 186 с.

⁹ Социометрический метод Дж. Морено – анализ межличностных взаимоотношений в малых группах.

¹⁰ Ядов В. А. Социологическое исследование: Методология. Программа. Методы / В. А. Ядов. М.: Наука, 1972. 239 с.

УДК 793.3:37.036.5-053.6

Л. А. Романова

Исследование креативности подростков в сочинении танца

В рамках данной статьи рассматривается креативность подростков в сочинении танца, подразумевая, что она является основной составной частью танцевальной деятельности как профессионально значимой способностью будущего хореографа. Также рассматривается вопрос о необходимости осознанной работы, направленной на развитие креативности в сочинении танца в процессе формирования личности подростка.

Ключевые слова: танец, креативность, сочинение танца, творчество, творческая личность, творческие способности, подростки.

Liudmila A. Romanova

The study of the creativity of adolescents in the composition of dance

This article examines the creativity of adolescents in the composition of dance, implying that it is the main component of dance activities as a professionally significant ability of the future choreographer. The question of the need for conscious work aimed at developing creativity in the composition of dance in the process of shaping the personality of a teenager is also being considered.

Keywords: dance, creativity, creativity, composition of dance, creative personality, creative abilities, adolescents.

Оппозицию контентов «творчество» и «креативность» можно, в общих чертах, представить следующим образом:

- творчество – это процесс человеческой деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности;
- креативность – это свойства индивида, его способности к продуцированию принципиально новых идей. Творчество подразумевает внутреннюю деятельность души и сознания, результатом которой становится создание того, что способно стать значимым явлением в науке и культуре общества на всех последующих этапах его развития.

Мы полагаем, что творчество не есть креативность, но они взаимосвязаны. Можно согласиться с выводом Р. Нельсона: «Креативность вне творчества невозможна. Креативность – это только технология организации творческого процесса, которая бесплодна сама по себе, какие бы задачи перед ней не ставились»¹.

Креативностью в сочинении танца можно назвать значимое отношение к хореографической деятельности, характеризующее готовность к

созданию принципиально новых рас, танцевальных идей, элементов пластического языка, композиций, рисунка танца, комбинаторики движений, схем мышления и, входящее в структуру одаренности в качестве независимого фактора, способность находить выход из проблемных пластических решений.

Рассмотрим структуру креативности в сочинении танца.

В. Н. Мясищев выделяет в отношении «эмоциональную», «оценочную» (когнитивную, познавательную) и «конативную» (поведенческую) стороны. Каждая сторона отношения определяется характером жизненного взаимодействия личности хореографа с окружающей средой и людьми, включающего различные моменты от передачи своих мыслей, идей средством пластического языка до представления своих хореографических работ.

Эмоциональный компонент способствует формированию эмоционального отношения личности хореографа к объектам танца, танцовщикам и самому себе.

Познавательный (оценочный) способствует восприятию и оценке (осознанию, пониманию, объяснению) музыки, либретто, единства выразительных средств, стиля, жанра, подчиненности элементов композиции замыслу, характерного образа.

Поведенческий (конативный) компонент способствует осуществлению выбора стратегий и тактик поведения личности хореографа по отношению к значимым (ценным) для него объектам танца, танцовщиков и самому себе.

Наиболее сензитивным для формирования креативности является подростковый возраст – период взросления, характеризующийся интенсивными психологическими и физическими изменениями, бурной физиологической перестройкой организма. Поскольку подростку характерны эмоциональные всплески, личная активность, стремление к самостоятельности, самоутверждению в глазах окружающих, ему присущи и такие личностные качества, как склонность к замкнутости, непонимание окружающего мира, ранимость, трудность в высказывании своего мнения. И тут стоит задача поддержать ребёнка в формировании личности и желании выразить себя в творческой деятельности. Поэтому креативность в сочинении танца целесообразно изучать в подростковом возрасте.

Особую сложность для подростков представляет выявление креативности в сочинении танца с целью раннего развития креативности. Компоненты креативности имеет смысл дифференцировать по сложности и времени или периоду возникновения. Представляется прогностичным в

начале хореографической деятельности формировать творческие способности подростка к сочинению танца.

Показателями креативности в сочинении танца у подростков могут служить общие показатели креативности Дж. Гилфорда, такие как:

1. оригинальность,
 2. семантическая гибкость,
 3. образная адаптивная гибкость,
 4. семантическая спонтанная гибкость,
- а также показатели, присущие хореографу:
1. новаторство,
 2. исполнительское мастерство,
 3. соотношение пластических движений с характером музыки,
 4. танцевальная выразительность и художественный образ,
 5. эмоциональное выражение,
 6. пластическая импровизация,
 7. работа со сценическим пространством.

Остановимся на каждом из них.

Оригинальность

Оригинальность как показатель креативности в сочинении танца характеризует своеобразие креативного мышления подростка и необычность подхода к решению творческих задач средствами хореографии. Для развития оригинальности в сочинении танца важно обладать и личностными качествами, которые выделяют ребенка среди остальных. Заметим, что в первую очередь подростку важно быть особенным. Обычно оригинальность характеризуется непохожестью на других, и поэтому не является неизменным свойством личности, а находится в зависимости от внешней среды. Она указывает, насколько мышление ребёнка способно находить выход из проблемных пластических решений.

Семантическая гибкость

Одним из проявлений креативности подростка является способность видеть образ, предмет, явление под новым углом зрения, обнаруживать его новое использование, расширять функциональное применение на танцевальной практике.

Образная адаптивная гибкость подразумевает способность ребёнка изменить восприятие объекта танца таким образом, чтобы видеть его новые, скрытые от наблюдения стороны, явления.

Семантическая спонтанная гибкость имеет представление креативности тогда, когда подросток способен продуцировать танцевальные идеи в неопределенной ситуации, в частности в такой, которая не содержит ориентиров для этих идей.

Новаторство

Креативность в процессе сочинения новых рас, танцевальных идей, элементов пластического языка, композиций и т. п. представляется для подростков созданием чего-то нового. Творческая инициатива ребёнка рождает новые формы хореографии, способствует выражению творческих способностей, формированию личности.

Исполнительское мастерство

Изобретая новую хореографию, подросток располагает собственным телом как материалом. В этом смысле техника является важнейшим инструментом достижения художественно-выразительного образа в танце. Это означает, во-первых, что в каждый момент времени все части тела танцовщика совокупно подчинены одной цели, одному выражаемому образу, а во-вторых, что следующее движение связано с предыдущим и логически вытекает из него. Такая цельность (подчинённость одной цели) и целостность (связность частей) хореографического текста порождает у зрителя понимание развивающейся во времени осмысленной «истории», визуального рассказа, в который он вовлечен и интеллектуально, и эмоционально.

Соотношение пластических движений с характером музыки

«В осмыслении танца происходит «пластическая ретрансляция музыкального материала в хореографические образы»². При этом музыкальная мелодия, вместе с интонацией, тематизмом, воплощаются в рисунке танца, его линейном контуре и пластическом рельефе; фактура музыки – в текстуре танца, которая «проявляется в пластическом соотношении вертикали и горизонтали в сложении хореографического рисунка»³.

Действительно, музыка – один из источников, в котором танцовщик находит опору и импульс для своего вдохновения, рождения выразительного по форме и внутреннему исполнению движения. Иногда музыка отчётливее объясняет ребёнку, что он чувствует, чем слова. Поэтому подросток так легко поддаётся музыке. Он не всегда может обозначить, что он чувствует, но благодаря музыке у него возникают впечатления, которые рождают образы. А образы находят воплощение в пластике танца.

Музыкальный текст и его хореографическое воплощение неразрывно связаны с понятием танцевальная выразительность. Музыка передает танцовщику, умеющему грамотно использовать ее ресурсы, необходимую психоэмоциональную настройку для воплощения танцевально-выразительного художественного образа.

Танцевальная выразительность и художественный образ

Танцевальная выразительность основывается на теле, понимаемом не только как инструментальная ценность, но как источник смыслов. Смыслы провоцируются событием. Выразительный танец делает тело событием⁴.

Из этого следует, что главной особенностью в сочинении танца является идея создания целостного художественного образа. Техника – лишь инструмент танцора. А выразительность – это новый подход. И если подростку придумать историю, задать параметры и характеристики своего персонажа (героя), добавить чувства, акцент на что-либо, а также условия для необходимой модели выразительности и воплотить средствами пластического языка – это вызовет интерес у зрителя, заставит его наблюдать за происходящим. А в результате своего достижения в области сочинительства и исполнительского мастерства вдохновит подростка на дальнейшую реализацию своих представлений и художественных образов в танцевальной деятельности.

Эмоциональное выражение

При создании или исполнении хореографии эмоции представляют собой психологическое состояние танцовщика или созданного человеком художественного образа. Поэтому выражение эмоций – важная составляющая часть в хореографическом искусстве. Обладание различными эмоциями, умение легко переходить из одного эмоционального состояния в другое – все это поможет преодолеть различные психологические барьеры и обрести уверенность на сцене. А если подросток уверен в себе, открыт миру, то он сможет передать в танце художественный образ своего героя и нужную энергетику зрителю.

Пластическая импровизация

Импровизация и хореография – равноправные партнеры в танце, играющие различные, но одинаково важные роли. Процесс формирования креативной личности и совершенствования системы пластического языка танца осуществляется посредством импровизации. Импровизация составляет основу танцевального искусства, как способ «показать себя», а также выступает в качестве принципа создания хореографического произведения (сфера искусства постановки танца) или как принцип создания хореографического образа (сфера исполнительского искусства)⁵.

Этот компонент креативности в сочинении танца является также важнейшим направлением хореографического мышления, организации формы танца, специфики танцевального исполнительства. Путём танцевальной импровизации под понравившуюся музыку у подростка развивается способность к самостоятельному творческому самовыражению, формируется способность передавать услышанный музыкальный образ в пластике.

Пластическая импровизация наряду с другими показателями креативности может использоваться как уникальное всеохватывающее средство исследования креативности подростка в сочинении танца.

Работа со сценическим пространством

Значение роли сценического пространства в танцевальном искусстве трудно переоценить. А. Аппиа, Э. Г. Крэг, К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Г. Фукс, Э. Пискатор, Б. Брехт, П. Брук в своих практических и теоретических работах говорили о сценическом пространстве как о важном инструменте создания художественного образа в танце⁶. При этом пространственная среда также выступает как непреременный компонент выразительности жестуальности человека на сцене. Следовательно, способность подростка перемещаться на сцене, двигаться в разных ракурсах добавит больше выразительности и хорошо раскроют художественный танцевальный образ.

Безусловно, подросток не сможет сразу обладать всеми этими показателями. С одной стороны, какие-то качества, заложенные природой, могут проявиться сразу, с другой стороны – будут развиваться путем процесса обучения хореографии.

Важно отметить, что методик выявления балетмейстерских способностей подростка очень мало. Однако попытаемся с помощью уже существующих техник, способствующих творческому процессу генерации оригинальных идей, нахождению новых подходов к решению известных проблем и задач, увидеть и развивать особенности креативности подростков в сочинении танца.

Существует всеми известная методика П. Торренса «Тест творческого мышления», задание «Фигурная форма». Она широко используется как инструмент исследования творческих способностей во всем мире, помогает оценить такие показатели креативности, как оригинальность, гибкость, продуктивность и разработанность мышления. При исследовании креативности в сочинении танца, мы можем применить эту технику как упражнение по развитию ориентирования в пространстве. В качестве материала возьмем иллюстрации из задания П. Торренса либо создадим аналогичные изображения. Далее покажем эти рисунки подростку с целью продолжить линии не на листке, а в пространстве средствами пластики. Ребёнок начнет двигаться по траектории заданного рисунка, а затем самостоятельно его завершит. Таким образом, в процессе исполнения данного упражнения можно наблюдать, как проявляется креативность в сочинении танца.

Рассмотрим методику Дж. Гилфорда «Тест на творческое мышление» задание «Использование предметов», которая исследует факторы как гибкость, гибкость, оригинальность, точность. Адаптировать этот субтест в хореографии мы можем таким образом, чтобы подросток мог использовать действительный или воображаемый предмет в танце либо мог обратиться в него и изобразить в пластике.

Приемом исследования креативности также может служить методика К. С. Станиславского, которая поможет подростку определить главные обстоятельства жизни и сверхзадачу своего героя, выделить главный конфликт жизни своего персонажа, продумать сценический образ и затем посредством пластической импровизации выразить придуманный художественный образ.

Таким образом, мы представляем вышеперечисленные методики как образцы применения в танцевальной практике с целью исследования креативности в сочинении танца, обращая внимание на то, что такие методы могут быть.

Что касается уже существующие методик, применяемых в хореографии, то, как мы уже подчеркнули, их не так много. Наиболее распространенная техника Габриэлы Рот «Танец пяти движений», которая была создана с целью снятия мышечных зажимов, развития способности выражать эмоции с помощью движений, также демонстрирует проявления всех творческих способностей подростка к сочинению танца.

Авторы некоторых подходов к развитию креативности признают, что за короткое время нельзя сколько-нибудь существенно повлиять на важные для творчества навыки и умения, т. к. эти составляющие творческой деятельности включают в себя такие элементы, как знание предмета, технические навыки, когнитивный и рабочий стили⁷.

Сущность вышеизложенного сводится к необходимости продолжить исследование креативности подростка в сочинении танца и в дальнейшем, создать специальные техники и методики.

В конечном счете, мы сможем поддержать подростка в самовыражении и формировании личности, не подрывая его веру в себя, и сформировать у него такие общие личностные характеристики, присущие творческим людям, как придание высокой ценности эстетическим качествам опыта, широта интересов, энергичность, тяготение к сложным задачам, независимость суждений, автономность, интуиция, уверенность в себе, способность разрешать парадоксы или примирять явно противоположные или конфликтующие элементы в Я-концепции, твердое осознание себя как творческой личности.

Примечания

¹ Нельсон Р. Креатив – искусство прагматика, или... Как сотворить продающую рекламную идею / Р. Нельсон. URL: http://www.kstyati.ru/cre_articles/cre_nilson.html (дата обращения: 5.05.2019).

² Петроченко Т. В. Балет и скульптура (теоретическое описание выразительного языка пластических искусств посредством синхронного анализа) / Т. В. Пет-

роченко // Человек и культура. 2014. № 4. С. 16–31. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_13544.html (дата обращения: 10.05.2019).

³ Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии (Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве). Автореф. ... дис. канд. иск. / Ю. Б. Абдоков. Москва, 2009. С. 11.

⁴ Димура И. Н. Танцевальная выразительность артистов балета: К вопросу о дефинициях / И. Н. Димура, Д. С. Макарова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 4. С. 22.

⁵ Даренская Н. В. Танец и хореография / Н. В. Даренская // Культурология и искусствоведение: материалы II Междунар. науч. конф. Казань, 2016. С. 43.

⁶ Анульев С. Н. Сценическое пространство и выразительные средства режиссуры: учебное пособие / С. Н. Анульев. Кемерово: КемГУКИ, 2010. С. 4.

⁷ Психологическая энциклопедия [Электронный ресурс] / под ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. 2-е изд. Санкт-Петербург: Питер, 2006. 1096 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/psycho/psych-enc.htm#_Тoc123408064 (дата обращения: 01.06.2019).

УДК 159.928.23-053.5:793.3

Н. А. Руссу

**Развитие эмоционального интеллекта детей среднего детства
в процессе танцевальной деятельности**

Статья раскрывает суть эмоционального интеллекта (EQ) танцовщиков среднего детства, как важного компонента эмоциональной выразительности. Становление его интенсивными темпами происходит в возрасте 9–10 лет. Даются определения «эмоционального интеллекта», «эмоциональной выразительности», «профессионализации». Дается краткая характеристика развития среднего детства. Описаны ключевые факторы эмоционального интеллекта и с точки зрения этапов профессионализации будущих танцоров (в системе подготовки артистов балета и любительском хореографическом творчестве). Предполагается, что выразительность в хореографии зависит от уровня эмоционального интеллекта, над которой необходимо работать, так как возникают противоречия между живой эмоциональностью детей и необходимостью транслировать те или иные эмоции в танце.

Ключевые слова: эмоциональный интеллект, становление эмоционального интеллекта танцовщиков среднего детства, эмоциональная выразительность, профессионализация.

Nina A. Russu

**The development of emotional intelligence children of medium childhood
in the process of dancing**

The article reveals the essence of emotional intelligence (EQ) of middle-childhood dancers as an important component of emotional expressiveness. Its formation at an intensive pace occurs at the age of 9–10 years. Author gives the definitions of «emotional intelligence», «emotional expression» and «professionalization». Also a brief description of the development of middle childhood is given. The key factors of emotional intelligence are described from the point of view of the stages of professionalization of future dancers (in the system of training ballet dancers and amateur choreographic work). It is assumed that the expressiveness in choreography depends on the level of emotional intelligence on which it is necessary to work, as there are contradictions between the lively emotionality of children and the need to translate certain emotions in the dance.

Key words: emotional intelligence, the formation of emotional intelligence of dancers of middle childhood, emotional expressiveness, professionalization.

В последнее время в зарубежной психологии появился новый термин – «эмоциональный интеллект» (EQ). Впервые термин ввели в 1990 г. Джон Майер, профессор психологии в Нью-Гемпширском университете, и Питер Саловей, профессор психологии Йельского университета, но работа Даниэля Гоулмана «Эмоциональный интеллект: почему он лучше, чем IQ», обобщила все работы ведущих психологов. Согласно Д. Гоулману, эмоциональный интеллект есть «способность выработать для себя

мотивацию и настойчиво стремиться к достижению цели, несмотря на провалы, сдерживать порывы и откладывать получение удовлетворения, контролировать свои настроения и не давать страданию лишиться себя способности думать, сопереживать и надеяться»¹. Содержание эмоционального интеллекта включает пять элементов (факторов): знание своих эмоций, управление своими эмоциями, мотивацию себя, признание значимости чужих эмоций и регулирование взаимоотношений с окружающими. Но насколько эмоциональный интеллект способствует качеству жизни человека в целом и как влияет на процесс профессионализации танцовщика? Способен ли EQ оказывать влияние на хореографические способности, когда танцовщик берет под контроль свои эмоции в процессе танцевальной деятельности?

Достижение человеком успехов в профессиональной деятельности опирается на внутренние предпосылки и внешние условия. К внутренним предпосылкам относится наличие у человека высоко развитых общих и определенных специальных способностей, профессионально важных качеств, развитых эмоционально-волевых свойств личности. К внешним условиям относится влияние социально-экономической среды и профессионального окружения². Эмоциональный интеллект так же определяет успех в профессиональной деятельности, позволяя держать рациональную и эмоциональную компоненту ума в балансе, что позволяет фокусироваться на достижении целей. Под эмоциональным интеллектом в танцевальной деятельности понимается «эмоциональная выразительность» – умение красиво и понятно для окружающих выражать свои эмоции и чувства. По мнению **Николая Ивановича Козлова** — доктора психологических наук, профессора и ректора Университета практической психологии, эмоциональная выразительность зависит в первую очередь от: развития мимики, развития пластики человека, использования им выразительных движений, богатства жестов, темперамента, энергетики человека. Мимика, как часть выразительных движений, способна донести эмоцию до окружающих, что в танцевальной деятельности крайне необходимо для передачи зрителю настроения и смысла танца. Кроме этого, мимика – кинестетический ключ к управлению эмоциями.

Именно через эмоцию формируется личность ребенка и все необходимые когнитивные, физические и эмоциональные навыки. Эмоциональная сфера – важная составляющая в развитии ребенка, поскольку никакое общение, взаимодействие не будет эффективным, если его участники не способны, во-первых, «читать» эмоциональное состояние другого, а во-вторых, управлять своими эмоциями в процессе танцевальной деятельности.

Средний возраст – важный период, когда дети усваивают и совершенствуют различные навыки. В этом возрасте они способны сосредоточить свои силы на учебе, решении своих проблем и достижениях. Совершенствуя свои двигательные способности, танцоры становятся более независимыми, и стремятся к достижению целей³. Происходит сознательное вовлечение их в профессионализацию. А. В. Фомкин говорил, что возраст вовлечения в профессионализацию приходится не ранее 9 и не позже 12 лет⁴. В связи с сокращением сроков учебных программ по исполнительским дисциплинам необходим все более ранний срок начала профессионализации, что «работает» и на развитие эмоционального интеллекта. Этот вид интеллекта укрепляется профессиональными занятиями. В обучении хореографическим навыкам педагог чаще всего взаимодействует с бессознательными компонентами эмоционального интеллекта, неосознанным насыщением их личностного потенциала.

Занятия хореографией – дополнительный источник развития EQ. Через пластическую выразительность танцоры передают свое отношение к музыке и чувствам, расширяют спектр эмоций, вырабатывают позитивное отношение к танцевальной деятельности, повышают свою трудоспособность, разряжают умственные и психологические напряжения, учатся познавать мир и самих себя. Благодаря кинестетике, активно развиваемой танцем, у ребенка формируется благоприятный эмоциональный фон.

Эмоциональный интеллект может помочь взрослому танцовщику добиться глубокого самоощущения и самоконтроля в эмоциональной сфере, а неумение контролировать эмоции влияет на эффективность профессиональной деятельности. Целесообразно полагать, что на развитие эмоционального интеллекта оказывают занятия хореографией⁵.

Понятие эмоционального коэффициента EQ (*англ.* Emotional Quotient) ввел клинический физиолог Рувен Бар-Он в 1985 г. В 1996 г. он представил свой тест EQ-i (Emotional Quotient Inventory), содержащий перечень вопросов для определения коэффициента эмоционального интеллекта, из которого родилась известная сейчас «модель эмоционального интеллекта Бар-Она». Качества профессионализации соотносятся с компонентами эмоционального интеллекта (рис.1).

Эмоциональная выразительность танцовщиков – профессиональное значимое качество и его нужно развивать в возрасте 9–10 лет, так как именно тогда эффективно формируется эмоциональная выразительность. На развитие выразительных движений в танцевальной деятельности оказывает влияние двигательная и, собственно, мышечная свобода, координация и активность.



Рис.1. Структурные компоненты эмоционального интеллекта

Внутренняя сторона жизни ребенка обогащается, обретая более широкий смысл, объединяя разные переживания, которые в ребенке соперничают друг с другом. По мнению С. Л. Рубинштейна, «выразительное движение (или действие) не только выражает уже сформированное переживание, но и само, включаясь, формирует его; так же как, формируя свою мысль, мы тем самым формируем наше чувство, выражая его»⁶. Овладев языком эмоций, умением прожить эмоции персонажа, ребенок создает гармоничный выразительный образ, который далек от абстракции и близок к реальности, «живой», значит эмоциональный. Именно в этом возрасте в поведении проявляется саморегуляция, в ее основе и лежит эмоциональный интеллект.

Можно предположить, что уровень EQ учеников младших классов в системе подготовки артистов балета различен, потому в процессе подготовки танцевальных номеров зачастую подавляется естественное проявление эмоций детьми. Их приспособливают и унифицируют для профессиональной школы в соответствии с эстетикой балета, например. Повышенная мотивация заставляет учеников быть более сконцентрированными на достигаемой цели. С другой стороны, происходит развитие вербальных навыков общения в коллективной жизни хореографической школы. При этом эмоциональный интеллект имеет двойственную направленность на развитие способностей: с одной стороны, развивая эмоциональные средства выразительности, с другой, подвергая их жесткой регламентации⁷.

Любительский хореографический коллектив так же помогает удовлетворить детям их потребности в прекрасном. Сталкиваясь с препятствиями на

этом этапе, дети с легкостью могут их преодолевать, так как они уже прошли предпрофессиональную подготовку. Так происходит неосознанное вовлечение в профессиональную деятельность. Задача педагогов: развить эмоции через движения, а сами эмоции – это и есть олицетворенное движение. Тем самым происходит развитие эмоционального интеллекта через пластическую выразительность, освоение многообразия танцевальных движений.

Многие танцовщики сталкиваются с «профессионализацией», под которой понимается процесс и результат вхождения человека в профессию, овладения конкретным видом профессиональной деятельности и приобретения им необходимых профессиональных качеств: мотивации, знаний, умений, самосознания, ценностей, навыков⁸.

Таким образом, развитие EQ у детей среднего детства способствует качеству их жизни в целом и процессу профессионализации в танцевальной деятельности. Умение распознавать свои эмоции и брать их под контроль, поможет танцовщику быстрее сформировать EQ этого возраста. Исследование его компонентов даст понять, какие из них развиваются в системе подготовки артистов балета, а какие компоненты в любительском хореографическом коллективе и НХК, в чем их отличие, своеобразие и общность. Анализ компонентов эмоционального интеллекта в дальнейшем исследовании позволит выявить, какой уровень эмоционального интеллекта имеют дети в учреждениях подготовки артистов балета и какой в любительском хореографическом творчестве, является ли высокое профессиональное выражение тех или иных эмоций показателем высокого эмоционального интеллекта. Тем самым определяется роль эмоционального интеллекта в жизни каждого танцовщика в процессе профессионализации. Главное, прибегать к осознанию собственных эмоций и уметь их выражать⁹. Поэтому необходимо дальнейшее исследование в данном направлении.

Примечания

¹ Гоулман Д. Эмоциональный интеллект / Дэниел Гоулман; пер. с англ. А. П. Исаевой. Москва: АСТ Москва; Владимир: ВКТ, 2009. С. 61.

² Седова Н. Е. Введение в педагогическую деятельность: учебно-методический комплекс / Н. Е. Седова. Волгоград: Учитель, 2016. 215 с.

³ Крайг Г., Бокум Д. Психология развития / Г. Крайг, Д. Бокум. – 9-е изд. – Санкт-Петербург: Питер, 2005. С. 458.

⁴ Фомкин А. В. Исторические традиции современного балетного образования (на материале деятельности танцевальной Ея Императорского Величества школы – Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.01 / А. В. Фомкин. – Санкт-Петербург, 2008. – 29 с.

⁵ Димура И. Н. Танцевальная выразительность артистов балета: к вопросу о дефинициях / И. Н. Димура, Д. С. Макарова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. Вып. 45(4). С. 20–30.

⁶ Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. Санкт-Петербург: Питер, 2000. 712 с.

⁷ Димура И. Н. Танцевальная выразительность артистов балета: к вопросу о дефинициях...

⁸ Дружилов С. А. Особенности профессиональной подготовки в макро-структуре синдрома профессионализма [Электронный ресурс] // Гуманитарные научные исследования. – 2014. – № 11. – Режим доступа: <http://human.snauka.ru/2014/11/8331>. (Дата обращения: 27.03.2019).

⁹ Гоулман Д. Эмоциональный интеллект...

УДК 793.32:615.82

Ф. Н. Савин

Восстановление и совершенствование двигательных функций с помощью методики миофасциального расслабления

Искусство танца является одним из самых сложных видов искусства, так как инструментом данного искусства служит тело человека. Танцовщикам требуется прилагать немалые усилия, чтобы овладеть тем или иным двигательным навыком, а в дальнейшем – усовершенствовать его. Однако чрезмерная физическая нагрузка может вызвать определённые затруднения в двигательной деятельности. Иногда у танцовщиков появляется необъяснимая боль в мышцах после репетиций, тренировок и концертов. Причиной этих неприятных ощущений может быть накопление молочной кислоты в мышцах (что принято называть крепатурой мышц). Однако каждый, кто так или иначе сталкивался с двигательной активностью, понимает, что крепатура проходит через определённый период времени. Есть же болевые ощущения в мышцах, которые становятся постоянным спутником двигательной деятельности. Это фасциальные перенапряжения или фасциальные уплотнения, которые затрудняют движение и не дают работать с полной амплитудой. Метод миофасциального расслабления направлен на устранение подобных явлений.

Ключевые слова: триггерные точки, фасции, крепатура мышц, двигательные навыки, миофасциальное расслабление.

Fedor. N. Savin

Rehabilitation and improvement of the mobile skills by myofascial release

Dancing art is one of the most demanding arts because of the human's body, which serves as a main tool. Dancers need to work out a lot to create and improve their mobile skills. However, overtraining can cause functional diseases. Dancers can feel muscle pain after training sessions, rehearsals or concerts. It can be delayed onset muscle soreness (DOMS). But this type of pain fades away after several days. However, there is muscle pain which becomes permanent and causes mobile diseases. These muscle areas have trigger points. Method of myofascial release can help to get rid of these points and return/improve mobile skills.

Key words: trigger points, fascia, delayed onset muscle soreness, mobile skills, myofascial release.

Метод миофасциального расслабления направлен на расслабление фасций. Фасция – соединительная ткань, которая покрывает все мускулы, сухожилия и внутренние органы человеческого организма. Фасция состоит из коллагена и эластина, которые связывают молекулы воды и обеспечивают скольжение слоёв относительно друг друга, а значит,

позволяют легче и эффективнее двигаться. Фасции и мышцы являются неразрывно связанными между собой: расслабления и напряжения фасции оказывают непосредственное влияние на то, как будут функционировать мышцы. Таким образом, можно сказать, что любое влияние на фасцию будет влиять и на мышцу. Пока человек молодой, соединительные ткани его тела растягиваются и двигаются свободно, не мешая работе мышц. Возраст, стрессы и физические нагрузки оказывают влияние на эластичность фасции: она становится туже и растягивается с трудом¹.

Выделяются три основные функции фасции: стабилизирующая (равномерно распределяет нагрузку); проприоцептивная (передает ощущение тела в пространстве и частей тела относительно друг друга, направляет движение в теле, передает движение от мышц к костям, обеспечивает скольжение мышц); ремоделирующая (задает положение внутренних органов) мягкие ткани, если силы, приложенные к телу, меняются. Следовательно, нарушение эластичности фасций негативно влияет на двигательные функции, так как эти фасциальные уплотнения могут стать причиной укорочения мышечных волокон, которое, в свою очередь, уменьшает возможность двигаться свободно и с полной амплитудой².

Миофасциальное расслабление – это упражнения, посредством которых можно одновременно воздействовать как на мускулы, так и на фасции тела с целью расслабления миофасциальных структур. Проще говоря, метод миофасциального расслабления – это метод воздействия на заданный участок тела путём прокатывания той или иной области с помощью круглых и цилиндрических предметов (роллов и мячей разных размеров, имеющих разное покрытие). Прокатывание проблемных зон «высвобождает» зажатые фасции, тем самым устраняет болевые ощущения и возвращает прежнюю амплитуду движения. Проработку (прокатывание) следует выполнять начиная с нижних конечностей и постепенно переходя выше. Во время прокатывания следует обращать внимание на то, что инвентарь прокатывает именно область мышцы, а не область, находящуюся рядом с суставом. Прокатывание нужно выполнять в спокойном темпе, периодически останавливаясь на самых чувствительных участках.

Применение миофасциального расслабления допустимо в различных вариантах:

- в качестве разминки перед тренировочным процессом. В таком случае рекомендуется точечное и быстрое воздействие, обеспечивающее разогревающий эффект;
- в качестве заминки после тренировочного процесса в более спокойном темпе с остановкой на самых чувствительных зонах;

• в качестве самостоятельной тренировочной сессии, прорабатывая все основные мышечные группы. Прокатывание осуществляется симметрично по основным мышечным группам, снизу вверх.

О пользе различных вариантов самомассажа писал И. А. Баднин в своей работе «Охрана труда и здоровья артистов балета». Он отмечает, что не каждый хореографический коллектив имеет своего личного массажиста, а даже если он есть, то получить услугу каждому члену коллектива достаточно трудно. Кроме того, существует самомассаж – работа со своим телом самостоятельно, ориентируясь на ощущения. Осознанный подход к двигательной деятельности и состоянию тела в общем – важная составляющая здоровьесбережения в области хореографии³.

Метод миофасциального расслабления прост в использовании и оказывает положительный эффект уже после первого занятия. Для восстановления двигательных навыков достаточно выполнять метод раз в несколько дней. При этом важно отметить: метод миофасциального расслабления является компонентом тренировочного процесса, а не заменой.

Примечания

¹ Dance Med Sci J. Turnout in Classical Dance: Is It Possible to Enhance the External Rotation of the Lower Limb by a Myofascial Manipulation? / J. Dance Med Sci. P. 5.

² Майерс Т. Анатомические поездки / Т. Майерс // Меридиан. 2010. С. 15.

³ Баднин И. А. Охрана труда и здоровья артистов балета: учебное пособие для сред. спец. и высш. учеб. заведений искусств и культуры / И. А. Баднин. – Москва: Медицина, 1987. С. 46.

УДК 793.3.077-053.2

В. В. Сергиенко

Организационно-педагогические условия развития артистизма у детей в процессе занятий хореографией в любительских коллективах

В статье проводится анализ понятия «артистизм». Рассматриваются качества артистизма в контексте хореографической подготовки (исполнительский артистизм, педагогический артистизм). Определяются структурные взаимосвязанные и взаимодополняющие компоненты артистизма в процессе занятий хореографией: психофизические, эмоционально-смысловые и художественно-исполнительские. Предлагается ряд организационно-педагогических условий для эффективного развития артистизма у детей в процессе занятий хореографией в любительских коллективах (учет психолого-физиологических особенностей обучающихся, наличие школы подготовки, включении в учебно-воспитательный процесс специальных артистических заданий, наличие в коллективе сценической практики).

Ключевые слова: артистизм, хореография, любительские хореографические коллективы, исполнительский артистизм, педагогический артистизм, организационно-педагогические условия.

Vladimir V. Sergienko

Organizational and pedagogical conditions for the development of artistry in children in the process of choreography in amateur groups

In the article analysis of the concept of «artistry». The qualities of artistry in the context of choreographic training (performing artistry, pedagogical artistry) are considered. The structural interrelated and complementary components of artistry in the process of choreography are determined: psychophysical, emotional-semantic and artistic-performing. A number of organizational and pedagogical conditions for the effective development of artistry in children in the process of choreography in amateur groups (taking into account the psychological and physiological characteristics of students, the presence of a training school, the inclusion in the educational process of special artistic tasks, the presence in the team of stage practice).

Key words: artistry, choreography, amateur choreographic collectives, performing artistry, pedagogical artistry, organizational and pedagogical conditions.

Одной из наиболее актуальных проблем, связанных с хореографической подготовкой в любительском творчестве на сегодняшний день, является вопрос формирования и развития артистизма у детей. Ведь в аспекте выразительности танцевального искусства определяющая роль отводится именно ему, т. к. только подлинное перевоплощение, которое стремится к предельной точности и выразительности хореографического образа, может запечатлеть в танце чувства, мысль, душевное состояние героев произведения.

Состояние человека, образ которого воплощает исполнитель, выражается в танцевальных движениях определенного характера, благодаря чему зритель воспринимает мысль и чувство, передаваемые на сценической площадке. При подлинном мастерстве и артистизме, действия юных танцоров на сцене превращаются во взаимосвязь со зрителем, который эмоционально откликается на чувственный посыл исполнителей¹.

Интересен тот факт, что само понятие «артистизм» чрезвычайно сложно и многомерно. Оно вбирает в себя множество признаков. При этом на каждом последующем этапе своей эволюции расширяется содержание этого понятия, дополняя его актуальными смыслами, характеристиками и требованиями.

В контексте хореографической подготовки артистизм следует рассматривать в двух качествах:

1. *Исполнительский артистизм* – совокупность специальных способностей (способность к перевоплощению, обаяние, заразительность, убедительность, эмоциональная подвижность, благоприятные внешние данные, человеческая ценность), связанных с физической организацией исполнителей, с особенностями эмоционального аппарата, своеобразным творческим мышлением;

2. *Педагогический артистизм* – способность к органическому существованию в условиях педагогического процесса, внутреннее изящество, стремление к нестандартным решениям через образные ассоциации, умение выстраивать свое поведение в те моменты, когда оказание педагогического воздействия одним только естественным чувством, лишенным педагогической заданности и воздействующей сверхзадачи, не приводит к желаемому результату и необходимо сознательно созданное поведение в соответствии с ситуацией².

Отметим, что разработка теоретических трудов, попытки более глубокого истолкования, а также основательного раскрытия характера, сути содержания понятия «артистизм» связаны с такими именами как: Ю. П. Азаров, В. М. Букатов, О. С. Булатова, П. М. Ершов, А. П. Ершова, Б. Е. Захова, Б. Я. Землянский, И. А. Зязюн. Изыскания, детальный анализ, разработка статей и трудов в вопросе содержания и роли артистизма ведутся и в настоящее время такими учеными как: Р. К. Бажанова (рассматривает феномен артистизма), Д. А. Белухин (трактует артистизм, как личностно-адаптационный комплекс), Г. А. Гарипова (исследовала формы и методы театральной педагогики). Несмотря на то, что данные исследования относятся к структуре театральной педагогики, необходимо подчеркнуть, что хореографическое искусство также неразрывно связано со сценическим действием и воздействием на зрителя, поэтому в хореографическом искусстве, а сле-

довательно, и в обучении хореографии артистизм является необходимым компонентом.

Вместе с тем, на наш взгляд, в процессе хореографической подготовки в любительских коллективах в последнее время все чаще наблюдается тенденция к формированию по большей части необходимых технических умений и навыков, и не уделяется должного внимания вопросу артистизма.

В этой связи возникает необходимость выявления организационно-педагогических условий для эффективного развития артистизма у детей в процессе занятий хореографией в любительских коллективах.

К первому условию следует отнести **учет психолого-физиологических особенностей обучающихся**. В процессе обучения важную роль играет понимание педагогом психологических и физиологических особенностей воспитываемых танцоров на разных этапах подготовки, т. к. именно от возраста, психологического состояния, телосложения, свойств мышц, интеллекта, физического здоровья, характера, творческих способностей и трудоспособности конкретного человека зависит его дальнейшая творческая судьба. Педагогам не только необходимо учитывать степень физической нагрузки и уровень сложности объясняемого материала, но и разумно соотносить возраст своих воспитанников и подобранные для них художественные образы, которые они будут воплощать на сцене. Также, исходя из возрастных особенностей, следует учитывать выбор художественно-выразительных средств, необходимых для данного воплощения (лексика танца, драматургия постановки, музыкальное оформление, костюм и пр.)

Воспитание и обучение творческой и артистичной личности во многом определяет **школа подготовки**, ее традиции, направления и мастерство педагога. Школа должна развивать не только техническое совершенство, но и здоровый, высокий художественно-эстетический вкус, вдумчивое отношение к содержанию музыки и своим действиям на сцене. В процессе подготовки педагогам также необходимо развивать в воспитанниках интеллектуальное и творческое мышление, мышечную свободу в процессе движений, мимические и пантомимические навыки, сценическое дыхание.

Далее отметим, что полноценный процесс воспитания артистизма у юных танцоров также возможен лишь, при **включении в учебно-воспитательный процесс специальных артистических заданий**, направленных на освоение основных элементов театральной выразительности и возможности перевоплощения; раскрытие предлагаемых обстоятельств; создание творческой атмосферы. Не лишним в данном случае будут артистический показ преподавателя и демонстрация тематических видеозаписей.

Следующим важным условием является наличие в коллективе **сценической практики**. Ведь истинное развитие и раскрытие артистичности

происходит именно в момент живого, прямого контакта исполнителя с восприятием зрительских реакций и их эмоциональных оценок. Разумеется, для того чтобы участники могли не только выйти на сценическую площадку, но и, прежде всего, достойно и органично существовать на ней, им необходимо пройти определенную профессиональную подготовку и репетиционный период, для того, чтобы в итоге соответствовать уровню требований, предъявляемых зрителем и сценой.

Таким образом, можно сделать вывод, что развитие артистизма в процессе занятий хореографией связан, с физической организацией, со своеобразным интеллектуальным и творческим мышлением, с умением управлять своим психическим самочувствием.

Артистизм включает следующие взаимосвязанные и взаимодополняющие компоненты: психофизические, эмоционально-смысловые и художественно-исполнительские. В их содержание входят: развитое воображение, фантазия, внимание, память, эмоциональная заразительность, мимическая и пластическая выразительность, способность перевоплощения, создание на сцене соответствующей атмосферы, раскованность, сценическая свобода, музыкальность, обаяние.

Особенно важно для педагогов помнить, что воспитание артистизма у юных танцовщиков должно основываться на высоких нравственно-этических и эстетических принципах хореографии.

Примечания

¹ Богданов Г. Ф. Методика педагогического руководства хореографическим любительским коллективом: учебное пособие для академического бакалавриата / Г. Ф. Богданов. Москва: Юрайт, 2018. С. 94.

² Громов Ю. И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера / Ю. И. Громов. 2-е изд. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2011. С. 118.

УДК [793.31(495)+793.31(564.3)]:615.825-053.88

Е. С. Урсоленко

Влияние кругового танца на когнитивные функции пожилых людей на примере народных танцев Греции и Кипра

В статье освещаются вопросы воздействия занятий традиционными танцами греков и греко-киприотов на состояние когнитивных функций пожилых людей. Опираясь на материалы последних исследований в области когнитивистики, автор освещает наиболее значимые эксперименты в области танцевальной терапии и приходит к выводу о неоспоримой эффективности занятий народными греческими танцами в улучшении состояния страдающих болезнью Альцгеймера и возможном использовании танцевальной практики как альтернативы регулярной кардионагрузки для пожилых людей.

Ключевые слова: народные танцы греко-киприотов, круговой танец, болезнь Альцгеймера, пожилые люди.

Elena. S. Ursolenko

The circle dance impact on cognitive functions of elderly people of the impact of traditional Greek and Cypriot dances

This paper addresses the questions of the impact of traditional Greek Cypriot circle dances in a dance therapy. Resting upon modern expedition materials, the author comes to a conclusion of the undoubtedly positive effect of this dancing practice.

Keywords: traditional Greek Cypriot circle dance, Alzheimer's disease, dancing culture, elderly people.

Основные когнитивные функции мозга, такие как восприятие информации, ее обработка и анализ, запоминание и хранение, в значительной степени определяют качество жизни. Хорошая память, концентрация внимания, скорость обрабатывания полученной информации особенно важны для пожилых людей. На данный момент в мире насчитывается 35.600.000 пожилых людей, страдающих болезнью Альцгеймера¹ (в России – около 1 млн людей), и это количество удвоится к 2030 г., и утроится к 2050².

В 2001 году О. Уэстхаймер³, исполнительный директор исследовательского сообщества по изучению нарушения работы мозга пожилых людей в Нью-Йорке, организовала танцевальный класс для своих пациентов, страдающих болезнью Альцгеймера и Паркинсона. Она предполагала, что танец положительно повлияет на настроение больных, подверженных социальной изоляции и низкой самооценке. Результаты исследования, опубликованные ею в 2015 г. в Journal of Neural Transmission, выявили не

только общее улучшение состояния принявших в эксперименте, но и неожиданное улучшение когнитивных функций. По исследованиям ученых Стэнфордского университета⁴, танец (особенно круговой танец, являющийся самой ранней формой танцевальной культуры), способен отсрочить болезнь Альцгеймера, продлить физическую и умственную активность пожилых людей.

На сегодняшний день очевидность использования кругового танца в качестве инструмента, улучшающего хорошее самочувствие, подтверждена многочисленными исследованиями в области ментального здоровья и образования. Взаимодействие двух и более партнеров (бальные танцы, народные танцы в кругу или хороводе, включающие не только заданные шаги и рисунок, но и момент импровизации) вызывает необходимость формирования мгновенных решений и активно стимулирует создание новых нейронных связей.

Множество примеров круговых танцев древности, исполнявшихся на разных континентах, можно найти в публикации К. Сэйкс⁵. Круговые танцы до сих пор танцуют на островах Греции и на Кипре, в Турции и Албании, в Македонии, Румынии, Венгрии и Болгарии, в Ирландии и Шотландии, в Голландии и Англии, в Италии, Франции, Армении и Латвии, в Израиле и России, в Индии, Африке и Южной Америке.

Исследование профессора неврологии Д. Вергезе, проводимое в течение последних 20 лет в Колледже Медицины Альберта Эйнштейна (Великобритания) по изучению занятий, которые могут отсрочить или облегчить симптомы болезни Альцгеймера, показало, что регулярные занятия групповыми (в особенности, круговыми) танцами снижают риск развития болезни Альцгеймера у пожилых людей – на 76% (для сравнения: решение головоломок на скорость – на 47%, чтение – на 35%, игра в гольф, катание на велосипеде, плавание – 0%. По словам профессора Вергезе, круговые танцы активируют нейронную пластичность мозга следующим образом: «церебральная кора и гиппокамп, которые максимально задействованы во время танца, повышают когнитивный резерв и увеличивают сложность нейронных синапсов⁶, которые становятся заметно пластичнее⁷.

По словам Б. да Коста, фундаментальный аспект кругового танца – интеграция и включение в танец всех участников⁸. Круг – очень распространенная форма взаимодействия в танцевальной терапии, увеличивающая терапевтический эффект за счет взаимодействия партнеров, синхронизации их движений, необходимости держаться за руки, плечи, локти, и появляющегося ощущения принадлежности группе⁹.

М. Фильо, исследовавший испанские народные танцы, считал, что ключевой чертой кругового танца являлось долгосрочное вовлечение

участников, что усиливало чувство коллективной эмпатии. В этом процессе каждый человек становился частью целого (т. е. круга), таким образом, смещался фокус с индивидуального на групповое, с человека на коллектив¹⁰.

В частности, Д. Джером высоко оценил терапевтический эффект кругового танца в лечении страдающий болезнью Альцгеймера в Великобритании: положительные результаты были достигнуты в улучшении общего самочувствия, физической формы и социального взаимодействия¹¹.

М. Хамилль в 2012 году назвал круговой танец психотерапевтическим прорывом в облегчении состояния страдающих болезнью Альцгеймера, подтвердив экспериментально тот факт, что совместный танец в кругу усиливает взаимоотношения между участниками, продвигая чувство интеграции и соединения¹².

Исследователь Д. Мером выяснил, что занятия народными танцами Греции, Израиля, Франции, Италии, Латинской Америки улучшают когнитивные функции и уменьшают процент случайных падений среди пожилых людей¹³. В 2015 г. Д. Хамахер доказал в своем исследовании, что занятия танцами, в частности круговым, снижает уровень нарушения походки гораздо эффективнее, чем обычные упражнения, так как танцевальная практика снижает процент возрастных изменений стопы и помогает поддерживать функции мозга, связанные с одновременным выполнением двух и более заданий¹⁴.

В 2015 году группа ученых Открытого университета Кипра провела исследование, целью которого являлось выявить закономерность между результатами тестирования когнитивных функций среди людей с регулярной физической нагрузкой (например, занимающихся народными танцами Греции и Кипра) и не практикующих физическую активность. Для исследования были выбраны 262 человека (в возрасте от 65 до 80 лет) и сформированы 3 группы:

- люди, занимающиеся народными танцами;
- группа занимающихся фитнесом;
- группа людей, ведущих сидячий образ жизни.

По результатам эксперимента, в заданиях на внимательность и скорость реакции наилучшие результаты из 3 групп показали пожилые люди, практикующие греко-кипрские танцы более 1,5 лет¹⁵.

Ученые Университета Аристотеля (Греция) установили, что 10-недельная программа занятиями народными греческими танцами на 72% улучшило ощущение баланса пожилых людей¹⁶. Исследование задействовало 40 пожилых людей, принимавших в течение 3 месяцев участие в реабилитационной программе, основанной на греческих танцах.

Автор монографии «Танец и движение для пожилых людей» Д. Сильвестр¹⁷ ссылается на данные, опубликованные Всемирным Обществом Болезни Альцгеймера, которое рекомендует пожилым людям 30 мин физических упражнений 5 раз в неделю. Предположим, что занятия традиционными греческими танцами 2 раза в неделю по 1,5 часа могут быть восприняты как полная и адекватная замена кардионагрузки для пожилых людей, так как традиционные греческие и кипрские танцы включают широкий круг двигательных навыков и движений, активизируют синхронию каждого участника с музыкой и партнерами по танцу, что приводит к более высоким показателям когнитивных функций.

Таким образом, реабилитация пациентов с различными неврологическими проблемами может успешно идти с помощью занятий традиционными круговыми танцами, характерными для Греции, Кипра и всего Средиземноморского региона, и улучшать параметры когнитивных функций, а также служить альтернативой любой кардионагрузке.

Дальнейшее выявление положительного влияния кругового танца на сохранение когнитивных функций может идти через изучение и сопоставления результатов экспериментальной группы танцующих и ведущих сидячий образ жизни. В современном обществе с большим процентом пожилых людей (особенно в Европе) активная старость становится приоритетом, и греческие танцы могут внести существенный вклад в улучшение состояния пожилых людей.

Примечания

¹ Нейродегенеративное заболевание, наиболее распространённая форма деменции. Неизлечимая болезнь начинается с расстройства кратковременной памяти, со временем возникают нарушения речи и когнитивных функций, потеря долговременной памяти.

² Wood R. H. Physical fitness, cognitive function and health – related quality of life in older adults / R. H. Wood, R. Reyes-Alvarez, B. Maraj [et al] // Journal of Aging and Physical Activity. № 7. P. 217–230.

³ Dance benefits Parkinson’s patients [Электронный ресурс]. URL: <https://stanmed.stanford.edu/2017winter/dance-for-parkinsons-disease-at-the-stanford-neuroscience-health-center.html> (дата обращения 14.08.2019).

⁴ Там же.

⁵ Sachs C. World history of the dance / C. Sachs. New York: Norton.

⁶ Синапс — место контакта (небольшой промежуток) между двумя нейронами. Электрический импульс в нашем мозгу может передвигаться только при том условии, что он достигает конца нейрона с достаточной силой, чтобы «перепрыгнуть» через этот промежуток к следующему нейрону. Эти барьеры помогают нам фильтровать на самом деле важную входящую информацию от не имеющего значения так называемого «шума». Прохождение электриче-

ского импульса через синаптические промежутки — очень сложный природный механизм.

⁷ The Best Means of Avoiding Alzheimer's Is Dance? URL: <http://www.healthguidance.org/entry/16525/1/The-Best-Means-of-Avoiding-Alzheimers-Is-Dance.html> (дата обращения 11.08.2019).

⁸ Borges da Costa A. L. Circle dance, occupational therapy and well-being: The need for research / A. L. Borges da Costa // *British Journal of Occupational Therapy*. № 75(2). P. 114–116.

⁹ Harrington Ruth M. *Joining the Circle: Exploring the Biopsychosocial, and Spiritual Effects of Hoop Dance* / M. Harrington Ruth. St. Catherine University, 2014. P. 75.

¹⁰ Filho M. Danças circulares e suas correlações psicofísicas, espirituais e integrativas (Circle dances and their psychophysical, spiritual and integrative correlations) / Filho M. // *Jung & Corpo*. № 5(5). P. 49–59.

¹¹ Theory and practice. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/14723-molekuly-radosti-kak-nash-mozg-sozdaet-neyronnye-svyazi-i-formiruet-privychki-i-intellekt> (дата обращения 22.08.2021).

¹² Jerome Circles of the mind: The use of therapeutic circle dance with older people with dementia / Jerome // *Arts therapies and progressive illness: Nameless dread*. East Sussex, UK : Brunner-Routledge. P. 716.

¹³ Hamill M. «Dancing down memory lane»: Circle dancing as a psychotherapeutic intervention in dementia – A pilot study. / M. Hamill, S. Smith, F. Röhrich // *Dementia*. № 11(6). P. 14–71.

¹⁴ Merom D. Can social dancing prevent falls in older adults? A protocol of the Dance, Aging, Cognition, Economics (DAnCE) fall prevention randomized controlled trial / D. Merom, R. Cumming, E. Mathieu [et al] // *BioMed Central Public Health*. № 13. P. 647–652.

¹⁵ Hamacher Den. The Effect of a Six Months Dancing Program on Motor-Cognitive Dual Task Performance in Older Adults / Den. Hamacher, Dan. Hamacher, K. Rehfeld [et al] // *Journal of aging and physical activity*. № 23. – P. 34–43.

¹⁶ Bougiesi Maria E. Differences in Cognitive Function Among Hellenic Folk Dancers, Exercisers and Non-exercisers. / E. Maria Bougiesi, Z. Zisi Thomy, Z. Zisi Vasiliki // *Journal of Physical Activity, Nutrition and Rehabilitation*. 2016. P. 82.

¹⁷ Small G. *The Alzheimer's prevention program: keep your brain healthy for the rest of your life* / Small G., Vorgan G. London, 2015. P. 39.

УДК 793.32:37.09

Ю. И. Филиппова

**Обучение классическому танцу в проблемном контексте условий
любительского хореографического коллектива**

В статье рассматривается процесс обучения классическому танцу в проблемном контексте условий любительского хореографического коллектива, конкретизируются социально-педагогические аспекты деятельности коллектива любительского творчества, и определяется специфика обучения танцу.

Ключевые слова: классический танец, обучение классическому танцу, любительское хореографическое творчество, детский хореографический коллектив.

Yulia I. Filippova

**Teaching classical dance in the problem context
of the conditions of a children's
choreographic collective**

The article examines the conditions for teaching classical dance in a children's choreographic collective with the aim of further determining its specifics. Classical dance is an eternal subject of discussion and sometimes controversy among choreography teachers.

Key words: classical dance, teaching classical dance, amateur choreographic creativity, children's choreographic group.

Для нас ответ на вопрос – возможно ли эффективно обучать классическому танцу участников любительского хореографического коллектива – всегда утвердителен. В поддержку этого утверждения можно привести отрывок из статьи И. И. Ирхен «Балетный сегмент в структуре культурной среды российских регионов». Одним из аспектов «вариативности проявлений балетного сегмента в структуре культурной среды», автор называет, «ресурсный потенциал балетных институций, которые, развиваясь во времени и пространстве, оказывают возможные средовые влияния на людей через художественное просвещение. Проектирование культурной среды с ярко выраженным в ней балетным сегментом востребует институции художественного образования в качестве ресурсоемкого механизма для поддержки гражданского общества, бизнес-структур и государства в целом»¹.

Научить видеть прекрасное вокруг себя, в окружающей действительности призвана система эстетического воспитания. Но у всякой системы есть стержень, основа, на которую она опирается. Такой осно-

вой в системе эстетического воспитания мы можем считать искусство: музыку, архитектуру, скульптуру, живопись, танец, кино, театр и другие виды художественного творчества. Повод для этого нам дали еще Платон и Гегель. На основании их взглядов стало аксиомой, что искусство является главным содержанием эстетики как науки, и что красота есть основное эстетическое явление. Искусство включает в себе большой потенциал для развития личности.

Несомненно, приобщая ребенка к богатейшему опыту человечества, накопленному во всех видах искусства, можно воспитать высоко нравственного, образованного, разносторонне развитого современного человека. Учитывая эстетическую сущность самого искусства классического танца и то, что оно ставит перед собой задачи эстетического развития ребенка, можно сделать вывод, что в рамках досуговой деятельности искусство классического танца является одним из ведущих средств эстетического воздействия.

В последние десятилетия возросло внимание к проблемам теории и практики обучения классическому танцу в условиях детского дополнительного образования и любительского хореографического творчества.

В системе детского дополнительного образования по хореографии реализуются как программы предпрофессиональной подготовки, так и программы танцевально-эстетического развития детей. И в том и в другом случае, дисциплина классический танец входит в программу обучения и является основой исполнительской подготовки.

В любительском хореографическом коллективе процесс обучения классическому танцу ориентирован не столько на результативный итог предпрофессиональной подготовки, сколько на совершенствование физических, нравственных, интеллектуальных способностей ребенка средствами танца. Сюда входит и приобретение положительного эмоционально-психологического опыта через успешность, и воспитание волевых качеств – выдержки, воли, организованности и пр. Средства и методы физического воздействия классического танца формируют целый ряд полезных качеств – развивают координацию движений, улучшают осанку, прививают культуру «воспитанного тела». Формируется устойчивая мотивация к совершенствованию приобретенных навыков. Происходит развитие эстетического чувства, расширение представлений детей об окружающем мире с позиции искусства танца.

В своей статье «Рецепты Вагановой» В. В. Ромм называет классический танец «...лидером лечебного воздействия. Он способен дать поразительные лечебные и оздоравливающие результаты при гиподина-

мии, ожирении, заболеваниях позвоночника, болезнях сердца и легких, при проблемах желудка, кишечника и многих других заболеваниях. Все это и вызвало тот ажиотаж, который возник вокруг хореографических, особенно классических, коллективов...» любительского творчества².

При этом у автора вызывает озабоченность тот факт, что классический танец как физическая деятельность может приносить не только пользу, но и вред. В первую очередь это зависит от педагога, которому необходимо постоянно совершенствоваться и повышать свою квалификацию. «Поэтому педагогу классического танца необходимо серьезно учиться и постоянно, совершенствоваться в своей профессии. Преподавание классического танца имеет высшую степень сложности и может осуществляться далеко не каждым педагогом. Даже в самостоятельном кружке хореограф должен иметь солидные познания в анатомии и обладать рентгеновским зрением – видеть, как работают кости и связки ученика»³.

Процесс обучения классическому танцу в любительском хореографическом коллективе, с точки зрения структуры и содержания, опирается на традиционную методику его преподавания. В то же время традиционные методические приемы педагог вынужден адаптировать к специфике условий сферы любительского творчества. Эта специфика определяется:

1. Досуговым характером деятельности (предполагает добровольность участия в творческой деятельности и возможность в любое время от него отказаться).

2. Особенности целенаправленного, ориентированного на реализацию творческого потенциала участников средствами танца.

3. Нестабильностью состава творческого коллектива.

4. Неоднородностью состава творческого коллектива.

5. Особенности развития мотивации от внешней к устойчивой внутренней и пр.

Прослеживается безусловная взаимосвязь между спецификой условий сферы любительского творчества и особенностями процесса обучения классическому танцу в любительском хореографическом коллективе. Как известно, роль социально-педагогических условий в традиционной модели преподавания классического танца значительна и во многом определяет качество результативного итога обучения.

Так, досуговый характер деятельности, который предполагает для ее участников возможность в любое время включиться в творческий процесс и выйти из него по собственному желанию, затрудняет процесс обучения классическому танцу, ведь этот процесс предполагает

соблюдение принципов этапности, формирование целого комплекса физических навыков с целесообразной интенсивностью в течение продолжительного времени. Как следствие, нестабильность состава хореографического коллектива, зачастую обнуляет усилия педагога в достижении качественного результата в обучения группы в целом.

Особенности целеполагания, ориентированного на реализацию творческого потенциала участников, в практике обучения классическому танцу оборачиваются необходимостью постоянного обновления педагогического инструментария в поиске средств и методов обучения лиц с самым разнообразным набором природных задатков. Педагог классического танца должен в этих условиях соблюсти баланс между жесткими требованиями своего искусства к состоянию здоровья, телесным параметрам, физическим и психосоматическим способностям обучающихся и вариативностью их проявления у участников хореографического коллектива. Здесь возникает еще одна актуальная проблема – традиционная методика преподавания классического танца не дает ответов на многочисленные вопросы, которые возникают у педагога классического танца в процессе работы с лицами, не прошедшими специальный отбор. Вследствие этого педагог ощущает недостаток профессиональной компетентности и неуверенность в своем профессионализме.

Особенности мотивации участников любительского хореографического коллектива проявляются в первую очередь, в ее неустойчивости. Внешне очень привлекательная, утонченная эстетика балета с ее набором главных атрибутов – пуантами, воздушной пачкой, отточенными движениями и пр. – становится для ребенка, переступающего порог танцевального класса, яркой оберткой, в которую на самом деле завернута горькая таблетка. Монотонный, однообразный физический труд, смысл которого непонятен и не связан в представлении ребенка с волшебным образом балерины, становится для него большим испытанием. Здесь, безусловно, многое зависит от педагога, который должен так организовать учебный процесс, чтобы ребенок не оказался разочарован. Однако в настоящее время позиционирование сферы любительского творчества, как сферы услуг досугового и развлекательного характера, не способствует формированию правильного представления о ней у широких слоев населения. Ребенок, которого манит эстетика балета, приходит развлекаться, а не трудиться, и, сталкиваясь с трудностями, легко теряет интерес к занятиям. Понимание того, что успех в освоении танца – результат серьезного многолетнего систематического труда сформировать в этих условиях очень трудно.

Оценка результативного итога обучения классическому танцу в любительском хореографическом коллективе не может ограничиваться только выявлением качества овладения техникой танца традиционными методами. Если учесть, что основной целью занятий является гармоничное развитие способностей ученика, раскрытие его творческого потенциала, то наряду с техникой следует оценивать также динамику развития способностей и мотивации. В любительском хореографическом коллективе как нигде более педагог классического танца должен осознавать свою ответственность за последствия воздействия специфической физической нагрузки на обучающихся, и руководствоваться принципом «не навреди». Успех любой ценой – неправильная постановка цели. Педагог должен не преодолевать, а развивать природу ребенка – именно такая установка отражает принципы здоровьесберегающего обучения танцу. В практике обучения это может быть реализовано только при учете особенностей состояния здоровья, физической конституции, выраженности кондиций обучающихся, в подборе индивидуальных средств и методов воздействия для достижения качественного результата. Необходимо также отслеживать возможные функциональные физиологические изменения, следить за состоянием самочувствия, прислушиваться к жалобам учеников. Только успешное владение техникой в совокупности с положительной динамикой показателей здоровья двигательного аппарата и развития способностей, а также устойчивой мотивацией можно считать высоким качественным результатом обучения классическому танцу в любительском хореографическом коллективе.

Одной из проблем, обуславливающих специфику условий сферы любительского творчества, является недостаточно разработанная нормативно-правовая база, регламентирующая деятельность творческих и в частности – хореографических коллективов. В своей деятельности любительский хореографический коллектив руководствуется планом работы и муниципальным заданием учреждения культуры, а также положением о клубном формировании. Этот факт говорит об определяющей роли социального заказа в деятельности хореографического коллектива. Однако необходимо подчеркнуть, что реализация поставленных им задач становится возможной только при учете значимости образовательного компонента деятельности.

Процесс обучения танцу, независимо от того, направлен ли он на достижение профессиональных задач или на задачи эстетического воспитания, является основой эффективности деятельности хореографического коллектива. Однако в реальной практике документы, регламен-

тирующие деятельность хореографического коллектива, в приоритет ставят концертную деятельность, которая не всегда соотносится с процессом обучения танцу и его результативностью. В качестве примера приведем выдержку из годового отчета одного из хореографического коллектив г. Пскова за 2017–2018 г.: проведение 5 сольных концертов, участие в 23 сборных концертах и 3-х хореографических конкурсах; при наличии 34 концертных номеров, постановка 4-х новых, а также балетного спектакля. Такая постановочная и концертная деятельность чересчур насыщена даже для профессионального ансамбля танца. В коллективе любительского творчества такого быть не должно. Необходимо уделять должное внимание процессу обучения танцу, так как именно в нем происходит развитие творческих способностей, физических качеств, раскрывается личностный потенциал ребенка. Выступления на сцене – это демонстрация итогового результата, персональных и коллективных достижений. Они не должны подменять процесс, бежать впереди него или нарушать его принципиальные основы.

Любительский хореографический коллектив осуществляет свою деятельность на основе принципа гуманности, который предусматривает формирование оптимальных условий для развития индивидуальных способностей и совершенствования психического и физического потенциала учеников. В основе гедонистической функции коллектива лежит необходимость сделать участие в нем не только привлекательным, но и полезным. Это требует от педагога классического танца поиска как ярких средств мотивации, так и нового педагогического инструментария, индивидуальных приемов и методов обучения танцу. Анализ специфики обучения классическому танцу в проблемном контексте условий любительского хореографического коллектива дает возможность воспринимать его целостно: осознанно ставить цели, разбивать процесс на этапы, планировать задачи конкретных уроков и разрабатывать их содержание, учитывать возможности учеников и подбирать эффективные формы и методы работы, объективно оценивать его результативный итог. Нами затронуты только некоторые из факторов, влияние которых составляет проблемный контекст условий обучения классическому танцу в любительском хореографическом коллективе. Мы уверены, что классический танец должен быть сохранен в практике любительских хореографических коллективов как основной компонент исполнительской подготовки его участников. Обучение классическому танцу в этих коллективах, безусловно, может стать эффективным, однако требуется пересмотреть как критерии и показатели его эффективности, так и методы и средства достижения результата, при этом обязательно учи-

тивная специфику целеполагания и особенности сферы любительского художественного творчества.

Примечания

¹ Ирхен И. И Балетный сегмент в структуре культурной среды российских регионов // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2016 № 5. С. 46.

² Ромм. В. В. Рецепты А. Я. Вагановой. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017 № 1/ С. 20–21.

³ Там же. С. 20.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ • INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Громова Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографии Санкт-Петербургского государственного института культуры

Gromova Elena Vladimirovna, candidate of pedagogical sciences, associate professor of the Department of Choreography, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg
e.v.g-a@mail.ru

Громова Елена Юрьевна, магистрант, федеральное государственное бюджетное общеобразовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский институт культуры и искусств», факультет искусств, кафедра хореографии; артист балета УК ФЦ «Николаевский».

Elena Y. Gromova, undergraduate, Federal State Budgetary Institution of Higher Professional Education "St. Petersburg Institute of Culture and Arts", Faculty of Arts, Department of Choreography; Ballet dancer UK FC "Nikolaevsky".
e.grom96@mail.ru

Димура Ирина Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры специальной психологии и психиатрии Национального государственного Университета физической культуры, спорта и здоровья имени П.Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург, доцент кафедры хореографии Санкт-Петербургского государственного института культуры

Irina Nikolaevna Dimura, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Special Psychology and Psychiatry of the State University of Physical Culture, Sports and Health named after PF Lesgafta, Associate Professor, Department of Choreography, St. Petersburg State Institute of Culture

Каргина Александра Константиновна, магистрант 2 курс, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии, кафедра хореографического искусства; педагог доп. образования ГБУ ДО Центр творчества и образования Фрунзенского района Санкт-Петербурга

Kargina Alexandra Konstantinovna, master's student 2 course, Russian state pedagogical University. A. I. Herzen, Institute of music, theatre and choreography, Department of choreographic art; teacher of additional education of GBU DO the center of creativity and education of Frunze district of St. Petersburg
adme_one@mail.ru

Кичко Алина Станиславовна, методист сектора хореографии отдела народного творчества Государственного бюджетного учреждения культуры Ленинградской области «Дом народного творчества».

Alina S. Kichko, methodologist of the choreography sector of the folk art department of the State budgetary institution of culture of the Leningrad region «House of folk art».
alina.22.94@mail.ru

Митрофанова Мария Алексеевна, магистрант 2 курса кафедры хореографии федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Орловский государственный институт культуры».

Mitrofanova Maria Alekseevna, first-year student of the Department of choreography of the Federal state budget institution of higher professional education «Orel state Institute of culture».
mvkvadrate95@mail.ru

Моринова Татьяна Петровна, магистрант, федеральное государственное бюджетное общеобразовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», факультет искусств, кафедра хореографии; педагог дополнительного образования ГБУДО ДДТ Приморского района

Morinova Tatiana Petrovna, Masterstudent, St. Petersburg State Institute of Culture, Faculty of Arts, Department of Choreography; teacher of additional education
tanysik_m@mail.ru

Осинцева Анастасия Андреевна, магистрант 2 курса «Санкт-Петербургский государственный институт культуры».

Osintseva Anastasia Andreevna, master student «Saint Petersburg State University of Culture».
osinceva.nasta@inbox.ru

Романова Людмила Антоновна, магистрант, федеральное государственное бюджетное общеобразовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский институт культуры и искусств», факультет искусств, кафедра хореографии.

Liudmila A. Romanova, undergraduate, Federal State Budgetary Institution of Higher Professional Education "St. Petersburg Institute of Culture and Arts", Faculty of Arts, Department of Choreography.
ludashka96@mail.ru

Руссу Нина Андреевна, магистрант, ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», факультет искусств, кафедра хореографии

Russu Nina Andreevna, Masterstudent, St. Petersburg State Institute of Culture, Faculty of Arts, Department of Choreography
E-mail: hesse-hesse@mail.ru

Савин Фёдор Николаевич, магистрант, федеральное государственное бюджетное общеобразовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский институт культуры и искусств», факультет искусств, кафедра хореографии; инструктор групповых и танцевальных направлений фитнес клуба «Eco Fitness»

Fedor N. Savin, master degree student, Federal State Budgetary Institution of Higher Professional Education "St. Petersburg Institute of Culture and Arts", Faculty of Arts, Department of Choreography; instructor of group and dance programs in "Eco Fitness"
savin.fiod@yandex.ru

Сергиенко Владимир Васильевич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографии Орловского государственного института культуры, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Орловский государственный институт культуры».

Vladimir Vasilevich Sergienko, PhD in pedagogics, associate professor of the choreography department of the Orel state Institute of culture, Federal state budget educational institution of higher education «Orel state Institute of culture».

valdemar-08@bk.ru

Урсоленко Елена Сергеевна, магистрант, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, факультет искусств, кафедра хореографии.

Ursolenko Elena Sergeevna, master student, St.Petersburg University University of Humanities and Social Sciences, Faculty of Arts, Department of Choreography

elenaursolen@gmail.com_

Фетисова Наталия Евгеньевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографии федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Орловский государственный институт культуры».

Fetisova Natalia Evgenyevna, the candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department of choreography of the Federal state budget institution of higher professional education «Orel state Institute of culture».

natafett@mail.ru

Филиппова Юлия Ивановна, магистрант 3 курс, ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», факультет искусств, кафедра хореографии; главный балетмейстер Образцового коллектива студии классического танца «Щелкунчик» им. Л.Г. Изотовой г. Псков, преподаватель Псковского областного колледжа искусств.

Filippova Yulia Ivanovna, 3rd year undergraduate student, St. Petersburg State Institute of Culture, Faculty of Arts, Department of Choreography; chief choreographer of the Exemplary collective of the “Nutcracker” classical dance studio named after L.G. Izotova, Pskov, teacher of the Pskov Regional College of Arts.
jaif@rambler.ru

Фомичева Маргарита Николаевна, магистрант кафедры хореографии Санкт-Петербургского государственного института культуры, г. Санкт-Петербург

Fomicheva Margarita Nikolaevna, Master’s student of the Department of Choreography, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg
111foxSemen111@gmail.com