



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

**«Использование элементов танцев народов Сибири как средства
хореографической выразительности»**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.01 Педагогическое образование**

**Направленность программы бакалавриата
«Дополнительное образование (в области хореографии)»**

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

80 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

« 10 » 01 2023.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-407-118-3-1

Данилина Юлия Александровна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клык

Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск
2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ СИБИРИ.....	8
1.1 История становления и развития танцев народов Сибири.....	8
1.2 Специфические особенности танцевальной культуры народов Сибири.....	32
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ СИБИРИ.....	45
2.1 Особенности развития хореографической выразительности на примере репертуара ансамбля народного танца.....	45
2.2 Анализ результатов исследования.....	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	77
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	83

ВВЕДЕНИЕ

Народы Сибири в течение многих столетий создали неповторимый, уникальный танцевальный фольклор. Традиционные танцы имели большое значение в жизни коренных народов и были задействованы во всех обрядах жизненного цикла. Уникальная танцевальная культура имела огромное значение в формировании национального самосознания и духовных ценностей северных народов. Традиционные танцы являлись визуальным проявлением мировоззренческих представлений, религиозных воззрений, верований северных народов. Танцевальный фольклор является одним из самых распространенных видов народного творчества у народов Сибири и Севера.

Исследование танцевального фольклора коренных малочисленных народов Сибири имеет актуальный теоретический и практический смысл. Внимание к традиционным культурам коренных народов России, в частности, народов Сибири – характерная особенность современного научного знания. Это связано и с экологическим кризисом, заставляющим присматриваться и даже возвращаться к опыту традиционных культур, выработавших адекватные способы взаимодействия и сосуществования культуры, природы; и социума, и с нарастанием духовного кризиса в современном обществе, утратой преемственности по отношению к ценностям предшествующих поколений, заставляющей обращаться к оптимальным методам социализации, выработанными традиционными сообществами; и с потерей этнокультурной идентичности современной молодёжью на фоне нарастания процессов глобализации культуры, грозящих уничтожить культурное многообразие.

Исследование культур коренных малочисленных народов Сибири, сохранение и поддержка их этнической и гражданской идентичности имеет также большое социальное и политическое значение, связанное с той

огромной ролью, которую играют богатые природными ресурсами территории проживания этих народов в экономике России. Кроме того, исследование процесса эволюции танцевально-пластической культуры народов Сибири имеет большое значение для культурологической науки, т.к. затрагивает сами механизмы осуществления преемственности, передачи культурной традиции, позволяет углубить понимание современного существования фольклора, соотношения в нём неизменного (традиционного) и изменяющегося (инновационного). Танцевально-пластический фольклор отличается особой динамичностью, способностью изменяться. Сегодня эта сфера фольклора представляет собой сложный конгломерат традиционного и нового, исконно своего и заимствованного. Между тем танец остаётся наименее изученной в теории и истории художественной культуры сферой фольклора.

В этом смысле проблемы сохранения и актуализации культурного наследия разных народов можно отнести к числу самых сложных проблем современной культуры, в решении которых требуется преодоление реально существующего разрыва между теорией и практикой культуротворческой деятельности. С одной стороны, танец можно отнести к числу наиболее востребованных в современном обществе художественных жанров и, одновременно, неотъемлемых компонентов быта, в частности, молодежного; с другой стороны, уровень теоретического осмысления танцевально-пластической культуры, явно не соответствует ее реальному статусу в обществе [9].

Необходимо сохранять и развивать уникальное танцевальное наследие народов Сибири. Выдающимся исследователем этнической хореографии народов Сибири и Севера М.Я. Жорницкой у знатоков и носителей традиционной танцевальной культуры были собраны ценные материалы, которые могут стать основой для создания современных

сценических хореографических интерпретаций. В этом заключается актуальность научных трудов исследователя [42].

Самобытная танцевальная лексика танцев народов Сибири является уникальным средством хореографической изобразительности и выразительности.

М.Я. Жорницкая пишет, «сибирскую пляску отличает выразительность и осмысленность лексики. Эта лексика, в отличие от хоровода, имеет более богатый и сложный характер. В некоторых сибирских хороводах, например, в «вечерочных», «сидячих», «проходочных», существуют элементы припляса и пляски, где выделяются солисты, разыгрывающие действие песни, однако танцевальный язык при этом технически ограничен. В плясках же лексика значительно сложнее: она включает дробь, вращения, хлопушки, присядки и т.д. В отличие от хоровода, исполнитель имеет возможность в пляске двигаться в пространстве: «выходка» мужчин, проходка по кругу женщин, всевозможные переходы, вращения в парах и т.д. – все это дает возможность создавать новые рисунки, построения, которые присущи только пляске» [24].

Таким образом, актуальность нашего исследования заключается в специфике многонационального компонента в культуре России. Искусство танца в нашей стране аккумулирует различные стили, направления, а также этнические и фольклорные факторы, в том числе народов Сибири, что способствует выразительности в хореографии.

Методологической основой нашего исследования послужили труды отечественных исследователей этнографии, фольклора, этнохореологии.

Теоретические и исторические аспекты народного танцевального искусства раскрыты в работах М.Я. Жорницкой, Э.А. Королевой, Н.А. Левочкиной, В.Н. Нилова, В.В. Ромма, В.И. Уральской, Т.А. Устиновой, С.Н. Худекова, Ю.М. Чурко и др.

Изучение архаических образцов традиционной хореографии предполагает исследование семантики и морфологии танцевального языка, его форм, структуры, основных элементов танца. Проблемы сбора и записи танца рассмотрены в трудах В. Верховинца, Е. Марголис, Х. Суна, Т. Устиновой, С.С. Лисициан, К.Я. Голейзовского, М.Д. Яницкой, М.Я. Жорницкой, Т.С. Ткаченко и др.

Методологической базой в изучении традиционной культуры народов Сибири и Севера являются труды А.Ф. Миддендорфа, Р.К. Маака, И.А. Худякова, В.Л. Серошевского, Э.К. Пекарского, В.И. Иохельсона, В.С. Трощанского, И.И. Георги. Также В.Г. Стеллера, С.П. Крашенинникова, А.М. Айзенштадта, В.Г. Богораза, Г.М. Василевич, С.А. Токарева, С.И. Гурвич, Г.И. Варламовой, В.А. Туголукова, Ю.И. Шейкина и др.

Цель исследования: доказать, что использование элементов танцев народов Сибири способствует формированию и развитию хореографической выразительности.

Задачи исследования:

- изучить психолого-педагогическую литературу по теме исследования;
- выявить существующие противоречия;
- рассмотреть специфику танцевальной культуры народов Сибири;
- доказать, что элементы танцев могут выступать как средство хореографической выразительности;
- провести анализ исследования.

Объектом исследования является танцевальная культура народов Сибири.

Предметом исследования является процесс развития хореографической выразительности средствами танцевальной культуры народов Сибири.

Гипотезой нашего исследования является предположение о том, что танцевальная культура народов Сибири может выступать средством хореографической выразительности.

Методы исследования. В соответствии с целями и задачами, поставленными в работе, были использованы следующие научные методы: изучение психолого-педагогической и методической литературы по исследуемой проблеме, изучение передового педагогического опыта в аспекте изучаемого вопроса, наблюдение, исследование, анализ.

Теоретическая новизна исследования заключается в глубоком анализе и систематизации танцевальной культуры народов Сибири.

Практическая значимость заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы в хореографических и творческих коллективах, а также адаптированы к различным видам хореографии.

Структура выпускной квалификационной работы включает в себя введение, две главы, заключение, список использованных источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ СИБИРИ

1.1 История становления и развития танцев народов Сибири

Мировая наука открыла для себя уникальные явления культуры, созданные коренными народами Сибири и Севера. Вызывает восхищение то, что северные народы, проживающие на гигантских просторах Российской Федерации, смогли не только выжить, но и создать свою неповторимую традиционную культуру.

У каждого из коренных народов Сибири мы встречаем древнюю мифологию, насыщенную поэтической образностью, символами и иносказаниями, танцевальную культуру, народную песню, музыкальную культуру [23].

Обрядовый танец, рассматриваемый нами как вид коллективного творчества, анализируется в кругу социально значимых вопросов, связанных с развитием танцевального фольклора народов Сибири. Актуальность культурологических исследований обрядового, и возникшего в его недрах народного танца, обсуждается на основе системного осмысления феномена «танец».

Народный танец обладает неограниченными психолого-педагогическими ресурсами в воспитании подрастающего поколения на основе типологического выделения культуроведческой и искусствоведческой сфер танцевальной деятельности человека как разных видов его психофизической и социальной деятельности.

Историография обрядового танца в мировой практике и его психологические характеристики представлены в самых общих чертах и, к сожалению, фрагментарно как по хронологическому времени, так и по регионам земного шара. Неповторимый облик культуры народов Сибири формировался в течение многих тысячелетий. Миграционные процессы,

специфические условия труда и быта способствовали разнообразию антропологических, языковых, культурно-хозяйственных характеристик народов Сибири. Они обеспечивали формирование самобытного по содержанию и средствам выражения того облика, который отличает традиционный фольклор народов Сибири от культур других этносов мира.

С периода первобытности обрядовые действия в синкретических формах объединяли кинестетические, аудиовизуальные и вербальные средства. Их устойчивые варианты выражения формировали семантические ряды знаков, символов, паттернов и других определяющих единиц, которые вошли в качестве базовых средств выражения и стали основой, фундаментом культуры этносов и популяций, этнографических групп, метаэтнических общностей.

Мотивом, побуждающим древнего человека обращаться в танцевальной деятельности к божествам, была потребность в питании и в продолжении рода [60].

Если вернуться к периоду древности, то основным компонентом, инициирующим отношение человека к танцу, являлись его потребности. В обрядовом танце были отражены два основных вида потребностей. На первый план выделялись танцы, направленные на удовлетворение витальных проблем (пища, погода, среда обитания), а на второй – социальные (взаимоотношения в группах, воспроизводство рода). В борьбе за выживание физическая активность человека преобразовывала трудовые телесные проявления в акт целесообразного поведения. Усиление двигательной активности (физическая борьба, ярость, ужас, бегство, страх наказания и др.) приводили к обострению сенсорно-возбуждающих реакций в телесности человека и проявлению этих качеств в танцевальной деятельности как экстатического выражения своих пожеланий.

В исторической эволюции человечества роль танца в решении социальных потребностей все более активизируется, что обусловлено

уровнем социально-экономического развития общества. Народные слои удовлетворяют свои потребности в танце как средстве общения и поклонения природе, что не исключает функций социального познания и творчества. Танец, генетические корни которого восходят к практической деятельности человека, в когнитивном аспекте отражает законы действительности, которые формировались в палеотанце.

Этнокультурная специфика Сибири отмечена уникальными особенностями природной, климатической и ландшафтной среды, самого географического расположения этого пространства Северо-Восточной Азии, где, со времён палеолита, формировался неповторимый облик культуры народов Сибири.

Изучение мотивации – это «...вопрос о природе этого явления» [9]. В равной степени это относится и к выявлению природы танца. Природа танца обеспечивает полифункциональное развитие личности, так как онтогенез танца – это определенным образом организованный рефлекторный тип отношений психических и телесных субстанций человека в социальной среде. Это позволяет рассматривать онтогенез танца, его происхождение как один из факторов, обеспечивающих приспособляемость живых организмов к условиям их существования.

Обрядовый танец рассматривает предметную деятельность человека, его общение с собой, окружающим миром и социализацию. Природа танца бинарная, дихотомичная. Она включает в себя статический компонент (поза) и динамический (жест), что относится к специфическим способам выразительности в традиционной культуре обрядового (народного) танца коренного населения Сибири.

Чёткое определение внутреннего строения танца, полученное из его теоретической модели, позволяет выделить те элементарные единицы, которые исполняли роль психологических факторов (мотивов) в общении человека с окружающим миром и по психическому восприятию

первобытного человека служили эффективными средствами танцевального воздействия.

Место и роль танца в широком его понимании определяется тем, что имеется возможность оценить значение и границы применения танца, как вида культуры, и как вида искусства с позиций универсальной модели танца.

Диалектические противоречия в природе танца заключены в особой диалогической организации психической и физической субстанций человека. Психические возможности индивида практически беспредельны в своём воображении, в своей фантазии, а соматические возможности ограничены анатомическими, биомеханическими и физиологическими особенностями [9].

Структура и элементы танца – это поза, ритм, жест, имитация. Поза, ритм и жест были исходными средствами общения человека с тайными силами природы, на основе которых формировалось многообразие способов самовыражения. Активная мимика, гортанные возгласы, имитирующие крики животных и звуки природы, ритм бубнов создавали ту возбуждающую психологическую обстановку, которая втягивала в исполнение обряда (ритуала) всех участников. Танцевать были вынуждены все, так как только общими, предельно собранными усилиями можно было заслужить благосклонность богов, духов и сил природы. Не участвующий в ритуале считался нарушителем устоев племени и обязан был понести дополнительную кару за отчужденность от общих дел. Подобная установка всех вынуждала к танцевальной экспрессии на грани человеческих сил, к экстазу.

Палеотанец – тип танца, относящийся к древности. Жизнеспособность палеотанца зависит от социально-экономического уровня развития общества. Чем больше сохраняется реликтов первобытнообщинного строя, тем лучше палеотанец сохраняется в жизни общества живым явлением.

Основным типом палеотанца является обрядовый танец, выполняющий преимущественно религиозно-магические и трудовые функции. Палеотанец содержит структурные основные компоненты танца. Важными источниками изучения палеотанца являются его бытующие реликты, а также историографические источники, включая палеоизображения [60].

Анализируя движение в наскальном искусстве, Я. Елинек пишет: «При более подробном рассмотрении памятников палеолитического искусства мы с удивлением обнаружим, что первобытный человек изображал движение гораздо чаще, чем это может показаться на первый взгляд. На древнейших рисунках и гравюрах движение выражают положение ног, наклон тела или поворот головы. Неподвижных фигур почти нет. Нехитрые контуры животного со скрещенными ногами из пещеры Эббу дают нам пример такого движения» [22]. Я. Елинек воссоздаёт психологически динамичный портрет первобытного человека. Возможно, на основе наблюдений «канонов» (то есть структурных компонентов) обрядового танца, художник воссоздавал те позы, те эмоционально-мышечные усилия, которые сформировались у него на уровне подсознания.

Обрядовый танец – один из древнейших видов творчества человека. Ритуальный танец – компонент обряда, и это более узкое понятие, чем обрядовый танец. В сущности, побудительные мотивы обрядового танца обращены к различным силам с просьбой или благодарением как коллективное творчество [2]. На ранних стадиях родоплеменного развития обрядовый танец включает в себя совокупность всей трудовой, бытовой и общественной деятельности.

Социальные мотивы в обрядовом танце включают две основные сферы: телесно-культурные, адаптированные к проблемам окружающей действительности и духовно-культурные, связанные с иррациональными силами, в частности с анимизмом. В этих взаимодополняющих сферах сосредоточены основные средства семантической выразительности,

системы взглядов на окружающий мир. Функциональные возможности обрядового танца в решении проблем общества ориентированы к освоению неосознаваемого в осознаваемое.

В обрядовом танце семантические символы (образы) как устойчивые типы выражения (хлопки, притопы, поклоны, звуки, прыжки и др.) рождаются и формируются в переломных моментах жизни племени (общины). Когда из ситуации беды необходимо выходить (неурожай, неудачная охота, болезни, смерть и др.), и люди не видят способов избавления, кроме как обращения к высшим силам. Средства выражения семантического словаря танца предельно просты и доступны каждому члену племени. Они основаны на многократном повторении трудовых или бытовых движений, имитационных действий.

Чтобы задобрить «злые» силы и привлечь на свою сторону «добрые» силы, первобытное общество прибегало к различным средствам. Часто эту роль поручали жесту, слову, изображению или реальному предмету. Выполняя определенный комплекс действий, общество как бы превращало его в символ той проблемы, которую людям хотелось разрешить. В Сибири сохранились танцы, отражающие архаичное массовое сознание. И сейчас эти танцы являются особой сферой (религиозной, ритуальной) жизни, а не средством развлечения.

В силу своей массовости обрядовый танец стал основой народного танца. Народный танец – танец, созданный большой общностью людей в результате многочисленных попыток и коллективного творчества, а также путем отбора наиболее удачных их вариантов на основе преемственности и традиций [9].

Развитие и дифференциация разных исторических типов танца привели к формированию отдельных методик театрального (хореографического танца, которые конкретно рассматривают исследуемую область, но, в силу их узости, не обеспечивают целостного учения о

методологии танца в широком его понимании. Они лишь подготавливают почву к общему методологическому обоснованию феномена «танец» в его философском осмыслении и психологической дифференциации отдельных типов танца.

Осмысление танца в широком его понимании заключается в том, что оно ориентирует на раскрытие сущности и онтогенеза танца, его объективных возможностей в отражении сложных связей человека, общества и природы.

Важная психологическая особенность современного этапа развития танца заключается в возрастании его роли как вида искусства, а также как конструктивного компонента в сфере культуры и образования. Соответственно расширяются и специальные функции танца: психологические, педагогические, образовательные, воспитательные, адаптационные, оздоровительные, социализирующие и другие.

Первоначально танец был синкретично представлен в практическом взаимоотношении людей с окружающим миром. В дальнейшем он формируется в особый инструмент интуитивного и рационального самопознания (от неосознаваемого – к осознаваемому). Танец обретает статус системы социально ценностных отношений. Возникающие с развитием танца нормативы социальных отношений и чувственного познания действительности согласуются с социальными потребностями и законами общества.

Начало осмысления танца обнаруживается уже на ранних ступенях развития культуры, где доминирующую роль играл обрядовый танец (танец в широком культурологическом понимании) [9].

Танец в широком смысле – вид творческой деятельности, предназначенный для игрового воздействия на самого исполнителя или для зрелищного эффекта, достигаемого путем ритмической смены поз и па,

имитации жестов, служащих образным языком, способным выражать эмоциональное состояние человека.

По мере накопления социального и индивидуального танцевального опыта возникает необходимость его сохранения и передачи. Разные исторические условия требовали решения новых задач в области систематизации танца, разработки его лексики, приемов исполнения. На основе зрелищного типа танца формируется танец в узком понимании. В него входят: художественно-эстетические школы и стили (театральный, балетный, европейский классический балет, хореографические направления «модерн», «пост модерн», спортивные разновидности и другие режиссёрские постановочные танцы развлекательного сценического искусства), где каждое направление старается формировать свои мотивы танцевальной деятельности.

Игровой танец – это исходный (ведущий) вид танцевальной деятельности, возникший в древней истории человеческого общества, и послуживший основным типом, обеспечившим эволюционное развитие танцевальных процессов и форм. В широком смысле понимания танца, игровой танец – это исторически сложившийся первый этап развития танца. Психология игрового танца включает побудительную, регуляторную и смыслообразующую функции [9].

Игровой танец преимущественно включен в сферу культуры. В отличие от зрелищного танца, где обычно доминирует жестко заданная форма, игровой танец характеризуется процессуальностью, импульсивностью, насыщенностью импровизацией. Игровой танец доступен каждому человеку. В первую очередь он выполняет функциональную роль с выходом в психофизическую и социальную организацию, коррекцию личности и для решения ряда личностных и социальных проблем человека.

Классификационная характеристика игрового танца включает преимущественно жесты, простые и короткие по уровню исполнения.

Становление и развитие художественного творчества в первобытном обществе занимает значительный период. В силу функциональной направленности танца эстетические каноны, видимо, не в первую очередь заботили первобытное общество. Танцы предназначались не для зрелища, так как в них принимали участие практически все члены племени. Танец не был развлекательным, а представлял экспрессивную творческую деятельность с целью налаживания контакта с загадочными силами, которые обеспечивали удачу и благополучие, как отдельного человека, так и племени в целом [60].

Общение с высшими силами, преданность им, демонстрируется, в первую очередь, экзотичностью исполняемых движений, а не демонстрацией «красивых» па, которые предназначены для других целей.

Основной тип (жанр) обрядового танца, в котором четко выделяются социальные и религиозные функции – пляска. С этого типа танца начинается развитие танцевальной культуры у всех народов мира. Его функциональная роль в первобытном обществе отражала уровень экономического, технического и научного развития, ту структуру общественных отношений и отношений человека с природой, в которых он находился.

Пляска – древнейший вид творческой деятельности, в которой игровое воздействие на самого исполнителя или зрелищный эффект достигается ритмической сменой поз, жестов или социально значимых символов, служащих образным отражением трудовых или жизненных ситуаций. Разделение видов труда по половому признаку приводит к выделению характеристик женского и мужского танца. Типы пляски: игровая (спонтанная, импровизационная), зрелищная (поставленная специалистом, хореографом) [13].

В процессе игровой пляски исполнители вырабатывают свою индивидуальную лексику, свой почерк. В психологическом плане у исполнителей раскрываются творческие способности (мотив – быть лучшим, первым и т.д.), отчего в итоге происходит преобразование облика пляски. Сам исполнитель не всегда осознаёт свою находку, свой вклад, так как в процессе пляски он обычно интуитивно решает свои задачи и своим путём достигает цели. Новые, оригинальные па пляски возникают на уровне подсознания. Они возникают на основе имеющегося индивидуального опыта и переработки традиций, или как результат эмоционально-мышечного возбуждения.

Классификационная характеристика обрядовой пляски: состоит преимущественно из ритмической смены поз, относящихся к трудовой или бытовой сфере. Техника исполнения ограничена несложными и короткими жестами.

Поступательное развитие мирового сообщества, возникновение новых форм танцевального постмодернизма, ориентированного на удовлетворение многообразных потребностей и вкусов современного потребителя, всё больше оставляет в тени народный танец, консервативные формы которого не всегда отвечают рациональным новинкам современного танца. Традиционная танцевальная культура народов Сибири активно вытесняется более поздними типами танца, включая коммерческие направления [9].

Научно-практическая разработка самобытной традиционной танцевальной культуры народов Сибири позволяет обеспечить полифункциональными народными знаниями подрастающее поколение, сохранить специфический стиль и семантические особенности древних традиций в ситуативно развивающейся игровой танцевальной деятельности XXI века.

Первобытное общество характеризуется племенными отношениями, проживанием в условиях дикой природы. Основными занятиями людей являлись собирательство, рыболовство, охота и земледелие. В таких условиях танец был посредником в решении проблем благополучия человека и племени.

В двадцатом веке на евро-азиатском пространстве происходят социально-экономические и политические изменения, характер которых оказывает сильное влияние на традиционный уклад жизни коренных народов Сибири.

Особенно активной динамизация этнических процессов становится после второй мировой войны. Индустриальное развитие Сибири, внедрение новых форм культурно-просветительной работы, расширение сети художественных самодеятельных коллективов в клубах, далеко не всегда вступали в диалог с традиционным фольклорным творчеством, который бы отражал идеологию, пропагандируемую государством, соответствовал ей.

В современной истории этносов Сибири продолжается смешение народов, бытовых, культурных и других ценностей, происходит забвение глубинных исторических основ традиционного народного творчества, его семантики.

Сохранение и развитие культурных ценностей становится значимой проблемой в период динамичных процессов глобального воздействия человека на окружающую природную среду, массовых миграционных переселений и других факторов преобразования мирового пространства. В этих условиях традиционный фольклор подвергается особому разрушительному воздействию [60].

Разрушительное воздействие на подрастающее поколение оказывает «теневая» коммерческая поп-культура, ориентированная на производство и распространение сексуализированных образцов продукции. Вредоносные

экстатические и иные здоровью вредящие элементы, способны оказывать наркотическое воздействие и выполнять роль наркофакторов. Это может быть акцентирование откровенной эротизации поз, подбор чувственно возбуждающих ритмов, голосовых эффектов, сексуально насыщенных жестов, имитационное воспроизведение копулятивных актов и др.

Имитативная магия, воспроизводимая в обрядовой пляске первобытного общества, была направленной на воспроизведение рода (мотивация как регуляторная функция), что имеет принципиальное различие между развлекательным шоу, ориентированным на сексуальное возбуждение молодёжи с целью получения коммерческой выгоды (мотивация как инстинкт), без какой-либо ответственности за последствия «мотыльковых встреч» (США 60-70-х гг. XIX века) [9].

Коммерческое манипулирование историческими фактами, создание псевдокультурных образцов «ширпотреба», приводит к недооценке традиций народной культуры. Подобное сознательное (или бессознательное) искажение подлинных фактов недопустимо при воспитании подрастающего поколения.

Возникает необходимость осмысления и перспективного развития фольклора как исторической ценности в новых условиях с привлечением психологии управленческой деятельности.

Семантика в традиционной танцевальной культуре коренных народов Сибири чётко выделяются в основных этапах формирования этноса: племя с доминирующими родоплеменными отношениями, народность, нация.

Семантика танца – научно обоснованное значение структурных единиц танца: поза, ритм, жест (шаг), их имитация. Каждый компонент, или их сочетание несёт определённую смысловую нагрузку, направленную к конкретным объектам или к силам природы, божествам с целью получения жизненно необходимой поддержки и для решения проблем человека.

Выявление семантических основ танцевальной культуры народов Сибири позволяет говорить об организованной этнической общности людей, исторически сложившейся на определённой территории, увидеть устойчивую межпоколенную связь, которая обеспечивает преемственность общих родоплеменных ценностей, формирующих культуру этноса.

Процесс формирования древнейших форм танца, связанный со становлением первобытного общества, характеризуется сложной и длительной эволюцией. Творческая деятельность древнего человека, запечатлённая им в произведениях вне утилитарного изобразительного творчества, отражает существование ранних форм танца. Танец являлся выразительным спонтанным средством в синкретической, нерасчлененной сфере духовной жизни древнего общества [60].

Развитие постижения действительности от чувственного к рационально-понятийному ее освоению способствовало обогащению выразительных и композиционных средств танца. Ритм выступал в качестве организующей роли, объединяя танцующих людей. Генезис танца неотрывен от трудового, бытового и общественно полезного труда человека. Предпосылки его развития как особой функциональной и духовной системы заложены в первобытном обществе, реальный базис которой составляет разнообразная человеческая деятельность.

Проблемы бытия, жизни и смерти, удачи и неудачи, загадочные явления природы побуждали древнее человеческое общество понять их или найти способ общения с ними. В ряду символических посредников между существовавшей реальностью и ее таинственными сторонами важное место занимал обрядовый танец, сформировавшийся в канонизированные жанры.

Обрядовый танец выполнял особые, жизненно важные функции, задача которых – выразить сложнейшие взаимоотношения между реальным, окружающим и ирреальным, неизвестным миром. Из этих

двух ипостасей архаичную общественную мысль особенно занимала последняя, где по древнему представлению находились особые силы, способные влиять на положительный или отрицательный исход волновавших проблем.

Таким образом, феномен «танец» сопровождает человечество с периода его возникновения. Психология танцевальной деятельности разнообразно проявляет себя и функционирует во всех социально-экономических формациях и цивилизациях. Однако сами понятия «танец», «фольклорный танец» и другие определения, относящиеся к нему, во многом остаются сформулированными приблизительно. Они создавались на уровне тех частных предметных задач, которые приходилось ситуативно решать человечеству. В современной научной ситуации развития танцеведения это лишает исследователей общей научной базы, позволяющей с единых содержательно-структурных и терминологических позиций адекватно понимать друг друга, рассматривать феномен «танец» и формировать полифункциональные возможности танца на основе системно обоснованных подходов [9].

На территории Сибири на скалах и камнях сохранились рисунки – «писаницы», в прошлом созданные рукой человека. На писаницах найдены многочисленные изображения «пляшущих» человечков. Время их появления исчисляется от каменного века до позднего средневековья. К ранним материальным памятникам, в какой-то степени передающим танцевальную пластику человека, могут быть отнесены найденные археологами скульптуры малых форм.

Социальные функции фольклорного танца не ограничиваются видом искусства. В системе современного воспитания и образования осмысление и внедрение фольклорного танца является важной государственной задачей.

Мотивация творческой деятельности в системно-классификационной типологии танца позволяет выделить функции фольклорного танца в

контексте его широкого понимания и обозначить оздоровительные танцевальные ресурсы в системе современного воспитания и образования. Ориентация образовательного процесса на аудиовизуальные сенсорные системы человека и с акцентом на вербализацию обучающихся первого десятилетия жизни приводит их к быстрой утомляемости.

Социальные функции танца разнообразны и не ограничиваются эстетическими параметрами. Так, В.Е. Гусев, исследуя эстетику фольклора, его синкретические формы, куда входит и традиционная танцевальная культура народов Сибири, включая игровые варианты танца, делает важный для интерпретации рассматриваемой проблемы вывод: «Фольклор является одновременно искусством и не-искусством; познавательная, эстетическая и бытовые функции составляют в нем одно неразрывное целое, но это единство заключено в образно-художественную форму» [20]. В связи с таким подходом танец можно рассматривать как искусство (часто под этим подразумевают хореографические шедевры и другие сценические танцы) и как не-искусство (например, не всякие исторические и современные танцы или танцы детей отличаются эстетической привлекательностью).

У якутов, бурят, эвенков и других этносов Сибири в танцевально-игровой культуре выявляются параллели, которые восходят к древнейшему общему танцевальному наследию народов Евразии.

Магические игро-пляски. В рамках тотемизма существуют ритуальные действия, ритуальные игро-пляски, сохранившие древнейшие представления о животных-тотемах. Так, в среде бурят сохранился в конце XIX–начале XX века так называемый медвежий праздник (обряды, связанные с охотой на медведя, ритуальное разделывание его туши по суставам, поедание его мяса).

Многодневные медвежьи праздники проводились народами Дальнего Востока и Нижнего Амура: ульчами, нивхами, айнами, орочами и др. На них «танцующие изображали медведя,двигающегося на задних лапах,

вытянувшись во весь рост». Как считает этнохореограф С.Ф. Карабанова, «можно предположить, что это явление – пример орнаментированной игры, которая перерождается в пляску, когда действия участников согласуются с ритмом музыкального бревна» [33].

Таким образом, в традиционной танцевальной культуре народов Восточной Сибири отражаются пережитки тотемических культов, связанные с птицами и животными.

Как уже упоминалось, одной из ранних форм хореографического искусства народов Восточной Сибири, можно назвать магические охотничьи игро-пляски, сложившиеся в условиях присваивающего типа хозяйства, такие как: «Танец тетеревов», или «Глухариная пляска», «Медвежьи игры», «Волчья игра» и другие, которые исследователи называют как игрой, так и танцем. Все эти игро-пляски носили магический ритуальный характер, связанный с промысловым культом и тотемическими представлениями архаического человека.

В охотничьих игро-плясках участники двигаются прыжками на корточках, нередко такие танцы сопровождаются пением, выкриками, хлопками в ладони. Так, широко распространенный по бескрайним просторам Сибири танец «Глухаря», несмотря на некоторые различия в хореографической лексике и рисунке у бурят, эвенков, эвенов, сохранился в живом бытовании до конца XX века. В этой пляске проявляются элементы, свойственные всей культуре охотничье-промыслового культа: перевоплощение посредством пластики в того или иного зверя или птицу, экстатическое состояние участников охотничьей мистерии, ее длительность, направленная на приманивание желанной добычи, воздание должного духам природы. Однако, наряду с уподоблением, начинают проявляться элементы соревновательности, где появляется победитель, первый, лучший охотник, воин, вождь, шаман.

Постоянно подчеркиваемая исследователями первобытной психики стереотипность мышления архаических сообществ, представляет собой наглядное выражение значимости авторитета. Образ вожака, лидера, наиболее удачливого члена сообщества с появлением первых религиозно-мифологических представлений отождествлялся с неким первопредком, тотемом, позднее – с волей божьей, а на уровне доминирования рационального мышления – с идеей «законов социально-исторического развития», автоматически определяющих обстоятельства существования человечества [9].

Уподобление наиболее удачливому члену архаического сообщества, имитация его действий и поступков способствовали, по мнению древнего человека, выживанию, процветанию всего рода.

В становлении художественной культуры особую роль выполняли тотемические церемонии. Каждый род относился к своему тотему с величайшим почтением. Человеку в тотемном костюме и маске полагалось быть главным действующим лицом во всех родовых обрядах и праздниках. Однако танец основного исполнителя уже не являлся копированием пластики животного как в охотничьих мистериях, а представлял собой перевоплощение в образ, в художественное отображение этого животного. Обряд в совокупности с соответствующими мифами, ритуальными игро-плясками приближался к театрализации.

В качестве вполне самостоятельного в ряду явлений, способствовавших переходу нехудожественного в художественное, рассматривается культ предков, где впервые среди объектов почитания и поклонения появляется образ самого человека. Право соприкоснуться с духами имели особо посвященные – колдуны и шаманы, чьи колдовские сеансы или шаманские камлания развертывались в целые танцевально-пантомимические представления с элементами театрализованных форм человеческой деятельности.

Сохранившиеся в живом фольклорном бытовании до конца XX века охотничьи игро-пляски отражают тотемические представления народов Сибири и доказывают значимость этих ритуальных элементов в традиционной культуре.

Необходимо отметить, что в мифологии образ животного присутствует на разных уровнях: на первом уровне персонаж выступает в качестве божества-первопредка, на втором – в качестве божества-творца-демиурга и на третьем – в образе духа-покровителя рода, человека, священного места. Тотемизм, как наиболее ранняя форма почитания животных, полностью не вытесняется в последующие периоды и тесно переплетается с другими видами верований у народов Сибири [9].

Культ плодородия в пещерном искусстве воплощен в образе двух взаимообусловленных сторон одного явления: женщины и зверя.

Образ женщины нередко рисуется с помощью символических знаков – треугольников, тектиформ, клавиформ, скутиформ. Образ мужчины передавался посредством таких символических знаков, как линии, точки, пунктиры, фигуры, стрелки и др. Условное изображение деталей, гривы, волос животных, а также реалистические изображения животных, обнаруженные в пещерах Сибири и Западной Европы, являются отражением формирования абстрактного, мифологического мышлений, символического образа. Модель мира, выраженная в мифе, нашла свое отражение в пещерной палеолитической живописи в образе птиц, зверей, прежде всего копытных, а подземный и подводный мир – в образе змей, рыб, лягушек и т.д. В основе палеолитического мифа лежала мысль о жизни и смерти, отсюда неизбежно возникает культ плодородия, созданный независимо друг от друга всеми первобытными народами, а в его основе – культ женщины-роженицы.

На петроглифах, открытых в Монголии на р. Чулуут, образы женщин-рожениц, прародительниц представлены наиболее ярко. Как и в других

местах земного шара (Франция, Испания, Западная Европа и др.), древнейшие изображения находятся в местах, скрытых от непосвященных лиц, и в то же время здесь имеется небольшая ровная площадка, удобная для совершения сакральных действий и ритуальных танцев – «в верхней части композиции изображен «хоровод» рожениц, расположенный как бы полукругом вплотную друг к другу. Основной ряд состоит из шести фигур, все показаны с преувеличенно большими животами, широко раскинутыми ногами, согнутыми в коленях и широко раскинутыми руками, согнутыми в локтях. Наиболее интересна фигура с большим плодом между ногами, двумя грудями и большими оленьими рогами на голове» [67].

Образ женщины-зверя, человека-зверя – один из древнейших в первобытном искусстве и в мифологических сюжетах эпохи палеолита. И танец женщин в сочетании с женской фигурой с рогами на петроглифах Монголии являлся частью церемонии в честь культа плодородия, имплицитно связанного с универсальной идеей предков рода – матери-прародительницы и отца-оленя. Данные церемонии, длившиеся нередко несколько месяцев, преследовали ряд взаимосвязанных целей. Имитируя действия и жесты мифических предков, участники многодневной церемонии приобщаются к ним и реально сопричастуют их сущности, молодое поколение вводится в тайны священных обрядов, а также участникам церемонии удается вызвать рост растений и животных, что в целом содействует процветанию рода.

Богине – матери-прародительнице отводится большая роль в традиционной танцевальной культуре народов Сибири. Так, у бурят это символический образ Матери-лебеди – прародительницы одиннадцати хоринских родов, у тувинцев этот образ передают танцы многоруких и многоногих богинь, в которых оживают «угловые» позы рук, положения корпуса и головы, словно сошедшие с петроглифов эпохи «каменных веков». В алтайской танцевальной культуре ярко выражен образ женщины-

амазонки, выступающий как символ стабильности, нерушимости родовых уложений и в целом сохранности рода и миропорядка на его сакральной территории.

Именно через женщину-прародительницу, согласно мифам многих народов мира, осуществлялась связь человека со своим тотемом животным, птицей, растением, змеей, крокодилом, горой, рекой и т.д. Поэтому, вероятно, особое значение в тотемических мистериях имели женские танцы, запечатленные на петроглифах.

Женские образы и культы занимают большое место в искусстве верхнего палеолита в форме наскальной живописи и целых групп женских статуэток, нередко находящихся в особых помещениях, вблизи очага. На основе обнаруженных артефактов и этнографических данных, а также сохранившихся архаических обрядовых танцев у ряда этносов Сибири можно проследить связь культа женщины-символа плодovitости и культа огня – очага.

По сведениям Г.Р. Галдановой, археологические находки – женские статуэтки, обнаруженные в непосредственной близости от домашнего очага, и этнографический материал свидетельствуют о том, что у большинства народов Сибири почитание домашнего очага являлось основной функцией женщины, что нашло отражение в термине «удаган» от тюркского слова «от» или «ут», означающего огонь, и прибавления к нему «ган» для образования женского рода [17].

В древности термином «утган», вероятно, называли жриц огня. Со временем данным словом у бурят стали означать шаманок. М. Н. Хангалов описывал жертвоприношение огню у забайкальских бурят. Он приводит текст призывания: «Хан богдо заяши, мать твоя – камень, отец твой – закаленная сталь, накидка твоя – шкурка черного барашка. Сагадай одигон высеканием добыла искру, Санхалан хатан маханием разожгла огонь, неугасимый домашний очаг – гал гуламта, могучий предок – уг заян

тэнгри». В данном призывании жрица огня Одигон величается также уважительно Хатан и совершает сакральные действия – высекание огня и махание [1].

Культ огня является важным элементом традиционной культуры хакасов, считающих себя огнепоклонниками Саяно-Алтая. Фетиш, посвященный богине огня «чалбак-тес», или «инези-тес» (букв, фетиш матери огня), изготовлялся под руководством женщины-шаманки непорочными девушками. Трехлетняя кроваво-рыжая кобылица (хызырах поэрах) служила оберегом богини огня. После специальных приготовлений кобылицу три раза обмахивали фетишем богини огня, трижды помещали его на ее круп и совершали троекратные поклоны. В мировоззрении хакасов дух хозяйки огня относится к разряду верховных божеств и находится в одном ряду с древнетюркской богиней Умай [9].

У киргизов ёж (кэрпэк-шэшэн) тоже считается мудрым животным, которое помогает всем своими советами. У него сначала не было ног, а когда появилась необходимость в его присутствии на общем собрании, ему приделали ноги.

Можно предположить, что у бурят игра Тоорсэглэхэ некогда изображала катящегося ежа, но по причине своей технической трудности выпала из репертуара шаманов. Слово «тоорсэглэхэ» (тоорэглэхэ) обозначает гадание путем бросания на землю плоской посуды тоорсэг. Движение игрока и на самом деле напоминает боковые покачивания катящегося на ребре блюда или тарелки, особенно перед тем, как оно упадет. Но почему тогда все шарахаются в разные стороны от этой совершенно безобидной посуды, как от колючего ежа? Видимо, как и в случае с вороном, миф о мудром еже был забыт, а движение, которое некогда было его кинетическим знаком, сохранилось и было переосмыслено по аналогии с катящейся посудой, т.е. получило совершенно иную семантическую нагрузку.

Кабан – опасный зверь горной тайги и в то же время желанная добыча охотника. Слово «кабан» (по-бурятски бодон) служит названием одного из хоринских родов – бодонгууд. Ц.Б. Цыдендамбаев склонен был считать, что бодонгууды являются потомками киданей, у которых существовал культ дикого кабана, вепря. По преданию киданей, приведенному В.П. Васильевым, у одного из древних киданьских правителей была кабанья голова, он одевался в свиную шкуру и звали его Кхе-ге. Это имя Г.Р. Галданова идентифицирует на современном монгольском языке как гахай – кабан, свинья [17]. Она сообщает, что закаменские буряты при постройке жилья под порогом закапывали голову убитого кабана, кабаньим же клыком очерчивали землю под фундамент, что свидетельствует о представлениях о кабане как о предке. Фигурки кабана использовались шаманами в качестве амулетов, а череп применялся в обряде изгнания злых духов, что еще раз свидетельствует о некогда тотемной, предковой семантике этого образа [9].

Г.Н. Потанин записал в Западной Монголии миф о кабане, прародителе киргизского народа. Согласно этому мифу, киргизы произошли от брака монгольского принца с женщиной-свиньей, поэтому они не едят свинину. Ученый считает, что этот миф имеет явно домусульманское происхождение, и добавляет, что отвращение к свинине также испытывали, по свидетельству греческих писателей, скифы. Описаний игровых движений, обозначающих кабана, в литературе мы не нашли, видимо, образ гахай-онгон создавался сочетанием хрюканья и характерных для этих животных движений головой, вооруженной клыками, при поиске пищи в земле и при защите [52].

Из антропоморфных персонажей бурятских ягшаа-наадан наиболее индивидуализирован образ Самсаахай (Самсаа-хатан, Намаа-хатан) – божества плодородия времен матриархата. Дошедшие до нашего времени тексты представляют ее как воплощение необузданной женской сексуальной и фертильной энергии. Шаман, перевоплотившись в ее образ,

откровенно и требовательно начинает домогаться мужчин, а, получив отказ, упрекает их в старости и импотенции и угрожает лишением детородной функции. Брак Самсаа-хатан с Добеодоем, видимо, является поздним мотивом, развившимся при установлении парной формы брака. Но и в браке Самсаа-хатан остается верна себе: за постоянные супружеские измены она подвергается наказаниям мужа и осуждению окружающих, лишается титула «хатан», становится просто «Самсаахай» (уменьшительно-пренебрежительная форма от Самсаа). От полного исчезновения этот образ избавил, по нашему мнению, стихийно сложившийся на ягшаа-наадан яркий отрицательный характер развратной обольстительницы. В отличие от других антропоморфных персонажей, Самсаа-хатан произносит развернутые монологи, причем исключительно эротического содержания, которые в какой-то степени могут помочь воссоздать сценические движения этого персонажа.

Образ ее мужа Добеодоя, табунщика небесных коней, принадлежащих покровителю коневодства Ухаа Солбону, является, образом комического ревнивца. Несмотря на свое небесное происхождение, он представляется хромым стариком с искривленным лицом, что и обыгрывается исполнителем этой роли – шаманом.

Самсаа-хатан воплощает функции божества половой страсти. А покровительницами материнства и детства выступают все три Майлган, которые в некоторых версиях считаются женами Ухаа Солбона. По мифу, опубликованному Н.О. Шаракшиновой [72], три богини Майлган опередили Ухаа Солбона и стали создателями людей, а ему ничего не осталось, как только создать коней. Вероятно, произошла контаминация образов богинь-прародительниц эпохи матриархата и трех жен Ухаа Солбоона, так как жены последнего никак не могли быть предками людей, поскольку младшая из них сама имела земное происхождение и была за это презираема старшими. Она скучала по земле, и когда ее призывают на ягшаа наадан, она выражает

это чувство трогательными стихами. Собираетелным образом богинь, связанных с идеей материнства и покровительством детей, является Буубэй онгон. Она выступает не просто как образец заботливой матери, а как божество, дарующее детей, именно поэтому она спрашивает у мужчин о возрасте их жен и, уступая их просьбе, отдает сверток, изображающий ребенка.

Подражательные игры бурят Адангууши онгон, Галзуу онгон, Муншин онгон являются типологическими аналогами чукотского «Танца с гримасами». Этот танец основан на мимике лица и пластике верхней части тела. Со стороны танец выглядит так, как будто исполнители кого-то дразнят: они гримасничают, высовывают язык и плюют в воздух. Как считает М.Я. Жорницкая, которая записала этот танец, некогда этими движениями чукчи стремились изгнать духа эпилепсии, которого обычно изображали с искаженным лицом. Чукчи верили, что этот дух обладает способностью моментально менять свой вид, принимать другое лицо, как только его увидит шаман. Как предполагает исследовательница, чукчи для отпугивания духов в древности использовали маски, а потом заменили их гримасами [24].

Танцы с устрашающими гримасами для отпугивания злых духов отмечены также у ительменов. Бурятская игра Галзуу онгон (онгон бешенства или безумия), по мнению О.Б. Буксиковой, восходит именно к аналогичному обряду отпугивания духа безумия. И, возможно, уже на ее основе были придуманы игры, в которых мимикой изображают отрицательные черты человеческих характеров – пьяница Ногтуу онгон, франт и хвастун – мунезши онгон. Это еще раз доказывает, что мимика играла очень важную роль во всех подражательных играх бурят. По всей вероятности, буряты, как и чукчи, некогда на своих игрищах и обрядах использовали маски [9].

1.2 Специфические особенности танцевальной культуры народов Сибири

Русский народный танец Сибири неразрывно связан с общерусским танцевальным фольклором, однако он имеет свои специфические особенности, неразрывно связанные с историей заселения Сибири.

На формирование отличительных особенностей сибирского народного танцевального творчества оказали влияние постоянные контакты русских переселенцев с близкими к ним по культурным традициям переселенцами из Белоруссии и Украины. Так, в сольных плясках, переплясах, особенно у женщин, встречаются одинаковые положения рук как в танцах у русских, так и белорусов. Более современная форма танца – массовая пляска с частушками – исполняется композиционно одинаково.

Пляска – наиболее распространенный вид хореографии – бытует повсеместно и в Сибири. Переселенцы из европейской части России принесли с собой основные виды плясок, сберегли их манеру, технику исполнения. Сохраняя первоначальную основу и переходя из поколения в поколение, пляска развивалась, открывая большой простор для индивидуального и массового творчества [64].

Ни один народный праздник, гулянье не обходились без плясок. Об этом свидетельствуют путешественники по Сибири, писатели, исследователи народного творчества.

Как и любая другая, сибирская пляска состоит из отдельных движений, которые отличаются друг от друга манерой исполнения, отражают конкретные черты пляшущего человека. С помощью танцевальных элементов исполнитель раскрывает содержание пляски, создает тот или иной художественный образ. Все исполняемые движения подчинены ритму и темпу, характеру музыкального или песенного материала.

У исполнителей сибирской пляски очень выразителен верх корпуса, особенно голова и руки. Исполняя пляску, сибиряк раскрывал свои индивидуальные черты, демонстрировал свою изобретательность. Если исполнитель «вворачивал» в пляску замысловатое коленце, то после обязательного прохода по кругу дробным или сменным шагом он вздергивал голову вверх. Сибирские пляски просты в построении и подборе движений, поэтому они доступны каждому, кто желает танцевать. В плясках могли участвовать как юноши, так и девушки, реже участвовали женатые мужчины и замужние женщины [64].

Сибирские пляски, в отличие от плясок западных областей России, исполняются малым количеством участников, так как местом их исполнения зимой была изба, летом на улице – место у дома. Одни проходят в быстром темпе, например «семейская» пляска «Ножницы», другие, например «Барыня с подныром», начинаются в медленном, а заканчиваются в быстром темпе. В таких плясках присутствует строго установленное хореографическое построение.

Известно, что пляска родилась из хоровода, давая волю творческой фантазии, индивидуальному мастерству исполнителя. Из-за климатических условий, бытового уклада пляска в Сибири приобрела свои специфические черты. Ее техническая основа усложнена, имеются свои формы и рисунки, хороводная песня заменена плясовой.

Талантливый сибирский народ создал множество различных по построению и содержанию плясок. Каждая из них имела свой стиль, свою манеру исполнения, свою лексику. Мужскую сибирскую пляску отличает удаль, виртуозность, ловкость, юмор, сочетающиеся со скромностью, вниманием и уважением к партнерше. Женской сибирской пляске присущи гордость, благородство, плавность и в то же время юмор и задор. Например, такие пляски, как «Сербияночка», «Саратова», широко распространенные в

Сибири, являют собой яркое эмоциональное выражение сибирского русского характера.

Отличительной чертой как общерусской, так и сибирской пляски является индивидуальная импровизация, то есть свободное комбинирование разных движений, усложнение, сочинение новых и развитие старых вариантов.

Сибирскую пляску отличает выразительность, и осмысленность лексики. Эта лексика, в отличие от хоровода, имеет более богатый и сложный характер. В некоторых сибирских хороводах, например, в «вечерочных», «сидячих», «проходочных», существуют элементы припляса и пляски, где выделяются солисты, разыгрывающие действие песни, однако танцевальный язык при этом технически ограничен. В плясках же лексика значительно сложнее: она включает дробь, вращения, хлопучки, присядки и т.д. В отличие от хоровода, исполнитель имеет возможность в пляске двигаться в пространстве: «выходка» мужчин, проходка по кругу женщин, всевозможные переходы, вращения в парах и т.д. – все это дает возможность создавать новые рисунки, построения, которые присущи только пляске [24].

Нередко под одну и ту же песню в одном селе плясали, а в другом водили хороводы. Например, «семейские» в Бурятии под песню «Я по бережку похаживала» плясали, а жители Новосибирской области водили медленный хоровод.

Сибирская пляска приобрела более динамичный характер, когда возник новый своеобразный жанр русского песенного народного творчества – частушка. Частушка принесла с собой новые ритмы – острые и своеобразно плавные. Более современные пляски, такие как «Саратова», «Табора», «Тюхтетка», исполнялись под гармонь с частушками, когда исполнители лихо отплясывали дробь, присядки. Иногда пляска сопровождалась хлопками в ладоши [24].

Другие особенности, влияющие на формирование местных традиций сибирского танцевального фольклора, обусловлены своеобразием жизни и быта, хозяйственной практикой сибирского крестьянина. В Сибири основное занятие крестьян составляли земледелие, охота, рыболовство, причем земледелие являлось преобладающим видом деятельности. Отсюда и обрядовые традиции, связанные с разными периодами сельскохозяйственных работ.

Несомненное воздействие на формирование народного танцевального искусства Сибири оказали природно-климатические условия. Суровый климат, долгая зима не только формировали особый тип человека, его внутренний и внешний облик, своеобразие одежды, обуви, но и во многом обусловили особенности композиции, манеру и характер исполнения танцев. Так, например, в зимнее время, когда мужское население уходило в тайгу на охоту, а женщины занимались рукоделием, большая часть времени проходила в избах. Пели песни, водили вечерочные хороводы, молодежь затевала игры. Ограниченность пространства избы породила сидячие хороводы.

Таким образом, возникновение и развитие традиций сибирского танцевального фольклора обусловлено целым комплексом факторов, их взаимодействием и единством, в результате чего в нем воедино слились общенациональные и локальные, местные проявления [24].

В чем же проявляется своеобразие сибирских танцевальных традиций?

Существуют три основные группы признаков, в которых отражаются местные особенности народного танца – этнографические, стилевые и исполнительские.

Этнографические признаки отражают формы бытования народных танцев. Прежде всего, они проявляются в характере обрядов, сопровождаемых песнями, танцами, музыкой. Например, драматургия

сибирской свадьбы значительно отличается от традиций северных областей России: если в Сибири преобладают величальные, плясовые, веселые по настроению песни, то на Севере вся первая часть обряда бракосочетания имеет, подчеркнута драматический характер: плач невесты, печальные песни-причитания ее подруг. Различия можно обнаружить не только в местных свадебных ритуалах, но и во всех других традиционных обрядах – семейных, календарных.

Народная хореография как составная часть свадебного обряда не имела главного смыслового назначения, но как выразительное средство целостного обряда представляет собой несомненный интерес для балетмейстеров.

На вечерке в доме невесты в основном водили хороводы на любовную тему, то есть «припевали» жениха. Сам характер вечерки отражал предсвадебную ситуацию. В основном водили игровые и вечерочные хороводы, где действующими лицами были девушка и парень. Заканчивались хороводы поцелуем той пары, которая танцевала в середине круга.

По композиционному построению такие хороводы были просты. Они включают следующие рисунки: круг как основной рисунок хоровода, круг в круге, «змейку», «воротца», «пускать стрелу». Основной танцевальный шаг – «шаг с каблука» на всю ступню на каждую четверть. Исполнители хороводов брались между собой за руки и двигались по заданному направлению [24].

Во втором этапе, когда шло гулянье в доме жениха, хоровод как жанр хореографии отсутствовал. Исполнялись пляски и переплясы – танцы в более быстром темпе и эмоциональные по характеру. Это групповые пляски, смешанные по составу, то есть исполняли мужчины и женщины. Жених и невеста в плясках не участвовали. Танцевали только родные и приглашенные на свадьбу.

Дружка, как главное действующее лицо на свадьбе, заказывал пляски гармонисту. Исполняя «Чижа», «Саратова», «Сербияночку», «Подгорную», танцующие использовали дроби «в три ноги», «притопы», «повороты», «хлопки в ладоши», «ключ». У мужчин присядки, дроби, простые хлопушки, прыжки.

Все эти пляски носили веселый, задорный характер, что создавало особую зрелищность, праздничность свадебного обряда.

Следует подчеркнуть, что в разных районах Сибири встречаются различные, порой резко несхожие формы народной хореографии. Так, танцы, характерные для одной местности, района, села, могут быть неизвестны или редко встречаемы в других регионах. Например, пляска «Ножницы» встречается только у забайкальских «семейских», а песня-танец «Саратова» встречается повсеместно в Сибири. Сольная пляска «Голубка» известна только в Иркутской области, кадрили-пляску «Шестерка» исполняют в Сибири везде, вплоть до Урала.

По-разному проявляется и такой важный компонент народного искусства, как условное разыгрывание действия, сопровождаемое своеобразными движениями ног и рук, «Выходка» в сольной мужской пляске в Томской области отличается от «выходки» в Красноярском крае. Если в Томской области «выходка» мужчин выглядит «петушино», «бочком», то в Красноярском крае мужчина сначала стоял на месте, широко раскрыв руки в стороны, ударял в такт правой ногой, встряхивая головой, и лишь затем выходил в круг [24].

Вторая группа признаков, определяющих своеобразие сибирских традиций народного танцевального творчества, связана со стиливыми особенностями видов танцев. В каждой местности существуют свои излюбленные приемы художественной выразительности, используемые в танцах: своеобразная «выходка», типичные танцевальные приемы, характерные «коленца», названия танцев, их построение. Стиливое

своеобразие танцев, исполняемых в определенном районе, селе, во многом проявляется независимо от их жанровой принадлежности.

Сравнение плясовых движений «семейских» и сибирских крестьянок из Красноярского края показывает, например, что мелкие движения у «семейских» более мелкие, рассыпчатые, нога ударяет в пол всей стопой, не поднимаясь высоко. у крестьянок Красноярского края встречаются дроби каблучные, с переходом на всю стопу, как в повороте, так и в продвижении, руки в танце более активны.

Третья группа признаков, отличающих хореографический фольклор в той или иной местности, определяется особенностями народного исполнительства. Для каждого региона Сибири, даже села, района типична своя особая манера исполнения. Например, «Шестерка» Красноярского края отличается от «Шестерки» Кемеровской области по фигурам и набору движений. Несмотря на то, что последняя фигура («змейка») встречается там, в одинаковой форме, красноярская «Шестерка» более динамична по развитию и отличается рукосплетением в парном вращении и более быстрым темпом. По характеру исполнения обе ближе к уральской «Шестерке» [24].

Сибирские хороводы разнообразны по композиции, но основной формой построения большинства хороводов является круг. Если в центральных и северных областях России в хороводах встречаются такие рисунки, как круг в круге или два-три круга рядом, то в Сибири распространены «малый круг», «полумесяц» или «сидячий круг» в зависимости от места, где водят хороводы. Сибирские хороводы имеют и другие построения, например, «воротца», «стрела», «колонна», «карусель», «узор», «ножницы» и т.д. Необходимо отметить, что в Сибири одни и те же виды композиционного построения или рисунки хороводов могут иметь различные названия в зависимости от места бытования.

Таким образом, не вызывает сомнения тот факт, что сохранение сибирского танцевального фольклора способствует обогащению общей национальной хореографической культуры [56].

У танца, как ни у какого другого вида искусства, есть качества, способствовавшие быстрому и полному освоению жизненно необходимых навыков: в форме жестов и телодвижений человек за короткое время успевал передать эти навыки более ярко и эмоционально, нежели любым иным способом.

Всестороннее изучение народного танца важно как с хореографической точки зрения, так и в качестве историко-этнографического источника для определения социальных отношений между людьми, эстетического уровня создателей и исполнителей танцев. Костюмы и музыкальные инструменты также являются источником при изучении материальной и духовной культуры.

Кроме того, данные хореографического искусства, сопоставленные с археологическими, фольклорными материалами и литературно-этнографическими сведениями прошлого и настоящего, позволяют более точно представить и понять этнические, в том числе этнокультурные контакты. Вот поэтому все эти аспекты принимались во внимание при изучении народной хореографии народов Сибири, чье танцевальное искусство до сих пор не изучено этнохореоведами, этнографами и фольклористами [34].

Планомерное выявление и сбор материалов по танцам населения Сибири начались сравнительно недавно – в 50-х годах прошлого века. За последние же полтора десятка лет интерес к танцевальному фольклору усилился во много раз, что во многом связано с идеей комплексного изучения фольклора, анализ в его функциональной и художественной целостности, а также с тем, что за этот отрезок времени собран такой объем первичной информации о народом танце многих этносов, что возникла

необходимость в систематике и обработке этого материала. Изучением танцевального фольклора занимается немало отечественных ученых, практиков, собирателей-энтузиастов.

Однако, несмотря на расширение сферы деятельности ученых в области изучения народной хореографии, танцевальный фольклор продолжает оставаться на периферии фольклористики. Эта проблема связана с тем, что теория и эстетика танца в российской науке находятся в зачаточном состоянии, стадии зарождения теоретических и методологических принципов этнохореологии. Однако уже сейчас в общеэстетических трудах по фольклору и исследованиях ученых-хореологов танец справедливо утверждается как существенный и полноправный компонент народного искусства.

Учеными до сих пор не выявлена до конца система научных понятий, не выработаны принципы систематизации и классификации танцев, нет общей методики кинетографирования танцевальных движений. Кроме того, усилия исследователей не скоординированы и не объединены, а это ведет к диспропорции в изучении танцевального искусства народов Сибири. Хотя в последние два года работа по координации усилий в теоретико-методологическом и практическом изучении народного танца активизировалась, что проявилось в выходе ряда работ: коллективной монографии, исследований отдельных авторов. Однако, есть и такое положение вещей, как полная ненаучность танцевального искусства, в частности, искусства некоторых народов Сибири [24].

Традиционные танцы народов Сибири носили в основном подражательный характер, выявляют в танцевальной культуре почти каждого народа Сибири хореографические традиции других народов, что свидетельствует об их этнокультурных связях. Так, в работе В.З. Савина предлагается методика работы с «косвенными источниками» по воссозданию утраченных черт народной хореографии, делается попытка

создания «теоретической модели» шорского танца на материале «косвенных источников», классифицируется собранный материал, выявляется тенденция сходства шорской хореографии с танцами народов Сибири [54].

В силу специфичности хореографического искусства многое из сокровищницы народного танцевального творчества, по мнению большинства исследователей, безвозвратно ушло, а то, что осталось, либо забывается молодым поколением, либо стилизуется и обобщается до неузнаваемости отдельных специфических черт локальных групп.

В современных условиях традиционная народная хореография народов Сибири, сильно изменилась. В конце XIX–начале XX вв. тюркскими и барабинскими татарами была утрачена часть их самобытной, в том числе и хореографической, культуры, что связано как с процессом ассимилирования ее с русской культурой и, естественно, изменением традиционного уклада жизни, а также с изменением религии. Однако несмотря на исламизацию, они сохранили в культуре и в хореографии элементы доисламских, шаминитских воззрений.

В недалеком прошлом танцы народов Сибири были как обрядовыми, так и игровыми, носившими, в основном, подражательный характер. Хотя в более древние времена они, возможно, были непосредственно связаны с ритуальными, шаманскими действиями, связанными с культом различных птиц и животных (семантика движений особенно сильно выявляет это – движения рук наподобие движений крыльев).

Часть танцев, вероятно, была связана с ритуальными церемониями, отражающими верования шаманистов. При этом шаманские пляски частью представляли из себя древние пантомимы, отображающие хозяйственно-культурный тип данного народа и изменения его на всем протяжении их существования в природе как таковых. Как для более ранней, так и для традиционной хореографии конца XIX–начала XX вв. характерно

проявление большой склонности сибирских народов к сочинительству новых танцев на основе использования местного и близкородственного танцевально-песенного фольклора. При этом он мог быть переложен на свой лад сообразно местным привычкам, обычаям и традициям [24].

Со второго десятилетия XX в. заметна тенденция приобщения традиционной хореографии данных групп сибирских народов к русской народной хореографии, тем более, что в современных условиях кое-где идет процесс размывания грани между ними, процесс взаимопереплетения отдельных танцевальных элементов (например, на одну треть сибирские народы в своем репертуаре имеют танцы русского или европейского происхождения).

По тематике в данное время все танцы схожи, в основном преобладают лирические и бытовые мотивы: о любви счастливой и несчастной, о выборе невесты, о ссорах между любимыми и о многом другом.

По количеству фигур танцы имеют вариации от двух до пяти-шести, музыкальный размер либо очень четкий – от 2/4 до 4/4, либо имеет переменный характер. Наиболее характерными являются следующие основные движения – волнообразные движения рук, мягкие переступания ног либо «топы», а также исполнение некоторых движений на полусогнутых коленях, с согнутыми в локтях руками, топтание на месте, повороты вокруг своей оси на 180°, 360° и более. Рисунок танца во многом произволен, за исключением сюжетных танцев, но с определенным набором движений. Основными линиями танца являются точка, линия, диагональ, полукруг и круг. Количество исполнителей в танцах варьируется: от одного до шести человек или же четное неограниченное количество человек, что, возможно, может быть связано с четной цифрой девушек в дружине – сорок – в тюркском эпосе.

Функциональная направленность танцев ныне носит больше художественно-эстетический смысл, нежели религиозный или обрядовый. Хотя прослеживается все же наличие двух простейших видов шаманских плясок в танцевальных движениях, однако их первоначальный смысл уже полностью утрачен. Однако вышеуказанные практические результаты и выводы, сделанные на основе полевых исследований и изучения всего спектра литературы, затрагивающей темы традиционной народной хореографии, не означают полной изученности ее и являются лишь стартовой площадкой для дальнейших исследований этого междисциплинарного зарождающегося направления в науке – этнохореологии [69].

Выводы по первой главе:

Народы Сибири, проживающие на гигантских просторах Российской Федерации, смогли не только выжить, но и создать свою неповторимую традиционную культуру. У каждого из коренных народов Сибири встречаются древняя мифология, насыщенная поэтической образностью, символами и иносказаниями; народная песня, музыкальная и танцевальная культура.

В недалеком прошлом танцы народов Сибири были как обрядовыми, так и игровыми, носившими, в основном, подражательный характер. Хотя в более древние времена они, возможно, были непосредственно связаны с ритуальными, шаманскими действиями, связанными с культом различных птиц и животных (семантика движений особенно сильно выявляет это – движения рук наподобие движений крыльев).

Обрядовый танец рассматривает предметную деятельность человека, его общение с собой, окружающим миром и социализацию. Природа танца бинарная, дихотомичная. Она включает в себя статический компонент (поза) и динамический (жест), что относится к специфическим способам

выразительности в традиционной культуре обрядового (народного) танца коренного населения Сибири.

Русский народный танец Сибири неразрывно связан с общерусским танцевальным фольклором, однако он имеет свои специфические особенности, неразрывно связанные с историей заселения Сибири.

Пляска – наиболее распространенный вид хореографии – бытует повсеместно и в Сибири. Переселенцы из европейской части России принесли с собой основные виды плясок, сберегли их манеру, технику исполнения. Сохраняя первоначальную основу и переходя из поколения в поколение, пляска развивалась, открывая большой простор для индивидуального и массового творчества.

Как и любая другая, сибирская пляска состоит из отдельных движений, которые отличаются друг от друга манерой исполнения, отражают конкретные черты пляшущего человека. С помощью танцевальных элементов исполнитель раскрывает содержание пляски, создает тот или иной художественный образ. Все исполняемые движения подчинены ритму и темпу, характеру музыкального или песенного материала.

Сибирские пляски, в отличие от плясок западных областей России, исполняются малым количеством участников, так как местом их исполнения зимой была изба, летом на улице – место у дома.

Талантливый сибирский народ создал множество различных по построению и содержанию плясок. Каждая из них имела свой стиль, свою манеру исполнения, свою лексику.

Отличительной чертой как общерусской, так и сибирской пляски является индивидуальная импровизация, то есть свободное комбинирование разных движений, усложнение, сочинение новых и развитие старых вариантов.

ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ СИБИРИ

2.1 Особенности развития хореографической выразительности на примере репертуара ансамбля народного танца

Гипотезой нашего исследования является предположение о том, что танцевальная культура народов Сибири может выступать средством хореографической выразительности.

Сегодня многие хореографические коллективы обращаются к танцевальному наследию народов Сибири и представляют в своем репертуаре такие танцы. Педагогов-хореографов и участников танцевальных ансамблей привлекает уникальность и неповторимость этих танцев, самобытность оригинальных танцевальных костюмов.

Ярчайшим представителем хранителей традиционных танцев народов Сибири в нашей стране является Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени М.С. Годенко. Именно Красноярский ансамбль танца Сибири (таково первоначальное название) ассоциировался в Европе и странах мира с Сибирью и Красноярским краем; хореографический коллектив стал для жителей мира послом доброй воли.

Ансамбль начал свою историю в Красноярске с хора народной песни (1946), преобразованного в ансамбль песни и танца (1956), ансамбль танца народов Сибири (1960). Всемирную известность обрёл благодаря Михаилу Семёновичу Годенко, бессменному художественному руководителю и главному балетмейстеру (1963-1991). Его предшественники – К.С. Мусин и заслуженный артист РСФСР Я.А. Коломейский. Музыка для большинства постановок Годенко создавал заслуженный артист РФ Владимир Корнев. В разные годы музыку для коллектива писали заслуженный деятель искусств РФ Александр Вагнер, заслуженный работник культуры РФ Владимир

Куксгаузен, заслуженный артист РФ Виктор Мусс, Дмитрий Киселёв и другие.

Михаил Годенко собирал талантливых танцовщиков по всей стране. На сцене блистали легендарные звёзды: народные артистки РСФСР Лидия Дзьобак и Людмила Мовчан (Коркина), заслуженные артисты РСФСР Иван Черемисин и Валерий Борисов, народный артист РФ Аркадий Кондаков и многие другие яркие артисты. Яркий и самобытный ансамбль выступает на крупнейших сценических площадках мира, входит в число самых известных коллективов, работающих в народно-сценическом жанре. Узнаваемый годенковский стиль – искромётный темп, блестящие сюжеты, высокотехничные трюки, белокурые красавицы и бравые парни.

При Годенко рождается «золотой фонд» – хореографические шедевры, которые составляют основу репертуара – «Сибирь моя», «Вдоль по улице», «Сибирская потеха», «Красный Яр», «Енисейские речники», «На птичьем дворе», «Енисейская ярмарка», «Танец с ложками и берестой», «У колодца», «Хороводная пляска с трещотками», «Вечерний звон», «Утушки» и многие другие.

В 1991 году Красноярскому государственному ансамблю танца Сибири присвоено имя М.С. Годенко; в 1995 году за выдающиеся заслуги в области советской и российской хореографии ансамблю присвоено звание академического; в 2009 году коллектив получил статус особо ценного объекта культурного наследия Красноярского края; в 2021 году ему вручена благодарность Президента РФ Владимира Путина за заслуги в развитии отечественной культуры и искусства, многолетнюю плодотворную деятельность.

Ансамбль держит высокую профессиональную планку, заданную мастером, являясь одним из лучших профессиональных хореографических коллективов страны. В коллектив по конкурсу приезжают молодые артисты из разных уголков России, становясь частью легендарного Красноярского

ансамбля танца Сибири. Ансамбль участвует в крупнейших культурных событиях в России и за рубежом, совершает зарубежные и российские гастроли, участвует в фестивалях и конкурсах, концерты прославленного коллектива во всех уголках мира проходят с неизменным аншлагом, зрители с восторгом приветствуют артистов нескончаемыми и благодарными аплодисментами [50].

Знаменитые постановки из репертуара танцевального коллектива остаются абсолютными хитами уже на протяжении более полувека, их любят и тепло принимают зрители и сейчас.

Артисты прославленного коллектива представляют вниманию публики танцевальные постановки из золотого фонда коллектива, включая номера, восстановленные из архива М.С. Годенко нынешним составом ансамбля танца Сибири [4].

В декабре 2019 г. Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени М.С. Годенко был с продолжительными гастролями в Китае. Ансамбль танца Сибири с триумфом выступил в Поднебесной и дал пятнадцать концертов. Они прошли в крупнейших городах КНР, три из них состоялись в Пекине. Особую популярность китайских зрителей завоевали лирические хороводы «У колодца» и «Вечерний звон», хореографическая сюита «Сибирь моя», казачий пляс «Красный Яр».

По словам директора ансамбля Елены Паздниковой, выступления сибиряков пользовались огромным успехом. После концертов на фотосессию с артистами выстраивались огромные очереди.

Танцовщики ансамбля не ограничились концертными выступлениями, на сцене Большого пекинского театра они дали мастер-класс для всех желающих. В нем приняли участие более 300 человек – китайцы с удовольствием разучивали танцевальные элементы. Работающие

с ансамблем продюсеры даже предложили красноярцам организовать для китайских детей школу танцевального русского искусства в Пекине [5].

2022 год для Красноярского края был особым. Там отмечали 200-летие образования Енисейской губернии. Историческому событию посвятили концерт в Кремлевском дворце.

Евгений Стодушный, генеральный директор Красноярской филармонии заявил: «Мы отмечаем 200-летие Енисейской губернии. Это масштабный опорный регион России, отличающийся совершенно особой культурой, объединяющей самые разные народности. Такие концерты – это возможность построить культурный мост между регионом и столицей, создать своего рода культурный обмен, единое культурное пространство» [37].

На сцене в сопровождении Красноярского филармонического русского оркестра имени Анатолия Бардина выступил знаменитый ансамбль танца Сибири имени Михаила Годенко. В 2020 году коллективу исполнилось 60 лет. Почти половину из них ансамблем руководил М.С. Годенко. Он считал, что каждому народу даны природой уникальные хореографические задатки. И в своих номерах пытался передать образ Сибири и сибиряков с их удалью и задором.

Александр Усс, губернатор Красноярского края отметил: «Его фирменный стиль оставался именно своим неизменным – это искрометный темп, это лирика, это академичность и народность. За эти годы ансамбль объехал все континенты, и он является настоящим посланцем нашей страны, который открыл многим миллионам людей со всего Земного шара Сибирь и ее культуру».

А еще фирменный стиль ансамбля танца Сибири – это виртуозная техника, сложные трюки и массовость. На сцене – более шестидесяти артистов, для которых сшито более четырехсот костюмов. В их цветовой

гамме вся природа Сибири: заснеженные просторы, голубые реки, зеленые горы и яркое солнце.

Александра Мартыщенкова, заслуженная артистка Карачаево-Черкесской республики рассказал: «Все номера и программа выстроена так, что это как бы небольшой спектакль, рассказывающий о Сибири. О сибирском характере, о людях, проживающих там, и о мощи и красоте сибирской природы».

Постановка «Сибирь моя» – одна из главных композиций ансамбля. Эту хореографическую сюиту Михаил Годенко поставил в 1981 г. Тогда он взял за основу собственную постановку, созданную для Олимпиады-80, на которой был главным балетмейстером церемоний открытия и закрытия.

В программе концерта – воссозданные оригинальные номера Михаила Годенко. Среди которых хороводы «У колодца», «Вечерний звон», «Сибирский лирический танец». И самый продолжительный танец «Енисейская ярмарка». Он состоит из 4-х частей и длится 17 минут 10 секунд [37].

Многолетняя творческая деятельность Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири имени М.С. Годенко направлена на утверждение высоких народных идеалов, сохранение традиций и неповторимого танцевального наследия народов Сибири, хранение самобытной танцевальной лексики танцев народов Сибири, являющейся уникальным средством хореографической изобразительности и выразительности.

Высокохудожественное содержание концертных программ помогает воспитывать уважение к традициям предшествующих поколений и национально-патриотические чувства как у самих артистов, так и у зрителей и поклонников народного творчества.

В наше время танцы коренных народов Сибири и Севера изучены недостаточно. Сам образ жизни и традиционные виды хозяйствования этих

народов обусловили их традиционную культуру. Традиционные танцы народов Сибири и Севера были тесно связаны с окружающей природой и обожествлением различных духов, тотемов, олицетворяющих разные явления природы. С другой стороны, питательной средой для танцевальной культуры были богатый устный фольклор, разнообразные обряды и традиционные верования этих народов. Отсюда и исходят подражательные танцы коренных народов Сибири и Севера [23].

Источками северного танца являются близость к природе, восприятие окружающей природы как живого организма, когда эти народы все вокруг одухотворяли, различные явления природы они наделяли духами-хозяевами, поклонялись тотемам своих родов, которых они представляли в виде различных рыб, птиц, животных. В традиционном мировоззрении этих народов преобладало чувство слитности с природой, кормящей их, обожествление природы, их образ жизни и традиционные виды хозяйствования (оленоводство, звероловство, рыболовство, охота).

Танцы были основным развлечением после долгих месяцев зимы, ограниченной семейным кругом, бесконечных скитаний охотников в тундре.

Девушки готовились к летнему хороводу с зимы, расшивая бисером и подшейным волосом оленя фартуки, кафтаны и капорообразные шапки из желтоватой дымленной или белой ровдуги. Традиционная хореография тунгусских народов (эвенов и эвенков), широко расселенных по центральной и восточной Сибири, имеет общую систему круговых танцев-хороводов с пением и обладает жанровой самостоятельностью, функционируя в общеэтнических, семейных и шаманских празднествах.

Круговые танцы-хороводы «ХЭДЬЕ», «ХЭДЬЭ», «ХЭДЮГЭ» сопровождалась песней запевалы, которому вторили все исполнители.

Слово «Хэдьэ» означает танец. Исследователи эвенского языка В.И. Цинциус и Л.Д. Ришес в «Русско-эвенском словаре» пляску, танец эвенков переводят так: «хэдьэ», «хэдьэ», «хэдьюгэ», «хэдедэй» и др. [30].

Устраивали их, как правило, вечером, когда спадала жара. В сумерках белой ночи яркая легкая национальная одежда эвенков придавала хороводу праздничный, живописный вид.

«ХЭДЮГЭ» – женский хороводный танец. Исполнительницы становятся в круг лицом к центру. Руки, согнутые в локтях, могут быть соединены ладонями (под руки); подняты вверх «свечкой» так, чтобы локти ложились на плечи соседей; вытянуты в стороны на уровне плеч и соединены ладонями так, чтобы пальцы были подняты вверх, а кисти согнуты.

Движение выполняется плавно, перекатом, будто танцуют по мягкому мху. Первый шаг делают правой ногой вперед вправо, перекатывая ступню с пятки на низкие полупальцы, пятку левой ноги приподнимают, руки плавно проводят вперед до уровня плеча. Затем делают шаг левой ногой назад за правую ногу с продвижением вправо, перекатывая ступню с полупальцев на пятку, правую ногу плавно переводят на каблук, руки опускают вниз. Круг плавно движется вправо. С ускорением темпа шаги переходят в прыжки.

Девушки делают прыжок на низкие полупальцы правой ноги вперед вправо, мягко приседая, руки поднимают от локтя вверх «свечкой», левую ногу подтягивают носком к правой ноге до уровня щиколотки. Затем следует прыжок на левую ногу, двигаясь вправо, правую ногу подтягивают к левой, касаясь носком щиколотки левой ноги, руки опускают от локтя вниз.

Движение повторяется и постепенно приобретает характер широкого полета. Тогда руки опускают на плечи ладонями вниз, ладони отрывают от плеч и поворачивают вправо, они как бы взлетают.

Наиболее характерным для эвенов является хороводный круговой танец «ХЭДЬЭ», исполняемый эвенским населением во время празднования Дня оленевода большим числом участников под ритмические выкрики. Обычно хоровод водили весной. Некоторые информаторы говорили, что танец «НОРГЭДЭЙ» относится к весеннему времени (встреча весны и солнца), а «Хэдэ» – к осеннему периоду, к прощанию с теплом, когда охотники-эвены перекочевывают на зимние места. Это массовый, наиболее распространенный круговой танец. Он сопровождается отдельными словами и звуками, которые произносит запевала и повторяют все участники. Существует три варианта «Хэдэ», отличающихся по типу движения.

В имитационно-подражательном танце эвенов «ОРЛА» участники двигались шагом по кругу, издавая горловые звуки. Когда один подражал крику орла, круг приостанавливался, танцующие, стоя на месте, резко поворачивали голову и корпус влево и вправо, как бы осматриваясь, одновременно издавая звуки, напоминающие клекот орла. Нет точных сведений об этом танце, но все же упоминание о нем дает право предполагать, что такой танец у эвенов, видимо, существовал. Может быть, они заимствовали его от якутов, у которых орел считался священной птицей, тотемом [23].

Хореографические жанры ительменов представлены многообразием пластических форм от мимических гримас (своеобразные «танцы лица») до активных танцевальных движений всего тела, определяемых коврацами к'олкас, тигильцами колхэсхэнэзэн и камчадалами кузелькинга (или камкач), в буквальном переводе означающих «ломаться», «выгибаться». Имитационно-подражательные танцы ительменов, изображающие животных и птиц, сопровождалась звукоподражанием и выкриками кильхи к'плесильхч «выйди плясать», кхетэнзахч «плечами и головой пошевели», кулихан к'ынчувих «бедрами пошевели».

Главнейшие пляски у ительменов исполняли девушки и женщины. Все сидели в кругу: одна из них вставала и запевая песню, размахивала руками, к средним пальцам которых были привязаны пучки тоншича. Женщина проворно двигала всем корпусом, при этом она кричала «голосами различных зверей и птиц. Описывая этот танец Г.В. Стеллер отметил, что танцующие женщины размахивают пучками травы, причем так быстро кружатся и вертятся, что кажется, будто всё их тело трясется от лихорадочного озноба. Из описания видно, что танец носил импровизированный характер, сопровождался выкриками, подражающими различным зверям и птицам [57].

Одна из мужских плясок заключалась в том, что исполнители по очереди выбегали из разных углов жилища, складывая руки, били себя ими в грудь, то в бок, иногда приподняв их над головой, передвигаясь при этом по кругу.

Другую пляску мужчины исполняли, стоя на коленях, а также прыгая, подобно лягушкам по кругу. Они хлопали в ладоши и делали различные телодвижения. Пляска отличалась большим разнообразием движений.

С.П. Крашенинников упоминал еще об одной пляске – десять человек мужчин и женщин, холостых и женатых становятся в круг в своих лучших нарядах, ходят тихо кругом, поднимая одну ногу за другую, один за другим говорит слова так, что когда половина выговорит последние слова, то другая говорит первые, похоже на стихи [38].

Традиционный танцевальный фольклор коряков существенно трансформировался в результате взаимовлияния культур соседних народов. Хореография береговых и оленных коряков, как и у других народов северо-востока России, делится на обрядово-ритуальные танцы, танцы-инсценировки, игровые и личные (индивидуальные) танцы.

У коряков особенно почитался «Праздник добычи первой нерпы». Когда нерпу вытаскивали на берег, женщины и мужчины ходили вокруг нее

с говорящими головнями и исполняли импровизационные танцы. Смысл их – благодарение духов за удачную охоту. Танцы состояли из двух имитационно подражательных импровизаций. Исполнительница делала шаг с правой ноги и одновременно приседала на ней. Затем приподнимала, чуть согнув в локте, правую руку, отбрасывала кисть и резко выдвигала в сторону правое бедро. При этом прямой корпус она слегка наклоняла влево. Повторяя те же движения, она делала шаг с левой ноги, приподнимала левую руку, а корпус слегка наклоняла вправо. В танце исполнительница подражала быстрым и гибким движениям вынырнувшей из моря нерпы.

Одновременно с шагом с правой ноги и небольшим поворотом корпуса вправо исполнительница приподнимала вверх плечи, а голову поворачивала влево. Руки, согнутые в локтях, держала впереди себя на уровне груди. Делая шаг, с левой ноги слегка поворачивая корпус влево, она приподнимала вверх плечи, а голову поворачивала вправо. Руки оставались в том же положении. Женщина подражала осматривающейся нерпе, вынырнувшей из глубины моря. Движения исполнялись под хрипящие звуки, подобные тем, что издает нерпа. Каждый пришедший на праздник гость представлял нерпу. «Чем больше приходит гостей, тем больше будет нерп в следующем сезоне».

«Нерпа» – женский групповой обрядово-ритуальный танец. Исполнялся он полукругом. С первым ударом бубна исполнительницы, оторвав пятки от земли и чуть приподнявшись на носки, поворачивали корпус и двигали бедрами то вправо, то влево. Они легко всплескивали кистями, имитируя движения ласт нерпы. Танец сопровождался хоркающими звуками [67].

«Праздник добычи первой нерпы» проводили в помещении. На земляном полу расстилали нерпичью шкуру, хозяин – устроитель держал несколько ольховых веточек по числу пойманным их животных. Танцевали

одновременно две группы женщин: пожилые – вокруг очага, молодые – на правой стороне яранги.

Пожилые женщины делали шаг с правой ноги, чуть приседали на ней и резко отводили бедра вправо. Руки, согнуты в локтях, держали перед собой на уровне груди. Движения с правой ноги повторяли несколько раз. Те же движения дублировались, когда делали шаг с левой ноги, но только бедра повторяла движения старших, но стоя на месте. Мужчины сидели в стороне и аккомпанировали на бубне. Когда обрядовый танец заканчивался, хозяин обмакивал веточки в жир и бросал в костер, «чтобы на будущий год нерпы были жирные». Затем все кричали «хо-го, хо-го!», после чего приступали к трапезе. Второй вариант танца. Одна из женщин изображала нерпу. Под гортанные звуки она, стоя на месте, покачивалась и делала волнообразные движения. Остальные женщины, пританцовывая, ходили вокруг нее. Танец исполнялся под пение самых участниц.

Танцующие приседали на двух ногах, наклоняли корпус влево, резко отводили бедра влево. Левую руку свободно раскрывали в левую сторону, слегка назад, правую, гнутую в локте, держали на уровне пояса; чуть приподнимались притом же положении корпуса и рук. Повторяя те же движения, что и вначале исполнительницы чуть приподнимались и опускали руки, приседали на двух ногах и наклоняли корпус и голову вправо. Резким движением выталкивали бедра вправо, правую руку слегка отводили назад, а левую, согнутую в локте, переводили вперед. Чуть приподнимались, корпус и руки оставались в том же положении. Движения повторяли несколько раз, участницы танца двигались вокруг солистки по ходу солнца, делая шаг то с правой, то с левой ноги.

В общем, исполнители подражали повадкам животных: нерпа плавает, ныряет, выглядывает из воды, высматривает добычу и т.д.

Хореографическое искусство чукчей, как и коряков, можно разделить на обрядово-ритуальные, имитационно-подражательные танцы, танцы-

инсценировки (пантомимы), а также игровые и импровизационные (индивидуальные) танцы. Такое разделение основывается на единых культурных традициях чукчей и коряков. Во время Нэнрирвун «Праздника осеннего забоя оленей», Кил'вэй «Праздника рогов», Мнэыргын «Праздник благодарения», обрядовых церемоний по случаю удачной охоты на волка, на медведя и др. Чукчи-оленоводы своими танцами и песнями стремились повлиять на духов, от которых зависело благосостояние и благополучие народа [48].

Дошедшие до нас обрядовые танцы оленных чукчей Виврэльэт «дрожание колен», Рультынтэгнык «танец с гримасами» (часто лишь во фрагментах) весьма архаичны, о чем свидетельствует приемы их исполнения, стоя на месте или двигаясь по незамкнутому кругу по ходу солнца и т.д. Женщины участвовали в танцах чаще, чем мужчины. Нередко танцы сопровождалась не только пением под аккомпанемент бубна, но и под «шумовым оформлением»: хлопками в ладоши, топотом ног, выкриками и игрой на шумовых инструментах. Шум, как известно, по поверьям должен был напугать злых духов, отогнать их. Пластика многих обрядовых танцев оленных чукчей была эротической.

Обрядово-ритуальные танцы береговых чукчей сопровождали главные годовые праздники «Праздник кита», «Праздник кереткуна», «Праздник байдар», сходны с бытовавшими у их соседей – азиатских эскимосов и алеутов – давних охотников на морского зверя. Береговые чукчи, перейдя к оседлой жизни на побережье и занявшись морским промыслом, продолжали свое прежнее занятие – оленеводство. Тем не менее, в танцах береговых чукчей отмечаются и присущие только им особенности: движения более плавные, округлые, менее темпераментные, чем у эскимосов [49].

Среди чукчей – оленеводов были широко распространены имитационно-подражательные танцы, отображающие повадки зверей и птиц.

«К'этчанрун» – «Журавль» – импровизационный танец, его исполняли обычно сольно или две девушки. Подняв руки в стороны, исполнительница мягкими плавными взмахами подражала полету журавля, затем, отведя руки за спину и чуть отклонив корпус, как бы осматриваясь, делала движение шеей вперед и назад, из стороны в сторону. Вытягивая вперед руки и подпрыгивая на двух ногах, она как бы поднималась в воздух. Танец исполняли под особую песню, посвященную журавлю, и под аккомпанемент бубна.

Танец «Журавль ходит, высматривает пищу». Одновременно с шагом на чуть согнутых в коленях ногах и наклонив корпус вперед, исполнительница делал резкий рывок головой вперед и назад. Руки отведены при этом назад и соединены.

Танец «Полет журавля». Исполнительница делала шаг вперед на низких полупальцах правой ноги, левую слегка приподнимала. Подскакивая на правой ноге, левую в воздухе сгибала в колене, носок прижимала к щиколотке правой ноги. Опускалась с полупальцев на свою стопу правой ноги, слегка приседая на ней; левая нога, согнутая в колене, ступней касалась земли. Затем все эти движения повторяются, но шаг начинается с левой ноги.

Танец «Журавль осматривается». Исполнительница делала резкое движение шеей вперед и отводила плечи чуть назад; шею вытягивала, а плечи выпрямляла. Эти движения исполняли, стоя, прямо и поворачивая корпус поочередно, то вправо, то влево.

Подражательно-импровизационный танец «Куропатка – пестрый хвост», записан в совхозе «Энмитагин». Он построен в основном на толчкообразных движениях бедер, имитирующих движения хвоста

куропатки. Исполнительницы сопровождают его гортанными звуками, приговаривая: «пестрый хвостик, пестрый хвостик». Для танца нужны хорошие танцоры, ибо он требует свободных движений всего тела.

«Нэрк'ук» – «Лебедь». Основные движения танца – шаги на пружинящих в коленях ногах и резкие движения шеи вперед и назад. Корпус при этом наклонен вперед. Делая шаг, исполнители подражали крику лебедя. Они совершали небольшие прыжки с поворотом корпуса то в одну, то в другую сторону. «Илюльэт иьяк'эн» – «танец чайки». Исполняли его чаще женщины – сольно, парами, группой; иногда танцевали и мужчины. Среди береговых чукчей широко распространен и имеет много различных вариантов. В этом танце женщины искусно изображали, как чайки летят, садятся на воду, плывут, подражали их крику. Этот вариант танца состоит из двух частей, и каждый из них повторяется дважды.

Женщины стояли с опущенными вдоль корпуса руками, чуть согнутыми в локтях.

Первая часть – «Полет чайки». Танцующие, слегка приседая на обеих ногах, приподнимали кисть левой руки немного выше головы, правую руку поднимали слегка вверх и в сторону ладонью вниз. Голову и плечи поворачивали чуть влево; обе руки опускали вниз, локти немного сгибали, кисти рук приподнимали, ноги выпрямляли; руки немного раскрывали в стороны и одновременно приседали на обеих ногах; обе руки поворачивали ладонями вверх и взмахом раскрывали влево; одновременно ноги выпрямляли. Затем все эти движения повторяли, но в правую сторону.

Вторая часть – «Чайки садятся на воду». Танцующие слегка наклоняли корпус. Правую руку сгибали в локте и клали на талию ладонью наружу; левую руку сгибали в локте ладонью вниз – этим движением показывали место, где якобы опустились чайки. Не меняя положения корпуса и правой руки, кистью левой руки делали легкое маховое движение;

повторяли те же движения, оставляя корпус и правую руку в том же положении, кисть левой руки поворачивали ладонью наружу.

Вторую часть, как и первую, повторяли, но при этом на каждый счет исполнительницы приседали и выпрямлялись.

«Танец чайки» записан у колымских чукчей. Женщины изображали, как чайки добывают пищу: они низко приседали на обе ноги, соединив носки и пятки вместе, руки отводили назад, соединив ладони, корпус наклоняли вперед, шею тоже вытягивали вперед. Делая мелкие шажки, женщины, передвигались по кругу, периодически встряхивая всем корпусом.

Они показывали чаек, обходящих добычу и осторожно к ней приближающихся, делали резкие движения шеей вперед и назад, издавая при этом гортанный звук, подражая крику чаек, клюющих добычу.

Исполняли этот танец и мужчины, которые очень искусно изображали полет чайки и то, как она садится на воду. Подражая полету птицы, танцоры взмахивали руками, вибрируя при этом кистями рук. Танцуя, они держали верхнюю часть корпуса прямо, ноги на ширине плеч, колени были чуть согнуты, голову поворачивали то, вправо, то влево. Движение исполняли в быстром темпе, энергично, четко. Танец сопровождали своеобразными свистящими звуками [41].

Имитационно-подражательные танцы («Полет чайки против ветра», «Топорок», «Ворон», «Чайка») исполнялись преимущественно мужчинами. Они состоят из вступления (в виде мелких ударов в бубен «тремоло», сопровождающихся протяжными выкриками «ай-яй») и двух частей. Первая часть танца исполняется в медленном темпе, во второй – движения повторяются, но темп увеличивается, становится более быстрым, экспрессивным, посадка корпуса более низкая. Среди чукчей – оленеводов были широко распространены имитационно-подражательные танцы, отображающие повадки зверей и птиц.

В прошлом и в настоящее время у коренных народов Сибири и Севера были распространены подражательные танцы, существовавшие как часть тех или иных обрядовых действий в прошлом. Большинство подражательных танцев тотемического характера, они были связаны с почитанием тотемных зверей и птиц у различных родов и племен. Подражательные танцы исполнялись и в охотничьих обрядах, связанных с умилоствлением убитых людьми зверей.

Подражательный танец – своего рода «перевоплощение» в того или иного животного или птицу [23].

2.2 Анализ результатов исследования

Танец самая древняя форма человеческого самовыражения. С помощью своего тела и языка движений человек не только показывает себя окружающим, но и сам обретает внутреннюю связь с миром духовным и эмоциональным. Это искусство, где единственным инструментом является человеческое тело, в каждом движении которого живет танец. Но этого мало, еще необходимы душевная составляющая и разум.

Хореография включает различные виды искусств – музыку, поэзию, живопись и др. Каждый из них преломляясь соответственно требованиям данного вида искусств, становится необходимым компонентом образного мышления. Танцевальное искусство – искусство пластики, а именно ей принадлежит ведущая, основная роль в создании хореографического образа. Содержательность образа тесно связана с содержанием всего драматургического замысла постановки, который в процессе создания обогащается музыкальными, пластическими, и живописными характеристиками и вместе с ним предстает в новом единстве. В том случае, если оно не нарушает целостности пластического образа, а, напротив, создает необходимые предпосылки для его художественного восприятия, то

мы имеем дело с таким синтезом, в котором ни одна сторона образной специфики не доминирует за счет другой.

У каждого искусства есть своя особая система выразительных средств, зная которые, человек воспринимает и понимает его. Доступность есть непрменный признак искусства. Язык танца особенно условен. В жизни люди не используют его для общения. Движения танца не тождественны реальным, но они опираются на выразительность человека в реальной жизни, развивая и превращая их в систему.

Язык искусства потому и не требует перевода, что он подсказан самой действительностью, основывается на живых, образных ассоциациях. Человек учится понимать в процессе практического и эстетического познания мира. Задачи художника – наполнить образы жизненной правдой и идейным смыслом. «Я думал стихами», – писал А.С. Пушкин. Так и балетмейстер мыслит языком хореографии [28].

Для хореографа важным является отбор изобразительно-выразительных средств, т.е. художественных приемов создания образов. Эти приемы определяют:

- наглядность образов;
- эмоционально-эстетическую выразительность;

Степень взаимодействия изобразительных и выразительных начал в хореографии зависит от того, какая сторона пластики в системе изобразительно-выразительных средств (танцевальная или пантомимная) и доминирует при создании конкретной хореографической образности. Используя неисчерпаемые возможности человеческого тела, хореографии на протяжении многих веков шлифовала и разрабатывала выразительные танцевальные движения.

Следует обратиться к понятиям «изобразительность» и «выразительность».

Изобразительность – это непосредственное (наглядное) воспроизведение средствами искусства предметов и явлений действительности. Являясь результатом художественного общения и творческой переработки в воображении художника системы изобразительных средств своего искусства, изобразительность способствует раскрытию сущности произведения. Изображение можно определить как материальную реализацию художественного образа. Оно не существует физически: образ – это то, что мыслится в формах изображения, его воспринимать посредством изображения.

Выразительность – это способность ясно, ярко, во всей полноте, образно, живо и непосредственно раскрывать, передавать своё состояние, мысли, чувства, настроения, переживания; намеренно, многозначительно что-то сообщать.

Выразительность в хореографии – это способность хореографа посредством приемов образно передать эмоции, настроения, страсти; умение найти такие детали и приемы, которые бы наиболее раскрывали сущность явления [28].

Пластическая выразительность языка многовариантна, благодаря ей тело-материал получает возможность определять выбор тех или иных художественных методов. От того, насколько велики технические возможности тела, разрешенные и предписанные ему телесным канонам, высказывания будут варьироваться от простых подражательных (изобразительных) до виртуозных (выразительных).

Изобразительно-выразительные средства – система исторически сложившихся, особых в каждом виде искусства, материальных средств и приемов создания художественного образа (Язык искусства). В своей конкретной совокупности и взаимосвязи изобразительно-выразительные средства образуют художественную форму произведения искусства, воплощающую его содержание [74].

Народно-сценический танец, являясь полноправным видом искусства в ряду других видов сценической хореографии, обладает с ними общими признаками и, вместе с тем, имеет свои художественные особенности. Основой, потенциально определяющей не только формальную, но и содержательную неповторимость данного вида хореографии, является система изобразительно-выразительных средств, его художественный язык.

Обратимся к истоку выразительного и изобразительного начала в хореографии:

В древности существовал такой особый вид танца, как «мимический», в котором танцующие комически подражали повадкам и движениям животных. В этом случае такое явление, как «подражание» мы можем назвать выразительным средством. Эти танцы так и назывались «медвежья» пляска, «собачья» пляска и т.д. Т.е., говоря простыми словами, выразительность в танце – это непосредственно лексика и эмоции, которые выражает танцовщик для того, чтобы зритель понял мысль, которую он хочет донести.

Рассматривая танец Древней Индии как средство выражения внутреннего мира человека, его чувств, эстетика выделяет 8 основных «устойчивых» типов эмоций: любовь, веселье, печаль, гнев, радость или восторг, страх, отвращение, удивление. «Неустойчивые», или проходящие чувства – зависть, растерянность, смущение, замешательство, высокомерие и т.п. Для передачи переживаний, обрисовки характера героя танцовщик использует мимику, движения головы, рук, ног, бедер, спины, живота и т.д.

Система мимики и жестов описана в посвященных классическому танцу Индии трактатах. Предусматривается, например, 13 движений головы, 7 движений бровей, 6 движений носа, 36 различных взглядов и т.д. Для передачи настроения героя и содержания постановки большое значение имеют также движения кистей и пальцев рук. Сложная система этих движений насчитывает около 200 элементов. Индийские танцы обладают

поэтикой. Поэтика – это единство выражения содержания, т.е. содержание зависит от средств выражения [28].

Если обратиться к танцу Древней Греции, то там мы увидим очень яркий пример изобразительных средств, а именно маски, которые могли изображать какое-то божество, животное и т.д. При этом, все это сопровождалось выразительными средствами. И все это в совокупности работает на образ. Лексика – выразительные, маски – изобразительные, а зритель видит все вместе и таким образом складывает сюжет и образ.

В средневековье существовал праздник «Шабаш» – это праздник нечести. Исполнялся один раз в году, в местности, удаленной от человеческого жития: где-нибудь за городом, в глухом лесу, на возвышенном месте, ночью. В них принимали участие еретики и проклятые монахи, люди, не имевшие средств для существования, а главное те, которые бросали вызов религиозной тирании.

Здесь сохранилось выражение эмоций через движение (изображали чертей и т.п.), танцевали мужчины и женщины, спиной друг к другу. Способ выразить, что они идут поперек всему, нетрадиционно. При рассвете все расползались. Этот праздник нашел отражение в «Вальпургиевой ночи» из оперы Гуно «Фауст», в симфоническом произведении «Ночь на лысой горе» Мусоргского (постановка И. Моисеева). В этом одноактном балете мы видим очень гармоничное сочетание выразительных и изобразительных средств. Лексика, мимика, костюмы, атрибутика, музыка и свет очень ярко передают нам праздник нечести [28].

Существует принципиальное различие между изобразительностью и выразительностью в способе организации и художественного воспроизведения объективной реальности в образе. Надо исходить из того, что отмеченные начала в искусстве всегда представляют в диалектическом взаимодействии. Нельзя выразить какое-либо явление в искусстве, не изображая его, и нет ничего изображенного, что не обладало бы той или

иной степенью выразительности. Литература, музыка, живопись, хореография наполняют художественные образы различной степенью зримой наглядности и конкретности, по-разному организуют жизненный материал.

В искусстве изобразительность и выразительность неразделимы, поскольку идеи, эмоции всегда даны в образе, а он имеет конкретно-чувственную форму. Можно ли воспеть красоту природы, человеческих отношений, состояний, не воссоздавая в той или иной мере конкретно-чувственный облик? Показать – значит так или иначе изобразить. Выражение существует на основе изображения. Речь может идти о соотношении изобразительного и выразительного в художественном произведении. В пантомиме, живописи больше изобразительности. В музыке, танце – выразительности.

Многие пластические мотивы, заимствованные из человеческой жизни, природы могут использоваться для характеристики персонажей: трудовые процессы, воинские действия, полеты птиц, колебания волн, пшеницы, цветов и т.д. Но они могут стать иллюстрацией, если будет потеряно человеческое начало, конкретный смысл, идея.

Многие танцевальные па – прыжки, пируэты, позы не имеют сходства с бытовыми движениями, условны по своему характеру. Но они способны с огромной силой выразить человеческие эмоции [28].

Хореографическая образность получает оригинально-яркую национальную характерность, а это, в свою очередь, неизмеримо раздвигает горизонты выразительной лексики. Блестящим примером этому служат работы Ю. Григоровича, творческий метод которого вобрал многообразные интонирования, но вместе с тем в нем собственно танцевальной выразительности отводится определяющая, ведущая роль. Постановки Григоровича «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак» стали лучшим доказательством того, что художественная правда образов

хореографического искусства состоит не во внешнем пластическом копировании окружающей жизни, а заключена в эмоционально-смысловой правде танцевальной образности, рожденной на основе использования всех разнородных компонентов пластического языка, перелитых индивидуальностью хореографа в неповторимую форму [28].

В быту человек выражает эмоции, настроения через интонацию и взволнованные движения. Они вошли в пластику, танец обрел самостоятельность.

Язык танца формировался в соответствии с образом жизни народа, его социальным и историческим прошлым. Характер народа, особенности его мышления нашли отражение в языке танца.

В результате этого сложного процесса возникла система собственно хореографических движений, особый художественно-выразительный язык пластики, составляющий созидательный материал танцевальной образности.

Любое явление, событие, сюжет, взятые из жизни, литературы, театра, кино, нуждаются в трансформации, чтобы стать хореографическим, танцевальным. Хореографический образ воспроизводит реальность, эмоционально преобразованную балетмейстером. Конкретное, эмоционально окрашенное, а значит ставшее предметом выражения, изображение «жизни человеческого духа» имеет самое существенное значение для сценического искусства, каким является хореография. Без взаимодействия изображения как определяющего начала и выражения, как начала решающего нет ни образа, ни искусства.

Таким образом, изобразительность и выразительность являются важной составляющей в хореографии, и они не могут существовать друг без друга, так как убрав одно из них, мы сразу потеряем целостность образа [28].

Народный танец – один из древнейших видов фольклора, тесно связанный с жизнью и бытом народа.

Русский народный танец – русское народное танцевальное искусство, представленное в виде народного самодеятельного или постановочного сценического танца. Для мужской пляски характерны удаль, широта души, юмор; женский танец отличается плавностью, величавостью, легким кокетством. Русские танцы являются неотъемлемой частью русской национальной культуры.

В отличие от классического танца, где основой лексики является поза, в русском народном танце основой является образное движение во всех его проявлениях и в сочетании с другими движениями. Движения русского народного танца являются обобщённым выражением бытовых и ритуальных движений человека. Они образно воплощают трудовой процесс, ритуальные действия, поэтические символы, сложившиеся в культуре того или иного народа. Лексика русского народного танца представляет собой наиболее сконцентрированную форму телодвижений с ярко выраженным национальным колоритом. По лексике можно определить какому региону, области, району, селу принадлежит танец.

Лексика в русском народном танце бывает образная, естественно-пластическая, традиционная. Образная лексика создаёт ассоциацию с определённым образом: петух, гусь, лебедушка и т.д., ещё образную лексику называют эмоционально-подражательной. Естественно-пластическая лексика, подсказанная самим действием, развивающимся в танце.

Традиционная лексика – это лексика, выработанная веками и находящаяся в постоянном развитии, о чём свидетельствуют танцы, созданные в наши дни, отличающиеся от старинных танцев не только выразительностью, манерой исполнения, но и богатством танцевальных движений [71].

Народ испокон веков танцевал и танцует для своего удовольствия, от души, «разогревшись», исполнитель часто нарушает правильность

движений. Он исполняет те движения, которые вытекают из его внутренних потребностей, эмоционального состояния и физических возможностей. Но с появлением сценического танца, которому нужна «школа», исполнитель должен систематически заниматься тренировкой своего тела.

Для тренировки тела, приобретения умений и навыков, связанных с изучением исполнения элементов народного танца, необходим «тренаж», который включает в себя занятия у станка и на середине зала. Основная цель урока народного танца заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь ученикам развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями, а также овладеть характерными особенностями манеры исполнения танцев разных национальностей.

Танцевальный материал разных народов отличается огромным многообразием. Есть движения, исполняемые только на полупальцах или в полном приседании, прыжковые или на беге, дробные, различные движения рук, корпуса, которые могут быть малой или большой амплитуды. Поэтому основную роль в формировании танцевальной техники участников хореографического коллектива играет экзерсис народно-сценического танца, который представляет собой стройную систему упражнений у станка и на середине зала. Эта система упражнений нацелена на развитие и воспитание всех частей тела танцовщика. Техника исполнения формируется на протяжении нескольких лет.

В процессе многовекового исторического развития в русском народном танце вырабатывались свои особые выразительные средства: лексика, музыкально-ритмическая основа, элементы национального костюма, национальный колорит, стиль и манера; вырабатывались яркие образы народной хореографии. Все выразительные средства народной хореографии направлены на раскрытие содержания [71].

Каждое танцевальное движение является уникальным средством изобразительности и выразительности народного танца.

Русский танцевальный фольклор богат различными местными стилями. Для каждой местности присущ свой традиционный набор средств выразительности, сообщающий местный колорит фольклорному танцу. Взять хотя бы для примера кадрилиные формы танца.

Композиции северных ланце и кадрилей кажутся однообразными, перенасыщенными «длиннотами». Кадрили средних областей России, например Московские, Тверские имеют различные плясовые приемы. Исполнители в них сохраняя традиционный рисунок, создают свои оригинальные композиции, показывают оригинальное мастерство. Четкие дробы девушек и лихие присядки, «коленца» парней являются украшением этих танцев. Ивановские, Шуйские кадрили пластичны, грациозны. В них проявляются качества, свойственные потомственным ткачам, имеющие дело с тончайшими нитями, изысканными узорами. В самарских кадрилях наблюдаются элементы соревнования танцующих пар и отдельных исполнителей, например «Похвистневская кадриль».

Старинные уральские и сибирские кадрили славятся элегантностью композиций, своеобразными соединениями рук в паре, особой пластикой.

В Сибири на протяжении многих десятилетий создавалась своеобразная и интересная по манере исполнения, стилю и характеру песенная и танцевальная культура, основанная на трансформации старинных русских хороводов и плясок, забав и игр, завезенных в Сибирь переселенцами из разных областей Европейской части России. В праздничные гуляния и игрища вливался поток мудреных кадрилей, виртуозных плясок, лихих переплясов, что говорит о многообразии танцев, привезенных переселенцами. Но богатая танцевальная культура переселенцев в новых природных условиях, бытовых условиях перетерпела значительные изменения. К примеру, тяжелая валенная обувь, теплая

одежда вызвали появления своеобразного шага с каблука, тяжеловатой походки, разнообразных мелких дробей. Прыжки, практически, отсутствовали, присядка встречалась редко и то с хлопушкой [14].

Суровый климат Сибири оказал большое влияние не только на манеру исполнения, но и на композиционную структуру танцев. Долгая зима, короткое лето с огромным количеством мошкары мало способствовали проведению досуга на открытой местности. Поэтому возникли «маленькие» сибирские хороводы, которые можно было водить в избе. Еще одной причиной было малое количество дворов в сибирских деревнях. Отсюда широкое распространение получили такие виды плясок, как одиночная, парная, перепляс, групповые пляски («Пятера», «Шестера», «Четверка») с наибольшим количеством участников. В более позднее время появились кадрили и польки.

Для всего сибирского региона характерны переплясы типа падебаск, тройной шаг, «гармошка», «ковырялочка», припадание, мелкие дробы, движения импровизационного характера.

Наиболее характерные для сибирского танца фигуры: хождение по кругу, «змейка», «крест», «ручеек», «прочес», «стенка на стенку», а также вращения парами. Интересны движения рук в парно-массовых танцах, особенно в момент вращения. Все движения в плясках исполняются с чуть присогнутыми коленями. Обычно танец заканчивается притопом правой или левой ноги с обязательным поклоном [14].

Танцы народов Сибири и Севера – это сплетение традиций и обрядов. До начала XX века большинство народов не имело танца как такового. Обряд посвящения в воины и камлание шамана, культ охоты и единение с природой, народные праздники и преклонение перед тотемами родов – всё это было разрозненно и не имело отношение к танцу в понимании европейского человека. Например, по-якутски «танец» звучит как «унк», что в переводе означает «читать молитву». Организация театров народного

танца в советский период сыграла решающую роль в формировании танцев народов Севера [59].

Самыми интересными можно назвать якутские танцы, отличающиеся от всех прочих сдержанностью и спокойствием. В женских танцах превалирует грациозность и плавность, в мужских – ловкость и сила. Женские танцы более затейливы, замысловаты, мужским присуща точность рисунка и ясность пластики.

В якутских танцах очень много родственных другим тюркским танцам элементов и движений, например, глубокие прогибы в женских танцах. Так как танцам народов Севера чужд бытовой характер, в основе их сюжетов лежат разнообразные религиозные действия и сценки из живой природы.

То, что северные народы исполняют во время своих праздников и переплясов, совершенно не зрелищно для любого инородца. Аутентичный фольклор непонятен, да и продемонстрировать чужаку его не спешат. Популярность на этнические танцы заставила придумывать театрализованные действия, увлекающие зрителя и понятные ему, подбирать соответствующие инструменты. Кстати, бубен – это не музыкальный инструмент для северян, это ритуальный предмет. Поэтому прилюдная пляска под бубен не имеет никакого отношения к истинным танцам сурового края.

Отличительная черта танцев всех народов Севера – экзотичность и свободная пластика, аккомпанементом которой выступает горловое пение и весьма неординарный вокал [59].

Актуальность изучения богатейшего и уникального художественного опыта российских народов значительно усиливается в связи с нарастающей глобализацией жизни людей в поликультурной России. В этих условиях особенно важно освоить историческое наследие народов, которые сохранили ряд существенных черт традиционных культур, основанных на принципах коэволюции природы и человеческого общества. Кроме того,

исследование художественной культуры народов и регионов страны актуально в связи с развитием дискурса о самоопределении российской цивилизации

Проблемы трансляции традиционных культур российских народов в контексте поисков современной этнической и общероссийской идентичности относятся к числу наиболее острых. Поскольку искусство является самосознанием народа, то его значимость в формировании современной рациональной культурной коммуникации представляется чрезвычайно важной. В этом отношении танцевальная культура народов Сибири является весьма репрезентативной.

Самобытная игровая культура автохтонных народов Сибири стала основой формирования народного танца. Однако до сих пор системно не изучен многовековой опыт существования и взаимодействия игры и танца в традиционной культуре народов Сибири, не реконструированы их исторические конфигурации и современные формы в профессиональном и самодеятельном хореографическом искусстве большинства этносов и региона в целом. Между тем рассматриваемая разновидность искусства глубоко воздействует на современное состояние духовной культуры сибирских общностей и нуждается в культурологической интерпретации. Понимание сложности этого феномена в его историческом движении и исследование его современного состояния имеет также большое значение для реализации адекватной национально-культурной политики в регионах России [9].

Танец – это вид искусства. В нём через движения и пластику создаются образы, передаётся смысл. Все действия в танце сопровождаются музыкой, которая задаёт ритм, скорость и настроение. Танец является традиционным искусством многих народов. Он глубоко связан с культурными традициями стран и государств мира. Вместе с государством он изменялся и преобразовывался во что-то новое и необычное.

Национальный танец является отражением культурного развития общества. За тысячелетия было придумано огромное количество стилей, видов и форм танцев. Через танец люди выражают свои эмоции, свою религию, показывают свой социальный статус и свои спортивные достижения. Образовавшись в процессе трудовой деятельности, танец через эмоции окружающего мира, используя движения и жесты, которыми пользовались люди во время трудового процесса, трансформировался в самостоятельный вид искусства. Танец всегда сопровождался определённым ритмом, либо песней, позднее – музыкой [51].

Танец – это самый древний и богатый вид искусства: очень интересный, многогранный, яркий, несущий в себе огромный эмоциональный заряд. Народный танец является родоначальником всех направлений танца, которые формировались в течение многих веков на его основе, это и классический, и историко-бытовой, и эстрадный, и современный танец. Мода и течение времени не смогли повлиять на него, а там более заставить вовсе исчезнуть с лица Земли, ведь он несёт в себе историю создавшего его народа. Каждое поколение свято хранит память о своих предках и бережёт всё, что отражает их жизнь.

Народный танец Сибири стал бесценным сокровищем, показывающим быт, основные занятия, традиции, события, происходящие в жизни людей. Изучая народный танец, мы путешествуем по планете. Благодаря этому виду искусства, можно побывать в любом уголке мира, познакомиться с историей этого края, узнать национальные особенности этой территории, и для этого вовсе не обязательно переплывать океан преодолевать огромные расстояния. Многие люди посвятили свою жизнь изучению народного танца. Об их открытиях написано множество книг [58].

Главная черта народного танца Сибири – содержательность танца в самом широком смысле слова. Другой существенной чертой народного танца является его реализм, отражающий единство формы и содержания.

Народ всегда находит соответствующую форму выражения той идеи, которую он решил воплотить в танце. Народ в танце все делает осмысленно и все связывает с жизнью.

Отражая жизнь в танце, народ делает широкие обобщения, создает типические собирательные образы и преподносит их в опoэтизированной художественной форме. Он чувствует специфику танцевального искусства, понимает, что нельзя обычными средствами передать в танце частный случай, показать отдельный бытовой факт: танец сейчас же исчезнет как произведение искусства и превратится в натуралистическую имитацию жизни [58].

Таким образом, яркой чертой народного танца Сибири является выразительность. Человек танцует всегда с душой, окрашивая каждый жест, движение своим настроением, внутренним состоянием и отношением. Танцующий всегда наполнен, образно, эмоционально, живо он раскрывает особенности собственной натуры и ту идею, которую хочет донести.

В процессе исторического развития в танцах народов Сибири вырабатывались свои особые выразительные средства: лексика, музыкально-ритмическая основа, элементы национального костюма, национальный колорит, стиль и манера; вырабатывались яркие образы народной хореографии. Все выразительные средства народной хореографии направлены на раскрытие содержания.

Выводы по второй главе:

В ходе нашего исследования были рассмотрены особенности развития хореографической выразительности на примере репертуара Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири имени М.С. Годенко.

Ансамбль является ярчайшим представителем хранителей традиционных танцев народов Сибири в нашей стране. Именно Красноярский ансамбль танца Сибири ассоциировался в Европе и странах

мира с Сибирью и Красноярским краем; хореографический коллектив стал для жителей мира послом доброй воли.

Яркий и самобытный ансамбль выступает на крупнейших сценических площадках мира, входит в число самых известных коллективов, работающих в народно-сценическом жанре. Узнаваемый годенковский стиль – искромётный темп, блестящие сюжеты, высокотехничные трюки, белокурые красавицы и бравые парни.

При М.С. Годенко создан «золотой фонд» ансамбля – хореографические шедевры, которые составляют основу репертуара – «Сибирь моя», «Вдоль по улице», «Сибирская потеха», «Красный Яр», «Енисейские речники», «На птичьем дворе», «Енисейская ярмарка», «Танец с ложками и берестой», «У колодца», «Хороводная пляска с трещотками», «Вечерний звон», «Утушки» и многие другие.

В 1991 году Красноярскому государственному ансамблю танца Сибири присвоено имя М.С. Годенко; в 1995 году за выдающиеся заслуги в области советской и российской хореографии ансамблю присвоено звание академического; в 2009 году коллектив получил статус особо ценного объекта культурного наследия Красноярского края; в 2021 году ему вручена благодарность Президента РФ Владимира Путина за заслуги в развитии отечественной культуры и искусства, многолетнюю плодотворную деятельность.

Ансамбль держит высокую профессиональную планку, заданную мастером, являясь одним из лучших профессиональных хореографических коллективов страны.

Многолетняя творческая деятельность Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири имени М.С. Годенко направлена на утверждение высоких народных идеалов, сохранение традиций и неповторимого танцевального наследия народов Сибири, хранение самобытной танцевальной лексики танцев народов

Сибири, являющейся уникальным средством хореографической изобразительности и выразительности.

В ходе нашего исследования было изучено и доказано, что использование элементов танцев народов Сибири способствует формированию и развитию хореографической выразительности.

Анализ полученных результатов исследования показал, что танцевальная культура народов Сибири может выступать средством хореографической выразительности.

Яркой чертой народного танца Сибири является выразительность. Человек танцует всегда с душой, окрашивая каждый жест, движение своим настроением, внутренним состоянием и отношением. Танцующий всегда наполнен, образно, эмоционально, живо он раскрывает особенности собственной натуры и ту идею, которую хочет донести.

Сибирскую пляску отличает выразительность и осмысленность лексики. Эта лексика, в отличие от хоровода, имеет более богатый и сложный характер. Лексика пляски включает дробь, вращения, хлопучки, присядки и т.п. Всевозможные переходы, вращения в парах и т.д. – все это дает возможность создавать новые рисунки, построения, которые присущи только пляске. Каждое танцевальное движение является уникальным средством изобразительности и выразительности народного танца Сибири.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель нашей работы заключалась в том, чтобы доказать, что использование элементов танцев народов Сибири способствует формированию и развитию хореографической выразительности.

В соответствии с темой исследования были выдвинуты следующие задачи:

- изучить психолого-педагогическую литературу по теме исследования;
- выявить существующие противоречия;
- рассмотреть специфику танцевальной культуры народов Сибири;
- доказать, что элементы танцев могут выступать как средство хореографической выразительности;
- провести анализ исследования.

В соответствии с поставленными задачами и проведенным исследованием мы можем сделать следующие выводы.

Методологической основой исследования явились труды отечественных исследователей этнографии, фольклора, этнохореологии.

Теоретические, исторические аспекты народного танцевального искусства раскрыты в работах М.Я. Жорницкой, Э.А. Королевой, Н.А. Левочкиной, В.Н. Нилова, В.В. Ромма, В.И. Уральской, Т.А. Устиновой, С.Н. Худекова, Ю.М. Чурко и др.

Методологической базой в изучении традиционной культуры народов Сибири и Севера являются труды А.Ф. Миддендорфа, Р.К. Маака, И.А. Худякова, В.Л. Серошевского, Э.К. Пекарского, В.И. Иохельсона, В.С. Троцанского, И.И. Георги. Также В.Г. Стеллера, С.П. Крашенинникова, А.М. Айзенштадта, В.Г. Богораза, Г.М. Василевич, С.А. Токарева, С.И. Гурвич, Г.И. Варламовой, В.А. Туголукова, Ю.И. Шейкина и др.

Проведённый теоретический анализ по данной теме позволил уточнить такие понятия, как: палеотанец, ритуальный танец, обрядовый танец, подражательный танец, игровой танец, игро-пляски, народный танец, хоровод, пляска, изобразительно-выразительные средства, изобразительность, выразительность.

Поставленные нами задачи были выполнены в ходе исследования в полном объёме и верифицированы.

На основании изученной литературы и проведенного исследования мы можем сделать следующие выводы.

Народы Сибири на протяжении веков создали самобытное, оригинальное танцевальное искусство, которое занимает видное место в духовной культуре народов нашей многонациональной страны. Развитие народного танцевального искусства Сибири было обусловлено особенностями производства и быта населения, географическими условиями края. Все это нашло своеобразное отражение в различных жанрах традиционных танцев и игр народов Сибири.

Эти танцы и игры богаты темами и сюжетами и отличаются локальными особенностями, связанными с историей расселения этих народов по территории их современного обитания. Описание и классификация традиционного танцевального фольклора народов Сибири, вернее того танцевального наследия, которое бытовало на Севере, по крайней мере, еще в конце XIX–начале XX в., позволило показать общее и специфическое в танцах каждого из ее народов. Однако проследить в деталях всю историю народной хореографии Сибири невозможно из-за ограниченности сведений о развитии на протяжении веков каждого варианта танца или игры.

Тесная связь с природой играет важную роль в создании лексики танцев. На характерную, своеобразную пластику оказали и природно-климатические условия: строение тела, формирование корпуса и отдельно

пластику рук и ног. Большое влияние на традиционную культуру народов Сибири оказывает вероисповедание. Будучи в основном язычниками народы Сибири имеют свои мифические, реальные представления о тотеме того или иного народа. В процессе урбанизации были утрачены различного рода обряды, традиции и это возможно даже повлияло на мировоззрение этих народов [23].

Хореография, как и любой другой вид искусства, представляет собой сложное сочетание древних архаических форм и более поздних наслоений. Их изучение поможет проследить историю формирования народов Сибири. Вышеописанные фольклорные танцы могут быть использованы в балетмейстерских постановках профессиональными и самодеятельными коллективами.

Танцевальный материал разных народов отличается огромным многообразием. Каждое танцевальное движение является уникальным средством изобразительности и выразительности народного танца.

В процессе исторического развития в танцах народов Сибири вырабатывались свои особые выразительные средства: лексика, музыкально-ритмическая основа, элементы национального костюма, национальный колорит, стиль и манера; вырабатывались яркие образы народной хореографии. Все выразительные средства народной хореографии направлены на раскрытие содержания.

В ходе нашего исследования были рассмотрены особенности развития хореографической выразительности на примере репертуара Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири имени М.С. Годенко.

Ансамбль является ярчайшим представителем хранителей традиционных танцев народов Сибири в нашей стране. Именно Красноярский ансамбль танца Сибири ассоциировался в Европе и странах

мира с Сибирью и Красноярским краем; хореографический коллектив стал для жителей мира послом доброй воли.

При М.С. Годенко создан «золотой фонд» ансамбля – хореографические шедевры, которые составляют основу репертуара – «Сибирь моя», «Вдоль по улице», «Сибирская потеха», «Красный Яр», «Енисейские речники», «На птичьем дворе», «Енисейская ярмарка», «Танец с ложками и берестой», «У колодца», «Хороводная пляска с трещотками», «Вечерний звон», «Утушки» и многие другие.

Ансамбль держит высокую профессиональную планку, заданную мастером, являясь одним из лучших профессиональных хореографических коллективов страны. В коллектив по конкурсу приезжают молодые артисты из разных уголков России, становясь частью легендарного Красноярского ансамбля танца Сибири. Ансамбль участвует в крупнейших культурных событиях в России и за рубежом, совершает зарубежные и российские гастроли, участвует в фестивалях и конкурсах, концерты прославленного коллектива во всех уголках мира проходят с неизменным аншлагом, зрители с восторгом приветствуют артистов нескончаемыми и благодарными аплодисментами.

Многолетняя творческая деятельность Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири имени М.С. Годенко направлена на утверждение высоких народных идеалов, сохранение традиций и неповторимого танцевального наследия народов Сибири, хранение самобытной танцевальной лексики танцев народов Сибири, являющейся уникальным средством хореографической изобразительности и выразительности.

В ходе нашего исследования было изучено и доказано, что использование элементов танцев народов Сибири способствует формированию и развитию хореографической выразительности.

В эмпирической части нашего исследования был проведён анализ полученных результатов. Диагностика показала, что танцевальная культура народов Сибири может выступать средством хореографической выразительности.

Яркой чертой народного танца Сибири является выразительность. Человек танцует всегда с душой, окрашивая каждый жест, движение своим настроением, внутренним состоянием и отношением. Танцующий всегда наполнен, образно, эмоционально, живо он раскрывает особенности собственной натуры и ту идею, которую хочет донести.

Сибирскую пляску отличает выразительность и осмысленность лексики. Эта лексика, в отличие от хоровода, имеет более богатый и сложный характер. Лексика пляски включает дробь, вращения, хлопушки, присядки и т.п. Всевозможные переходы, вращения в парах и т.д. – все это дает возможность создавать новые рисунки, построения, которые присущи только пляске. Каждое танцевальное движение является уникальным средством изобразительности и выразительности народного танца Сибири.

В глубоком анализе и систематизации танцевальной культуры народов Сибири заключается теоретическая новизна исследования.

В том, что результаты исследования могут быть использованы в хореографических и творческих коллективах, а также адаптированы к различным видам хореографии заключается практическая значимость исследования.

Выполнение в ходе нашего исследования поставленных задач позволило грамотно структурировать и доказать выдвинутую ранее гипотезу, которая заключалась в предположении о том, что танцевальная культура народов Сибири может выступать средством хореографической выразительности.

Таким образом, нам удалось доказать, что использование элементов танцев народов Сибири способствует формированию и развитию хореографической выразительности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агапитов Н. Н. Шаманство у бурят Иркутской губернии / [Соч.] Н.Н. Агапитова, М.Н. Хангалова. – Иркутск : тип. Н.Н. Сеницына, 1883. – 172 с. – (Материалы для изучения шаманства в Сибири).
2. Айзенштадт А. М. Песенная культура звенков / А.М. Айзенштадт; Под общ. ред. В. М. Ковальчука; Ком. по делам культуры и искусства администрации Краснояр. края. Гос. центр нар. творчества Краснояр. края, Упр культуры и кино Администрации Эвенк. авт. округа. – Красноярск : Кн. изд-во, 1995. – 286 с. – ISBN 5-7479-0607-0.
3. Аникин В. П. Теория фольклора : курс лекций / В.П. Аникин. – [2-е изд., доп.]. – М. : Кн. дом Ун-т, 2004. – 428 с. – ISBN 5-98227-019-9 : 3000.
4. Ансамбль Годенко вновь порадует красноярцев любимыми постановками. – URL: <https://krasrab.ru/news/society/2241> (дата обращения: 10.11.2022).
5. Ансамбль танца Сибири с триумфом выступил в Поднебесной. – URL: <https://gnkk.ru/news/ansambl-tanca-sibiri-s-triumfom-vyst/> (дата обращения: 06.11.2022).
6. Аркина Н. Е. Языком танца. – Москва : Знание, 1975. – 56 с.
7. Богданов Г. Ф. Основные этапы формирования и развития русского народного танца : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Гос. ин-т театр. искусства им. А.В. Луначарского. – Москва, 1988. – 170 с.
8. Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца : учебное пособие для вузов культуры и искусств / Г.Ф. Богданов ; Московский гос. ун-т культуры и искусств. – [2. изд.]. – Москва : Изд-во МГУК, 2003. – 221 с. – ISBN 5-85652-067-X (в обл.).
9. Буксикова О. Б. Танец в истории культуры народов Сибири :

автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 24.00.01 / Буксикова Ольга Борисовна; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2009. – 46 с.

10. Васильева Е. Д. Танец : [Учеб. пособие для театр. вузов]. – Москва : Искусство, 1968. – 247 с.

11. Вашкевич Н. Н. История хореографии всех веков и народов / Н.Н. Вашкевич. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань® : Планета Музыки, 2009. – 190 с. – ISBN 978-5-8114-0994-5.

12. Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен / Соч. Германа Вейса, проф. и преп. при Берл. акад. художеств. Т. 1-3. - Москва : К.Т. Солдатенков, 1873-1879. – 6 т.; 24.

13. Владыкина-Бачинская Н. М. Русские хороводы и хороводные песни : (Науч.-попул. очерк) / Н. Бачинская. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. – 112 с.

14. Выразительные средства русского народного танца. – URL: https://studopedia.ru/28_42851_glava--virazitelnie-sredstva-russkogo-narodno (дата обращения: 24.11.2022).

15. Вычужанова Л. К. Язык хореографии: философский анализ : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.01 / Вычужанова Ляля Камильевна; [Место защиты: Башкир. гос. ун-т]. – Уфа, 2009. – 20 с.

16. Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев / Н.Л. Гавликовский. – 4-е изд., испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 252 с. – ISBN 978-5-8114-1053-8.

17. Галданова Г. Р. Культ огня у монголоязычных народов и его отражение в ламаизме // Советская этнография. – 1980. – № 3. – С. 150–156.

18. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. – 1998. – № 4. – С. 50–63.

19. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. – М.: Искусство, 1964. – 367 с.

20. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. – 319 с.
21. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М.С. Друскин ; Ленингр. филармония. – Ленинград : Ленингр. филармония, 1936 (тип. им. Евг. Соколовой). – 204 с.
22. Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. – М.: Мир, 1993. – 560 с.
23. Ерохин А. Ф. Традиции танцев народов Севера. – URL: https://garmonia.vgr.muzkult.ru/media/2020/11/25/1244933298/Tradicii_tancev_narodov_severa.pdf (дата обращения: 15.10.2022).
24. Жорницкая М. Я. Северные танцы. – Москва : Сов. композитор, 1970. – 203 с.
25. Захаров Р. В. Беседы о танце / Р. Захаров, нар. артист РСФСР и Казах. ССР. – [Москва] : Профиздат, 1963. – 72 с.
26. Захаров Р. В. Слово о танце / Р.В. Захаров. – Москва: Молодая гвардия, 1971. – 160 с.
27. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров. – Москва: Искусство, 1983. – 237 с. – ISBN В пер. (В пер.) : 1 р. 10 к.
28. Захарова В. М. Художественный язык танца / В.М. Захарова, А.И. Хусаинова // Областное государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Ульяновский колледж культуры и искусства», Ульяновск, Россия. – URL: <https://files.scienceforum.ru/pdf/2021/6013efe777007> (дата обращения: 24.11.2022).
29. Захарова О. Ю. Русские балы и конные карусели / О.Ю. Захарова. – Москва, 2000. – 183 с. – ISBN 5-85868-098-4.
30. Иванова-Унарова З. И. Традиционное искусство народов

Северо-Востока Сибири (эвенки, эвены, юкагиры, долганы, чукчи, коряки).
Якутск: Изд-во Якутского ун-та, 2005 – 192 с.

31. Иноземцева Г. В. Народный танец. – Москва : Знание, 1971. – 48 с.

32. Каган М. С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Санкт-Петербург: Искусство, 1977. – 434 с.

33. Карабанова С. Ф. Традиционные и современные танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук : (07.00.07). – Ленинград : [б. и.], 1979. – 22 с.

34. Климов А. А. Основы русского народного танца : учеб. для студентов вузов искусств и культуры / А. Климов. – [3-е изд.]. – Москва : Изд-во МГУКИ, 2004. – 318 с. – ISBN 5-85652-113-7 : 3500.

35. Королева Э. А. Ранние формы танца / Э.А. Королева ; Отв. ред. канд. искусствоведения М.Я. Лившиц ; АН МССР, Отд. этнографии и искусствоведения. – Кишинев : Штиинца, 1977. – 215 с.

36. Королева Э. А. Танец и художественная культура. От возникновения человечества до первых великих цивилизаций / Э.А. Королева. – Минск: Армита, 1997. – 189 с.

37. Красноярский ансамбль танца Сибири выступил в Кремлевском дворце. – URL: https://smotrim.ru/article/2702047?utm_source=yxnews&utm (дата обращения: 14.11.2022).

38. Крашенинников С. П. Описание земли Камчатки. С.П. Крашенинников ; Российская акад. Наук : в 2 т. – Репринтное изд. – Санкт-Петербург : Наука ; Петропавловск-Камчатский : Камшат, 1994. – 21 см.

39. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера / Федор Лопухов Рис. П. Гончарова. – [Берлин] : Петрополис, 1925. – 173 с.

40. Лоскутов В. Г. Игры малых народностей Сибири. – М.: Абба, 2007. – 322 с.

41. Лукина А. Г. Традиционная танцевальная культура якутов / А.Г.

Лукина; Отв. ред. М. Я. Жорницкий; Акад. наук Респ. Саха (Якутия). Ин-т гуманитар. исслед. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 1998. – 173 с. – ISBN 5-7692-0183-5.

42. Лукина А.Г. М.Я. Жорницкая – исследователь танцевального фольклора народов Сибири и Севера // Культура и цивилизация. – 2020. – Том 10. – № 1А. – С. 46–56. – DOI: 10.34670/AR.2020.47.1.006.

43. Михневич В. Исторические этюды русской жизни. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете. (Исторический очерк). – СПб: Типография, 2002. – 432 с.

44. Мысликова И. А. Становление и развитие Красноярского государственного ансамбля танца Сибири под руководством М. С. Годенко в 1963-1970-е годы в контексте танцевальной культуры Сибири: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. - СПб.: 2008. - 229 с.

45. Народный танец : Пробл. изуч. : Сб. науч. тр. / [Редкол.: А.А. Соколов-Каминский (сост. и отв. ред.), Л. М. Ивлева]. – СПб. : ВНИИИ, 1991 (1993). – 234 с. – ISBN 5-7196-0126-0 : Б. ц., 750 экз.

46. Настюков Г. А. Народный танец на самодеятельной сцене (советы балетмейстера). – М.: Профиздат, 1976. – 64 с.

47. Нилов В. Н. Северный танец : традиции и современность / Вячеслав Нилов. – 2-е изд., доп. – Москва : Сев. просторы, 2005. – 167 с. – ISBN 5-87098-056-9.

48. Нилов В. Н. Хореография коренных народов Красноярского края : дух и пластика танца / Вячеслав Нилов. – Москва : Век информации, 2009. – 298 с. – ISBN 978-5-9901596-4-8.

49. Нилов В. Н. Традиционная хореография коренных народов Севера и Дальнего Востока в сб.: Фольклор палеоазиатских народов. – Якутск, 2005. – 168 с.

50. Официальный сайт Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири имени М.С. Годенко. – URL:

<https://krasfil.ru/collective/4/Krasnoyarskii-gosudarstvennyi-akademicheskii-ansambl-tantsa-Sibiri-imeni-M-S-Go~> (дата обращения: 10.11.2022).

51. Поляков В. А. Музыкальное развитие на уроках классического и народно-сценического танца. – URL: <https://infourok.ru/statya-muzykalnoe-razvitie-na-urokah-klassicheskogo-i-narodno-scenicheskogo-tanca-4274214.html> (дата обращения: 26.10.2022).

52. Потанин Г. Н. Очерки Северо-западной Монголии : Результаты путешествия, исполн. в 1876-1877 г. по поруч. Имп. Рус. геогр. о-ва чл. сотр. одного Г.Н. Потаниным. Вып. 1-4. – Санкт-Петербург : тип. В. Безобразова и К°, 1881-1883. – 4 т.; 23.

53. Ромм В. В. Некоторые аспекты философии танца // Образование в культуре и культура образования: Материалы Всероссийской научной конференции. – Новосибирск: НИИ философии образования, 2002. – Ч. 2. – С. 140–148.

54. Савин В. З. Композиция и постановка танца : (На материале нар. творчества) : Метод. пособие / В. З. Савин; Всесоюз. науч.-метод. центр нар. творчества и культ.-просвет. работы. – Москва : ВНИЦТИКПР, 1990. – 38с.

55. Слыханова В. И. Русский народно-сценический танец в контексте региональной культуры России: традиции и новаторство: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01. – М.: Гос. акад. славян. культуры, 2012. – 29 с.

56. Специфические особенности русских народных танцев Сибири. – URL: https://studbooks.net/786039/kulturologiya/spetsificheskie_osobennosti (дата обращения: 22.10.2022).

57. Стеллер Г. В. Описание земли Камчатки : [Перевод] / Георг Вильгельм Стеллер. – Петропавловск-Камчатский : Камчат. печат. двор, 1999. – 286 с. – ISBN 5-85857-067-4.

58. Сукнева И. С. Понятие народный танец как средство

выразительности в хореографии. – URL: <https://infourok.ru/tema-ponyatie-narodnyj-tanec-kak-sredstvo-vyrazitelnosti-v-horeografii-4162947.html> (дата обращения: 26.11.2022).

59. Танцевальный словарь. Танцы народов Севера. – URL: <https://elementdance.ru/lingvo/dance-of-the-north> (дата обращения: 24.11.2022).

60. Танцевальный фольклор народов Сибири. – URL: <https://www.webkursovik.ru/kartgotrab.asp?id=-114481> (дата обращения: 17.11.2022).

61. Терещенко А. В. Быт русского народа / Соч. А. Терещенки. Ч. 1-7. – Санкт-Петербург : тип. М-ва вн. дел, 1848. – 7 т.; 24.

62. Ткаченко Т. С. Народный танец : [Учеб. пособие для театр. и хореогр. учеб. заведений]. – [2-е изд.]. – Москва : Искусство, 1967. – 655 с.

63. Традиционная культура Муромского края : экспедиционные, архивные, аналитические материалы : научное издание : [в 2 томах] / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Упр. культуры администрации окр. Муром ; [авт. проекта и сост. А. С. Каргин]. – Москва : Гос. респ. центр русского фольклора, 2008-. – 25 см. – ISBN 5-86132-049-7.

64. Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы / Т.А. Устинова; [Вступ. ст. В. Уральской]. – Москва : Искусство : Реклам.-изд. центр «САМПО», 1996. – 592 с. – ISBN 5-210-01323-5 (В пер.) : Б. ц.

65. Устинова Т. А. Русский народный танец / Т.А. Устинова ; [Науч.-исслед. ин-т культуры]. – Москва : Искусство, 1976. – 152 с.

66. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси / исследование Ал. С. Фаминцына. – Санкт-Петербург, 1889 (Тип. Э. Арнгольда). – 191 с.

67. Фольклор палеоазиатских народов: (Материалы и сообщения междунар. конф.): 26-30 ноябр. 2003 г. / [Редкол.: А.П. Решетникова (отв. ред.), О.Н. Борисова]. – Якутск: Изд-во ИПМНС СО РАН, 2005. – 196 с.

68. Фомин А. С. Понятие «танец» и его структура // Народный

танец: проблемы изучения. – СПб., 1991. – 234 с.

69. Функциональная направленность танцевального фольклора народов Сибири. – URL: <https://referat.yabotanik.ru/kulturologiya/tancevalnyj-folklor-narodov-sibiri/209708-3688927-page3.html> (дата обращения: 16.10.2022).

70. Худеков С. Н. Всеобщая история танца : [античная хореография, карнавальное средневековье, балет Западной Европы, реформы великих хореографов, знаменитые танцовщицы и танцоры] / С.Н. Худеков. – Москва : Эксмо, 2009. – 606 с. – ISBN 978-5-699-32891-8.

71. Чеснокова Т. Е. Особенности преподавания народно-сценического танца в разных возрастных группах детского хореографического коллектива // методическая разработка. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2015/01/21/osobenn> (дата обращения: 16.11.2022).

72. Шаракшинова Н. О. Героико-эпическая поэзия бурят / Н.О. Шаракшинова. – Иркутск : Изд-во Иркутского ун-та, 1987. – 303 с.

73. Шергина Н. Ю. Народное хореографическое искусство коренного населения северо-востока Сибири. – М.: Наука, 2003. – 150 с.

74. Эстетика : словарь / [Абрамов А.И. и др.; под общ. ред. А.А. Беляева]. – Москва : Политиздат, 1989. – 445 с. – ISBN 5-250-00659-0 (В пер.).