



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

Особенности построения урока классического танца в профессиональном  
ансамбле народного танца

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура  
Направленность программы бакалавриата  
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:  
72,26 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
«10» мая 2017г.  
зав. кафедрой хореографии  
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил (а):  
Студент (ка) группы ЗФ-407-115-4-1  
Есенгазиева Зульфия Жолдасовна

Научный руководитель:  
к.п.н., доцент  
Л.А. Клык - Клык Л.А. Клык Людмила Алексеевна

Челябинск  
2017

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В ХОРЕОГРАФИИ	
1.1. Условия формирования профессионализма в хореографии	7
1.2. Воспитание танцевальной выразительности как основы профессионализма артиста ансамбля танца	13
1.3. Профессиональное народно-сценическое хореографическое искусство Казахстана	21
ГЛАВА 2. КЛАССИЧЕСКИЙ ЭКЗЕРСИС И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА АРТИСТА АНСАМБЛЯ НАРОДНОГО ТАНЦА	
2.1. Структура построения и методические принципы урока классического танца в ансамбле народного танца	29
2.2. Особенности урока классического танца в Государственном театре народного танца «Наз» г. Астана	35
2.3. Синтез народной и классической хореографии в казахских танцах театра «Наз»	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	49
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	52
ПРИЛОЖЕНИЕ	55

## Введение

Актуальность исследования определена возросшими требованиями, которые предъявляются сегодня к профессиональной народно-сценической хореографии. Исполнительская техника сегодня в танце значительно выросла. Разнообразный лексический багаж женского танца, хорошая прыжковая и трюковая мужская техника, усложнение раздела вращений, выразительность и методическая грамотность исполнения – все это характерно для ансамблей народного танца.

В Казахстане на сегодняшний день успешно работают Государственные ансамбли танца «Салтанат», «Алтынай», «Наз», «Гульдер», многочисленные концертные коллективы областных филармоний. В репертуаре этих коллективов не только традиционные народные танцы, но и тематические программы, спектакли, построенные на синтезе различных направлений хореографии. Поэтому современный танцовщик-народник должен профессионально владеть всеми танцевальными выразительными средствами. Всего этого можно достичь на уроках классического танца.

Кадры для профессиональных коллективов у нас в Казахстане готовят хореографическое училище им. А. Селезнева, Республиканский эстрадно-цирковой колледж им. Елебекова, Карагандинский колледж искусств им. Таттимбета, Южно-Казахстанский музыкальный колледж в Шимкенте, Казахский национальный университет искусств. В данных учебных заведениях существует специализация «Артист ансамбля танца». Дисциплина «Классический танец» является основной.

К сожалению, воспитанные на классическом экзерсисе в учебном заведении, выпускники, попадая в систему постановочно-репетиционного процесса профессионального ансамбля народного танца, утрачивают порой приобретенные навыки. Часто руководители коллективов относятся к классическому тренажу формально, отводя ему функцию короткого разогрева, возрастные артисты вообще не выходят на станок. Хотя все, и

руководители, и артисты понимают, что именно классический танец влияет на формирование сценической культуры артиста-народника, способствует повышению его профессионального мастерства.

Данная проблема объясняет выбор и актуальность темы исследования: «Особенности построения урока классического танца в профессиональном ансамбле народного танца».

Цель данной работы – рассмотреть структуру учебного процесса в профессиональном ансамбле народного танца и определить роль классического танца в повышении профессионального мастерства артистов.

Задачи:

- рассмотреть понятие «профессионализма» у различных авторов;
- выявить условия формирования профессионализма в хореографии;
- проанализировать творческую деятельность профессиональных ансамблей танца Казахстана;
- показать возможности классического танца в формировании исполнительской культуры артиста-народника;
- выявить особенности построения урока классического танца в профессиональном ансамбле народного танца;
- раскрыть взаимосвязь классической и народной хореографии на примере репертуара ансамблей танца.

Объект исследования: учебно-творческая деятельность профессиональных ансамблей народного танца.

Предмет исследования: урок классического танца в профессиональном ансамбле народного танца.

Гипотеза: мы считаем, что, несмотря на существенные отличия принципов двигательной деятельности исполнителя народного танца и классического танцовщика, 1) именно классический танец способствует повышению профессионального мастерства артиста-народника; 2) уроки классического танца являются неотъемлемой частью учебно-

тренировочной работы в ансамбле народного танца; 3) мерилom мастерства балетмейстеров и артистов становится органический синтез народного танца с основами классической хореографии.

Теоретическую основу работы составили: исследования А.К. Марковой, раскрывающие педагогические основы профессионализма; Я.А. Пономарева о психологии творческой деятельности; теории и методики профессионального образования А.Я. Вагановой, С. Кульбековой, Ш. Салимбаевой; проблемы развития национального искусства Л. Сарыновой, В.Н. Нилова, А.А. Климова.

При написании работы мы использовали методы:

- изучение научной литературы по теме исследования;
- анализ творческой деятельности профессиональных ансамблей народного танца;
- сравнение и обобщение основных направлений репертуарной политики коллективов;
- просмотр концертных программ ансамблей танца;
- собственные наблюдения в результате практической деятельности автора в Государственном театре танца «Наз» как артистки балета.

Теоретическая значимость исследования заключается в рассмотрении процессов взаимосвязи классической и народной хореографии, их взаимовлиянии и взаимодополнении в творчестве ансамблей народного танца.

С практической точки зрения работа может быть интересна руководителям профессиональных и самодеятельных хореографических коллективов, а так же педагогам дополнительного образования.

Структура работы: введение, две главы, заключение, список литературы, приложения по теме исследования.

Во введении мы обосновали актуальность темы, наметили цели и задачи, определили гипотезу, теоретическую и практическую значимость. В первой главе определена сущность понятия «профессионализм»,

раскрыты условия формирования профессионализма в хореографии, представлен исторический аспект становления и развития профессионального хореографического искусства Казахстана.

Во второй главе проведена практическая работа по анализу творческой деятельности профессионального театра танца «Наз», представлены материалы учебного процесса творческого коллектива, рассмотрены основные тенденции развития современного хореографического искусства.

В заключении сделаны общие выводы по всей работе.

## ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В ХОРЕОГРАФИИ

### 1.1. Условия формирования профессионализма в хореографии

Профессионалом в области хореографического искусства мы называем артиста балета. Областью их творческой деятельности являются в первую очередь – оперно-балетные театры, профессиональные театры и ансамбли народного танца, коллективы государственных концертных организаций (филармоний).

Работа артиста – это каждодневный тяжелый труд. Каждый, кто выбрал путь артиста, должен понимать, что это не только выбор профессии, это выбор стиля жизни. Танец занимает все время, и чтобы считаться профессионалом, надо жить танцем, отдавать себя этому искусству без остатка.

Понятие профессионализма не ограничивается характеристиками высококвалифицированного труда, это особое мировоззрение человека. Поэтому необходимо рассматривать профессионализм «не просто как некий высокий уровень знаний, умений и результатов человека в данной области деятельности, а как определенную системную организацию сознания, психики человека» (18, С.387).

О профессионализме и его формировании в различных видах деятельности высказывались многие ученые.

Так И.И. Проданов определял профессионализм как свойство личности и деятельности, включающее профессиональную компетентность, нравственность, инициативу и мастерство. В.В. Буткевич добавляет к этому способность к саморазвитию и самокоррекции. Л.Ю. Кривцов профессиональной компетентностью называет «индивидуально-психологическое образование, включающее опыт, знания, умения, психологическую готовность» (11).



По мнению А.К. Марковой профессионализм состоит из двух элементов – мотивационного и операционального (Таблица 1).

Таблица 1

## Составляющие профессионализма

Мотивационный элемент	
1.	увлеченность смыслом, направленностью профессии на благо других людей, стремление проникнуть в современные гуманистические ориентации, желание оставаться в профессии
2.	мотивация высоких уровней достижения в своем труде
3.	стремление развивать себя как профессионала, побуждение к позитивной динамике профессионального роста, использование любого шанса для профессионального роста, сильное профессиональное целеполагание
4.	гармоничное прохождение всех этапов профессионализации - от адаптации к профессии к мастерству, творчеству, к безболезненному завершению профессионального пути
5.	отсутствие профессиональных деформаций в мотивационной сфере, кризисов
6.	оптимальная психологическая цена высоких результатов в профессиональной деятельности (отсутствие перегрузок, стрессов, срывов, конфликтов)

Операциональный элемент	
1.	осознание в полном объеме черт и признаков профессионала, развитое профессиональное сознание, целостное видение облика успешного профессионала
2.	приведение себя в соответствие с требованиями профессии
3.	реальное выполнение профессиональной деятельности на уровне высоких образцов и стандартов, овладение мастерством, высокая производительность труда, надежность и устойчивость высоких результатов
4.	развитие человеком себя средствами профессии, самокомпенсация недостающих качеств, профессиональная обучаемость и открытость
5.	привлечение интереса общества к результатам своего труда, ибо общество может и не знать своих потребностей в результатах данного профессионального труда, этот интерес необходимо формировать
6.	внесение человеком своего творческого вклада в профессию, обогащение ее опыта, преобразование и развитие профессиональной среды.



Исходя из перечисленных выше научных обоснований, мы можем определить и составляющие профессионализма артиста балета. Это:

- объективные факторы профессиональной деятельности вообще;
- совокупность требований, ожиданий от действий артиста на сцене, формируемая традициями, историей хореографического искусства, его выдающимися исполнителями, балетмейстерами, обычными зрителями;
- индивидуально-творческое начало, направленное на воплощение субъективно-эмоционального отношения к миру.

Только через единство этих составляющих мы можем получить полноценный результат художественного творчества. Условно говоря, деятельность артиста – это результат единства профессионализма и таланта.

Для того, чтобы стать профессионалом, во-первых – нужны способности; во-вторых – желание и готовность к учебе; в-третьих – совершенствование своего мастерства. Человек может научиться, приобрести необходимые знания, работать по специальности, но так и не станет профессионалом.

Условия формирования профессионализма имеет общие основы. Однако в каждой конкретной профессии есть свои специфические черты. Они касаются условий труда, результатов труда, средств достижения этих результатов и т.д. Следовательно, будут различны и задачи, и профессиональные качества. По-разному происходят процессы адаптации к профессиональной деятельности, неодинаково складываются отношения в трудовом коллективе.

Рассмотрим критерии профессионализма артиста балета.

Танец – это искусство, в котором художественный образ создается при помощи движений человеческого тела, мимики, жестов, поз. Танцор рассказывает о чувствах и переживаниях своего героя через танец. От степени его наполненности содержанием зависит сила его выразительности. Если скрипач всю мощь своего таланта вкладывает в

инструмент, извлекая из него чарующие звуки, и они – человек и скрипка – составляют как бы единое целое, то артист балета сам является одновременно и «скрипачом» и «скрипкой».

Профессионал в области танца должен обладать такими качествами, как сила воли, выносливость, терпение, трудолюбие, собранность. Благодаря этим качествам, сначала приобретаются необходимые навыки и умения, а потом совершенствуются. Только овладев технической стороной, можно сделать танец эмоционально выразительным, одухотворенным. Без этого невозможно великое искусство танца.

Танцор должен быть готов к профессии и в физическом плане. «От строения мышц и связок, а в какой-то мере и костного остова фигуры человека, прежде всего, зависит, сможет ли он выполнить то или иное движение...», – утверждает Ф. Лопухов (26).

Физические показатели проверяются еще на этапе поступления в хореографическое училище на отборочных конкурсных этапах.

Первый этап – отбор по медицинским показателям. Главная задача врачей – определить готовность организма к физическим нагрузкам, выявить противопоказания к обучению. На этом этапе обследуются состояние внутренних органов, позвоночника, проверяется зрение.

Второй этап – выявление «профессионально-пригодных, условно-пригодных и непригодных к обучению» в хореографическом училище. Существуют обязательные требования – наличие балетного шага, выворотности, подъема, гибкости. Необходим музыкальный слух и танцевальные навыки. Детям предлагают станцевать что-нибудь. В это время педагог наблюдают и делают прогнозы относительно профессиональной пригодности. Ведь даже имея идеальные данные, можно не слышать и не чувствовать музыку, не уметь координировать движения – а тогда в балете делать нечего.

Третий этап связан с обучением. Это контрольный этап. В конце первого полугодия (январь) и в конце учебного года (май) проходят

первые экзамены. Дети показывают результаты освоения программы. И здесь начинаю отчислять несправившихся. Такая процедура проходит в третьем и девятом классах.

Выпускник хореографического училища – это еще не специалист. Профессиональная пригодность нечто значительно большее, чем сумма знаний, навыков и умений, приобретаемых в ходе обучения. Профпригодность обязательно включает еще определенные стороны личности, общую культуру и общее развитие. Немаловажное значение имеет система жизненных ценностей, и, наконец, морально-психологическая готовность к труду.

Для достижения профессиональной пригодности необходим этап профессионального мастерства. На этом этапе, прежде всего, развиваются «двигательные ощущения, заложенных в мышцах, суставах, связках, которые обеспечивают организм необходимой информацией для осуществления координированных и сложных движений» (27, С.54).

Также артисту балета необходимы слуховые, тактильные, статические, зрительные ощущения. Немаловажным является высокий уровень развития восприятия и внимания. При высокой активности этих функций у некоторых людей может сформироваться творческая наблюдательность, характерной чертой которой является «способность замечать в предметах и явлениях малозаметные, но весьма существенные, типичные признаки объекта или явления». Важную роль в творческом процессе играет образная память, «заключающаяся в запечатлении и последующем воссоздании представления ранее воспринятых объектов», и эмоциональная память, которая заключается в запоминании, воспроизведении и узнавании эмоций и чувств. Эмоции и чувства артист балета не только переживает, но и «телесно» оформляет в виде мимики и пантомимики.

Хореограф-профессионал в творческой деятельности должен уметь и творчески мыслить. Независимо от места в спектакле – солист или

кордебалет, от формата постановки – короткая миниатюра или многоактный балет, артист – не механический исполнитель задания балетмейстера, а создатель художественного образа. И здесь необходимы актерское мастерство и воображение. «Когда артисту балета удастся соединить блестящее знание ремесла, техники танца с умом, чувствами и творческим воображением, ему по праву принадлежит звание художника», – говорит М.М. Габович (17, С. 87). Действительно, если в спектакле нет энергетики, выстроенных ролей, не спасут ни красивая музыка, ни роскошные костюмы и декорации – будет скучно и непрофессионально.

Работа артиста балета проходит в театре, в ансамбле, то есть в коллективе. В каждом профессиональном коллективе существуют свои правила поведения, свои традиции. Вливаясь в новый коллектив, молодой специалист должен суметь найти общий язык с коллегами, уважать и принимать каждого. Коммуникабельность, общительность, открытость – важные черты характера артиста балета.

В формировании профессионализма артист балета проходит несколько этапов:

1 этап – этап адаптации к профессии. Первые два-три года после окончания хореографического училища выпускник только пытается освоиться в творческом коллективе, входит в репертуар. Этап адаптации может завершиться быстро, а может растянуться на годы.

2 этап – начало саморазвития себя средствами профессии, реализация своих возможностей, укрепление индивидуального стиля.

3 этап – мастерство, когда человек свободно владеет профессией, живет и творит в гармонии с ней.

Вот так постепенно происходит приспособление, привыкание к требованиям профессии и выработка личностных характеристик, необходимых для успешной работы (7).

Как будет выстраиваться процесс к профессионализму, зависит от самого человека и условий, среды, в которой он работает. Очень часто,

начинающий специалист на этапе адаптации может оказаться в роли творца – новатора. В этом случае можно говорить об индивидуальной траектории профессионального роста. Ярким примером в истории казахской хореографии может служить новаторство Ш. Жиенкуловой, которая не имея должной подготовки, стала первой профессиональной танцовщицей. Или А.Я. Ваганова, будучи начинающим педагогом в хореографическом училище, выработала собственную методику преподавания, которая сегодня общепризнанна во всем мире. А с другой стороны, в любой сфере деятельности, предостаточно профессионалов, достигших определенного мастерства, но не имеющих творческую индивидуальность, не задумывающихся о своем индивидуальном стиле.

Выводы.

Чтобы стать профессионалом, необходимы специальные теоретические и практические знания, умения. Профессионал в хореографии – это физически и интеллектуально развитый, творчески одаренный человек, психологически устойчивый. Достичь профессионализма можно через практическую деятельность, саморазвитие и самореализацию.

## 1.2. Воспитание танцевальной выразительности как основы профессионализма артиста ансамбля танца

Одним из основных показателей исполнительского мастерства и балетмейстерского творчества, когда отчетливо проявляются современный уровень и особенности развития танцевального искусства, является художественная выразительность.

Техника сценического народного танца сегодня становится все сложнее, она обогащается исполнительскими приемами классического танца, современных направлений хореографии. Иногда видишь технически совершенный танец с обилием сложных трюков, всевозможных вращений, с красивыми костюмами. Но танец не увлекает, потому что в нем нет

души, нет музыкальности и одухотворенности движений. В таких композициях больше спортивного азарта, чем творчества.

Обучение в хореографическом училище порой направлено на достижение виртуозной техники, забывая об артистичности и выразительности. В результате хореографический текст перестает быть языком, на котором «говорят» исполнители. Принцип Станиславского, адресованный актеру: «Увидел, осознал – действуй», применим и к танцовщику. Действительно, каждое движение должно пройти через сознание, прочувствовано сердцем.

История хранит имена артистов, которых мы называем великими. Галина Уланова, Махмуд Эсамбаев, Рудоль Нуриев и многие другие. Каждый из них обладал ярким актерским мастерством, умением создавать на сцене художественный образ, заставлял зрителей верить несуществующему. Актерское мастерство дает исполнителю индивидуальность, которая и выделяет мастера. Неповторимость, непохожесть личности исполнителя, особенное его умение проникнуть в сценический образ, раствориться в нем, «сделаться» им – это черты индивидуальности, которые присущи известным танцовщикам прошлого и настоящего.

Индивидуальности нельзя научить, как нельзя научить таланту. Но развить талант, развить индивидуальность можно. И эту задачу решают педагоги на предметах специального цикла, среди которых особое место занимает дисциплина «Актерское мастерство». Актерское мастерство требует от исполнителя помимо владения такими сугубо балетными средствами выразительности, как совершенная техника, мимика, точный осмысленный жест, музыкальность, еще очень многого: наблюдательности, внимания, умения отбирать и обогащать жизненный материал, фантазии, памяти, воображения, темперамента. Эмоциональное состояние человека выявляется в характере его движений, даже его походка может быть исполнена радости или печали. Художественный

образ в танце всегда впитывает мысли и чувства его создателя, органично связан с музыкой, раскрывает внутренний мир, неуловимую смену настроений, жизнь души человека.

Практика показывает, что выпускник балетной школы, владея всеми навыками исполнительской техники, придя в профессиональный коллектив – театр и ансамбль – только через несколько лет приобретает навыки танцующего актера. Но и это дается не каждому. Возникает вопрос: данный уровень подготовки – объективная закономерность, с которой нужно примириться, или необходимо добиваться, чтобы выпускник хореографической школы вливался в творческий коллектив не «заготовкой», требующей дальнейшей тщательной обработки в условиях сложной профессиональной жизни, а молодым специалистом, способным решать различные актерские и исполнительские задачи?

Для решения этой задачи уже в школе необходимо создать условия для развития творческой личности, уделить больше внимания танцевальной выразительности будущих артистов наряду с решением задач сугубо «технического» характера. Замечательные слова Ж.Ж. Новерра, сказанные в начале XIX столетия, своевременны и сегодня: «Все наши движения становятся автоматичными и ничего не означают, если лицо остается немым, если мысль не одухотворяет и не оживляет их. Как сможет живописать танцовщик, если он лишен самых существенных красок?» (21, С.45)

Проблема воспитания танцевальной выразительности возникала на разных этапах развития хореографической педагогики, находясь в тесной связи с непрерывным повышением технического уровня исполнения танца. Часто бывает, что увязать, скоординировать актерскую задачу с хореографической ученику оказывается не под силу. Он легко выполняет технические движения, но при этом мало выразителен и сразу выключается из актерского состояния, так как природа не одарила его выразительностью. Танец такого артиста будет пустым и равнодушным.



Бывает обратное: ученик легко возбудим, органичен в поведении, а с технической стороной танца справляется с трудом. Его внимание сосредоточено на выполнение сложностей, и в результате теряется актерская свобода поведения, искренность, непосредственность, то есть теряется актерская задача. Как добиться гармонии в образе? как сделать технику выразительной, а исполнение техничным? – эти и многие другие вопросы стояли и стоят перед педагогами.

Если говорить о современной эстетике и движенческом профессионализме артиста балета, то самым главным в танце по-прежнему остается выразительность и музыкальность. Ведь правильная траектория танца еще ничего не рассказывает. Рука или нога должны открываться с содержанием музыки, с содержанием актерской задачи, которая стоит перед тобой. Классический танец, по словам А.Я. Вагановой, - это форма выражения в движении человеческих эмоций. Такой танец есть выражение духовного мира человека. Однако без актерского вдохновения, актерского мастерства он теряет смысл и значение.

Дисциплина «Актерское мастерство» изучается в хореографическом училище в течение трех последних лет, является необходимой в общей системе подготовки молодого артиста балета и объединяет все, чему научился студент в области классического, дуэтного, народного, исторического танцев. Знания, полученные на уроках по актерскому мастерству, завершают процесс обучения. Основная задача курса – «одухотворить» технические навыки, придать им глубокий художественный смысл.

Во время первого года обучения изучаются основы работы над хореографическим образом. И главной задачей здесь является внешнее и внутреннее раскрепощение ученика. На первых занятиях мы почти всегда сталкиваемся с зажатостью, стеснением, внутренним сопротивлением, хотя еще в младших классах ученики начинают приучаться к сцене, участвуя в спектаклях, и уже тогда у многих проявляется такое важное для

танцовщика качество, как артистизм. Однако в старших классах чаще наблюдается неуверенность, отсутствие естественности, правды сценического поведения. Задача педагога – убрать эту скованность, помочь юному танцовщику обрести веру в свои силы, открыть ему замкнутую дверь в мир театра. Вот тут и помогает работа над пластической выразительностью, которая строится на основе всевозможных упражнений. Предлагаются эскизы к этюдам и этюды на различные темы. На занятиях идут поиски характерности, развивается фантазия, способность к импровизации. Постепенно в процессе обучения рождается умение и желание общаться с партнерами, создавать непрерывность сценического действия. Начинает исчезать заторможенность и непонимание, и в своем подавляющем большинстве ученики увереннее и смелее работают над воплощением предлагаемых задач.

Программа второго года усложняется в плане психологической разработки образов, пластических решений, танцевальной техники, осмысленности сценического поведения. Учащиеся осваивают более сложный материал – отрывки из балетов, хореографические миниатюры, осуществленные в разное время различными хореографами. Отбор задаваемого материала определяет состав класса, степень подготовленности учеников, определение их индивидуальных особенностей. Для уроков выбираются фрагменты из художественно полноценных, с ясно очерченной драматургией произведений, где перед исполнителем ставятся четкие цели, чтобы было видно, где, когда и кто действует в различных предлагаемых обстоятельствах. И здесь задача педагога – максимально раскрыть возможности каждого ученика. Репертуар таких уроков разнообразный – это и старинные балеты, и спектакли классического наследия, и постановки недавнего советского периода, и сочинения настоящего времени.

Третий год – завершающий. Репертуар усложняется, углубляется содержание индивидуальных занятий, придается большое значение

самостоятельной разработке учениками образа, поиска своего исполнительского решения. Педагогами поощряется творческая инициатива и постановочное творчество. Таким образом, на третьем году обучения суммируются итоги приобретенных знаний. Для занятий выбирается такой репертуар, где есть глубина эмоций, идейная содержательность, приметы времени.

Нередко бывает, что учащиеся, скованные в классике, сонные в характерном танце, непримечательные в дуэтном, демонстрируют свою индивидуальность на уроках актерского мастерства. А во время сценических выступлений показывают яркость и смелость танцевального рисунка, глубину и взволнованность переживаний. Все это говорит о том, что только комплексное обучение, сочетающее в себе все специальные дисциплины, определяют творческое лицо ученика. Мы считаем, что верна та позиция педагогов, которые не разделяют учебный процесс на предметы: на дисциплинах по танцу – только танцуют, а на актерском мастерстве – только играют. Танец – искусство, где все переплетено. Поэтому и обучение должно быть комплексным.

К сожалению, на деле эта дисциплина почему-то считается непрофилирующей, не входит в число государственных экзаменов и не имеет достаточного количества учебных часов. Главное – это техника, побольше трюков. А актерское исполнение эпизодических партий и массовых сцен зачастую находится не на должном уровне, и не потому, что молодые артисты этого не умеют, а потому, что с ними над этим не работают, не развивают того, что заложено в училище.

В период становления отечественной школы классического танца методы и приемы обучения танцевальному мастерству, в том числе и танцевальной выразительности, определялись по усмотрению педагога, на основе индивидуального опыта. Х. Иогансон рассматривал технику как средство выразительности, а не как самоцель (30). В.Д. Тихомиров утверждал, что «в подготовке к овладению искусством классической

хореографии существуют две основные части: это, во-первых, техника искусства, а во-вторых, художественная выразительность» (1, С.47). Принципы воспитания танцевальной выразительности, которые использовал В.Д. Тихомиров, основывались на естественности и выразительной природе хореографических движений, на «живой» связи танца с музыкальным сопровождением. Отсюда обязательным требованием этого мастера к ученикам являлось осознанное восприятие музыки с тем, чтобы впоследствии научиться передавать через пластику ее эмоциональный характер.

А.А. Горский технической стороне танца придавал несколько меньшее значение, чем артистичности, выразительности, музыкальности. Каждое классическое pas на своих уроках он мог показать и потребовать исполнить с разной эмоциональной или стилистической окраской на «испанский лад», на «русский лад» и т.д.

Большое влияние на хореографическое искусство оказало творчество, а затем и педагогическая деятельность А. Дункан. Каждое ее движение исходило от «внутреннего интуитивного импульса – единого сплава мысли, эмоции и чувства», поэтому не могло быть невыразительным.

А.Я. Ваганова основное внимание уделяла задачам технического характера. Но воспитание физического аппарата актера подчинялось воспитанию образного и выразительного танца. «Сами по себе арабески, аттитюды, жете большие и маленькие, еще ничего не говорят, если они не наполнены мыслью и чувствами. Это лишь «биомеханические» упражнения – гимнастика, набор движений и поз. Наполненное же конкретным чувством движение становится выразителем состояния человека, его переживаний. Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью» (6, С.13).

Задачу воспитания выразительности движений Н.И. Тарасов предлагает решать в самом процессе освоения танцевальной лексики и рекомендует выстраивать систему преподавания таким образом, чтобы ученики осознавали движения, которые отрабатываются на уроке, как средства выражения чувств и мыслей. «Даже самый простой *battement* надо выполнять на уроке художественно, то есть пластически осмысленно... Уроки классического танца (с первого до последнего класса) неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство балетного артиста» (26, С.20). С самых первых шагов освоения танцевальной лексики, как говорил Н.И.Тарасов, необходимо, чтобы ее элементы воспринимались учениками не в качестве «физических упражнений и непонятных художественных знаков, а как языковая система, посредством которой можно передать пусть даже условную, обобщенную до символа информацию» (26, С. 24).

Основу танцевальной выразительности Н.И.Тарасов видел в понимании танцевальной позы как жеста. Любое движение есть «иероглиф со своим собственным, особенным значением, то есть любое движение по сути поддается расшифровке смысловых импульсов, породивших его» (26, С.18). Сколько чувств можно выразить через одну позу *arabesque*, *port de bras*. Используя различный темпо-ритмический рисунок музыки, можно добиться разнообразия в смысловом характере отображения движения. Самый известный прием: вариации Одетты-Одилии из балета «Лебединое озеро». Одетта решена открытыми позами, много первых арабесков, поз эфасе, а у Одилии, наоборот, все позы закрытые, импульсивные, выстроенные по принципу круазе.

Музыка должна стать средой, основой воспитания выразительности. Преподаватель классического танца должен уделять особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. Причем музыкальная тема должна восприниматься не приблизительно, а как эмоционально-образное начало. Умение увлеченно

вникать в музыкальные интонации заставит учащихся воспринимать учебные задания не как схему движений, а как живую, творчески действенную пластику танца (33).

«Актер хореографического театра, прежде всего актер, а затем танцовщик» (8, С. 60). Самая главная задача педагога заключается в формировании у танцовщика мотивации поиска собственных решений создания художественного образа, и в способности раскрыть этот образ зрителю. Танцовщик должен стать не просто техническим исполнителем, а самостоятельно мыслящей творческой личностью. Воспитание профессионального артиста любого направления должно гармонично сочетать в себе задачи, связанные с профессиональной формой, техническим совершенствованием, и задачи художественно-творческого характера.

### 1.3. Профессиональное искусство народно-сценической хореографии Казахстана

«Современное искусство казахского народа вобрало в себя культурное наследие минувших поколений, эпох и по сей день не перестает удивлять своей неповторимостью и уникальностью выразительных средств, мудростью народно-философского начала. Национальное искусство - это путь к познанию человеком истории своей родины, культуры своего народа, его лучших традиций, что является одним из важнейших средств воспитания нравственных и гуманных основ личности» (24, С.16).

Появлению первых танцевальных композиций на профессиональной сцене предшествовал долгий и сложный путь, обусловленный общим развитием национального искусства. Казахская народно-сценическая хореография развивалась параллельно с искусством балета. Народные танцы в своем фольклорном историческом виде вплетались в сюжеты драматических, музыкальных, а потом и балетных спектаклей. В 30-е годы

прошлого века одной из основных задач деятели культуры видели в создании произведений, которые обладали бы своими национальными чертами и вносили вклад в сокровищницу общенационального хореографического искусства. Поэтому поиск тем, образов, сюжетов шел в параллели с поиском выразительного языка.

13 января в 1934 г. состоялась премьера музыкально-драматического спектакля «Айман-Шолпан» И.В. Коцыка, где в постановке Али Ардобуса были показаны танцы «Кара-жорга» – первый опыт сценического воплощения мужского танцевального фольклора и «Келиншек» – начало становления женского хореографического образа на сцене. Удачный выбор народных танцевальных мелодий, их художественная обработка и колоритная оркестровка весьма благоприятствовали постановщику танцев. Найденные в фольклоре главные образные мотивы и приемы выражения национального характера и чувства становятся основой танцевальных комбинаций.

Первый Всеказахстанский слет деятелей народного искусства в июне 1934 г. в Алма-Ате показал огромную мощь и потенциальные возможности казахского народного творчества. Наряду с музыкантами, певцами, акынами выступали танцоры из различных регионов Казахстана с русскими, украинскими, татарскими, башкирскими танцами. Лучшие танцевальные образцы казахского народа в то время становятся достижением многонационального искусства советской хореографии. Так, «Каражорга» и «Мерген» в обработке И. Моисеева включаются в репертуар Ансамбля народного танца СССР. В танцевальной сюите «Партизаны» для художественного воплощения скачущих всадников можно видеть приемы казахского танца «Кокпар».

В музыкальной драме Б. Майлина и И. Коцыка «Шуга» (балетмейстер А. Александров, 1934) первый раз танцевала Шара Жиенкулова, которая вскоре становится ведущей солисткой балетной труппы.



Женский танец в исполнении Шары приобретает большую подвижность, стремительность, гибкость. Балетмейстер Л.А. Жуков в балете В. Великанова «Калкаман и Мамыр (1937)» стремится оформить классику национальным колоритом, а народные танцы обогатить классикой. Смело варьируются самые разнообразные переменные ходы, повороты, во все номера вводятся классические движения – перекидные жете, арабески, пируэты и т.п.

Развивается и мужской танец. Его обогащение идет также за счет усложнения технических навыков, убыстрения ритма. Мужскому танцу теперь характерны жесткие, с резкими смелыми взмахами движения рук, гибкость корпуса, живость и легкость прыжка. Получает распространение и массовый танец с солирующей парой мужчины и женщины. В «золотой» фонд вошли созданные балетмейстером Ю. Ковалевым танцы: «Косалка» – лирический танец девушек, решенный по характеру музыки очень изящно, в красивых сочетаниях мягких, пластичных движений; «Танец джигитов» – построенный на стилизованных классических быстрых партерных и прыжковых па с ярким темпераментным характером; «Карлыгаш» (ласточка) – сольный женский танец, сюжет которого выражает тоску и томление девушки по возлюбленному. Многие самодеятельные и профессиональные коллективы сегодня имеют в своем репертуаре танцы Ю. Ковалева.

В 1939 Шарой Жиенкуловой был создан первый «Ансамбль песен и танцев мира» при Казахской Государственной филармонии. Коллектив в одном собственном лице с оркестром начинает выступать по республике, за ее пределами, а также за рубежом.

Это был театр одной актрисы, одной танцовщицы и певицы. Неповторимость Шары и в том, что помимо танцев она прекрасно пела, причем на языке того народа, чей танец исполняла.

В первую программу ансамбля вошли танцы разных национальностей. Она так и называлась «Танцы народов мира».

Заимствованные и стилизованные движения танцев, благодаря ее интерпретации и талантливому исполнению, становятся подлинными средствами народной хореографии.

Очевидцы описывали концерт Шары: «...казахский танец, потом тут же перевоплощается, и это уже индийская манера танца, и поет она на хинди, потом переходит к танцу китайскому, грузинскому, русскому, вьетнамскому... Она моментально переодевалась: исполнив один танец, удалялась, и буквально тут же появлялась с другой стороны кулис уже в другом костюме и под другую музыку. И выходит такой букет, яркий калейдоскоп танцев народов мира» (19, С.16).

Ш. Жиенкуловой удавалось создать множество национальных образов и тем самым возрождать и показывать всему миру традиции своего народа. Она сумела создать в своем танце образ юной, счастливой, беззаботной Еркек-кыз. Все помнят ее красотку Айжан-кыз, кокетливо танцующую с зеркалом. В саукеле она показала путь молодой девушки невесты-келін. Умела изобразить молодую женщину в цветастом платке. Исполняла танец старшей женщины-апашки, где показывала другой костюм – кемешек. С плеткой в руке она создавала образ чабана. В меховом бөріке набекрень создавала образ Көкпара. Образ беркутчи с беркутом в руке. И образ охотника-воина. И все эти казахские образы она несла посредством танца.

С этого времени бытовые формы народного танца будут развиваться в параллели с классической хореографией. Без этого взаимодействия трудно представить народно-сценическое хореографическое искусство Казахстана.

Классический национальный балет вырос на основе народных традиционных танцев. А органический синтез красок и форм народного танца с основами классической хореографии способствовал становлению форм сценического народного танца и становится мерилom мастерства и художественного вкуса исполнителей и балетмейстеров современности.

Заслуга Шары Жиенкуловой в том, что народный танец у нас обрел значение самостоятельного профессионального искусства.

В 1955 создан Ансамбль танца Казахской ССР (ныне ансамбль «Салтанат»). В его репертуаре старинные казахские танцы; ансамбль ведёт также большую работу по созданию современного народного танца.

В 1968 создан хореографический ансамбль классического и народного танца «Молодой балет Алма-Аты» под руководством Б.Г. Аюханова, эстрадно-танцевальный ансамбль «Гульдер», Государственный ансамбль народного танца «Алтынай».

Сегодня в каждой региональной филармонии есть танцевальный коллектив.

Большое значение на развитие народно-сценической хореографии оказала балетмейстерская и педагогическая деятельность народного артиста, профессора Д. Абирова. Свообразными композициями, раскрывающими богатство казахской национальной пластики, являются танцы «Алтынай» Е. Брусиловского, «Бес кыз» (пять девушек), «Балбраун» Курмангазы, «Утыс би» (танец-состязание) М. Тулебаева, «Кара жорга» (черный иноходец) и другие.

Огромный вклад в развитие профессионального танцевального искусства внес выдающийся балетмейстер З. Райбаев. Владея в совершенстве техникой классического танца, он старался придать большую выразительность движениям рук, усилить темперамент движений, расширить палитру танцевальной пластики. Свои идеи он воплотил в казахских танцах, «Праздничная сюита» (из оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара»), «Девичий лирический танец» Н. Тлендиева, «Шолпы» (Еркембекова), «Салтанат бі» и многих других.

По этому же пути шли и другие балетмейстеры.

Танцы «Акку» в постановке Б. Аюханова, «Ынгайток» – М. Тлеубаева, «Шернияз» – Ж. Байдаралина являются примером стилизации казахской национальной хореографии.

Очень интересны работы О. Всеволодской-Голушкевич. Она обратилась к фольклорно-бытовым танцам казахов. Ее постановки обращены к историческим истокам, к обрядовой культуре кочевого народа, поэтому они так непохожи на традиционные сценические танцы. «Шалкыма» – танец на каблучках, «Баксы ойыны», «Айкосак» – пляски шаманов, «Жезтырнак» – пляска ведьмы, «Буын би» – танец суставов, свадебный «Жар-жар», воинственно-охотничьи пляски: «Сайыс» – поединок, «Акат» – танец по мотивам древней мужской пластики, «Клыш-пен би» – танец с саблей, массовые: «Алка-котан» – бок о бок, «Кербез би» – танец девушек и другие. Это далеко не полный перечень балетмейстера. (14).

Огромную роль сыграла Ш. Жиенкулова в становлении системы профессионального образования. В целях удовлетворения профессиональными кадрами ансамблей народного танца в 1965 году по инициативе Шары Жиенкуловой было организовано «народное отделение». Сегодня Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнева выпускает профессиональных артистов по двум направлениям:

- артист балета;
- артист ансамбля танца.

Созданная система профессиональной подготовки артистов балета, преподавателей и балетмейстеров значительно повысили уровень профессионального мастерства артистов творческих коллективов, их руководителей и педагогов.

Таким образом, процесс профессионализации был завершен как в области балетмейстерской (сценическое решение народного бытового танца), так и в области образовательной деятельности (подготовка исполнителей народно-сценического танца). Мастерство исполнителей народных танцев Т. Изим, У. Макан, А. Тати, Т. Клышбаева, Д. Мурзабековой, Г. Абдиевой и других, внесли огромный вклад в возрождение национальных традиций танцевальной культуры республики, в формирование и воспитание многих профессиональных исполнителей.

Профессиональное хореографическое искусство в Казахстане сегодня представлено следующими крупными коллективами (Рис. 1):



Рисунок 1. Профессиональные ансамбли народного танца Казахстана

Примером развития профессионального народно-сценического танца на современном этапе можно назвать Театр танца «Наз». С самого начала своего пути театр активно пропагандирует особенности культуры казахского народа. Это самобытный коллектив, в котором успешно решены задачи синтеза традиций, высокого профессионального мастерства и общепринятой исполнительской техники.

Балетмейстеры – руководители творческих коллективов стараются сохранить в репертуаре своих ансамблей постановки Ш. Жиенкуловой, Д. Абирова, О. Всеволодской-Голушкевич, М. Тлеубаева.

Выводы по первой главе.

Анализ литературы показал многообразие тактовок понятия «профессионализм». Однако авторы едины в том, что профессионализм – это особое свойство человека, которое подразумевает систематическое, эффективное и надежное выполнение сложной (профессиональной) деятельности. Профессионал в области хореографии – это человек, который на высоком уровне в ходе теоретического и практического обучения овладел нормами профессиональной деятельности и профессионального общения, следует профессиональным ценностным ориентациям, развивает свою личность средствами профессии, соблюдает профессиональную этику, стремится вызвать интерес общества к результатам своей профессии, учитывает запросы общества к профессии.

Профессиональное мастерство артиста балета проявляется в совмещении в одной профессии целого комплекса специальных знаний и трудовых функций. Главное в этом процессе не объем усваиваемой информации, а умение творчески пользоваться ею, находить ее, усваивать и применять в практической деятельности.

Профессиональная народно-сценическая хореография в Казахстане представлена Государственными ансамблями танца и творческими коллективами региональных филармоний. Получить профессию «артист ансамбля танца» можно в специальных учебных заведениях.

## ГЛАВА 2. КЛАССИЧЕСКИЙ ЭКЗЕРСИС И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА АРТИСТА АНСАМБЛЯ НАРОДНОГО ТАНЦА

### 2.1. Структура построения и методические принципы урока классического танца в ансамбле народного танца

Известно, что в хореографическом образовании классический и народный танец, представляющие два направления в искусстве танца, всегда находятся рядом.

В ансамбле народного танца, народный танец является основным, а классический помогает исполнителям приобрести лучшую сценическую форму, помогает развивать мышечный аппарат ног, на которые приходится максимальная нагрузка во время репетиций и представлений. Немаловажно и то, что, занимаясь тренажем, артист, разогревая суставно-связочный аппарат, предупреждает этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений.

Экзерсис классического танца необходим танцовщику для выработки правильной постановки и устойчивости корпуса. В методических рекомендациях А.Я. Ваганова неоднократно указывала, что правильно поставленный корпус – это основа всякого «па». Только правильно поставленная спина способна дать абсолютную свободу движениям. (15)

Необходимое требование классического экзерсиса – выворотность. Данное требование является обязательным и для исполнения народных движений. Выворотность необходима не только для улучшения техники танца – она придает движению изящество и гармоничность.

Недопустимо механическое, формальное исполнение экзерсиса. Очень часто мы видим, что «станок» носит роль простого разогрева, сокращается во времени, многие движения упрощаются, комбинации не несут никакой художественно-эстетической нагрузки. А ведь танец – это



не только батманы и плие, это еще танцевальная выразительность. Особенно выразительность необходима исполнителю народных танцев. Поэтому так важно на уроках обращать внимание на движения рук, головы, корпуса. Каждая учебная комбинация – это маленький танец, в котором техничность исполнения должна соединяться с эмоциональной выразительностью и музыкальностью.

Проводя урок классического танца для артистов-народников, педагог должен учитывать особенности исполнения народных танцев. Наличие более тяжелых костюмов, по сравнению с балетными, особенности кроя, фактуры материала, многослойности костюма и т.д. накладывают свой отпечаток на методику. Например, позиции рук в народном танце классические, но несколько заниженные, чтобы не поднимались плечи и руки не мешали корпусу, когда исполнитель танцует уже в костюме.

Основная задача классического экзерсиса у станка заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями.

Экзерсис у станка носит, прежде всего, учебный характер. Движения должны так сочетаться в комбинации, чтобы можно было закрепить пройденный материал, дать возможность артисту грамотно исполнить движения и контролировать свое исполнение. В то же время именно у станка разучиваются новые сложные движения, которые затем составляют основу экзерсиса на середине зала.

Начинается урок с разогрева ног. Специальный комплекс упражнений направлен на подготовку мышечно-связочного аппарата к работе у станка и на середине. Учитывая сложность многих движений, а также возрастные особенности танцоров (25-40 лет), разогрев способен предупредить различные травмы.

Разогрев выполняется либо самостоятельно артистами до начала основного урока, либо включается в сам экзерсис. Также это могут быть

постановочные комплексы или индивидуальные импровизации танцовщика. Но в основе разогрева *battement tendus* в сочетании с *battement tendu pour le pied* и *battement tendu jete*. Данные упражнения исполняются в медленном темпе, сначала по 1-ой позиции, а затем по 5-ой позиции лицом к стану. Многие в комплекс разогрева вводят элементы растяжки и перегибы корпуса.

1. Урок начинается с *demi plie* и *grand plie*, они сочетаются с различными видами *port de bras*. Задача *demi plie*, растягивая ахилл, подготовить стопу для дальнейшей нагрузки на нее, *grand plie* растягивает и укрепляет мышцы, работающие на выворотность бедра. *Demi plie* считается базовым движением, это основа хорошего прыжка – с *demi plie* начинается и заканчивается прыжок. Особое внимание необходимо уделить *grand plie* как основе многих мужских движений – присядок, «закладок», трюков. *Plie* должно быть эластичным, сдержанным.

2. Движения, которые вырабатывают силу ног, четкость и натянutosть стоп, правильную постановку стопы в 5-ой позиции – *battement tendu* и *battement tendu jete*. В народном танце много шагов с переступанием, простые шаги, переменные, припадания и т.п. Батманы оформляют стопу, делая вывод ноги при любом шаге красивым, точным и выразительным.

3. *Rond de jambe par terre* направлен на работу ноги в тазобедренном отделе. Круговые движения, исполняемые носком по полу, на высоте 45 и 90 градусов, позволяют достичь свободного и правильного, выворотного положения бедра. Женский шаг в молдавской хоре, венгерские движения, используют различные партерные и воздушные ронды. Продолжением *rond de jambe par terre* является *port de bras* с работой корпуса.

4. Следующее движение, *battement fondu*, связано с проработкой одного из основных приёмов классического танца – *plie-releve*. От правильного исполнения зависит устойчивость во всех позах и положениях в *adagio*, вращении, качество прыжка.

5. *Battement frappe* вырабатывает силу, натянутость стопы. Характер четкий, резкий. Чередование ритма, синкопы, неожиданные ракурсы развивают координацию, музыкальность.

6. В *rond de jambe en l'air* следует хорошо отработать быстрый *double rond de jambe*, поэтому от спокойного темпа желательно постепенно переходить на быстрый. В этой же комбинации даётся *rond de jambe en l'air* на 90 градусов.

7. *Adagio* на уроке уделяется большое внимание, особенно в женском классе. Весь комплекс, начиная от простых *releve lent* и *developpe*, до сложных развернутых комбинаций, с включением *port de bras*, поворотов в больших позах, переходов из позы в позу и т.д., направлен на развитие устойчивости, приобретение навыков свободного владения корпусом, на выразительность рук.

8. Последнее движение экзерсиса у станка – *grand battement jete*, в котором важно добиться легкого и быстрого броска ноги вверх.

Заканчивается классический экзерсис у станка *releve* на полупальцах, растяжками, перегибами корпуса. Данные упражнения направлены на развитие гибкости, что немаловажно для исполнения казахских танцев, а также для развития и закрепления балетного шага и выворотности.

Темп экзерсиса устанавливает педагог в зависимости от задач и цели всего урока. Если необходимо проработать методику исполнения определенного движения, то темп будет от медленного до умеренного, с постепенным убыстрением. Но строить весь экзерсис в медленном темпе нельзя. Важно чередование медленного и быстрого темпов, полезно выполнение комбинаций сначала в медленном, затем в быстром темпе.

Паузы между упражнениями, как правило, не делаются. Это нарушало бы правильный темп ведения экзерсиса, сводя на нет эффективность исполненных упражнений. Повторить движение, поправить ошибки можно и нужно по ходу исполнения, а также в паузе после окончания экзерсиса у станка.

После экзерсиса у станка начинается работа на середине зала. Порядок экзерсиса на середине обычно такой же, последовательность также соблюдается. Возможно пропустить какие-то движения, чтобы отработать другие. Экзерсис на середине более сложен по технике, разнообразнее по ритму, более танцевальной. Комбинации развивают апломб, устойчивость, координацию.

На середине зала много внимания уделяется отработке вращений. Чтобы вращение стало одним из выразительных средств создания художественного образа, артист должен овладеть его техникой в совершенстве.

В народных танцах вращения используются очень часто – это и пируэты на месте и с продвижением по прямым вертикальным, горизонтальным линиям, диагоналям, по кругу; это и воздушные туры в мужском исполнении. При выполнении вращений с продвижением важно правильно распределять пространство танцевальной площадки, мысленно вычерчивая рисунок и чётко следуя ему.

Самая трудная часть урока – *allegro* – прыжки. Начинается этот раздел с маленьких прыжков, постепенно переходя к более трудным, большим прыжкам. Темп прыжковых упражнений устанавливается педагогом в соответствии с задачами задания. Новые прыжки разучиваются в медленном темпе с постепенным ускорением.

Особенно прыжкам много времени уделяется в мужском классе. В репертуаре ансамбля есть композиции, в которых основная хореографическая лексика построена на прыжках. Это казахские джигитовки, украинский гопак, русские трюки, испанский танец басков и многие другие.

Прыжковая часть обязательна и для женского. В казахской хореографии есть танцы, где девушки танцуют наравне с мужчинами. Это всевозможные конно-спортивные танцы. Традиционно навыками джигитовки владела девушка-казашка. Достаточно вспомнить военное

мастерство женского войска под предводительством царицы Томирис. Образ крылатого коня Тулпара часто становится основой многих хореографических композиций. Легкость, полетность, элевация достигается за счет классических прыжков.

Комбинация составляются таким образом, чтобы они были полезны в учебном плане, и в тоже время должны развивать художественно-артистическую натуру танцора, его профессиональную память.

По такому методу выстраивается учебная работа в ансамбле народного танца. Классический экзерсис при всей своей самостоятельности образовательных и воспитательных задач, подчиняется целям, прежде всего, постановочной работы. Методические задачи, направленные на поддержание профессиональной формы артиста, перекликаются с работой над репертуаром ансамбля. Предлагаемая педагогом смысловая логика хореографических движений, объединенных в учебный пример, осознаваемая и исполняемая учениками эмоционально, подведет их к ощущению осмысленной выразительности танца.

Методические принципы учебного задания:

1. Начало движения (preparation) и его фиксированное завершение.
2. Повторяемость главных элементов задания.
3. Ограниченное количество различных сочетаемых элементов.
4. Доминирование одного главного элемента или исполнительского приема в задании.
5. Логика сочетания движений, определяемая учебными целями.
6. Обязательное исполнение комбинации с двух ног.
7. Определенное соотношение физической (силовой), технической, психической и эмоциональной нагрузки.

Выстраивая урок классического танца в ансамбле народного танца, педагог должен органично сочетать задачи «технического» плана с художественно-творческими, направлять артиста, добиваться выразительности при исполнении самого простого движения.

Пути достижения выразительности:

- 1) наличие смысловой логики движений, раскрытие содержание;
- 2) эмоционально-образная установка отдельного движения, комбинации, учебного этюда, погружение в эмоционально-психическое состояние. Можно задать характер, настроение, чувство. Например, грусть и радость, смех и горе, волнение и темперамент. Попросить передать все это через пластику, мимику, жесты, не нарушая каноны классического танца.

Если артист будет знать творческую задачу, то его движения приобретут смысл, он будет выполнять их осознанно, и тогда каждый жест, поза, танцевальный элемент станет «говорить». Появится легкость, естественность исполнения. Казахскому танцу присуще еще одно свойство – мягкость. Она предусматривает строгий, а не расслабленный характер движения. Мягкость расширяет диапазон движения, придает пластике танца слитность. Танцевальный образ может отличаться лиризмом или, напротив, острой характерностью, предельным «накалом чувств», сильными, темпераментными, героическими интонациями, но техника движения должна сохранять свою мягкость.

При таком подходе, несомненно, повысится эффективность решения и всех «технических» задач обучения.

Таким образом, влияя на развитие эмоциональной сферы, совершенствуя тело физически, воспитывая через музыку духовно, классический танец помогает, особенно молодому артисту, стать более уверенным в собственных силах, дает толчок к самосовершенствованию, к развитию и творческому росту.

## 2.2. Особенности урока классического танца в Государственном театре народного танца «Наз» г. Астана

Специфика работы ансамбля народного танца, его разнообразный репертуар, жанровое своеобразие требуют особой подготовки, которая не

всегда может выполняться выпускниками хореографических училищ. Техническим требованием профессионализма современного артиста ансамбля танца является владение полным комплексом танцевальных движений. Это дает возможность балетмейстеру создавать самые разнообразные хореографические композиции, подобно тому, как в музыке на основе принятого звукоряда композитор строит самые разнообразные звуковысотные связи. Иначе говоря, выразительные средства позволяют балетмейстеру создавать произведения самого различного содержания и формы: от небольших концертных композиций до спектаклей.

В настоящее время все ансамбли народного танца стремятся к овладению самой разнообразной исполнительской манере движения, которая не ограничивает, не сковывает индивидуальность танцовщика, а, напротив, позволяет полнее и глубже раскрыть все его творческие возможности и национальное своеобразие. Исполнительская и общая культура танцовщика определяет его манеру движения, которая, разумеется, без точной выучки не может быть воспитана, так же как совершенная техника движения без соответствующей культуры.

У будущего артиста при поступлении в хореографическое училище должны быть профессиональные качества и физическое здоровье. Но главным показателем является творческая индивидуальность исполнителя, его умение передать замысел балетмейстера или педагога. Всему этому будущий артист учится на спец. дисциплинах хореографического училища на протяжении достаточно длительного времени – восемь лет.

Но на народное отделение принимаются лица, порой не имеющие должной хореографической подготовки. Как правило, за плечами у таких учащихся опыт танцевания в любительском коллективе. Но даже самый успешный самодеятельный ансамбль не дает того уровня выученности, то есть нет академической школы. Четыре года обучения «выправляют» воспитанников, приводят их исполнительскую технику к общему знаменателю. Но до конца овладеть всем диапазоном хореографического



языка за этот короткий срок невозможно. Поэтому, начиная работать, в коллективе, молодой артист продолжает работать, овладевать танцевальным мастерством, повышением своего профессионализма. Особенно эти вопросы актуальны сегодня, когда движения народного танца становятся более техничными, виртуозными, а пластичность тесно переплетена с образностью и характерностью художественного выражения.

Главным условием творческих успехов и жизнеспособности хореографического коллектива и каждого артиста в отдельности являются систематически, грамотно спланированные учебно-тренировочные занятия. Если только ограничиваться работой над репертуаром (постановка и отработка танцевальных композиций), пренебрегая экзерсисом, невозможно добиться высокого профессионального мастерства.

График работы государственного театра танца «Наз» строится по определенной схеме, обязательной для коллективов подобного рода. Это – урок, репетиции, концертные выступления и гастрели. Урок обязателен каждый рабочий день и включает в себя экзерсис у станка, работу на середине зала и этюдную работу постановочного плана.

В театре урок строится на основе экзерсиса классического танца. На это есть объективные причины.

Во-первых: классический танец (лат. *classicus* – образцовый) является основополагающей дисциплиной в профессиональном обучении как артистов балета, так и артистов ансамбля танца. Именно на уроке классического танца познается язык хореографии.

Во-вторых, мы уже это отмечали, хореографии наших дней свойственно разнообразие танцевального языка и его усложнение. Но какие бы новшества ни привносило в хореографию время, какие бы современные течения ни появлялись в танце, классический экзерсис является стержнем, на основе которого развиваются другие танцевальные направления. «Методика Вагановой – такой фундамент, что на нем можно

построить дом любого стиля, от классики до модерна». Каждый артист профессионального хореографического коллектива, и нашего театра тоже, является воспитанником школы Вагановой, каждый до начала своей профессиональной деятельности проходит «испытание» классикой.

Основная задача классического экзерсиса в его дальнейшей работе заключается в закреплении профессиональной основы, заложенной ранее в хореографическом училище. Несмотря на стойкие знания, классический тренаж должен быть обязателен, а в работе над каждым движением экзерсиса необходимо добиваться точности и чистоты исполнения. Тем более, что все движения народно-сценического танца – это все те же элементы, основанные на движениях классического танца.

Но так как репертуар коллектива состоит из народных танцев, то в учебном процессе присутствует и раздел народно-сценического танца. Педагоги театра, учитывая опыт балетмейстерской и педагогической работы, находят индивидуальные педагогические решения, с помощью которых возможен рост профессионального мастерства артиста – исполнителя народно-сценического танца.

На практике применяется существующая программа по классическому танцу, используются основные методики в проведении урока, но каждый раз эта программа варьируется в соответствии с планируемым репертуаром. Именно непосредственная подчиненность учебного процесса творческой жизни ансамбля – основная особенность учебно-репетиционной работы в ансамбле.

Так, в процессе постановки испанского танца на уроке классического танца были обязательны *adajío* как у станка, так и на середине, комбинации выстраивались с включением IV, V, VI *port de bras*, где наиболее активен корпус, и есть необходимая широта движений. Особое внимание педагоги уделяли на законченность позы, на чистоту исполнения. При изучении казахского танца «Балбраун», большую часть времени на уроке мы уделяли разделу *allegro*, особенно большим прыжкам.

При изучении индийского танца акцент на уроке был сделан на движения рук. Индийские мудрецы говорили, что сила танца – на кончиках пальцев. С помощью кистей рук изображались целые эпизоды из жизни – любовь, ревность, ирония, страх, радость – всю гамму чувств передавали одними пальцами. К.С. Станиславский называл кисти рук «глазами тела», считал, что «в искусстве Терпсихоры руки заменяют порой человеческую речь искусства драмы». В индийском танце руки, особенно жест служат одним из основных средств актерской выразительности. Целесообразный и внутренне оправданный жест, дополняя или заменяя слово, помогает ярче раскрыть внутреннее содержание образа и его отношение к совершающемуся действию.

Это в значительной мере может быть достигнуто средствами классического танца. Педагоги для уроков умело выбирали те упражнения, которые в наибольшей мере развивают мышцы плечевого и локтевого сустава, запястья и пальцев. Упор был сделан на смену ракурсов в комбинации, на плавность, легкость, координацию движений.

На работу рук в классическом экзерсисе у нас в театре обращают особое внимание, особенно в женском классе. Богатство, многообразие, красоту и естественность казахского танцевального творчества невозможно показать непластичными и невыразительными руками. То есть, учебные комбинации на уроке выстраивались так, чтобы разученный материал потом легко переходил в народно-сценические варианты. Соединяя учебные элементы классического экзерсиса с танцевальными, получаются интересные комбинации.

В работе педагоги театра придерживаются главных принципов:

- последовательности и систематичности;
- целесообразности тех или иных упражнений классического танца;
- взаимосвязи с народным танцем.

При таком интегрированном подходе решаются одновременно две основные задачи:

- 1) освоение техники;
- 2) эмоциональное развитие актерских данных.

Таким образом, на уроке классического танца суммируются приобретенные знания и навыки, изучаются наиболее сложные движения. Особое внимание педагоги уделяют работе над художественной выразительностью и музыкальностью

Руководство ансамбля, педагоги, и мы – артисты, не рассматриваем учебный процесс как лишь накопление определенной суммы профессиональных навыков. Наиболее результативно единство обучения и творчества, когда осуществляется единый целенаправленный художественно-творческий процесс, в котором органически сочетаются педагогические и творческие задачи. А учитывая, что в ансамбле много молодых специалистов, только что закончивших училище, то при этом условии процесс обучения становится и процессом воспитания личности.

Сочетание художественно-исполнительских, общепедагогических и социально-психологических моментов в процессе урока обеспечивает не только высокую профессиональную, техническую выучку, но и формирование соответствующего уровня общей культуры, эстетического развития артистов.

### 2.3. Синтез народной и классической хореографии в казахских танцах театра «Наз»

Государственный театр танца «Наз» создан в 1999 году в Астане. За короткий срок театр сумел сформировать свое индивидуальное лицо в хореографическом искусстве Казахстана, благодаря Еркебулану и Кадише Агымбаевым – руководителям театра. Дословно в переводе с казахского языка на русский «наз» – небольшая обида (высказывается в шуточной форме или намеком только близкому человеку). Например, «қыздың назы маған балдай тәтті» – каприз девушки мне слаще меда; или «қызы бардың назы бар» – у кого дочка на выданье, тот может и покапризничать. А

говоря литературным языком: «Наз» означает внутреннее состояние человека, оно то радостное, то грустное. Это нечто невидимое, хрупкое, что таится в глубине души.

Руководители танцевального ансамбля, названного «Наз», ставили основной целью – средствами народного танца показать представление радости, печали, традиций и истории казахского народа.

Первыми композициями стали исторические танцы «Шернияз», «Білезік ойыны», «Серпін», «Көктем», выражающие определенные этнические особенности. Также репертуар ансамбля пополнился танцами, существующими испокон веков и раскрывающих национальные особенности этнической хореографии.

Коллектив с первых же своих выступлений полюбился зрителям. За такой короткий период времени, театр не раз становился лауреатом республиканских фестивалей народного танца, завоевывал призовые места на международных конкурсах. Театр постоянный участник как столичных, так и республиканских мероприятий. В 2011 году в честь 20-летия независимости РК, Е.М. Агымбаев и К.Е. Агымбаева были награждены почетной медалью за их огромный труд. (10)

Театр «Наз» гастролировал в таких странах: Турция, Россия (Москва, Новосибирск), Китай, Южная Корея, Болгария, Греция и Катар, Бельгия, Франция, Голландия, Египет, где на высоком уровне показывал искусство танца казахского народа. «Назовцы» стараются постоянно менять и по возможности ежегодно обновлять концертную программу.

В настоящее время театр является одним из самых передовых профессиональных ансамблей Республики Казахстан. Основное направление и цель театра – это пропаганда национального фольклора и развитие национальной сценической хореографии. На сегодняшний день в репертуаре коллектива числится более шестидесяти хореографических постановок, в том числе более сорока казахских танцев. Показать все многообразие казахского танца, его отличительные

особенности – эту задачу решали и решают балетмейстеры вот уже 15 лет. Танцы северных казахов эмоционально более сдержанные и в то же время динамичные, сильные. На юге ритм жизни другой, более легкий, праздничный. Соответственно и танец веселый, даже несколько игривый. Танцы, как люди, бывают разными – печальными, легкомысленными, жесткими, кокетливыми. Поэтому и казахские танцы театра «Наз» такие разнообразные:

1. «Көктем» (Весна, муз. М. Кусаинова, женский танец)
2. «Білезік ойыны» (украшения, народный кюй, женский танец)
3. «Серпін» (муз. Б. Жуманиязова,)
4. «Балбырауын» (муз. Курмангазы, мужской танец)
5. «Сарбаздар» (муз. Курмангазы, мужской танец)
6. «Шашу» (муз. Е. Брусиловского, женский обрядовый танец)
7. «Киіз басу» (кюй «Кеңес» Дайрабая, парный танец)
8. «Жайлауда» (муз. Б. Рыспамбетова, три парня)
9. «Оймақ» (муз. А. Кунанбаева, женский танец)
10. «Желдірме» (муз. Е. Брусиловского, массовый парный танец)
11. «Қос Аққу» (кюй Сугира, дуэт девушек)
12. «Шабьт» (муз. Е. Усенова, массовый парный танец)
13. «Қуаныш» (муз. Курмангазы, парный танец)
14. «Шаттану» (муз. Кусаинова, массовый парный танец)
15. «Сылқылдақ» (народный кюй «Боз жорға», дуэт девушек)

Свое 15-летие театр отметил постановкой концертной программы «Казахские сувениры». В этой программе делается акцент на забытых народных играх, традициях, рассказывая на языке танца об их значении и содержании.

Как сказал сам Е. Агимбаев: «Хореографическое фольклорное искусство таит в себе неиспользованные резервы. Освоению подлежит не сам готовый материал, а процесс созидания нового произведения, способного стать подлинно народным танцем» (10).

В копилке театра есть композиции, решенные средствами национальной хореографии других народов. У каждой нации свои особенности танца, в которых отражаются стороны их жизни, характер и темперамент. Казахи очень дружелюбный, гостеприимный народ. Они искренне «открываются» другим людям, другим культурам. И театр танца выбрал направление, созвучное требованиям нашей современной жизни. Через танцы он пропагандирует культурную толерантность народов мира.

За годы творческой деятельности в театре поставлены и идут с неизменным успехом танцы народов мира:

1. Турецкий танец «Ана долы» (постановщик – Б. Тилеубаева)
2. Узбекский танец «Харуми» (Т. Шаруков)
3. Русский танец (Б. Сарина)
4. Уйгурский танец (Г. Саитова)
5. Китайский танец (С. Кали)
6. Испанский танец «Кабальрос» (С. Дузбаев)

Серьезным испытанием для артистов театра стал спектакль «Болеро» на основе испанских народных танцев фламенко, поставленный по знаменитому произведению «Болеро» французского композитора Мориса Равеля (2008). Все действие разыгрывается в таверне, рядовые встречи, рядовые ситуации. Кружась в танце, исполнители смогли донести до зрителя всю гамму чувств от любви до зависти и ненависти, испытываемые друг к другу девушками и юношами.

Для овладения совершенно другой лексики, нам пришлось пересмотреть отношение к классическому академическому танцу. Большую часть репетиционного процесса мы уделяли постановке корпуса. В казахских танцах, и женских, и мужских, движения отличаются свободой, пластичностью корпуса. Все мысли казаха как бы выплескиваются наружу. А здесь, необходимо было освоить новую осанку, научиться сдержанности движений, через пластику рук, выразительность поз надо было суметь передать внутреннюю экспрессию и темперамент,

присущие испанскому народу» (10). Все это выстраивалось на уроках классического танца.

Наиболее ярко взаимосвязь народного и классического танца проявилась в женском танце «Ак-ку», мужском танце «Балбраун», парном массовом танце «Праздничная сюита».

Танец «Ак-ку» поставлен на музыку «Би-кюй» в обработке А. Жубанова. Этот лирический кюй способствовал возникновению у балетмейстера образа двух лебедей. Лебеди издавна считались у казахов священными птицами, с их грацией и красотой сравнивалась красота женского образа. В танцевальной лексике это сравнение выражается подражанием человека пластике птицы.

Балетмейстер максимально приблизил танец девушек к созданию образа лебедей. Но здесь он отошел от буквального утрирования движений, постановщику важно было передать особый душевный настрой человека от встречи с прекрасными созданиями. В этом смысле танец девушек был создан как хореографическая миниатюра со своим сюжетом, где «лебеди» прилетают на озеро, радостные от встречи друг с другом воркуют, создавая умиротворение и одаривая счастьем и душевным спокойствием людей, и спокойные и величавые улетают ввысь.

Для создания этого образа балетмейстер использовал тончайшие элементы пластики рук. Традиционное вращение кистями он совместил с широкими пор-де-бра с участием корпуса и рук-крыльев. Часто использована форма рук «кус тумсык», описанная в книге Ш. Жиенкуловой «Тайна танца», когда все пальцы напряженно вытянуты и собраны в струнку, а кисть согнута в запястье под прямым углом к руке. Эта позиция создавала впечатление головы птицы, прислушивающейся к любому шороху. Для передачи лирически-возвышенного образа балетмейстер использовал ход на высоких полупальцах с мелким перебором ног. Полетность, стремление к небесам передавали классические арабески, быстрый бег. Создавалось впечатление, что



девушки-птицы плыли или летели. Для создания наибольшей образности, исполнительницам помогал костюм. Выдержанный в национальном стиле он полностью сочетался с образом лебедя. Это длинное белое платье со множеством мелких оборок, напоминающий лебяжий пух, с такими же оборками длинные широкие рукава. При подъеме рук, эти рукава раскрывались полностью, создавая впечатление крыльев. Когда же они спадали на плечи, то демонстрировали удивительную пластику рук, создавая впечатление волшебного превращения птиц в девушек.

Танец «Балбраун» по своему характеру создает другую картину. Образный сюжет одноименного кюйя Курмангазы задает конкретную тему. Сюжет танца как бы выхватывает небольшой эпизод из конно-спортивной игры, свидетелями которого становимся мы – зрители. Сюжет танца абстрагирован, он не привязан к какому-либо конкретному виду спортивной игры.

Балетмейстер в танце не передает движения в их бытовой подлинности, а, опираясь на классические движения, интерпретирует их в зависимости от возможностей исполнителей. При этом постановщику и исполнителям удалось передать не столько дух соревнования, сколько удовольствие и радость от участия в игре. Движения способствовали созданию именно этой картины.

Группа «всадников» с веселым духом погони-соперничества врываются на сцену. Стелющиеся прыжки в длину, выпады на *plie* с оттянутой далеко назад другой ногой и прогибом корпуса способствовали созданию образа полетности скачки. Прыжки вверх с согнутыми коленями и откинутым корпусом, исполненные с шага на каблук, и затем вращение на полу показывали грацию коня и наездника во время прыжка. Классические жете, перекидные, воздушные туры и партерные пируэты – все эти движения лишь способствовали передаче образа ликования наездников, мастерского владения искусством джигитовки. Руки в танце находятся в соответствующей позе рук для всадника, с той лишь разницей,

что правая рука, держащая камчу, была высоко поднята над головой. Этот художественный прием украшал исполнителей и привлекал внимание. Танец, в темпе «влетевший» на сцену, показав мимолетную часть народного праздника, пролетает мимо, унося с собой дальнейшее действие. Такое впечатление оставляет танец у зрителя.

Живой темперамент танцевальной пластики создает музыка Курмангазы, передающая картину бескрайней степи и стремительно бегущего коня, и движения исполнителей, не останавливающиеся ни на секунду и чередующиеся широкие движения с прыжками и переборами ног. Найденные балетмейстером художественные средства отвечали поставленной задаче – передаче характера конно-спортивной игры байги.

«Праздничная сюита» (постановка З. Райбаева) как лучший образец казахского сценического массового танца является обязательным номером в программе выпускных концертов Алматинского хореографического училища имени А. Селезнева, что еще раз доказывает взаимопроникновение хореографических дисциплин.

Танец изначально являлся композицией в опере М. Тулебаева «Биржан и Сара» и передает картину радостного события по случаю свадьбы героев. Но он довольно легко шагнул за рамки оперного спектакля и сегодня имеет самостоятельную сценическую жизнь.

В танце нет конкретного сюжета, это танец исполнения, основным качеством которого является внешняя форма. Благодаря большому количеству исполнителей (48 человек) балетмейстер широко использовал узоры национального орнамента. В танце рисунок прямых линий плавно переходил в круг, затем переходящий в полукруг, снова на прямые линии. Эти прямые линии перемещались по прямой из кулисы в кулису, напоминая сцены из лучших образцов классической хореографии.

Технический ритм танца передавал дыхание орнамента, плавно переливающегося из одного рисунка в другой. Динамика быстро меняющихся мотивов рисунка помогал балетмейстеру достичь его цели –

создать картину всеобщего веселья. З. Райбаев как мастер создания массовых танцевальных композиций, умело использующий все достижения современной хореографии, вместе с тем уделял особое внимание деталям движения. Основное вращение кистями рук казахского танца, различные движения всей рукой сменялись поворотами или наклонами всего корпуса в четко разработанной автором позе.

В танце использовалось большое количество движений и варианты их различной сочетаемости, что давало возможность хореографу не повторять их дважды. Умелое использование сочетаемости национальных движений, умение преподнести движение в нужном ракурсе, подчиняя композицию четкому графическому рисунку, помогло балетмейстеру создать национальный по колориту сценический танец.

Таким образом, разбор национальных казахских сценических танцев показал тесную связь образно-содержательного аспекта композиции с конкретно-ситуативным событием из жизни общества. Как и в прошлом, танцевальной интерпретации доступна любая сфера жизни, несущая эмоциональный заряд, с той разницей, что на современном этапе изменилась форма подачи танцевальной стилистики. На сегодняшний день, основой национального танца стало отображение традиционной культуры народа, которая предполагает бережное отношение к фольклору без тени критики и резкости. В соответствии с этим и благодаря развитию современных тенденций хореографии, форма танцевальной пластики приобрела более округлые, сглаженные, вытянутые и певучие линии.

Государственный театр танца «Наз» – это настоящий академический хореографический ансамбль, работающий по законам народно-сценического хореографического искусства. Острая характерность, связанность повествования, участие в действии артиста, музыканта, отчетливость мизансцен – вот принципы работы театра над многими хореографическими композициями.

Выводы по второй главе.

В нашем понимании, артист профессионального ансамбля танца – это человек, в совершенстве владеющий разными видами танца, способный воплотить национальный характер в художественном образе, обладающий высокой исполнительской культурой.

Достичь всего этого возможно при систематической, целенаправленной работе в балетном зале.

Основу тренировочного процесса в ансамбле народного танца составляет урок классического танца. Упражнения классического экзерсиса повышают техническую сторону танца, вырабатывают силу и гибкость, мягкость и точность движений. Развивают выразительность, танцевальность, предупреждают всевозможные травмы.

## Заключение

Основной тенденцией развития творчества профессиональных хореографических коллективов на современном этапе становится многожанровость, подразумевающая владение языком различных танцевальных систем, форм и направлений.

Действительно, диапазон исполнительской техники сегодня в танце очень велик. В профессиональные коллективы приходят подготовленные выпускники хореографических училищ, знающие технику классического, народно-сценического танцев, а также технику современных направлений – от модерн-танца до уличного брейка. Это дает возможность балетмейстеру создавать самые разнообразные хореографические композиции самого различного содержания и формы: от небольших концертных этюдов до спектаклей.

В репертуаре Государственного театра танца «Наз» есть и фольклорно-этнографические танцы, и стилизованные, и танцы, решенные языком современной хореографии. По форме – это и короткие танцевальные миниатюры, и целые спектакли.

Танец – искусство пластическое. Тело исполнителя является средством выражения идей, мыслей, содержания танцевального произведения. Поэтому, чем лучше он будет им владеть, тем вернее, ярче и выразительнее станет его танцевальный язык.

Говоря о культуре исполнения танцевальных постановок артистами профессиональных коллективов, мы подразумеваем под этим сочетание выразительности исполнения, музыкальности, свободы и законченности жеста, безукоризненной танцевальной техники. Чтобы быть красивым и выразительным, движение должно быть правильным, свободным, непринужденным. Эти качества могут быть достигнуты лишь в результате последовательной и систематической работы. Регулярно проводимые учебно-тренировочные занятия являются неременным условием творческих успехов любого хореографического коллектива – и

любительского, и, тем более, профессионального. Ведь для самодеятельных артистов искусство артистов-профессионалов является своеобразным эталоном.

Профессиональное мастерство артиста проявляется в совмещении в одной профессии целого комплекса специальных знаний и трудовых функций. Главное в этом процессе не объем полученной информации и приобретенных навыков, а умение творчески пользоваться всем багажом знаний, усваивать новое и применять в практической деятельности. Поэтому у профессионализма невозможно определить предел совершенства. Мастерство приходит с годами в результате каждодневной работы над собой. Поэтому без систематических занятий, ограничиваясь только работой над репертуаром, в коллективе нельзя добиться успеха.

В основе учебно-творческой работы Государственного театра танца «Наз» лежит система классического танца. Каждый рабочий день начинается с экзерсиса у станка. Тренаж нужен и только что пришедшему из училища молодому специалисту, и опытному танцору. Система классического танца по праву считается главной как в процессе начальной подготовки исполнителей, так и в процессе дальнейшего развития и совершенствования профессионального мастерства.

Классический танец позволяет танцовщику обрести не только пластическую стройность, отчетливую фразировку движения, уверенность в своих силах, но и творческую активность. Где нет точно отработанной техники танца, там не может быть искусства. И никакой высокохудожественный идейный замысел, и увлекательный сюжет не могут заменить собой точность исполнительской техники.

Ошибочно думать, что тренаж классического танца необходим лишь классическим танцовщикам и танцовщицам.

Анализируя уровень развития отечественной народно-сценической хореографии, можно сделать вывод, что ансамбли народных танцев в современных условиях стремятся:

1) к повышению технического уровня и исполнительской культуры танцовщиков и имеют перспективу развития, благодаря выстроенной системе учебно-творческого процесса.

2) приведению в соответствие формы и содержания образовательного процесса, в котором сбалансированы средства народного и классического танца, где экзерсис классического танца является эффективным средством формирования исполнительской культуры и повышения профессионального мастерства.

## Список литературы

1. Белых В.А. Классический и народный танец в образовании // 2-ой Сибирский научный конгресс Всемирного Совета танца ЮНЕСКО «Проблемы высшего и среднего специального хореографического образования в Сибири»: Сборник докладов. - Новосибирск, 2011. - С. 40-45
2. Борзов А.А. Народно-сценический танец: экзерсис у станка. - М.: Ун-т Натальи Нестеровой, 2008. - 493 с.
3. Борзов А.А. Танцы народов мира. - М: Ун-т Натальи Нестеровой, 2006. - 496 с.
4. Бурдин В. Балет в один конец, или Кто мешает хорошим танцорам? // Время. – 14.06.2011.
5. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. - М.: Прикосновение, 2005. - 127 с.
6. Ваганова А.Я. Основы классического танца. С-П.: -2002.-192с.
7. Воробьева Т.А. Профессиональная пригодность как центральная проблема профессиональной подготовки специалиста // Проблемы отбора и профессиональной подготовки специалистов в вузах / Под ред. Н. В. Кузьминой. - СПб., 2010. - С. 3 - 17.
8. Громов И.Ю. Основы подготовки специалистов - хореографов. - СПб.: Гуманитарный университет профсоюзов, 2006. - 630 с.
9. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: танцевальные движения и комбинации на середине зала: учеб. пособие для вузов искусств и культуры. - М.: «ВЛАДОС», 2003.
10. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка: учеб. пособие для вузов искусств и культуры. - М.: «ВЛАДОС», 2002 -208 с.
11. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Этюды: учебное пособие для вузов искусств и культуры. - М.: «ВЛАДОС», 2004.
12. Дмитриева М.А., Дружилов С.А. Уровни и критерии профессионализма: проблемы формирования современного профессионала



// Сибирь. Философия. Образование: Альманах Сибирского отделения РАО. - Новокузнецк: Изд-во ИПК, 2010. - Вып.4. - С.18-30.

13. Дружилов С.А. Профессионализм человека как объект психологического изучения. // Вестник Балтийской педагогической академии. - СПб., 2013, Вып. 52. - С.40-46.

14. Есаулова К.А., Есаулов И.Г. Народно-сценический танец. - Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 2004. - 208 с.

15. Звездочкин В.А. Классический танец. Ростов н/Д.: -2005.-410с.

16. Калугина О.Г. Методика преподавания хореографических дисциплин. - Киров: КИПК и ПРО, 2010. - 123 с.

17. Климов Е. А. Развивающийся человек в мире профессий. - М., 2014.

18. Климов Е.А. Психология профессионала. - Воронеж: НПО «МОДЭК», 2009. - С.387.

19. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. - СПб.: Планета музыки, 2010. - 344 с.

20. Маркова А. К. Психология профессионализма. - М., 1996. - С.254.

21. Моисеев И.А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. - М.: Согласие, 1998. - 225 с.

22. Народный танец: Проблемы изучения: сб. науч. тр. / сост и отв. ред. А.А. Соколов-Каминский; редкол.: Л.М. Ивлева и А.А. Соколов-Каминский. - СПб., 2011. - С. 4.

23. Петров П.М. Специфические особенности методики преподавания характерного танца. - <http://www.balletsib.narod.ru> (дата обращения – 18.10.16)

24. Петроченко Н.В. Народный танец в современных условиях: к вопросу о понятии и методологии исследования Кемерово: КемГУКИ

25. Поваренков Ю.П. Психологическое содержание профессионального становления человека. - М.: УРАО, 2012. - 160с.

26. Тарасов Н.И. Классический танец. - Учебник для вузов. 3-е изд. - СПб.: Лань, 2005, - 496 с., ил.
27. Уральская В.И. Эстетические проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства: на материале хореографии. М.: МГИК, 2009.
28. Федоренко Е. Жанр, открытый Игорем Моисеевым, - это классика, и устареть не может // Культура. -2007. - №7. - <http://www.kultura-portal.ru> (дата обращения – 12.01.17)
29. Фомин А.С. Понятие «танец» и его структура. // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. / Всеросс. науч.-исслед. ин-т искусствознания. - СПб., 1991. - 235 с.
30. Фомкин А.В. Исторические традиции современного балетного образования (на материале деятельности Танцевальной Ея Императорского Величества школы - Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой). Автореф. дисс. СПб., 2008.
31. Шапка М. Природа полна танца // Еженедельник «2000». -2010. - № 48.
32. Щербакова Е. Игорь Моисеев - сокровенные тайны великого мастера народного танца - <http://ru.dancelife.co.il/155037> (дата обращения - 12.01.17)
33. Юдина С.Д. Музыка и танец: психологические функции искусства. // 2-ой Сибирский международный научный конгресс Всемирного Совета танца ЮНЕСКО «Проблемы высшего и среднего специального хореографического образования в Сибири»: Сборник докладов. - Новосибирск, 2011. - С. 33-36

## Приложение 1

Танцы из репертуара Государственного театра танца «Наз»













На уроке классического танца

