



South Ural State Humanitarian Pedagogical University  
South Ural Scientific Center  
Russian Academy of Education (RAE)

DANCE AESTHETICS:  
FROM THE ORIGINS TO THE PRESENT

Monograph

Chelyabinsk

2026

Южно-Уральский государственный  
гуманитарно-педагогический университет

Южно-Уральский научный центр  
Российской академии образования (РАО)

ЭСТЕТИКА ТАНЦА:  
ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ

Монография

Челябинск  
2026

УДК 792.5

ББК 85.32-017

К51

Рецензенты:

д-р. пед. наук, профессор Е.Ю. Никитина;

д-р. пед. наук, профессор Н.Г. Тагильцева;

д-р. пед. наук, профессор А.Б. Череднякова

**К51 Клыкова, Людмила Алексеевна**

Эстетика танца: от истоков к современности: монография / Л.А. Клыкова, А.Г. Чурашов, Е.Б. Юнусова, В.А. Лычкин; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. – [Челябинск] : Южно-Уральский научный центр РАО, 2026. – 278 с. : ил.

ISBN978-5-907821-75-0

В монографии описаны методология и теоретические основы формирования и развития понятия «эстетика танца» в историческом и философском аспекте. Описывается генезис канонов гармонии и красоты в искусстве хореографии. Особое внимание уделено анализу специфики эстетического потенциала фольклорной хореографии. Рассматриваются методические аспекты развития эстетической культуры у студентов-хореографов в контексте современных трендов в области хореографии и социокультурной среды. Издание предназначено научным работникам в области педагогики хореографии, преподавателям и студентам педагогических вузов, педагогам дополнительного образования, хореографам.

УДК 792.5

ББК 85.32-017

ISBN 978-5-907821-75-0

© Клыкова Л.А., Чурашов А.Г., Юнусова Е.Б., Лычкин В. А., 2026

© Оформление. Южно-Уральский научный центр РАО, 2026

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ .....	7
.....	
1 ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭСТЕТИКИ ТАНЦА .....	13
.....	
1.1 Сущность и содержание понятия «эстетика».....	13
.....	
1.2 Становление и развитие эстетики танца как культурного феномена .....	32
.....	
2 ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИКИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА .....	46
.....	
2.1 Особенности гармонии и эстетической культуры фольклорных танцев народов России .....	46
2.2 Классические каноны гармонии искусства сценической хореографии .....	83
2.3 Композиционные законы постановки танца как основа эстетики сценической хореографии.....	96
.....	
3 СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕНДЫ В ЭСТЕТИКЕ ТАНЦА.....	142
.....	
3.1 Полифункциональность эстетики танцевальной культуры в современных условиях .....	142
.....	

3.2 Влияние интеграции различных видов искусства и форм творчества на эстетику танца.....	209
.....	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	252
.....	
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	254
.....	
ГЛОССАРИЙ .....	265
.....	

## ВВЕДЕНИЕ

*«Пляска — это искусство высказать все посредством жестов... Видя прекрасную античную пляску, нет сил у поэта, чтобы не создать плавные ритмические стихи; скульптор и живописец уловят в пляске ряд бессмертных пластических моментов, которые нет сил не выразить мрамором и красками».*

*Платон*

На протяжении веков искусство танца сопровождало человечество во всех аспектах его жизни. Начинаясь в своих истоках как средство коммуникации и формы различных ритуалов, танец вместе с развитием общества становился неотъемлемой частью социокультурного пространства, отражая все особенности и специфику развития социума, включая географические, культурологические, религиозные и этнические факторы.

Многогранность влияния хореографии на человека в отдельности и общество в целом мы можем видеть в исторических источниках различных эпох, где очень ярко представлены роль и место танца в общественной жизни. Формирование и развитие человеческого общества целиком и полностью отражалось в природе танца, который органично впитывал в себя все прогрессивные изменения общественной и политической жизни общества.

Рассматривая такой феномен как танец, невозможно при этом игнорировать вопросы эстетики, красоты и гармонии. На заре своего развития, когда танец выступал средством об-

щения, главной ценностью являлись выразительность и точное подражание каким-либо явлениям, событиям или животным. Постепенно, вместе с формированием культуры человеческого общества, появлением в Древней Греции такой науки, как философия и категорийного аппарата эстетики, появляются определенные ценностные ориентиры красоты и гармонии. К искусству танца и исполнителям начинают предъявляться определенные требования, отражающие каноны красоты и эстетики, соответствующие каждой эпохе.

Основоположниками эстетики как науки философского порядка стали такие древнегреческие мыслители, как Платон и Аристотель, каждый из которых по-своему подходил к рассмотрению красоты и гармонии. Платон рассматривал искусство и красоту в рамках своего учения о мире идей («эйдосов»), утверждая, что красота абсолютная существует вне материи и является идеальной формой вещей. Аристотель же предложил эмпирический подход, считая, что прекрасное проявляется именно в чувственном восприятии конкретных объектов.

Изучая эстетику танца в историческом контексте, стоит обратить внимание на идеи следующих выдающихся теоретиков античной культуры. Ксенофонт обосновывал важность коллективных танцев как средства укрепления морального духа общества и поддержания общественного порядка. Плутарх же в своих рассуждениях размышлял о влиянии танцевальных движений на формирование характера и воспитание личности. По мнению Плутарха, танец воспитывал чувство гармонии и порядок среди воинов спартанцев.

Каждый этап исторического развития человеческого общества и культуры откладывал свой отпечаток на такое много-

гранное понятие, как эстетика танца, меняя каноны красоты и гармонии, эстетические предпочтения и представления об этих предметах исследования.

Например, Средневековая культура была сосредоточена преимущественно на религиозной тематике, танцы воспринимались двояко: с одной стороны, осуждались церковью как проявление греховности, с другой стороны, сохранялись народные формы плясок, связанных с обрядовыми традициями и праздничностью.

В эпоху Ренессанса появляется интерес к изучению человеческого тела и телесных возможностей, развивается теория пропорциональности Леонардо да Винчи и трактаты по танцу (например, Туано Арбо автор трактата «Орхезография»). Эстетика эпохи выражала стремление воплотить идеалы гармонии и симметрии в искусстве танца.

Важнейшими фигурами данного периода становятся:

- Данте Алигьери. Несмотря на то, что он больше известен своими литературными произведениями, Данте также проявил интерес к исследованию символизма, движения в средневековых религиозных ритуалах.

- Дени Дидро — французский гуманист, автор трактата о театральном искусстве. Он уделял внимание роли пантомимы и жеста в сценическом действии.

Развитие философии Нового времени привело к возникновению новых направлений мысли, оказавших влияние на развитие эстетики.

Иммануил Кант предложил идею формальной эстетики, согласно которой художественное восприятие основано исключительно на форме произведения, а не на содержании или эмо-

циональном отклике зрителя. Его взгляды оказали значительное воздействие на балетмейстеров XVIII–XIX веков, стремившихся создать строго организованные структуры танца.

Фридрих Шиллер рассматривал танец как средство раскрытия внутренней свободы индивида, подчеркивая роль игрового начала в искусстве. Это повлияло на представления о свободном движении и экспрессивности современного танца.

Начало XX века ознаменовалось появлением различных течений в современном искусстве, включая модернизм, который затронул и хореографию. Танец становится средством выражения внутренних переживаний и эмоций танцора.

Среди значимых фигур этого периода стоит выделить следующие:

- Рудольф Лабан — разработчик собственной системы анализа и записи движений, известный своей концепцией «Анализа движения», позволившей объективизировать изучение динамики движений. Благодаря своей работе Лабан повысил статус танца как вида искусства, и его изыскания в теории и практике танца и движения изменили характер танцевальной дисциплины. Он считал, что танец не подчиняется музыке и задался целью определить принципы, заложенные в движении. Его исследования привели к разработке системы, известной как Анализ движения Лабана (Laban Movement Analysis (LMA)).

- Айседора Дункан — основатель школы свободного танца, вдохновленная идеями Ницше о преодолении традиционных рамок и возвращении к природному началу.

- Марта Грэм — одна из ведущих представительниц американского современного танца, создательница собственного

метода работы с телом, акцентировавшего внимание на глубоком дыхании и выразительных позах.

Значительное влияние на формирование современного понимания красоты и гармонии танца оказала советская школа и постсоветская эпоха. Советская культура значительно повлияла на развитие отечественной хореографической науки и практики. После революции появились такие деятели, как Агриппина Ваганова, разработавшая свою методику классического танца, ставшую основой подготовки профессиональных артистов балета в СССР.

В конце XX столетия советская эстетика испытала кризис вследствие распада Советского Союза и изменений в культурной жизни страны. Современная российская наука занимается вопросами взаимодействия классической хореографии с современными направлениями танца, такими как контемпорари-данс, джаз-модерн и другие стили.

Современные исследования и тенденции обусловлены тем, что научная мысль активно исследует взаимодействие между культурой, искусством и технологиями. Например, цифровые технологии позволяют создавать виртуальные пространства для постановки танцевальных спектаклей, а робототехника предлагает новые возможности для формирования представлений о человеческом теле и его взаимодействии с окружающей средой.

Основные современные подходы включают междисциплинарность исследований (психология, социология, культурология), применение методов экспериментального искусства и использование цифровых технологий в создании художественных произведений.

Таким образом, история эстетики хореографии демонстрирует эволюционный путь, связанный с развитием культурных парадигм, изменением понимания природы прекрасного и места человека в обществе.

В данной монографии в контексте философии и методологии авторами рассматриваются теоретические и методические аспекты эстетики танца, осуществлена попытка выявить тренды, которые определяют современное понимание категории красоты и гармонии в области танцевального искусства с точки зрения зрителя и непосредственно хореографа. Исследование затронуло как сферу любительского хореографического творчества, так и некоторые аспекты профессиональных исполнителей и коллективов. Широкая исследовательская база, состоящая из студентов бакалавриата и магистратуры факультета Народного художественного творчества из России, Китая, Казахстана, Турции и других стран, позволила достаточно полно и объемно представить в данной работе специфические особенности эстетики, красоты и гармонии с точки зрения культурологического фактора, регионального и др.

Студенты факультета НХТ ЮУрГГПУ, являясь как участниками, так и руководителями профессиональных и любительских коллективов, способствовали формированию качественного содержания представленных информационных данных, связанных с детским и взрослым танцем.

# 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭСТЕТИКИ ТАНЦА

## 1.1 Содержание понятия «эстетическая культура»

Понятие такого феномена, как эстетика, и идеи эстетического развития личности возникли в глубокой древности и сопровождают человечество на всех исторических этапах. Представления о сущности эстетического воспитания, его задачах, цели изменялись, начиная со времен Платона и Аристотеля вплоть до наших дней. Эти изменения во взглядах были обусловлены развитием эстетики как науки и пониманием сущности ее предмета. Термин «эстетика» происходит от греческого «aisteticos» (воспринимаемый чувством). Философы-материалисты (Д. Дидро и Н.Г. Чернышевский) считали, что объектом эстетики как науки является прекрасное. Эта категория и легла в основу системы эстетического воспитания.

Художественно-эстетическое развитие немислимо без эстетического воспитания. Эстетическое воспитание – это специфический вид общественно значимой деятельности, осуществляемой субъектом (общество и его специализированные институты) по отношению к объекту (индивид, личности, группа, коллектив, общность) с целью выработки у последнего системы ориентации в мире эстетических и художественных ценностей в соответствии со сложившимися в данном конкретном обществе представлениями об их характере и назначении.

В процессе воспитания происходит приобщение индивида к ценностям, перевод их во внутреннее духовное содержание путем интериоризации. На этой основе формируется и развивается способность человека к эстетическому восприятию и переживанию, его художественный и эстетический вкус и представление об идеале. Воспитание красотой и через красоту формирует не только эстетико-ценностную ориентацию личности, но и развивает способность к художественному творчеству, к созданию эстетических ценностей в сфере трудовой деятельности, в быту, в поступках и поведении и, конечно, в искусстве.

В последние годы возрастает внимание к проблемам теории и практики художественно-эстетического развития человека в современном социокультурном пространстве как к важнейшему средству формирования отношения к действительности, средству нравственного и умственного воспитания, т.е. как к средству формирования разносторонней, духовно богатой личности. Идеи формирования личности и художественно-эстетической культуры в ней отмечают многие писатели, педагоги, деятели культуры (Д.Б. Кабалевский, А.С. Макаренко, Б.М. Неменский, В.А. Сухомлинский, Л.Н. Толстой, К.Д. Ушинский, А.М. Новиков и др.). Чувство красоты природы, окружающих людей, вещей создает в личности особые эмоционально психические состояния, возбуждает непосредственный интерес к жизни, обостряет любознательность, развивает мышление, память, волю и другие психические процессы. Последние исследования показали, что практически в любом возрасте человек обладает способностью впитывать и адаптировать к своей природе достаточно большой объем знаний, навыков и умений. Необходимо этими условиями эффек-

тивно воспользоваться в детский период, чтобы заложить в формирующийся личности ребенка основные понятия, ценности, связанные с художественно-эстетической культурой. В дальнейшем этот фундамент позволит воспитать высоконравственную, духовную, творческую личность, способную на созидание.

Эстетика (от греч. *aisthetikos* — чувственный) — философская дисциплина, изучающая природу всего многообразия выразительных форм окружающего мира, их строение и модификацию. Эстетика ориентирована на выявление универсалий в чувственном восприятии выразительных форм реальности. В широком смысле — это универсалии строения произведения искусства, процесса художественного творчества и восприятия, универсалии художественно-конструкторской деятельности вне искусства (дизайн, промышленность, спорт, мода), универсалии эстетического восприятия природы [72].

Мировая эстетика, отстаивая идею о приоритете в искусстве и эстетику не «что», а «как», вела речь о выразительных формах, переплавляющих сущность и явление, чувственное и духовное, предметное и символическое. Процесс эстетического и художественного формообразования — мощный культурный фактор структурирования мира, осуществления чувственно-выразительными средствами общих целей культурной деятельности человека — преобразования хаоса в порядок, аморфного в целое. В этом смысле понятие художественной формы используется в эстетике как синоним произведения искусства, знак его самоопределения, выразительно-смысловой целостности.

Представления о сущности художественно-эстетического развития, его задачах, цели изменялись, начиная со времен

Платона и Аристотеля вплоть до наших дней. Эта трансформация во взглядах была обусловлена изменениями, происходящими в обществе, и развитием эстетики как науки, пониманием сущности ее предмета. Философы-материалисты (Д. Дидро и Н.Г. Чернышевский) считали, что объектом эстетики как науки является прекрасное. Эта категория и легла в основу системы художественно-эстетического развития и воспитания.

Развитие теории и практики художественно-эстетического развития, цели, содержание и формы художественно-эстетического развития тесно связаны и зависят от доминирующих нравственных, эстетических представлений, от этнических особенностей, культурных и художественных традиций и обычаев, природных условий. Значимость эмоционально-образных воздействий и переживаний для формирования человека была замечена, вероятно, ещё в первобытном обществе, когда в освоении мира преобладало чувственное постижение. Оно вместе со специфическим магическим объяснением действительности становилось основой и для создания художественных образов предметов труда и быта, а также отражалось в связанных с культами обрядах, играх, обучающих действиях.

Осознанным отношением к синкретизму познания окружающего мира и его художественного восприятия отмечены цивилизации Древнего Востока. При этом нерасчленённость религиозного, нравственного, эстетического сознания народа предопределяла функции искусства как инструмента воспитания. Развитие у ребёнка сенсорных, эмоциональных процессов, связанные с ним накопления педагогических приёмов, в т. ч. воспитания чувств и вкусов, присущи начальному этапу культивирования эстетического сознания.

В Китае ещё в 3-2-м тыс. до н. э. существовала традиция обучения эстетическим ориентирам в природе, труде и ремёслах, языке, правилах общения. Особое значение как в обучении, так и в общении придавалось обрядам и церемониям, музыке и др. искусствам, наблюдениям над "разнообразием в природе". В Китае эти идеи сохранялись в основе эстетического воспитания в течение многих веков, обретая на каждом историческом этапе свой облик. С распространением буддизма в Китае (кон. 1-го тыс. н. э.) возникла альтернативная тенденция эстетического воспитания, преимущественно в обучении при буддийских монастырях. Свойственные художественно-эстетическому наследию Китая глубина, сдержанность, философичность, эмоциональность, стремление передать жизнь природы и человека в их своеобразии и множестве проявлений влияют на направленность эстетического воспитания в современных учебных заведениях. В системе эстетического воспитания в китайской школе доминируют язык и литература, музыка, изобразительное искусство, освоение пластической культуры.

Древняя и самобытная культура питает традиции эстетического воспитания в Индии. Ведические сказания и тексты (2-1-е тыс. до н. э.) отличались художественной силой и поэтичностью. В древнеиндийских учениях (брахманизм и др.) особое значение имели тесная связь человека с миром природы и развитие ощущений, сил и способностей души. Начальное образование в храмовых школах включало освоение религии, знания различных музыкальных жанров, художественных и др. ремёсел и т. п. В индийской эстетике уже с нач. н. э. в связи с творчеством и восприятием художественных произведений развивались учения о вкусе, о проявлениях внутренних состоя-

ний во внешних чертах и действиях, об эстетическом чувстве. Древнейшие культурные традиции, запечатленные в эпосах «Махабхарата» и «Рамаяна», архитектура и скульптура, декоративное оформление храмов, развитые музыкальные и танцевальные искусства и не в последнюю очередь разнообразная природа служат естественной основой для эстетического воспитания и образования в Индии.

Культура и образование в Японии связаны с синтоизмом — начальным религиозным культом и национальными особенностями страны. В н. э. возникли храмы, святилища богов солнца, луны, злаков и др. со строгими орнаментальными украшениями, рельефами, культовыми предметами, отражающими связи человека и природы. В 7 в. шло распространение буддийской религии, культуры, архитектуры, китайской письменности, литературы, причём не только заимствование, но и создание оригинальных художественных систем в поэзии, живописи, театре, одежде и церемониях.

Классическая поэзия и театр, самобытная скульптура, живопись и графика, архитектура и оформление интерьера, садов и парков, боевые искусства, служившие развитию мужественного духа и тренировке тела, эстетика движений в различных церемониях как достояние японского народа, оказывали долговременное влияние на систему образования в стране, особенно в области искусства. В современной школе значителен объём занятий по таким предметам, как мораль, физическая культура, история мирового искусства (преимущественно изобразительного). В системе образования, в целом ориентированной на рост индивидуальных способностей, на знание современных технологий, находят своё место чувственно-эмоциональ-

ное развитие, художественное образование, освоение древних и современных мировых художественных традиций.

Для эстетического сознания японских школьников характерны тонкий вкус, эмоциональная восприимчивость к естественности природы и человека, предпочтение сдержанности, выразительности.

В странах ислама традиционно негативное отношение к воссозданию в искусстве религиозных тем, к изображению реальности и людей, отвлекающему от веры. В то же время на эстетические чувства людей воздействовали богатая литература, особенно поэзия, музыка, каллиграфия, книжная миниатюра, архитектура и декоративные искусства. Богатейшие книжные сокровища создавали почву для освоения и передачи культуры, в частности, и для совершенствования вкусов просвещённых людей. Трансляция этих художественных традиций продолжается в современных мусульманских странах, где сложилась своя специфика эстетического сознания, идеалов, оценок, вкусов, представлений о прекрасном. В ряде стран наряду с национальными сосуществуют западные модели художественного образования.

Основные тенденции развития теории и практики художественно-эстетического развития в европейской культуре и образовании уходят корнями в период античности. От него идёт идея воспитания совершенного человека, выраженная в понятии «калокагатии», характеризующем триединство истины, добра и красоты. Оно же указывает на единое происхождение наук — философии, этики и эстетики. Педагогика опиралась на эту триаду со своего зарождения. Фундаментальные исследования по истории эстетической мысли, проведённые Лосевым,

Бахтиным и др., привели к выводу об универсальности понятия «выразительное», включающего в себя все стороны эстетического; среди них прекрасное играет роль идеального. Античные эстетические представления значительно шире и разнообразнее, чем содержащиеся в теориях того же времени. Эстетическое сознание эпохи в реальности богаче теоретических построений и содержит в основе свойственное человеку видение эстетического как выразительного. Идеальные качества прекрасного внешне и нравственно достойного человека предстают именно как мера эстетического развития и проявления его сущности. Т. о., «прекрасный» и одновременно «добрый», нравственно достойный человек, воспитанный музами поэзии, танца, музыки, и физически совершенный, развитый атлетически, был некоей идеальной моделью свободного гражданина греческого полиса. Этот идеал воплощён в шедеврах древнегреческого искусства, оказавшего огромное влияние на развитие мировой культуры.

Согласно Платону, искусство, высоко нравственная поэзия и музыка были призваны укрощать недостойные страсти, а гимнастика и разнообразные игры — облагораживать инстинкты. Аристотель видел в искусстве источник формирования высших духовных способностей человека, его ума, чувств, сопереживаний и «строгих вкусов». Впервые в истории он рассматривал способность человека к художественному наслаждению и творчеству как выражение духовной целостности личности.

В средние века религиозно-христианское воспитание наложило свою печать и на характер эстетического воспитания, которое ориентировалось на идеалы мистической духовности

и аскетизма. Многообразные виды и жанры канонического искусства (драма, мистерия, хоровое пение, культовая скульптура, иконопись, духовная музыка и т. д.) использовали эмоциональное воздействие художественной образности. В западноевропейских школах преподавались риторика и теория музыки. В художественных ремёслах, фольклоре и др. формах народного искусства отражалось образно-чувственное мирозерцание эпохи. Сфера искусства стала практически основным источником эстетического воспитания.

Гуманизм эпохи Возрождения восстановил и обогатил идеал прекрасного и доброго «земного» человека, увидев его воплощение прежде всего в универсально развитом, талантливом творце и мастере. Элементы теории эстетического воспитания развивались преимущественно в искусствоведческих сочинениях (Леонардо да Винчи и др.), влиявших в свою очередь на педагогические представления (А. Бруни, П. Верджерио) и практику. В 1423 году Виторино да Фельтре (Италия) была открыта школа с преподаванием музыки, древних языков, поэзии и др., ориентированная на развитие творческих способностей учеников и на их художественно-эстетическое развитие. Существенное воздействие на педагогику и эстетику эпохи Возрождения оказала углублённая разработка проблем художественного творчества, конкретных наук об искусстве. В этот период оформляются глубокие знания о сложной природе искусства, о законах его восприятия (соч. Л. Б. Альберти, А. Дюрера и др.). Влияние на педагогическую мысль имели риторические и литературоведческие труды Эразма Роттердамского.

Отчётливые очертания система гуманистического образования и воспитания в народной школе приобрела в трудах

Я.А. Коменского. В её основе — установка на развитие чувств, знаний о мире и свойствах вещей и на соответствующее использование визуальных образов, развитие сенсорного и эстетического восприятия. Коменским обосновано воспитательное значение самостоятельные познания ученика, уподобляемого мастеру, который накапливает опыт. В задачи педагогики включалась и забота о культуре тела. Восстанавливался античный идеал разносторонне развитого, совершенного человека.

В 17-18 вв. субъективность эстетического выражения оказалась в центре дискуссий западноевропейских мыслителей, обращавшихся к теоретическим проблемам искусства. При этом формирующее воздействие прекрасного на личности и на общество признавалось сторонниками различных традиций: сенсуалистической (Ф. Бэкон, Дж. Локк, Э. Шефтсбери и Ф. Хатчесон в Великобритании; Э. Кондильяк и Д. Дидро во Франции и др.) и рационалистической (Н. Буало и классицисты во Франции; А. Баумгартен в Германии и др.). За широкий подход к проблемам становления личности и за необходимость сочетания умственного, нравственного, эстетического и трудового воспитания выступали французские философы и писатели эпохи Просвещения: Ш. Монтескье, К. А. Гельвеции, Вольтер и др.

Накопление и обобщение теоретических представлений о природе эстетического в искусстве и в действительности, о его влиянии на развитие человека привели в середине 18 в. к выделению эстетики как самостоятельной отрасли науки (название дано немецким философом Баумгартеном). Развитие искусствознания в Европе позволило глубоко раскрыть природу искусства и выявить особенности эстетической культуры человека. Немецкий историк искусства И.Г. Винкельман одним

из первых показал, что изучение искусства может быть главным средством воспитания хорошего вкуса и нравственного поведения. Г.Э. Лессинг раскрыл познавательно-воспитательные возможности театра, поэзии, скульптуры, их значение для становления личности гражданина («Гамбургская драматургия», «Лаокоон»). Значение искусства в становлении национальных культур осмыслил И.Г. Гердер. Рассматривая искусство как произвольную «игру» сущностных сил человека, И. Кант сформулировал принцип автономности искусства и эстетического, обосновал природу эстетического суждения («суждения вкуса»). По Канту, эстетика — наука о «правилах чувственности». В «Письмах об эстетическом воспитании» (1795) Ф. Шиллер сформулировал определение выразительности человека, выражения "образа чувствования" личности в облике, действиях, отношениях. Идеал для Шиллера — гармоничная личности, свободно творящая прекрасное и наслаждающаяся им.

Гердер, Шиллер и немецкие романтики углубили исторический взгляд на искусство, включив в сферу эстетического анализа не только греческие и римские образцы, но и фольклорные, музыкальное, живописные произведения средневековой и ренессансной Европы, а также народов Востока. Ф.В. Шеллинг отмечает значение красоты выразительности, характерности и утверждает, что всякая форма выразительна, выражает суть внутреннего. В трудах Шеллинга и Г. Гегеля эстетика стала оформляться как философия искусства. В философском наследии Гегеля искусство рассматривается как высшая форма выражения и творчества красоты, противопоставляемая формам красоты природного мира. «Эстетика» Гегеля де-

монстрировала синтез систематического подхода к искусству, который приобрёл фундаментальное значение для дальнейшего развития теории и практики эстетического воспитания [10].

С другой стороны, разработке проблематики художественно-эстетического развития способствовало и развитие педагогических наук. В своих теоретических и методологических трудах И.Г. Песталоцци подчеркивал значение чувств, восприятия, переживания воздействия природы и искусства. По мнению Песталоцци, «искусство природы» и «подражающее природе искусство детей», включая рисование и пение, наряду с наблюдением природы пробуждают чувство прекрасного и формируют его. Плодотворными оказались развёрнутые Ф. Фребелем представления о значении творческого развития детей в их самостоятельных действиях, игровом созидании «форм красоты» под влиянием природы. В рамках традиции «индивидуалистической педагогики» Ф. Герbart рассматривал развитие представлений и чувств ребёнка как средства воспитания способностей к этической самооценке и «очищению» (подобно античной теории катарсиса). Во 2-й половине 19 в. в трудах А. Дистервега применительно к практике массовой школы были разработаны вопросы об освоении национальной культуры, подчёркнута связь нравственного, умственного и эстетического воспитания в процессе восприятия искусства и объектов природы.

Со 2-й половины 19 в. в различных течениях реформаторской педагогики (свободное воспитание, трудовая школа и др.), в теории эстетического воспитания обозначилось активное взаимовлияние эстетики и искусствознания, теоретической педагогики и образовательной и воспитательной работы учебных

заведений. Импульсы к углублению этого процесса исходили как от науки, так и от непосредственно педагогической практики. Так, например, существенная роль в развитии эстетического воспитания принадлежит Б. Кроче, у которого эстетика обозначалась как «наука о выражении и как общая лингвистика». Кроче предложил новые представления о доминанте эстетически выразительного для человека в восприятии, представлении фактов действительности, искусства, о выразительной активности интуиции в творчестве. Немецкими эстетиками и психологами А. Гильдебрандом, Р. Гаманом, Т. Липпсом, Г. Фехнером более широко было раскрыто представление о выразительном в реальности и в человеке. Обогащались методы и приемы занятий искусством, игрой, драматизацией. Действия ребёнка при этом трактовались как отвечающие самовыражению личности, её развитию (Дж. Морено, Э. Титченер, США). Понимание эстетического воспитания, как не ограничиваемого только сферой искусства, было обосновано М. Монтессори (сенсорное и эмоциональное развитие ребенка), О. Декроли, Э. Жак-Далькрозом (воспитание в движении и танце гармонии души и тела). Д. Дьюи сформулировал теорию о накоплении эстетического опыта и обогащении выразительных эстетических качеств личности.

В 30-50-х гг. английский эстетик Г. Рид разработал методику определения художественной типологии личности на основе рисунков, отдавая ведущую роль в спонтанном эстетическом воспитании ребёнка искусству и игре как средствам гармонизации. Рид выступил основоположником широкого движения «воспитания искусством». В подобном направлении вели активный поиск К. Орф и др. теоретики и практики эстети-

ческого воспитания. Освоение культуры и художественное образование как основу общего и эстетического развития личности, учитывающего индивидуальные и социальные потребности, обосновал Т. Манро. В Германии наряду с гуманистической художественной педагогикой (Г. Кершенштейнер, Л. Вейсмантель, Э. Шпрангер и др.) развивались концепции эстетического воспитания как религиозно-нравственного образования. Теория самореализации личности в процессе эстетического воспитания (К. Ясперс) содействовала преодолению фашистской идеологии и нивелировки личности.

В России эстетика как феномен имеет свою историю и специфику, связанную, в первую очередь, во многом с православием. Древнерусский период (до XI в.) характеризовался отсутствием фундаментальных теоретических трактатов по эстетике, а эстетическое сознание выражалось практически через иконопись, зодчество, прикладное искусство, обрядовую поэзию. Ключевыми канонами эстетического восприятия были жизнерадостность, гармоничное восприятие природы, символичность (способность видеть за символом символизируемое), а трансформировалось все это в виде икон, календарных обрядов, декоративно-прикладного искусства.

Средневековая христианская эстетика (XI–XVII вв.) начинает формироваться под влиянием византийского наследия и православных традиций, в которых идеалом красоты становится лик как «осуществлённое в лице подобие Божие» (в отличие от «лица» и «личины»). Специфика этого периода заключалась в том, что искусство вело зрителя к созерцательно-медитативному состоянию, к сверхсознанию; красота богослужения стала одним из аргументов в пользу принятия православия.

Культурная революция Петра I и освоение западного рационализма ознаменовали переход к научной эстетике европейского образца (XVIII в.). Этот этап характеризуется постепенным усвоением европейских эстетических идей, эстетика остаётся преимущественно академической (лекции, «начертания изящной словесности»), формируется стремление к самостоятельности отечественной эстетической мысли.

Расцвет русской эстетической мысли (XIX в.) берет начало на отклик трудов Гегеля («Лекции по эстетике»), Прудона, Тэна в работах следующих российских философов: Н. Г. Чернышевский, «Эстетические отношения искусства к действительности» (критика гегелевской идеализации, утверждение, что искусство должно воспроизводить всё общественно значимое в жизни, а не только прекрасное); В. Г. Белинский отстаивал принципы реализма, правдивости и народности в искусстве; Д. И. Писарев, «Разрушение эстетики» (1865, 1867) (радикальная критика традиционной эстетики) и др.

Эстетическими принципами становятся критический реализм, народность, социальная значимость искусства. В историческом контексте синтетичность русской эстетики заключается в соединении языческих корней, византийско-православного наследия и европейского рационализма. Долгое время эстетическое сознание реализовывалось не в теориях, а в художественных практиках.

Вместе с тем в ней сохраняли преобладающее значение традиционные идеалы русского православия и соответствующее нравственно-религиозное осмысление красоты и искусства, которое окрашивало их в «своеобразные тона эстетической эсхатологии» (Лосев). Такое понимание выражено

Ф.М. Достоевским: «Красота спасёт мир». Художественно-эстетическое развитие в течение многих десятилетий ограничивалось сложившейся системой классического образования. В отечественной педагогической мысли ряд существенных положений о необходимости художественно-эстетического развития как в начальной, так и в средней школе средствами всех учебных предметов принадлежит К.Д. Ушинскому, роль литературы и искусства в учебном процессе, в воспитании чувств, культуры речи и мышления подробно рассмотрена в трудах В.И. Водовозова, В.Я. Стоюнина, В.П. Острогорского и др. В педагогической практике Яснополянской школы нашли свою реализацию выдвинутые Л.Н. Толстым идеи об эмоционально «заражающем» действии искусства как основе его воспитательного воздействия и о развитии самостоятельного творчества детей.

Продолжением традиций русской эстетики, имевшим и важное просветительское значение, были труды В.С. Соловьёва и философов «серебряного века». Так, педагогически плодотворными представлялись мысли Соловьёва об искусстве как «преображении» жизни, о красоте как материально воплощённом Абсолюте и о своеобразии природной жизни. Импульсы к развитию теории эстетического воспитания содержали труды (20-е гг. 20 в.) М.М. Бахтина, Г. Г. Шпета, Ф. И. Шмита, А.Ф. Лосева и др.

На наш взгляд, наиболее перспективна в России ориентация, опирающаяся на концепции Ф. Шиллера, П.Е. Георгиевского, А.Ф. Лосева, Р. Арнхейма, С.М. Эйзенштейна, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачёва, Ю.М. Лотмана, Л.С. Выготского, П.А. Флоренского, определяющая процесс художественно-эстетического разви-

тия на основе принципа бинарности духовного и материального, прекрасного и выразительного в эмоционально-чувственном освоении, оценке личностью художественно-эстетических свойств реальности и искусства.

Многообразие использования слова эстетика — свидетельство широты содержания этого понятия, длительного исторического пути, в ходе которого возникали разные его смыслы. При всем различии употреблений на быденном и профессиональном уровне данное понятие обозначает единый принцип, обобщающее чувственно-выразительное качество, как произведений искусства, так и предметов повседневного обихода, феноменов природы.

**Категории эстетики** (от греч. *Kategoria*— высказывание, признак) — предельно общие, фундаментальные понятия, в которых получила отражение история освоения человеческим обществом мира по законам красоты. В категориях эстетики запечатлены основные типы эстетического отношения человека к действительности и обобщены существенные эстетические характеристики мира и человеческой деятельности.

По мнению исследователей и специалистов, современная система категорий эстетики включает в себя следующие главные типы:

1. *Мета-категория* — эстетическое.
2. *Категория эстетической деятельности*(законы красоты, эстетическое освоение, искусство, дизайн, художественное конструирование, эстетическая ориентация, эстетические вкус, идеал, мера) — аппарат анализа эстетического освоения мира.
3. *Категория эстетических отношений, в т. ч. отношения искусства к действительности*(прекрасное, возвышен-

ное, трагическое, комическое, безобразное, низменное) — аппарат анализа эстетического богатства действительности и искусства.

4. *Категория гносеологии искусства* (художественный образ, художественный метод, художественная правда, художественная концепция) — аппарат гносеологического анализа, выявляющего характер отражения в искусстве действительности (отражение художественное).

5. *Категория социологии искусства* (классовость, партийность, народность, идейность, национальное и интернациональное, общечеловеческое, публика и др.) — аппарат социологического анализа искусства.

6. *Категория аксиологии искусства* (эстетическая ценность, художественность, шедевр) — аппарат ценностного анализа.

7. *Категория онтологии искусства* (художественное произведение, классика, массовое и элитарное искусство, художественный стиль) — аппарат онтологического и стилистического анализа искусства.

8. *Категории диалектики искусства* (художественный процесс, направление, течение в искусстве, художественные взаимодействия: традиции, новаторство, влияние; художественный прогресс) — аппарат сравнительного анализа.

9. *Категории антропологии искусства* (художник, этап творчества, творческий путь) — аппарат биографического анализа.

10. *Категории творческой генетики искусства* (замысел, набросок, черновик, вариант) — аппарат творческо-генетического и текстологического анализа произведений искусства.

11. *Категории психологии искусства* (способность, талант, гений, вдохновение, творческая фантазия, художественное воображение) — аппарат творческо-психологического анализа.

12. *Категория восприятия искусства и действительности* (эстетическое восприятие, эстетическое созерцание, катарсис, художественное наслаждение) — аппарат рецепционного анализа.

13. *Категория морфологии искусства* (виды искусства: литература, театр, киноискусство, живопись и др.; роды: эпос, лирика, драма, станковая живопись, монументальное искусство и др.; художественные жанры: в литературе — роман, рассказ, новелла, поэма, лирическое стихотворение, аналогично и в др. видах искусства) — аппарат межвидового и историко-культурного анализа искусства.

14. *Категория структуры искусства* (художественный текст, композиция, художественное время, пространство, цвет и др.) — аппарат структурного анализа произведения искусства.

15. *Категория теории художественной коммуникации и семиотики искусства* (адресат, адресант, знак, метазнак, код, художественное сообщение, интонация и др.) — аппарат семиотического и коммуникативного анализа искусства.

16. *Категория теории и методологии художественной критики* (интерпретация, эстетическая оценка, подходы: социологический, конкретно-исторический, сравнительный, творческо-генетический, структурный анализ и др.) — аппарат художественно-критического анализа произведения искусства.

17. *Категория эстетического воспитания* (всестороннее развитие личности, духовное богатство, эстетические способности и потребность личности и др.) — аппарат анализа эстетического воздействия.

18. *Категория политики и практики руководства художественной культурой* (ангажирование, меценатство, социальный заказ, премия) — аппарат анализа художественной политики.

Поскольку Категории эстетики обобщают практику эстетической деятельности, которая носит исторически и национально обусловленный характер, система их подвижна, исторически изменчива и в разных регионах эстетической и художественной культуры имеет свои особенности [10].

Расширение категориального аппарата эстетики позволяет постичь эстетическую деятельность и эстетические отношения, прежде всего искусство как ядро эстетической культуры, во всей их сложности и многообразии.

## **1.2 Становление и развитие эстетики танца как культурного феномена**

История становления хореографического искусства — это результат эволюции человеческой культуры, социальных особенностей каждого времени; это история народного танцевального искусства, практической деятельности педагогов-хореографов и исполнителей различных эпох и народов. Танец как культурный феномен на протяжении всей истории развития был, по своей сути, полифункциональным и использовался в самых различных целях. Известно, что танец отражает личностные особенности и поведенческие модели человека, структуру и характер его межличностных коммуникаций, то есть отношения к себе, другим и своему месту в мире. Танец высвечи-

вает также структуру и особенности взаимоотношений в группе, коллективе, обществе

Таблица 1 — **Функции танца и их значение для человека и общества**

Table 1— **The functions of dance and their importance to the person and society**

<b>Функции танца и их значение для человека и общества</b>	
<i>Коммуникативная</i>	<i>как способ обмена информацией и общения между людьми</i>
<i>Ритуальная</i>	<i>как самый естественный способ установления связи с сакральным, первичный символический язык человечества</i>
<i>Идентификационная</i>	<i>танец как способ самоопределения и самовыражения, причем "само", в данном случае — это, в первую очередь, принадлежность своему племени, полу и т.д., разделенная общность, без которой невозможно выживание</i>
<i>Катарсическая</i>	<i>как способ разрядки эмоционального и физического напряжения, путь к освобождению</i>
<i>Социальная</i>	<i>как способ и средство адаптации и реабилитации в обществе</i>
<i>Экспрессивная</i>	<i>как игра и первое свободное самовыражение</i>
<i>Художественно-эстетическая</i>	<i>как средство выражения и удовлетворения художественных ценностей и эстетических потребностей</i>

Во времена ранних цивилизаций к обрядовым танцам, соответствующим периоду древности, добавляются социально значимые танцы, что, безусловно, подтверждает теорию закономерности о взаимосвязи развития танца с уровнем общественного сознания, которое, в свою очередь, регулируется социально-экономическим развитием общества [64].

Характерно отношение древних греков к искусству танца, которое они воспринимали как показатель физического и нравственного здоровья человека и неразрывную связь с религиозными взглядами и мифологией, соответствующими тому времени, и то, что самой популярной темой в произведениях гончарного искусства являлись танцующие люди, лишь подтверждает версию о высоком положении танца в культурной жизни Древней Греции. Автор первого в истории трактата о танце Лукиан (II век) размышляя о танце в жизни человека и о том, какими качествами должен обладать танцор, писал так: «Искусство пляски требует подъема на высочайшие ступени всех наук: не одной только музыки, но и ритмики, геометрии и особенно философии, как естественной, так и нравственной... Танцору необходимо знать все!». У эллинов в Древней Греции пляске была посвящена отдельная наука Оркестика, составлявшая часть философских наук, которым обучалось юношество в гимназиях наряду с гимнастикой, поэзией и философией [14].

Несомненно, что одним из первых античных мыслителей, кто придавал танцу большую социальную значимость, являлся греческий философ Платон, который говорил о соразмерности душевной и телесной красоты, тем самым, обозначая дуальную сущность (которую Декарт определяет как неразрывную взаимосвязь между двух субстанций материальной и духовной)

этого вида искусства, а также видел в нем сильнейшее воспитательное средство: «оно всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека». «Боги из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили взамен передышки от этих трудов божественные празднества, даровали Муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса как участников этих празднеств, чтобы можно было исправлять недостатки воспитания на празднествах с помощью богов... Те же самые боги, о которых мы сказали, что они дарованы нам как участники наших хороводов, дали нам чувство гармонии и ритма, сопряженное с удовольствием. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы объединяемся в песнях и плясках», — пишет Платон в «Законах».

В эпоху Средневековья танцевальное искусство в своем развитии переходит в новое качество, которое следует из деления на бытовую и дворцовый, тем самым приобретая новые функции и значение для общества. Как известно, для данного периода времени было характерно ярко выраженное чувство страха смерти, вызванное в первую очередь сильным влиянием церкви на все аспекты жизни общества, эпидемией чумы, бушевавшей по всей Европе и большим количеством войн. Именно в эту эпоху появляется «Танец смерти» (*danse macabre*), широко распространившейся в Европе в XIV веке, в котором образ смерти превращается в символ потрясающей силы и тем самым отождествляет существующие реалии.

Как ни парадоксально, но одну из решающих ролей в становлении танцевального искусства этого времени сыграла цер-

ковь, которая, с одной стороны, отрицательно относилась к народным пляскам, а с другой стороны, чтобы способствовать развивающемуся христианству, покровительствовала пляскам, исполняемым по разным бытовым случаям, и, более того, они в это время становятся частью некоторых религиозных проповедей или церемоний.

В эпоху Возрождения в танце окончательно формируются как духовная, так и культурная составляющие, которые способствуют становлению у человека творческого отношения к собственной личности и окружающему миру, развитию эстетических потребностей и вкуса, воспитанию определенных норм поведения и общения в социуме. В этот период начинает преобладать эстетическое понимание танца. Именно в это время происходит эволюция танца от придворного представления — *ballet de cour* — к театральному танцу. Во времена правления Людовика XIV происходит четкое разделение между публикой и профессиональными исполнителями. В то же время постепенно из придворных танцев уходит аутентичность и фольклорная природа, которые придавали движениям больше естественности и появляется больше манерности и чопорности, характерной для элиты общества, что противоречит самой сути танца. Происходит более интенсивное разделение народного и придворного танца, начавшееся еще в средневековье и связано это было с усиливающимся разрывом между образом и уровнем жизни различных слоев общества. Очень точно высказывается об этом периоде немецкий и американский музыковед, этнограф, автор трудов по истории танца, Курт Закс (нем. Curt Sachs; 1881-1959): «Самопроизвольность миновала, придворный и народный танец разделились раз и навсегда. Они

будут постоянно влиять один на другой, но их цели стали в самой своей основе различны» [83].

Средневековый танец, предназначенный для «священного действия», уступает свое место перед празднествами светского характера. Больше всего в это время увлекались маскарадами, маски имели в эту эпоху особое значение. Танец был задействован также в уличных шествиях, в которых разыгрывались целые постановки танцевального характера. Чаще такие уличные шествия трактовали языческие сюжеты, содержание мифов, что было характерно для Ренессанса как для эпохи, обращенной к античности. Появляются профессиональные учителя танца, издаются множество трактатов, одним из важнейших и сохранившихся до наших дней является «Орхезография» французского священника, писателя и композитора Туано Арбо. Трактат, написанный в форме диалога между учителем и молодым учеником, даёт нам не только точное представление о танцевальной культуре XVI века, но и выделяет роль и функции танца в жизни общества и его значение для молодых людей, которые начинают «выходить в свет».

Именно в эпоху Возрождения танцевальное искусство становится особенно популярным и начинается его интенсивное развитие как самостоятельного вида искусства. Это обусловлено тем, что в предыдущие эпохи уровень развития общества не позволял раскрыть и использовать весь многообразный потенциал, заложенный в танце, он использовался очень узко и ограничено в рамках какой-либо части обряда, религиозного культа или просто развлечения. Прежде всего, в период эпохи Возрождения у людей меняется отношение к искусству в целом и танцу в частности и, как следствие, хореографиче-

ское искусство приобретает новые грани, возможности и значение. Хорошее владение танцевальным искусством становится неотъемлемой частью и условием светской жизни, успешной социализации и обязательной чертой образованного человека с изысканными манерами того времени. К примеру, в России во время правления Екатерины I неумение танцевать считалось уже серьезным недостатком воспитания. Развитие всех видов искусств, которые приобрели новое дыхание в это время, позволило танцевальному искусству занять свое почетное место и в интеграции с другими видами искусств, прежде всего музыкальным, становится профессиональным по форме и содержанию.

Стоит отметить, что в это время возрождается древнее понимание танца как средство глубочайшего и разностороннего воздействия на духовное и физическое состояние личности и все чаще высказывается мысль, что танец — отнюдь не чистая пластика, а способ отражения душевных движений. «Что касается высшего совершенства танцев, то оно состоит в усовершенствовании духа и тела и приведении их в наилучшее расположение, которое только возможно», — писал в одном из своих трудов французский музыкальный теоретик, философ, физик и математик М. Мерсенн. Часто танцу, как и в древние времена, придается космологическое значение.

Именно изменения эпохи Возрождения создают благодатную почву для следующего витка развития общества, которое определит Новое время. Промышленная революция, которая была совокупностью масштабных изменений во всех аспектах жизни общества, прежде всего, технологических и социально-экономических, которые, в свою очередь, кардинально меняют

образ жизни человечества, включая культурные и духовно-нравственные ориентиры. Духовно-культурный фактор европейской цивилизации определяет новую систему отношений между людьми, в обществе и в целом в мире, благодаря революционным изменениям, которые происходят во всех видах деятельности человека, включая промышленность, торговлю, экономику, науку, медицину и, конечно же, культуру. Балы, ассамблеи, маскарады становятся частью политической и экономической жизни общества на которых решаются вопросы государственной важности, и танец в этом случае выступает как один из важнейших аспектов в сложившихся условиях.

XX век выводит в авангард танцевальной культуры Новый Свет, на смену торжественности и церемониалу приходят новые реалии. Связано это было, прежде всего, с тем, что на стыке европейской и американской культур в США возникали новые направления в музыке и новые танцы, которые существенно отличались от устоявшихся и привычных стандартов Европы. Одним из ключевых факторов изменения музыкальной и танцевальной культуры стало появления регтайма (англ. Ragtime, сокр. от raggedtime – «разорванное время», т.е. синкопированный ритм) — стиля фортепьянной игры, изобретенной афроамериканцами, и, соответственно, танца, распространившегося в США в начале XX века [25].

Афроамериканская культура быстрыми темпами захватывает Европу, значительно расширяя границы и возможности в различных аспектах жизни общества. Эпоха Новейшего времени дает новое понимание общества, человека, культурных приоритетов и тем самым создает условия для дальнейшей трансформации культуры в целом и танца, в частности. В это

революционное время зарождается новый стиль в танце, который принято считать современным танцем. Характерной чертой современной хореографии была и остается экспериментальность, которая позволяет этому виду хореографии постоянно видоизменяться, аккумулировать в себе различные веяния, идеи, раскрывая в человеке через хореографию новые грани, формы, возможности и т.д. Уровень развития общества и темп жизни оказывает существенное влияние на все виды искусств и хореографию, в том числе, во всех ее проявлениях, и этот процесс продолжается. Можно сказать, что последние технологические, цифровые и, особенно, информационные прорывы вывели современную цивилизацию не просто на новый качественный уровень, а как утверждают многие ученые, в новое измерение, которое нам предстоит еще осознать.

Человек научился выражать свои чувства при помощи движения раньше, чем словами. Его телесный язык принадлежит той культурной общности и той семье, в которой он вырос. Потеря контакта со своими корнями может приводить к «дисгармонизации» личности и общества в целом. Специфика хореографического искусства определяется его многогранным воздействием на человека, что обусловлено самой природой танца как синтетического вида искусства. Влияя на развитие эмоциональной сферы личности, совершенствуя тело человека физически, воспитывая через музыку духовно, хореография помогает обрести уверенность в собственных силах, даёт толчок к самосовершенствованию, к постоянному развитию. На различных этапах своего развития человечество постоянно обращалось к танцу как к универсальному средству воспитания тела и души человека — средству гармонизации воспитания личности [82].

На современном этапе рассмотрение в историческом развитии соотношения только в координатах «выразительного» и «изобразительного» начала в танце нам кажется недостаточным. Современный уровень развития общества позволяет трактовать философское и гуманитарное понимание сущности языка танца более универсально и использовать полифункциональные возможности хореографии как в традиционных, так и в инновационных подходах и форм образовательного и воспитательного процесса, в вопросе становления и разностороннего развития личности. Мы полагаем, что искусство во всех проявлениях, а особенно хореография в сложившихся условиях будут играть очень важную роль именно в образовательном процессе, оказывая одновременно воспитательную, образовательную и развивающую функции, и это один из ключевых аргументов в пользу развития и более масштабного внедрения артпедагогики в образовательные системы всех уровней. Автор монографии «Всемирная история танца» Курт Закс в своем определении танца раскрывает практически безграничные возможности этого феномена: «Танец — это мать всех искусств. Музыка и поэзия существуют во времени, живопись и архитектура — в пространстве. Но танец живет одновременно во времени и пространстве. Творец и творение... сливаются в одно целое!». В танце максимально используется весь потенциал культуры, искусства и творчества.

**Танец.** Подобно музыке с её ритмичной структурой танец выступает как символ мироздания, в нем космическая созидательная энергия, трансформация пространства, времени, ритм вселенной, имитация божественной игры творения, поддержание силы, эмоций, активности. Историки считают танец древ-

нейшим из искусств. Пляски у костра — это не просто развлечение, а целая церемония, во время которой человек раскрывается и общается с миром. С помощью танца люди доходили до состояния изменённого сознания.

Первые упоминания о явлении танца зарегистрированы в 3300 году до нашей эры в Индии. Учёные нашли наскальные рисунки движущихся в хороводе людей. Со временем значение танца менялось. Из ритуала он превратился в искусство со своими правилами, главные из которых — соблюдение ритма, динамики и техники.

С началом формирования культуры в Древней Греции танец в этой цивилизации становится искусством. Согласно сложившимся в античной науке представлениям, важнейшим условием образования Вселенной стало формирование упорядоченного движения, которое способствовало зарождению согласованности между прежде несвязанными между собой элементами. А это могло произойти только после того, как возникла гармония (<sup>1</sup> ἵρμον...α — «скрепление», «согласованность», «соразмерность»). Именно тогда появилась необходимость в том, что эллины впоследствии назвали «ритмом», — то есть координация и слаженность движения. При таком подходе ритм — это важнейшая составляющая всеобщей гармонии. Таким образом, первоначально слово «ритм» предполагало некую систематизацию, аннулирующую беспорядочность подвижных процессов.

Такая идея всецело соответствовала мифологическим представлениям о времени, когда Хаос сменился Ритмом, а на небе появился «хоровод звезд» (<sup>1</sup> χορεύων...α τῆν ἐστῆρων), представляющий собой совместное упорядоченное сплетение

подвижных и неподвижных светил, а также их взаимодействие. Существовала искренняя вера в то, что именно после таких преобразований Вселенная и Космос дали «образцы первоизданного танца».

Возвращаясь к обсуждению космологическо-мифологических представлений о зарождении танцевального искусства, отметим, что приведенные материалы свидетельствуют о формировании вполне определенной идеи: танец пришел в мир вместе с порядком и, конечно, с богом любви Эротом, ибо без любви не может совершаться ничего достойного. Приблизительно так описывал зарождение танца знаменитый писатель II в. Лукиан из Самоссаты в своем сочинении «О танце». Лукиан излагал не свое собственное мнение, а передавал общепринятый в Античности взгляд, согласно которому танец — одно из самых прекрасных воплощений упорядоченности и красоты мира. Поэтому танец считался таким же древним, как и сам мир, пришедший на смену Хаосу.

Общеэстетический подход Античности к танцевальному искусству выражен в словах современника Платона Дамона Афинского, педагога, предложившего особую систему воспитания, в которой решающую роль играла музыка. Его слова, посвященные танцевальной эстетике, сохранились благодаря их пересказу в сочинении Афиня, который писал следующее (Athen. XIV 628c., § 25): «Не заблуждаясь, Дамон Афинский говорил о том, что песни и танцы возникают некоторым образом от движения души. Благородные и благополучные [люди] создают такие же [танцы], а противоположные [люди] — противоположные [песни и танцы]».

Для древнего эллина танец никогда не существовал отдельно от музыки. Никто не мыслил танцевальных движений

в полной тишине, без музыкального сопровождения. Даже когда Аристотель писал, что «у танцоров подражание совершается самим ритмом, без музыки», то он не утверждал существование танца без музыки, а лишь акцентировал внимание на том, что художественный образ в танце создается с помощью движений и фигур, воплощающихся в конкретных ритмах. В творческом же союзе музыки и танца ритм является общим регулятором движения, поскольку как при соединении этих двух искусств, так и при их автономной жизни ни одно из них не может существовать вне ритма.

Вообще в Античности «сообщество» танца и музыки представлялось неким вечным соединением, для восприятия которого необходимы зрение и слух. Выражая общее для Античности мнение, Лукиан писал: «...с танцем сопряжены слух и зрение» *Luc. De salt.* 78). Поэтому почти всегда, когда речь шла о танце, то сразу же параллельно упоминалась и музыка всех разновидностей: либо пение, либо инструментальное сопровождение, либо то и другое одновременно.

Как уже указывалось (см. выше), синтез танца и музыки имел даже особое название — «хорея» (*core...a*). Убедительным подтверждением этого могут служить размышления Платона, приведенные выше (см. фрагмент из *Plat. Leg.* II 664e-665a). Согласно его воззрениям несмотря на то, что глагол хорея означал, прежде всего, «танцевать», «вести хоровод», этот термин олицетворял также некое сочетание порядка движений человеческого тела и музыкального фона, сопровождавшего их. Но хорея, как и всякий художественный союз, была неспособна существовать без иерархической соподчиненности. Поэтому дуэт искусств танца и музыки предполагал такое объединение, в котором гегемония принадлежала танцу.

О задачах танца в обрядах, ценностях в танцевальных движениях Лукиан писал следующее (Luc. De salt. 36): «Суть основы [танцевального искусства] — это некая наука подражания, показа [и] сообщения того, что задумано, а также разъяснение скрывающихся [за движениями особенностей образов]. Это конспективное изложение основных задач, стоящих перед танцем»[19].

## **2. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИКИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

### **2.1 Особенности эстетической культуры фольклорных танцев народов России**

Россия огромна по своим масштабам, многонациональна по своему составу. Каждый край, регион, область имеют свои особенности исполнения народного танца в соответствии с местными фольклорными традициями, поэтому русский музыкальный и танцевальный фольклор условно делят на стилевые зоны, каждая из которых имеет свои географические и климатические, жизненные и бытовые условия, костюмы, манеру исполнения народных танцев и даже отдельных движений [33].

Фольклорные танцы народов России представляют собой уникальное явление национальной культуры, отражающее духовные ценности, мировоззрение и исторически сформированные нормы этнокультурного поведения. Истоки танцевального искусства заложены в глубокой древности. Появление фольклорного танца связано с осознанием ритма в качестве сопровождения определённой последовательности телодвижений. Отражая труд, быт, историю народа, фольклорный танец является летописью жизни народов России, высокохудожественным выражением их чувств и настроений [40]. Уже с первых шагов своего развития танец стремился выразить реальность в общественной форме, выделить её наиболее характерные черты

и придать им определённый облик. С изменением социального строя и условий жизни трансформировался характер и тематика искусства, а вместе с ними менялся и танец. Он глубоко корнями уходил в народное творчество и был широко распространён у народов древнего мира. Танцующие стремились к тому, чтобы каждое их движение, жест и мимика выражали определённую мысль, действие или поступок. Фольклорные танцы играли важную роль как в быту, так и в общественной [20].

Гармония и эстетическая культура фольклорных танцев воплощают собой репрезентацию архаичных слоёв коллективного сознания народа, которые транслируются из поколения в поколение через механизм устной традиции и посредством практических исполнительских практик. Понятие гармонии и эстетики в фольклоре зачастую связано с традиционными ценностями, культурными кодами, мировосприятием народа, его представлениями о красоте и порядке, а также с художественными формами и приёмами, используемыми народном танцевальном искусстве.

Под гармонией в народном танце подразумевается целостное единство всех выразительных компонентов: музыкального сопровождения, ритма, пластики движений, костюмов и даже пространства, в котором исполняется танец. Эстетика же проявляется в чувстве меры, пропорциональности, внутренней согласованности формы и содержания, выражающих национальный характер народа.

## РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ

Русский народный танец — это традиционное танцевальное искусство, которое через уникальную форму художественного выражения, отражает душу народа, его обычаи, традиции и жизненный уклад. Особенность гармонии и эстетической культуры русского народного танца заключается в глубоком внутреннем единстве всех составляющих его элементов: музыки, движений, костюма, эмоционального настроения и социального значения.

Русская традиция выделяет особую ценность простоты и ясности выражения, природосообразности движений, близости к естественным ритмам жизни. Для русского хоровода характерны плавность линий, мягкость переходов, симметрия построения круга, символизирующего солнце и вечность бытия.

Северные русские пляски отличаются лаконичностью жестов, сдержанной экспрессией, спокойствием и величественной статуарностью поз. Южнорусские казачьи танцы, напротив, демонстрируют яркую динамику, виртуозность прыжковых элементов, энергичность и экспрессивность движений.

Особенностью русской народной хореографической культуры выступает особая полиметричность и полиритмия, создающая ощущение многослойности звучания и движения. Русские народные танцы часто строятся на сочетании двух-трех метрических схем одновременно, что создает уникальную музыкально-двигательную ткань.

Исходя из классификации русского народного танца, предложенной К.Я. Голейзовским, А.А. Климовым, Т.А. Устиновой, М.П. Мурашко и др., определяя его жанры, форму и виды, мы проследили, что в основе лежит хореографическая

структура, общие устойчивые признаки и другие аспекты танца [32]. Примером служит знаменитая русская кадриль, объединяющая четкий маршевый ритм с элементами лирической мелодичности, контрастирующих друг с другом частей, создающих гармоничное целое. С другой стороны — традиционные хороводы, сочетающие равномерный круговой ход с индивидуальными импровизационными вставками солистов.

Основные типы русских народных танцев различаются по назначению, содержанию и исполнению, а также эмоциональному окрасу и музыкальному сопровождению:

- Хороводы — массовые танцы, имеющие преимущественно круговую композицию, сопровождающиеся песнями и играми. Они символизируют единство коллектива, радость жизни, праздник.

- Игровые танцы содержат игровые сюжеты, разыгрывают небольшие сценки из быта, любви, трудовых будней.

- Парные и одиночные танцы характеризуются виртуозностью, высоким уровнем технической сложности, проявлением индивидуальных талантов исполнителей.

Популярные русские народные танцы, представляющие богатое танцевальное наследие России:

1. Хоровод. Один из старейших видов народного танца, участники движутся по кругу, держась за руки. Часто сопровождается народными песнями и игривыми диалогами.

2. Русская пляска. Активный и весёлый танец, содержащий разнообразные шаги, притоптывания, повороты и прыжки. Исполняется индивидуально или группой.

3. Перепляс. Соревнование на лучший танец между двумя участниками, завершающееся победой лучшего танцора.

4. Барыня. Известный русский танец, в котором женщина приглашает мужчину на танец. Включает прихлопывания, поклоны и юмористические элементы.

5. Камаринская. Весёлая плясовая песня и танец, исполняемая с задором и озорством. Мужчины часто показывают своё мастерство в технике прыжков и падений.

6. Матаня. Женский танец, показывающий кокетливость и игривость. Отличается плавностью движений и мягкими линиями.

7. Метелица. Быстрая и зажигательная игра-пляска, часто исполняемая на вечеринках и праздниках. Участники кружатся и двигаются хаотично, словно метель.

8. Гусачок. Забавный танец, имитирующий походку гуся. Популярен на сельских гуляниях и ярмарках.

9. Полянка. Приятный летний танец, ассоциирующийся с солнечным днем и радостью. Исполняется медленно и мягко.

Эти и многие другие танцы составляют неотъемлемую часть русской культуры и бережно сохраняются в репертуаре народных ансамблей и театров, радуя зрителей своим ярким колоритом и жизненной энергией.

Одним из самых популярных танцев в народной среде была русская кадриль. Кадриль — французский танец, являющийся разновидностью контрданса и возникший в конце XVIII в., и весьма популярный до конца XIX в. в Европе. В. Даль в «Толковом словаре» дал такое определение: «Кадриль» — название общественной пляски, обычно в четыре пары». В России танец появился только в начале XVIII века, в эпоху преобразований Петра I (26 ноября 1718 года им был издан

указ о введении ансамблей, основным развлечением на которых были танцы).

Танцевальная культура русского народа, сформировавшаяся на протяжении веков, богатая традициями, она оказала значительное влияние на кадрили. Она привнесла в этот танец свою уникальную национальную манеру, стиль и характер исполнения. На протяжении десятилетий кадрили изменялись, совершенствовались и вновь создавались в народе. В результате она приобрела своеобразные движения, рисунки и манеру исполнения, заимствуя лишь некоторые особенности построения и наименование из салонного танца. Русские названия кадрили варьировались: «кадрель», «кадрелка», «кандрель», «кандрешка» и другие.

Кадрили имеет множество вариаций построения, включая линейные, квадратные и круговые формы. В танце могли участвовать две, четыре, шесть, восемь или больше пар, но всегда четное количество. В некоторых кадрилях по ряду различных причин не всегда выдерживались эти формы построения от первой фигуры до последней. Обычно смешивались линейные и круговые или угловые и круговые кадрили. Но это смешение происходило чаще всего внутри той или иной фигуры. Принадлежность кадрили к одной из этих групп определялась по начальному и конечному построению каждой фигуры и по большинству фигур, исполняемых в этом построении.

Каждый регион России обладает собственными особенностями гармонии и эстетическими предпочтениями в исполнении танцев:

- Центральные регионы: преобладают умеренная динамика, уравновешенность композиции, чёткая структура рисунка танца.

- Южные территории: ярко выраженная эмоциональность, темпераментность, широкое использование акробатических приёмов и сложных трюков.

- Северные губернии: простота и скромность движений, подчёркнутая пластика рук и корпуса, отсутствие резких скачков и бросков.

- Поволжье и Урал: сочетание степенности и праздничности, богатая орнаментовка движений, разнообразие групповых перестроений.

Костюм как элемент эстетической целостности народного танца полифункционален и многогранен. Он выступает как определенный культурный код, выработанный годами, неся особую миссию сохранения и укрепления связи поколений, а также этнической аутентичности в огромной семье народов.

Традиционный костюм играет важнейшую роль в формировании общей эстетической картины танца. Одежда исполнителей отражает региональную принадлежность, социальный статус участников, сезонность праздника и смысловое наполнение самого действия.

Русский народный костюм отличается многообразием фактур тканей, богатой цветовой палитрой, символичностью узоров и украшений. Каждый элемент костюма несёт глубокий смысл: вышивка символизирует защиту и благополучие семьи, головные уборы указывают на семейное положение женщины, обувь отражает хозяйственное предназначение танца.

#### *Принципы гармонии русского народного танца*

Гармония русского народного танца основывается на следующих ключевых аспектах:

- Естественность и природоподобие движений. Многие движения заимствованы из наблюдений за окружающим ми-

ром: птицы, животные, растения, труд крестьянина, игра ветра и воды. Это придает танцу живость, искренность и непосредственность.

- Симметрия и баланс. Круговые хороводы, зеркальные построения, симметричные линии создают зрительную гармонию и порядок, отражая стремление народа к стабильности и порядку в жизни.

- Единство индивидуального и коллективного начала. Индивидуальная свобода сочетается с чувством ответственности перед общим делом, что выражается в синхронности движений группы и одновременной свободе самовыражения отдельных исполнителей.

#### *Эстетические особенности русского народного танца*

Эстетическая культура русского народного танца определяется следующими характеристиками:

- Красота и чистота движений. Преобладает лёгкость, воздушность, плавность и точность движений, что создаёт впечатление естественной красоты и свободы.

- Богатая пантомима и мимическая выразительность. Через взгляд, улыбку, жесты артисты рассказывают целую историю, делая танец полноценным средством повествования и эмоционального воздействия.

- Национальная символика костюма. Яркие, праздничные наряды украшены вышивкой, лентами, бусинами, цветами, каждый элемент несет символическое значение, отражающее родословную, возраст, социальное положение и происхождение исполнителя.

#### *Значение русского народного танца в культуре*

Русский народный танец выполняет важные социально-культурные функции:

- Является способом передачи традиций и обычаев следующим поколениям;
- Формирует чувство патриотизма, гордости за своё наследие;
- Служит инструментом укрепления общественных связей и взаимопонимания;
- Выступает важным элементом праздничной культуры и досуга населения.

Таким образом, гармония и эстетическая культура русского народного танца заключаются в единстве естественных движений, ярких образов, эмоциональной глубины и глубокой связи с русским характером и менталитетом. Именно поэтому русский народный танец остаётся важной составляющей отечественной культуры, продолжая развиваться и вдохновлять новое поколение исполнителей и зрителей.

## **КАЗАЧЬЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА**

Казачья танцевальная культура — важная составляющая русской народной традиции, воплотившая в себе своеобразие казаков как особого сословия, славящегося силой, свободоловием и особым отношением к земле и родине. Она включает множество элементов, унаследованных от славянских, восточных и южных соседей, образовав уникальный культурный сплав в результате длительного исторического развития.

У каждого казачества своя история, культурные ценности и традиции. Однако главная особенность всего казачества — это воинственность. Все казаки — это в первую очередь воины. Поэтому танцевальные движения базируются на воинском ис-

кусстве, они энергичные, с быстрыми шагами, резкими взмахами рук, ног, а также упражнения с оружием. Достаточно часто мужчины во время танца упражняются с саблей или шашкой, что требует высочайшего умения и мастерства [32]. Казачий танец, особенно мужской, в среде казаков был поводом для демонстрации ловкости, силы, а также способом тренировки боевых навыков во владении оружием и рукопашной схватки. Как отмечает исследователь А.Н. Соколова, «...сольный мужской казачий танец становился источником получения воинской энергетической подпитки, использовался в качестве подготовки к военным действиям, тренировки тела и специфических телодвижений» [59]. В качестве примера можно привести такие трюковые танцевальные элементы (прыжки), как «разножка» и «щучка» из арсенала и казачьих, и украинских, и русских танцев. Эти прыжки образно имитируют некоторые приемы боя без оружия, когда боец, взмывая в воздух, наносит противнику удары ногами.

Воспитание через танец ритмической координации движений, силы, ловкости было одной из важнейших функций танца в культуре казачества. В связи с этим следует выделить наиболее самобытную форму танцевальной культуры казаков — военные танцы, или так называемые «шермиции». В духовной культуре казаков шермиции занимают особое место: они выступают механизмом трансляции культурного опыта. В этих своеобразно и красочно обставленных обрядах и обрядовых играх отрабатывались многие элементы техники и тактики ведения боев, в них казаки демонстрировали жизнестойкость и жизнеутверждающее начало. В настоящее время шермиции являются эталоном традиционной воинской культуры казаков, включающие в себя ста-

ринные воинские обряды. Шермиции помогают сохранить исторические корни, ценности и традиции казаков. Помимо военных танцев, следует отметить и общерусскую направленность танцевальной культуры казачества. Обряды, народные праздники, игрища казаков имеют славянские корни, поэтому следует отметить их идентичность праздникам и обрядам русского населения, но в силу ассимиляции с другими этносами они имеют определенные особенности. В связи с этим, основу танцевальной культуры казаков составляет русский народный танец со стилистическими особенностями региона и особым характером исполнения, свойственным духу казачества. Таким образом, казачьи танцы можно разделить на две группы. Одну составляют общерусские танцы, другую — самобытные военные танцы.

Первая группа представлена разными жанрами, их специфика и манера исполнения определяется региональными особенностями русского народного танца.

Вторая группа представлена преимущественно военной пляской, специфику которой определяют шермиции казачества.

Сегодня искусство казачьего танца делится на пять зон, так как некоторые сёла, районы имеют свои характерные пляски:

1 зона — Центральная Украина (Киевская, Полтавская, Сумская, север Харьковской, Черкасской, юг Житомирской, север Днепропетровской и Запорожской областей). Характерные танцы для этой зоны «Гапаки», «Казачки», «Веснянки», хоровады и другие танцы. На создание казачьей культуры огромное влияние имели культуры России, Белоруссии, Венгрии, Крымского ханства и другие.

2 зона — Полесье (климатические условия и соседство с другими народами). Шаги танцев были мелкие и с прискоком,

осторожные, мало чем похожие на движения танцев степной Украины «Крутьяк» — значит кружиться, вертеться. Рисунок — круг, но чаще всего не большой круг, а мелкие кружочки, быстро на мелких drobных шагах, вращающихся по движению часовой стрелки «Полехский Гопак», «Казачок», которые являются разновидностью общеизвестного «Гопака». Только более сдержанные, без больших трюков. Танцующие встают в пары образуют различные фигуры. Делается упор на композиционно-рисунчатую сторону, а не на лексический материал, который присущ Центральной Украине. В Полесье входят: Волынская, Ровенская, север Киевской и Житомирской, юго-востока Львовской. На творчество Полесья большое влияние имеет Польша и Белоруссия. Особенно заметно на костюме женщины — широкая в продольную полосу юбка, кофта с отложным воротником, вышивка скромнее и не такая яркая, как в других районах. У мужчины — широкие шаровары в поперечную полосу, рубаха навывпуск с отложным воротником, подпоясана нешироким поясом, наверх одевается свитка, на голову шапка и на ногах берестяные постолы.

3 зона — Подолье (район Украины, примыкающий к Карпатам и выходящий к границе с Венгрией, Румынией, Чехией). Она включает в себя Хмельницкую, Тернопольскую, Дрогобужскую, Юго-Запад Ивано-Франковской области. Здесь развивалось овцеводство, скотоводство, имеющее решающее значение в оформлении быта и культуры этого края. Костюм здесь также своеобразен и отличен от костюма других районов. Одежда шьётся из шерсти, окрашенной в естественные красители, поэтому цвет приобретает особую яркость, пестроту, красочность, тона, преобладающие наиболее контрастные: чёр-

ный, красный, зелёный, жёлтый, синий и другие. В этой зоне преобладают трудовые и игровые темы: «Роман», «Никола», «Марина» и другие, которые строятся на игровом элементе и на отношениях между участниками. Очень распространены обрядовые пляски и хороводы.

4 зона — Карпаты. Культура богата и своеобразна, подчас даже контрастна одна другой. Гуцулы, буковинцы, бойки и множество народностей, населяющих Карпаты — все имеют свою танцевальную культуру, свой костюм, свои обряды. Характерные танцы этой зоны: «Коломийка», «Тропотянка», «Уриванец», мужской массовый танец «Аркан». Движения этих танцев пружинный шаг, ход переплетающими ногами (одна накрест другой, винтообразные движения «сверло»).

5 зона — Крым (Одесская, Симферопольская, юг Запорожской и Днепропетровской областей, Николаевская.) здесь чувствуется влияние татарской культуры. Распространён «Херсонский Гопак» — танец украинских чумаков, ездивших на волах в Крым за солью. Их творчество, песни и танцы, имели огромное значение для развития Крымской культуры.

В казачьей культуре значение имели обряды: купальские с их весенними играми и забавами, рождественские праздники с их колядками. Все эти обряды имели наследие языческой Руси, породили массу ритуальных обрядовых танцев. Хороводы вокруг майского дерева «Маринонька», в котором девушки плетут венки, гадают, поэтому рисунок танца напоминает хитроумные переплетения венка. Например: в хороводе «Веснянка», имеются и пляски ряженных, и удалые пляски парней с девушками вокруг костра. Вершиной танцев является «Гопак». Раньше это был воинственный танец запорожских казаков

и первоначально разрешалось танцевать только мужчинам. В танце они показывали свою ловкость, удаль, смелость, часто изображались целые сцены из боя «Казак пляшет». У запорожских казаков «гопак» имел особое организующее значение. Когда в стране казаков не было единства в отношении плана действия, гетманы, взяв в руки булаву — символ гетманской власти — выходили в круг и предварительно, поднося казакам по чарке горилки, начинали плясать «Гопак». Тот из казаков, кто выходил плясать, давал согласие на повиновение гетману, а также следовать за ним, и часто случалось, что «Гопак» увлекал всех в пляс. Позднее «гопак» стали танцевать не только на Сечи, но и в деревнях и городах, в этот танец постепенно стали входить и женщины. Так танец приобрёл парную форму. Очень сходен с «гопаком» и другой, посвящённый запорожским казакам украинский парный танец «Казачок», названный так в честь своих защитников. Танец обязательно и всегда танцевали парами с девушкой, он более лиричен и не имеет трюков.

В духовной культуре казаков шермиции занимают особое место: они выступают механизмом трансляции культурного опыта. В этих своеобразно и красочно обставленных обрядах и обрядовых играх отрабатывались многие элементы техники и тактики ведения боев, в них казаки демонстрировали жизнестойкость и жизнеутверждающее начало. В настоящее время шермиции являются эталоном традиционной воинской культуры казаков, включающие в себя старинные воинские обряды. Шермиции помогают сохранить исторические корни, ценности и традиции казаков. Обряды, народные праздники, игрища имеют славянские корни, поэтому они очень похожи с праздниками и обрядами русского населения, однако имеют определен-

ные особенности. И, в связи с этим, основу танцевальной культуры казаков составляет русский народный танец, но со своими стилистическими особенностями и особым характером исполнения, свойственным духу казачества.

Заселение казаками в Кубанском, Донском, Сибирском, Уральском и Северном регионах происходило поэтапно и длительно, что оказало значительное влияние на формирование уникальной самобытности и особенностей народной хореографии казачества. Эти характерные черты были обусловлены множеством факторов, включая исторические события, политические процессы, культурные традиции и обычаи, а также социальные условия жизни, которые определяли этнический статус казачества. Важную роль также играл устоявшийся хозяйственно-бытовой уклад, который формировал и закреплял эти особенности.

Культурно-исторические процессы, происходящие на территории того или иного края, безусловно, оказали влияние на формирование этноса и продолжают оказывать воздействие на развитие как традиционной казачьей культуры, так и на её дальнейшее распространение и развитие в области танцевального искусства.

Безусловно, есть социальные, региональные и другие особенности, которые выделяют конкретную исполнительскую технику определенного региона. Манера и технические навыки исполнения казачьего танца, сформированные под влиянием миграционных процессов, проявились в многообразии художественных образов, благородстве взаимоотношений, виртуозности сложных элементов и пластичности выражения грации и силы. Это синтез разнообразных танцевальных движений,

впитавший в себя пластику национальных мотивов горцев, народов России и Украины [31]. Казачий танец сочетает в себе мужественность и грациозность, лихость и непринужденность, внутреннюю сдержанность и веселье, уверенность и ловкость.

Анализ казачьей танцевальной культуры показал, что в XX веке ее репертуар разделился на два главных направления. Первое включало общерусские танцы, такие как хоровод, кадрили, краковяк, вальс, танго, фокстрот и полька. Второе направление состояло преимущественно из кавказских танцев, таких как лезгинка, «наурская», «Танец Шамиля» и другие автохтонные танцы Кавказа.

Специфические черты танцевальной культуры казачества доминировали над общенациональными исполнительскими характеристиками. Казачьи танцы отличались использованием элементов «горской» хореографической лексики, особенно заметным в южных общинах. Эти танцы имели собственный музыкальный материал, композиции, переходы и характерную пластику.

*Отличительные особенности казачьей танцевальной культуры:*

Военные танцы (шермиции). В них казаки отрабатывали элементы техники и тактики ведения боёв, демонстрировали жизнестойкость и жизнеутверждающее начало.

Использование характерных атрибутов и костюмов. Традиционные наряды, украшения, а также реквизит, например сабли, придают танцам особое очарование и эстетическую ценность.

Казаки славятся своим мастерством верховой езды, что нашло отражение в многочисленных танцевальных элементах

мужской хореографии. Такие движения, как «галоп», «лампасы» и «галоп внизу», передают образ езды на лошади. Также в танцах присутствуют элементы джигитовки, что подчеркивает мужественность, ловкость и удаль наездника.

Техника воина в мужском танце. Она включает энергичные и быстрые движения, быстрый шаг, резкие взмахи руками и ногами, различные трюки с оружием (владение кнутом, фланкировка шашкой и нагайкой и т. д.).

Лиричный, мягкий женский танец. Исполнительница часто наделяется лебединой грацией, особо ценятся такие качества, как женственность и непорочность.

Танцевальная форма перепляса. Сольная пара (или один солист) исполняет сложные движения в комбинациях с определённой последовательностью. Затем другая пара солистов (или солист) в качестве своеобразного ответа повторяет только что исполненную комбинацию или исполняет её с определённым усложнением.

### **Основные особенности казачьей танцевальной культуры:**

#### **1. Военское начало**

Одним из главных мотивов казачьих танцев является демонстрация воинской доблести и силы. Наиболее ярким примером является «казачья пляска», в которой присутствуют характерные приемы боя и сражения, превращающиеся в красивые, мощные и динамичные движения.

#### **2. Импровизация и свобода**

Танцы казаков известны своими свободными и спонтанными движениями, позволяющими каждому участнику выразить собственную индивидуальность. В каждом населенном

пункте существовали собственные варианты танцев, основанные на местной среде обитания и исторических событиях.

### 3. Единство пары и сообщества

Многие казачьи танцы предполагают участие партнеров противоположного пола, подчеркивая семейные и общественные ценности. Примеры таких танцев — «парная казачья пляска», «парочка» и «казачий вольный танец». Параметры танца зависят от характера конкретного события, будь то свадьба, юбилей или победа в бою.

### 4. Простота и доступность

Характерной чертой казачьего танца является простая техника, доступная любому человеку вне зависимости от уровня профессионализма. Здесь важно проявление энергии, мощи и артистизма, а не сложной хореографии.

### 5. Тематика и атмосфера

Большое внимание уделяется передаче атмосферы, настроения и событий происходящего момента. Песни и музыкальные инструменты дополняют картину, придавая ей большую эмоциональную окраску. Танцы могут варьироваться от радостных и жизнерадостных до трагических и задумчивых.

### 6. Практическое применение

Помимо развлекательного назначения, казачьи танцы имели и прикладное значение. Некоторые движения были разработаны специально для тренировок солдат, помогая укрепить мышцы, развить реакцию и устойчивость к нагрузкам.

### 7. Свобода интерпретации

Каждая группа казаков вносила собственный оттенок в танцы, поэтому сегодня существует огромное разнообразие стилей и направлений внутри одной традиции. Эта гибкость

позволяла казакам приспособливаться к разным обстоятельствам и условиям жизни.

Казачья танцевальная культура продолжает оставаться важной частью русской народной традиции, олицетворяя свободу, энергию и решительность своего народа. Благодаря своему богатству и глубине, она привлекает внимание исследователей и исполнителей по всему миру, предлагая широкие возможности для творческого роста и самовыражения.

Таким образом, традиции танцевального искусства казаков — это неотъемлемая часть общероссийской культуры, представляющая собой уникальный сплав трех культур: русской, украинской и горской. Эти танцы не только отражают военизированный уклад жизни казаков, но и являются важным элементом их культурной идентичности.

## **КАВКАЗСКИЕ ТАНЦЫ**

Фольклорные танцы коренных народов Северного Кавказа характеризуются яркой спецификой, отражающей глубокие исторические корни, национальные традиции и особое мироощущение горцев. Отличительным танцем Кавказа является «Лезгинка». Этот танец занимает особое место в сердцах россиян и пользуется огромной популярностью не только в нашей стране, но и за её пределами. Его исполняют на семейных праздниках и на профессиональных сценах, а его ритмы находят отклик как у темпераментных горцев, так и у сдержанных англичан.

Исследователи считают, что «лезгинка» имеет древние корни, уходящие в те времена, когда кавказские племена исполняли ритуальные танцы перед сражениями и охотой.

Название «лезгинка» пришло из русского языка, где оно связано с термином «лезгин», который до революции ошибочно использовался для обозначения всех горских народов Дагестана. Слово «лезгин» происходит от корня «лек», что переводится как «орел». Именно поэтому лезгинку часто именуют «танцем орла»: мужчина в этом танце представляет собой гордую хищную птицу, а его широко раскинутые руки символизируют крылья орла. В парной версии лезгинки женщина выступает в роли «лебедя» — метафорической добычи, которую в танце преследует «орел». Гармония и эстетическая культура этих танцев формируются под влиянием сложного рельефа местности, кочевого образа жизни некоторых племён, межэтнических контактов и религиозных убеждений.

#### Характеристика кавказского танца

Кавказские танцы занимают центральное место в культурном наследии народов Кавказа, который всегда славился своим богатым культурным наследием, практически не изменившимся со временем. Танец как важный элемент культуры любого народа играл значительную роль в жизни предков современных кавказских народов [1]. Сегодня это обширный культурный пласт, созданный многими поколениями хореографов и балетмейстеров — настоящих энтузиастов своего дела, тщательно собравших элементы из танцев разных народов, аулов и тухумов, превратив их в единую, систематизированную систему и выделив следующие особенности:

- Строгая вертикальность осанки: танцоры держат спину прямо, плечи расправлены, голова высоко поднята — это символизирует достоинство и гордость народа;

- Контроль над эмоциями: внешне движения выглядят сдержанными, однако внутренняя энергия и страсть проявля-

ются в динамичности шагов, быстрых поворотах и стремительности перемещений;

- Четкое разделение мужских и женских партий: мужские партии традиционно демонстрировали силу, ловкость, удаль и воинственность, женские — грациозность, женственность, скромность и благородство.

#### *Эстетические особенности кавказской хореографии*

Эстетическая культура кавказских танцев формируется вокруг понятий чести, достоинства, мужественности и женской красоты:

- Ярко выраженная декоративность костюма: мужской костюм дополняется серебряными украшениями, кинжалами, поясами, женский — расшит тканью, жемчугом, монетами, драгоценными камнями.

- Цветовая насыщенность: преобладают яркие, чистые тона (красный, зелёный, синий, золотой), одежда богато декорирована, что придаёт зрелищность выступлениям.

- Выразительность мимики и взглядов: глаза и лицо танцоров передают внутреннее состояние героя, добавляют дополнительную драматичность сюжету танца.

#### *Композиционная структура кавказских танцев*

Большинство кавказских танцев имеют чёткую структуру и драматургию:

- Начало танца: торжественно-вступительное, сопровождается церемониальными движениями.

- Основное развитие сюжета: чередование сольных выступлений мужчин и женщин, дуэлей, парных композиций, массовых построений.

- Кульминация: быстрый темп, интенсивные вращения, высокие прыжки, демонстрация мастерства и силы.

- Завершающее построение: возвращение к первоначальному состоянию покоя и равновесия.

В каждом регионе Кавказа сложились уникальные традиции танцевального искусства. Адыгейские танцы выделяются своей динамичностью и стремительностью движений, тогда как лезгинка, популярная среди народов Дагестана, известна специфическими прыжками и вращениями. Грузинские танцы поражают экспрессией и символизмом, а осетинские танцы отличаются элегантностью и плавностью движений.

**Чечня и Ингушетия:** Культура танца чеченского народа богата и уходит корнями в глубокую древность. Чеченский танец выделяется своей эмоциональной насыщенностью и одухотворенностью, при этом сохраняя сдержанность. У чеченцев существует уникальный стиль исполнения, который не имеет аналогов в мире. В танце отсутствуют движения, противоречащие национальному менталитету, такие как распушенность и бахвальство [44].

- Зилгам (чеченский танец, близкий к лезгинке, отличается сильным и быстрым исполнением).

- Галнашти (женский танцевальный номер Ингушетии, отличается элегантностью и грацией).

- Калмак (мужской танец, демонстрирует мужество и военную доблесть).

Танцы **Северной Осетии-Алании** отличаются по своей экспрессивности, темпераменту и пластичности. Есть медленные, плавные и размеренные, а также стремительные и ритмичные, которые поражают своей колоритностью и энергией. Особенно ярко эти особенности проявляются в свадебных танцах. Танцы в Осетии бывают мужскими и женскими, и в обоих слу-

чаях движения наполнены эмоциональностью и отточенностью. Мужские партии выделяются большим количеством высоких прыжков и разворотов, а ноги играют ключевую роль. Руки лишь дополняют основные движения. Контрастный хореографический рисунок придает танцам особую колоритность.

- Цыхтарае (церемониальный танец, выполняемый парами или группами).

- Аллон (массовый танец, похожий на хоровод, исполняется большими группами).

- Салгон (старинный танец, восходящий к временам аланских рыцарей).

Кабардино-Балкария и Карачаево-Черкессия:

- Азэн зогу (азерн зогу, важный танец в ритуалах кабардинцев, иногда называется джигитовкой).

- Шабыргъуаны (танец, исполняемый мужчинами в военном стиле, используется для тренировки и военных смотров).

- Абрек (героический танец, прославляющий отвагу воинов).

Дагестан:

- Классическая (дагестанская) лезгинка — самый знаменитый танец Кавказа, является эталоном, константой этого танца. Лезгинка коренных дагестанских народов включает в себя разновидности с элементами, характерными для определенных этносов (лакского, кумыкского, аварского, даргинского танцев).

- Кумыкский народный танец «Бийив» — это тип дагестанской лезгинки, имеющий древние истоки не только в Дагестане, но и в Кавказском регионе. Представляет собой форму коллективных танцев, имеющих синкретическую структуру по типу: «халай-халалай» (величальный танец), детских танцев

(в свадебном церемониале), хороводных и смешанных (один мужчина плюс несколько женщин — вариант эрпелинских и карабудахкентских кумыков);

- Буршагский танец (танец агульцев): особенностью данного танца является парное исполнение (мужчина и женщина) и многократное изменение позиций рук и корпуса, в частности исполнителем мужчиной.

- Старинный парный танец «Лукъам» (танец агульцев): исполняется в лезгинской манере, но с отличительными, сильными ударами стоп об пол и взмахами рук;

- Андийский танец (танец аварской национальности, аула Анди — далекого горного района Дагестана): отличительной чертой являются порывистые и темпераментные движения;

- Аштынский танец (танец даргинской национальности распространен у жителей аула Ашты Дагестанской АССР): отличие от остальных дагестанских танцев, в резких и отрывистых переходах у мужчин;

- Лакский танец (танец лакцев, проживающих в горных районах Дагестана): танец прост, но требует большой темпераментности танцора и плавности в движениях его партнерши;

- Агул (веселый массовый танец, популярный среди даргинцев и лакцев).;

- Табасаранский танец (включает элементы юмора и театрализации).

**Адыгея:** адыгская хореография ассоциируется с полетом птиц и отличается тем, что в танце партнеры — мужчина и женщина — не соприкасаются друг с другом. В мужском танце много воинственных движений, сложных и порой акро-

батических элементов, выполняемых на кончиках пальцев, что требует от танцора высокого мастерства. Женские движения, напротив, мягкие и сдержанные. Танцевальная культура адыгов необыкновенно богата и разнообразна:

- «Зафак» — торжественный и элегантный танец;
- «Загатлят» — стремительный, старинный адыгский танец, без которого не обходятся массовые празднества и свадьбы;
- «Исламей» — лирический парный танец адыгов (черкесов), символизирует орла и орлицу, парящих в небе. Птицы словно отдаляются друг от друга и снова приближаются;
- «Тлепечас» — это импровизированный быстрый танец, считается одним из самых древних. Название означает «упираться пальцами ног в землю»;
- «Хафаге» — характерный танец, исполняемый женщинами и мужчинами вместе, демонстрирует взаимное уважение и равенство;
- «Ахамыже» — театральный танец, состоящий из игровых сцен и ролей;
- «Атхамше» — быстроходный танец, показывающий сноровку и физическую подготовку танцоров.

**Южная Осетия.** Осетинские народные танцы выделяются своей медленной и плавной хореографией.

- «Хонга Кафт» — один из самых известных осетинских парных танцев. Старинный и медленный, также известный как танец приглашения. При исполнении важно сохранять неподвижность верхней части туловища, в то время как ноги двигались на «носках»;

«Зилга Кафт» — старинный круговой парный танец. Считается сложным и позволяет мужчине проявить свою ловкость, гибкость и хореографические способности;

- «Симд Нартов» — массовый, двухъярусный танец. Изначально исполнялся взрослыми мужчинами во время празднования нового года. Со временем танец изменился: к взрослым присоединились молодые юноши, а позже и женщины;

- Кадош (старый свадебный танец Южной Осетии, демонстрирующий торжественность события);

- Бирхаджоуа (военный танец, воспеваает победы осетинских воинов);

- Джинтгоуа (семейный танец, выражающий семейный союз и солидарность).

Это лишь некоторые из многочисленных танцев народов Кавказа, которые распространены в России. Каждый из них имеет свою уникальную историю, особенность исполнения и культурное значение, они служат основой для сохранения исторической памяти, традиций и национальной идентичности.

#### *Социально-культурная функция танцев*

Кавказская танцевальная культура, несмотря на трансформации в обществе и воздействие современных трендов, продолжает жить и сохранять свою значимость. Современные хореографы и режиссеры активно ищут новые способы интерпретации кавказских танцев, интегрируя традиционные элементы с современными танцевальными техниками.

В тоже время кавказский танец представляет собой значимый элемент социальной жизни, оказывающий влияние на культурные и общественные процессы:

- укрепление чувства принадлежности к народу и культуре;

- передача молодёжи нравственных ценностей и норм поведения;

- выражение уважения к старшим и почитание семейных традиций;

- демонстрация физической выносливости, ловкости и смелости молодых мужчин;

- воспитание девушек в духе целомудрия и скромности.

Таким образом, гармония и эстетическая составляющая кавказских танцев представляют собой наглядный пример интеграции духовных и физических аспектов, внутреннего достоинства и внешней выразительности, а также демонстрируют связь традиционных основ и современных проявлений культурной идентичности народов Кавказа.

## **ТАНЦЫ НАРОДОВ СЕВЕРА**

Танцевальный фольклор является неотъемлемой частью традиционной народной культуры народов Севера. Он представляет собой важный этнографический и историко-культурный источник, отражающий самобытность и уникальность этих народов. На протяжении долгого времени в этом культурном феномене сохранялась и фиксировалась квинтэссенция двигательной активности этноса, представляющая собой основной набор движений с ярко выраженной этнической спецификой и сложной структурой. В этот набор входили, во-первых, сакрально-функциональные движения человеческого тела, имеющие определенное смысловое значение и характерные для многих религиозных обрядов. Во-вторых, эстетически организованные движения обучающего, тренировочного, развлекательного и коммуникативного характера [80].

Российская Арктика является домом для множества коренных народов, насчитывающих более 15 этносов от Кольского до Чукотского полуострова, от берегов Ледовитого океана до границ Монголии и Китая. Их самобытное, яркое творче-

ство из глубины веков дошло до нас, сохранив характерные черты, присущие каждому из народов Крайнего Севера. С первого взгляда может показаться, что все северяне одинаковы: они кочуют, обитают в чумах и занимаются выделкой шкур. Однако это ошибочное представление. Безусловно, они все адаптировались к суровым климатическим условиям, сохраняя при этом баланс природы. Но на этом их сходство заканчивается. Различия начинаются с языка, культуры, кухни, верований и традиций.

У каждого народа есть свои уникальные танцы, которые передаются из поколения в поколение. В национальных праздниках, обрядах и традициях сохранились лучшие образцы самобытного искусства. Северные танцы с их мелодиями, пластикой и цветовой гаммой воплощают всю щедрость и богатство фантазии, своеобразие самобытного народного искусства [2].

#### *Специфические черты северного танца*

Особая гармония танцев коренных народов Севера характеризуется бытовой пластикой, присущей только представителям данного этноса, содержащей конкретные семиотические значения: походка, позы, жесты, мимика и т. д. В танце воспроизводятся многочисленные обряды, ритуалы, а также характерные движения животных, птиц, рыб, имитируются природные стихии (ветер, снегопад, течение рек и т. д.):

- Имитация животного мира: многие танцы основаны на подражании поведению диких зверей и птиц (медведь, волк, лебедь, чайка и др.), что формирует особый пластический рисунок движений;

- Связь с шаманской традицией: значительная часть танцев связана с ритуалами поклонения духам природы, охоты, плодородия, исцеления;

- Минимализм и экономичность движений: суровая природа Севера наложила отпечаток на стилистику движений — большинство танцев основано на простых, повторяющихся элементах, выполняемых плавно и размеренно.

#### *Эстетические особенности северного танца*

Эстетическая культура танцев коренных народов Севера базируется на принципах минималистичного оформления, глубокой символики и теснейшей связи с традиционным бытом:

- Символизм костюма: традиционный наряд танцора украшен мехом, бисером, костяной отделкой, каменными подвесками, каждая деталь имеет сакральное значение и рассказывает историю владельца;

- Цветовая гамма: доминируют приглушённые цвета природного происхождения (белый, серый, коричневый, чёрный), редко используются яркие краски;

- Простота и функциональность: костюмы и аксессуары функциональны, удобны для передвижения и соответствуют климатическим особенностям региона.

#### *Структура и композиция танцев*

Танцы были неотъемлемой частью почти всех народов Севера. В палеолитическом искусстве, на наскальных рисунках, с поразительной точностью изображены сцены не только охоты, но и плясок. Человек, проникая в жизнь зверей и мысленно сливаясь с ними, формировал своё мировоззрение. Именно так зародились первые пляски и мистерии.

Основу танцевального фольклора на севере составляют круговые танцы: «Оленьё стадо с овцами» — у чукчей, «Осуохай» — у якутов, «Хэдбе» — у эвенков, «Хым ха» — у ненцев. Большое распространение на севере получили танцы, отража-

ющие определенную деятельность человека: «Танец охотников», «Танец с луками», «Танец рыбаков», «Обработка шкур» и другие. Ритуальные пляски в свою очередь можно разделить на мужские и женские, индивидуальные и общие, стоячие и сидячие: «Пляска для творца всего видимого и невидимого», «Танец радости», «Житник», «Пояс» — алеутские танцы; «Танец со священной волосяной веревкой», «Танец благословения», «Танец с пальмой» (*пальма* - традиционное холодное оружие: длинный нож или короткий меч с односторонней заточкой) или другое название «Танец воина» — у якутов; «Хороводная сюита» — у эвенков. Некоторые танцы у эвенков появились под влиянием якутского танцевального фольклора.

*Композиционные особенности:*

- коллективность исполнения: большинство танцев выполняется группой людей, образующих круг или линию, что символизирует единство общины и связь поколений;

- медленный темп и постепенное ускорение: начальная фаза обычно неспешная, ближе к финалу движение набирает скорость и интенсивность;

- манера исполнения танцев народов Севера: у женщин она отличается мягкостью исполнения движений на присогнутых ногах, без фиксации рук и корпуса, а у мужчин движениями резкими, с фиксацией поз и движений, с резкой переменной положений рук, ног и корпуса.

Функциональная направленность танцев нередко рассматривается через призму «хореодрамы народов Севера» — понятия, сформулированного выдающимся советским и российским хореографом, танцовщиком и педагогом, создателем первого в мире профессионального ансамбля народного танца И.А. Моисеевым.

Хореодраматическое искусство северян неодинаково. Чтобы выразить свои мысли и чувства в образах, разные народности используют различные приемы художественной выразительности. И даже шаманы у разных народностей не похожи друг на друга. Народные танцы различались в зависимости от рода, племени и географического положения. Хореография коренных народов Севера России выражается через этнокультурные группы, которые объединяются по языковому признаку. В каждой из этих групп сложилась уникальная система традиционных ценностей, культурных ориентаций и танцевальной пластики:

- северо-самодийские народы (ненцы, энцы, нганасаны и селькупы);
- обско-угорские народы (ханты и манси);
- тунгусские народы (эвенки и эвены);
- тюркские народы (долганы, тофалары и якуты);
- камчатско-чукотские народы (ительмены, коряки, чукчи и юкагиры);
- алеутско-эскимосские народы (алеуты и эскимосы).

Ненцы — самая крупная из малочисленных народностей Севера, они являются коренным населением трех автономных округов, их традиционная материальная и духовная культура распространена от Кольского полуострова до Енисея. Ненцы компактно расселены в Ямало-Ненецком и Ненецком автономных округах. У ненцев, как у многих других северных народов, танец не являлся самостоятельным видом традиционного искусства, а входил составной частью в обряды. В привычном понимании у ненцев не было праздников, но отмечались дни большой радости, связанные, к примеру, с рожде-

нием детей или свадебным обрядом. Праздничными днями, когда проводились особые обряды, считались периоды, связанные с природными циклами и оленеводством, от которых напрямую зависела жизнь кочевников. Танцевальная культура ненцев отображена в подражании их образу жизни, например, оленеводству и шитью. Обряд «Вороний день», посвященный приходу весны, сопровождается криками ворона, звуками шаманского бубна и обрядовым, национальным танцем. Существует женский танец «Рукоделия». По различным сведениям, у ненцев существовал в прошлом обрядовый танец, посвященный Богу грома — Хэ. Движения обрядовой пляски (зафиксированные М.Я. Жорницкой) — перескоки с ноги на ногу, взмахи руками рядом стоящих исполнителей, ход по кругу вслед за солнцем — были строго ритмизированы [62].

Ханты составляют большинство коренного населения Ханты-Мансийского автономного округа Тюменской области. Издавна они компактно расселены в бассейне реки Оби, по её притокам и на Западно-Сибирской равнине. Самым большим праздником у хантов в прошлом был праздник медвежий. С ним связано исполнение различных плясок-пантомим, которые часто называли медвежьими. Мужчины надевали маски, женщины закрывали лица платками [3].

У чукчей, живущих в тундре, было множество праздников, связанных с оленем. Это были "Оленьи гонки", "Оленьи рога" и другие мероприятия. В это время звучали бубны, днем и ночью люди танцевали и занимались шаманством. Коряки, живущие у моря, также устраивали праздники, посвященные ему. Среди них были праздники встречи ледохода, спуска байдары и воскрешения морских зверей, известные как "Хололо".

Жители тундры проводили свои обряды, связанные с оленем, такие как "Праздник молодого оленя" и "Оленьи гонки" [47].

Береговые чукчи издавна проводили праздник кита, он был традиционным событием, отмечавшимся с древних времен. Начинался он с объезда охотничьих байдарок вокруг добытого кита, затем вокруг него, в течение пяти дней проходили шаманские ритуалы и обрядовые танцы. Со временем этот праздник, который также отмечали эскимосы, утратил свое религиозное значение и превратился в своего рода развлечение. Рядом с китом привязывались изображения байдар и гребцов. Маленькие байдарки с помощью веревок двигались к центру и от него. На празднике сочиняли и пели восемь или девять песен, в зависимости от количества участвующих в охоте.

Коряки составляют одну из народностей северо-восточных палеоазиатов в Арктике. По языку, материальной и духовной культуре коряки близки к чукчам. 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. Древнейшие обрядовые танцы береговые коряки устраивали по случаю удачной охоты и добычи белухи — «белого кита». Обрядово-ритуальные танцы, исполнявшиеся по случаю добытых нерп, — танцы благодарственные, имитационно-подражательные. При небольших различиях отдельных элементов обрядов и набора танцевальных движений смысл танцев у всех групп коряков был единым — стремление обеспечить удачную охоту в предстоящем году. Кроме обрядово-ритуальных танцев, у коряков были распространены имитационно-подражательные, игровые и личные (импровизационные) танцы [47].

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

Танцы эскимосов можно условно разделить на обрядово-ритуальные, имитационно-подражательные, танцы-инсценировки (пантомимы), игровые и импровизационные. Обрядово-ритуальные составляли неотъемлемую часть танцев традиционных праздников, связанных с культом особо почитаемых промысловых животных: кита, моржа, нерпы. Обрядово-ритуальные танцы исполняли преимущественно женщины. Также танцами сопровождались и другие праздники: «Большая женщина» (владычица морская), «Праздник больших голов», праздник почитания моржовых клыков «Наскунных кылык», «Праздник шкур». Обрядово-ритуальные танцы эскимосов исполнялись для умиловления, задабривания охоты или духов убитых животных. Имитационно-подражательные танцы исполнялись эскимосами в разное время и по любому поводу. Они отображали наблюдения охотников за поведением морских зверей и птиц. Танцы-инсценировки «вольные танцы» имели определенный сюжет и зафиксированную структуру с чередованием движений. К ним можно отнести мужские танцы «Охота на каяке», «Охота

на нерпу» и др. Широко распространены и женские танцы-инсценировки, изображающие повседневные занятия: «Сбор съедобных трав и корней растений», «Заготовка жира», «Шитье», «Езда на байдарке», «Разделка кита» и др. [60].

Анализ литературы показал, что движения и рисунки танцев тесно связаны с повседневной деятельностью и обрядовым календарём северных народов:

- Охотничьи танцы: сопровождают охотничью магию, способствуют удаче в промысле, укрепляют уверенность охотника;

- Семейные и общинные праздники: танцы играют ключевую роль в праздновании важных жизненных событий (рождение ребёнка, свадьба, совершеннолетие юноши или девушки);

- Ритуальные танцы: направлены на взаимодействие с миром духов, поддержание баланса сил природы и благополучия общины.

Сегодня существует ряд серьёзных угроз исчезновения уникальных танцевальных традиций коренных малочисленных народов Севера:

- Ассимиляция и урбанизация: молодёжь покидает родные поселения, утрачиваются знания и навыки передачи танцевальных традиций;

- Коммерциализация и искажение традиций: массовая туристическая индустрия нередко упрощает и искажает истинный смысл и форму северных танцев;

- Недостаточная государственная поддержка: недостаточно развитая система поддержки профессиональных коллективов и школ, изучающих северные танцы.

Тем не менее, современные инициативы по возрождению этнических центров, созданию этнографических музеев и про-

ведению национальных праздников позволяют сохранять и транслировать молодому поколению уникальный художественный код северных танцев. Гармония и эстетическая культура фольклорных танцев коренных народов Севера России представляют собой ценнейший компонент национального достояния нашей страны, заслуживающий бережного отношения, изучения и дальнейшего развития.

Современная эпоха предъявляет особые вызовы сохранению аутентичных традиций гармонии и эстетики народного танца. Сегодняшние исполнители сталкиваются с необходимостью адаптации традиционных форм к новым условиям городской среды, международным стандартам сценического искусства и требованиям массовой культуры.

Однако именно сохранение базовых принципов гармонии и эстетики становится залогом подлинности и уникальности российского культурного наследия. Современная педагогика хореографии стремится сочетать бережное отношение к традиционному наследию с творческим развитием новых форм самовыражения, сохраняя преемственность поколений и обеспечивая передачу духовного богатства наших предков будущим поколениям.

Богатство и многоаспектность феномена гармонии и эстетической культуры танцев народов России показывает их неразрывную связь с историей, природой и духовной жизнью народа. Глубокий анализ особенностей региональных вариантов, структуры костюма и современных тенденций даёт представление о живой природе традиционного искусства, постоянно развивающегося и адаптирующегося к изменениям времени, оставаясь при этом верным своей исконной сути и красоте.

Хореография коренных народов Севера России выделяется своей уникальностью, завораживающей эстетикой и интересными элементами. Северяне исполняли танцы преимущественно в праздничные дни или во время обрядов. Их праздники отличались от современных: для них были важны удачная рыбалка или охота, хорошая погода или дождь в период засухи. Эти торжества могли проводиться в любое время года и длиться несколько дней, объединяя всё поселение.

Таким образом, попытка определить основные принципы функционирования традиционного танцевального фольклора России оказалась весьма своевременной. Традиционное искусство характеризуется принципом существования в замкнутой среде, что объясняет его недоступность для посторонних. Существует мнение, что народное искусство доступно для понимания каждому. Однако это заблуждение, так как в условиях размывания среды бытования традиционного фольклора становится сложно осознать, насколько сложная и насыщенная информация была скрыта в давно сформировавшихся жанрах. Каждый жест нес в себе глубокое содержание и свою философию. Народному искусству также свойственен принцип множественности проявлений. Никогда образцы народного искусства не существовали в одном эталонном виде. Чем больше вариантов фольклорной мелодии удастся обнаружить, тем очевиднее становится их жизнеспособность и уникальность.

## **2.2 Классические каноны эстетики и гармонии искусства сценической хореографии.**

### **Диалектика эстетики искусства танца**

При создании или созерцании искусства хореографии необходимо, чтобы у всех объектов данного процесса были единые принципы и оценочные цензы восприятия всех аспектов танца и исполнителей. В связи с этим встает необходимость систематизации понятийного аппарата, а также выявления ключевых факторов, определяющих эстетическую составляющую танцевального искусства. Диалектический подход в данном контексте нам представляется наиболее оптимальным, функциональным и логичным инструментом.

#### **Диалектика эстетики танцевальной речи**

Диалектика — метод расчленения и связывания понятий с целью постижения сверхчувственной (идеальной) сущности вещей (Платон).

#### **Действие**

- проявление энергии, деятельность;
- поступок, поведение;
- влияние, воздействие деятельности, связанной с хореографией.

#### **Танцевальный язык как носитель информации**

##### *Кинетическая информация:*

- Представляет собой темпы, ритмы движения, метрические акценты в нем, пластические интонации, амплитуды движения, ускорения или замедления и т. д.
- Кинетика танцевальных движений сложна по разнообразию амплитуд, темпов, ритмов, по количеству пластических интонаций и других качеств.

*Контактная информация:*

- В танце человек изменяет положение своего тела, координирует движения рук, ног, корпуса, головы. В связи с этим суставные положения частей тела танцующего актера несут в себе определенную контактную информацию. Например, маскируясь в охотничьей пляске, танцовщик имитирует контактные формы промыслового зверя.

*Психическая информация:*

- Объединяет эмоциональные состояния, реакции, темперамент, манеру исполнения танцевального движения.

- Сценическая хореография в целом полна движениями, которые в психологии называют выразительными, они являются внешним выражением внутренних психологических, духовно значимых процессов, передающих темперамент, характер, стиль поведения.

*Телосложенческая информация:*

- Исходит от физических качеств исполнителя. Можно выделить две группы выразительных качеств, которые несут в себе определенную информацию и нередко имеют первостепенное значение.

- Одну группу составляют статические формы телосложения исполнителя (объем тела, линии и пропорциональность его частей, рост, черты лица, характер мышечного покроя).

- Вторую группу составляют динамические возможности (шаг, прыжок, апломб, эластичность связок, сила и выносливость мышц, уровень развития вестибулярного аппарата и др.).

*Прагматическая информация:*

- Танцевальное движение — это всегда сообщение, продукт коммуникации.

- Движение обязательно несет в себе информацию прагматического порядка.

- Персонажи движениями общаются между собой и одновременно общаются со зрителями.

- Любое танцевальное движение указывает, во-первых, на то, кто и с какой мотивацией его исполняет, во-вторых, на то, кому оно адресовано (другому персонажу, зрителям).

- Хореограф, используя танцевальное движение, не может не понимать, не знать той прагматической информации, которую оно несет в себе как в прямом, так и в переносном смысле.

- Информационные потоки танцевального движения «кинетика», «контактность», «телосложение», «психика», «прагматика» относительно самостоятельны.

- У каждого своя сфера художественно-образного выражения. Вместе с тем они взаимосвязаны и взаимообусловлены.

- Любое танцевальное движение всегда информационно насыщено. В этом смысле оно всегда содержательно, образно.

- Вопрос заключается в том, как, в какой форме данная образная содержательность доходит до зрителей.

- У любого танцевального движения есть «содержание собственное», «содержание контекстуальное» и «содержание интерпретированное».

### **Направления движений:**

1. Сгибание.
2. Разгибание.
3. Отведение.
4. Приведение.
5. Круговое движение.

6. Перемещение точки опоры (например, перемещение тяжести тела с одной ноги на другую при ходьбе).

7. Ротация, поворот (сюда же относятся супинация и пронация как виды ротации, поворота).

Таким образом, искусство танца, базирующееся на движениях человеческого тела, соответствует другим искусствам:

Палитра живописи, как известно, основывается на семи цветах радуги;

Музыкальное искусство вырастает из семи основных звуков. Танцевальные движения тоже складываются из вышеназванных семи направлений движений, формирующих жест [7].

### **Эстетика жеста**

Жест (от лат. *gestus* — движение тела) — некоторое действие или движение человеческого тела или его части, имеющее определённое значение или смысл, то есть являющееся знаком или символом. Танцевальный жест выступает способом художественной выразительности. Эстетика жеста представлена в пространстве телесной динамики танцовщиков. Красота жестовой «полифонии» хореографического образа метафорична. Она трансформируется через плоскость мышления балетмейстера. Восприятие эстетического содержания жеста исполнителя происходит в результате эмоционального погружения зрителя в сценическую событийность хореографической постановки.

Жест — это лаконичное значимое телодвижение, чаще всего рук, с помощью которого передаётся определённое состояние человека, отношение его к окружающему, информация, сообщаемая собеседнику. Жест в танце есть элемент повествования. Язык художественного жеста создает определен-

ный ритм и стиль телесной выразительности. Он влияет на степень эстетической полноты хореографического решения.

История зарождения жестов берет начало в первобытности, венчающей примитивную речь и «наивный» язык тела. Очевидно, что жесты тела являют собой платформу языка, важную для становления речи. Если посмотреть через призму социальной направленности жестов, то можно предположить, что они играют ведущую роль для представления, выражения и понимания социального действия и речи.

В контексте танцевальной коммуникации происходит слияние жестов и мимики, подчиненное созданию хореографического образа, эстетически наполненного и «говорящего» телесным языком танцовщика. Полноту хореографического образа вершит музыка, диктующая ритм. Первородность ритма материализует жест. Жест как элемент древней пляски пробуждает эмоциональный отклик как у танцующих, так и у воспринимающих хореографическое действо.

Коммуникация через жест порождает диалог разных культур. Эмоция через жест в танцевальном пространстве скрывает в себе душевное переживание танцующих и, вместе с тем, индуцирует чувственный позитивный отклик у воспринимающей аудитории.

Красота жеста провоцирует коммуникативный акт соучастия в художественном действе танцовщика и зрителя, «ввергнутых» в драматургию хореографического пространства, воплощающего эстетику телесной выразительности. Поэзия одухотворяет пляску, тело в его длительности, жест в его незавершенности. Слово, ритм, тело как элементы вербального и невербального текста воссоздают коммуникативное пространство, художественно осмысленное исполнителями.

Для греков (эллинов) пляска, служившая способом молитвы в их религиозно-эстетических культах, являлась лучшим видом искусства, выражающим радость духа и тела. Пляска, по своей сути, как никакое другое искусство, полно соответствовала природе эллина, гармонизировала человеческое тело. Можно допустить, что античная пляска — это «мелодия жестов», «живущая» по канонам собственной эстетики, пластическое решение поэзии тела, диалог человека и Бога. Вспомним Платона, утверждавшего, что «пляска — это искусство высказать все посредством жестов... Видя прекрасную античную пляску, нет сил у поэта, чтобы не создать плавные ритмические стихи; скульптор и живописец уловят в пляске ряд бессмертных пластических моментов, которые нет сил не выразить мрамором и красками» [14].

Танец, первой формой которого является пляска, а жест — его эстетическим решением, вдохновляет собою другие искусства, такие как скульптура, музыка, живопись, лирическая и драматическая поэзия. Ритм и эстетика форм данных видов искусства воплощены в динамике хореографической коммуникации, художественно смоделированной по законам человеческого тела, скульптурность форм и музыкальность линий которого очевидны.

#### Основные фигуры и жесты

Круг (или хоровод) — выраженная космическая символика, она относится к культу Луны и Солнца, а также культу плодородия — циклической смене времён года, движению небесных светил, рождению и смерти. Также, так как главной характеристикой древнейших танцев была массовость, отсюда проистекает необходимость кругового движения. По своей функции хоровод связан с защитой и ограждением.

Волна — опять же воплощала культ плодородия, брачный период, любовные игры, дуальность мира, способствовала накоплению и концентрации энергии. Подобные ритмичные повторяющиеся движения вводили человека в особое транс-овое состояние.

Спираль раскручивающаяся — расширяющееся, дающее начало, символизирует одухотворяющую и оплодотворяющую энергию.

Спираль закручивающаяся — символизирует воплощающую силу, исполнение желаний, концентрацию и накопление энергии.

Кружение вокруг своей оси — через кружение вокруг своей собственной оси, в фигурах восьмерки или вокруг солнца человек воссоединяется с движениями вселенной, планет и атомов, галактик и электронов. Во время танца суфиев дервиши то закручиваются по часовой стрелке, символизируя творящую энергию, то наоборот — против, олицетворяя деструктивные вселенские силы (ритуал Мукабеле).

Жесты адорации — воздетые к небу или опущенные к земле руки, жест призывающий, просящий благости у богов и природы. Например, папуасы Новой Гвинеи используют подобные жесты во время танцев плодородия, воздевая руки к небу, а затем опуская их к земле, направляя таким образом солнечную энергию, даря земле силы.

Слово «Мудра» на русском языке имеет значение «знак» или «печать». Мудра — это особое сложение пальцев рук, позволяющее воздействовать на потоки энергии в организме человека.

Тело человека связано с Космосом через энергетические каналы, проходящие через пальцы рук. С древних времен

целители знали, что через мудры можно перенаправить или усилить энергию тела для того, чтобы улучшить общее состояние организма.

Хореографический текст — это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Посредством музыкального языка выражаются мысли, чувства, раскрываются взаимоотношения людей, их характеры, образы героев, идея произведения. Танцевальный текст состоит из различных па, поз, жестов, ракурсов. Эти элементы становятся танцевальным текстом лишь в том случае, если подчинены мысли. Механически составленные эти компоненты делаются бессмысленными.

Условно жесты можно разделить на четыре группы:

1) Жесты, вызванные непосредственной реакцией организма на явления действительности;

2) Жесты, сложившиеся в условиях определённого жизненного уклада;

3) Жесты изобразительные;

4) Условные жесты, которые бытуют в узком кругу людей, связанных территориально, профессионально и т. п.

***Аудиовизуальный характер хореографического действия требует особого подхода, сочетающего в себе два эти измерения.***

✓ В музыке мотив — это наименьшее музыкальное построение, составляющее характерную часть музыкальной темы. Мотив содержит большей частью одну сильную метрическую (тактовую) долю.

✓ В бытовом понимании мотив нередко называют мелодией, напевом, наигрышем.

✓ В хореографии «пластический мотив» — это наименьшее танцевальное, композиционно завершённое по-

строение, в котором неразрывно сплавлены рисунок (или направление движения), танцевальное движение, его характер, манера исполнения.

✓ Пластический мотив обязательно согласуется с элементами музыкальной формы того (музыкального) произведения, на основе которого он сочинен и исполняется. В бытовом обозначении пластический мотив нередко именуют танцевальной комбинацией, танцевальной фразой, фигурой танца и т. д.

**Сценический костюм**— комплекс одежды на человеке, грим, прическа и аксессуары, поданные в ракурсе конкретного сценического персонажа-образа хореографического произведения.

✓ Костюмное решение должно быть таким, чтобы зрители сразу могли понять, что за персонажи танцуют.

✓ Костюм должен соответствовать стилистике танца, органически вписываться в образность танцевального текста, соответствовать стилю музыки.

✓ Должен быть практичным — не громоздким, легко перевозимым, легко приводимым в порядок.

✓ «Есть такое образное определение: костюм танцора — это как бы оперение птицы, он неотделим от его тела, как перья от птицы. В удобном и красивом костюме исполнитель чувствует себя превосходно, тогда как мешающий костюм может испортить все его выступление».

**Образ**— это чувственно воспринимаемый изобразительно-выразительный элемент произведения искусства. Он воплощается в конкретной материальной форме:

- звуковой,
- пластической,
- цветовой и т.п.

**Интрига** хореографического произведения. Латинское слово «intricare» дословно означает «запутывать». Под «интригой» подразумевается степень напряженности, динамичности, «густоты» хореографического действия, качество воспринимаемости его зрителями.

Интрига определяет меру занимательности сценического хореографического действия. Она крайне необходима для полноценного зрительского восприятия, в частности, для привлечения внимания, возбуждения интереса зрителей к происходящему на сцене действию. Обратите внимание, второе значение обусловлено первым и вытекает из него. Чем динамичнее хореографическое действие, тем интенсивнее оно воспринимается зрителями.

### **Способы изложения образного действия**

#### **Конструктивно-композиционный**

- выступает как способ эмоционального (преимущественно выразительного) построения содержательной формы. Данный способ предполагает такое сочетание элементов танцевального текста, такие соотношения художественно-образных деталей происходящего на сцене хореографического действия, которые активизируют зрительское восприятие преимущественно на эмоциональном уровне.

#### **Сюжетно-поведенческий**

- основывается на напряженном сплетении конкретных (преимущественно изобразительных) действий-поступков персонажей, преследующих свои цели, решающих свои задачи, осуществляющих свои намерения. Необходимость применения этого способа диктуется сюжетом хореографического произведения. Данный способ рассчитан преимущественно на ум-

ственное осмысление зрителями происходящего сценического действия.

В любом сценическом хореографическом произведении интрига, будь она конструктивно-композиционная или сюжетно-поведенческая, не возникает сразу, а формируется исподволь. Интриге всегда предшествует определенное внутреннее противопоставление как первоначальное противоречие. К тому же в любой интриге существует целый спектр форм нарастающего противоборства.

**Эстетический потенциал танцевальной речи базируется на сочетании, сопоставлении нескольких величин.**

Двигательные возможности человеческого тела. В основе лежит то обстоятельство, что основным инструментом создания художественного образа в танце является артист балета, его специально тренированное тело.

*Вторая величина* как степень информативного насыщения, исполняемого танцевального элемента, кардинально влияющая на эстетическую потенцию танцевальной речи, основывается на том, что любой элемент танца информативен, содержателен.

*Третья величина* определяется, с одной стороны, конкретной согласованностью изобразительного и выразительного начал в танцевальном языке, с другой стороны, влиянием этих начал на степень информативного насыщения исполняемых элементов. Характеризуется как сочетание изобразительности и выразительности в гармоническом соответствии с информативным насыщением исполняемых элементов танца.

Гармоничный сплав изобразительного и выразительного начал является главным и обязательным **любого высоко-**

художественного хореографического произведения (рисунки 2) [7].



Рисунок 2 — «Красивые образы рожают красивые мысли, а красивые мысли ведут к красивым действиям». *Платон*

Специфика хореографического искусства определяется его многогранным воздействием на человека, что обусловлено самой природой танца как синтетического вида искусства. Влияя на развитие эмоциональной сферы личности, совершенствуя тело человека физически, воспитывая через музыку духовно, хореография помогает обрести уверенность в собственных силах, даёт толчок к самосовершенствованию, к постоянному развитию.

Изучение хореографии, как и других видов искусства, помогает развить те стороны личностного потенциала ребенка, на которые содержание других предметов имеет ограниченное влияние: воображение, активное творческое мышление, способность рассматривать явления жизни с разных позиций. Как и другие виды искусства, танец развивает эстетический вкус, воспитывает возвышенные чувства, но, в отличие от других искусств, оказывает существенное влияние и на физическое развитие ребёнка.

Большими возможностями в решении задач эстетического воспитания детей и взрослых средствами хореографии обладает система дополнительного образования, призванная удовлетворять интересы, духовные, социокультурные и образовательные потребности. Однако инновационные изменения, происходящие в системе дополнительного образования, преодоление единообразия и формальной усредненности в организации образовательного процесса еще не стали условием для эффективного воспитания эстетической культуры личности. Искусство в дополнительном образовании словно утратило свой потенциал, перестало быть действенным орудием воспитания личности. В связи с этим перед педагогической теорией и практикой встают вопросы поиска и обоснования эффективных организационно-педагогических условий воспитания эстетической культуры ребенка в учреждении дополнительного образования детей на основе синтеза искусств.

Задачи эстетического воспитания исключительно важны для формирования высокодуховной личности. Прежде всего это формирование творческого отношения человека к действительности, так как сама суть эстетического — в творчестве

и сотворчестве при восприятии эстетических явлений. Среди более конкретных задач — формирование эстетической потребности, которую можно определить как потребность человека в красоте и деятельности по законам красоты. Необходимо обратить внимание на два важных компонента: широту эстетической потребности, то есть способности личности эстетически относиться к возможно большему кругу явлений действительности; и качество эстетической потребности, которое выявляется на уровне художественного вкуса и идеала.

Эстетическое развитие личности становится успешным, когда применяются эффективные способы формирования эстетического восприятия окружающего мира, разработаны действенные формы и методы развития у детей творческой активности, внедрены новые формы и методы

### **2.3 Композиционные законы постановки танца как основа эстетики сценической хореографии**

Прежде всего хочется напомнить слова Л.Н. Толстого о том, что любой творческий человек, если он только настоящий художник, должен видеть и замечать всё то, что другие, видя, не замечают.

Художник-живописец воспринимает окружающий мир в цвете, композитор в звуках, скульптор — в пластике, хореограф — в движении.

Хореография, как и любое другое искусство, подчиняется определенным законам композиции. Эти законы, отражая принципы гармонии и равновесия, формируют эстетическое

восприятие танца, определяя его выразительность и эмоциональное воздействие на зрителя. Гармония и эстетика народного танца — это синтез культурных, исторических и духовных традиций. Гармония проявляется в единстве музыки, ритма, пластики, костюмов и пространства. Эстетика — в чувстве меры, пропорциональности, выражении национального характера.

Законы композиции в хореографии — это не просто набор правил, а скорее, это комплекс принципов, определяющих гармоничное и выразительное взаимодействие элементов танца в пространстве и времени. Они лежат в основе создания визуально привлекательной и эмоционально насыщенной картины на сцене.

Изучение основ русского народного танцевального искусства, овладение мастерством танцевальной драматургии, освоение законов народной танцевальной композиции, умение создавать целостные, глубокие по содержанию и яркие по форме русские народные танцы, является одной из важных сторон в профессиональной подготовке и воспитании преподавателей русского народного танца, балетмейстеров, педагогическая и творческая деятельность которых в дальнейшем обеспечит духовную, нравственную и эстетическую преемственность поколений.

Композиция — это эстетическое понятие, которое может толковаться и как гармоническое соотношение всех выразительных средств данного вида искусства, раскрывающее идейно-художественный замысел автора в законченном произведении, и как творческий процесс сочинения танца.

Композиция — основная форма танцевального произведения — в первую очередь связана с особенностями этого искусства, где одним из важных компонентов является музыка.

Так как музыка создается по своим законам, то, естественно, эти законы влияют и на создание танцевальной композиции. Но в то же время музыка не является подобием литературного текста пьесы для драматического спектакля. Поэтому музыка пользуется своим арсеналом выразительных средств, а танец — своим.

### **Законы танцевальной композиции**

Композиционные законы постановки танца, как основа эстетики сценической хореографии, являются фундаментом для создания гармоничного, выразительного и запоминающегося произведения. Они определяют структуру танца, взаимосвязь его элементов и общее художественное воздействие на зрителя. Понимание и применение этих законов позволяет хореографу превратить отдельные движения и фигуры в осмысленное и цельное сценическое высказывание.

Создавая танцевальное произведение, балетмейстер интуитивно или сознательно использует законы композиции. Правила и приемы варьируются, применяются им в зависимости от конкретного содержания и не могут быть использованы все одновременно. Ставя перед собой задачу, постановщик должен не только хорошо представлять предмет своего интереса, но и четко знать и представлять глубинную суть этого явления.

Законы сценической танцевальной композиции являются законами для всех форм и видов танца, так как они носят общий характер. К основным законам относятся: закон *целостности, выразительности и действенности*. Все они существуют в неразрывной взаимосвязи. Нарушение законов ведет к невозможности создания танцевальной композиции или к постепенному ее разрушению в период эксплуатации. Эстетика сценической хореографии неразрывно связана с умением хо-

реографа владеть композиционными законами. Именно они позволяют создать танец, который не только завораживает красотой движений, но и несет в себе глубокий смысл, вызывая у зрителя сильные эмоции и переживания. Знание и грамотное применение этих законов отличает профессионального хореографа от простого постановщика движений. Рассмотрение каждого из них в отдельности является необходимой временной мерой для создания ясного представления о его особенностях.

### **Закон целостности**

Первый и один из важнейших законов — это закон целостности. Он подразумевает, что все элементы танца, от движения каждого отдельного исполнителя до светового оформления, должны быть подчинены единой идее и цели. Каждое движение, жест, положение тела должны дополнять и усиливать общее впечатление от композиции. Хаотичные, несогласованные движения разрушают целостность и отвлекают внимание зрителя.

Любое расположение исполнителей на сцене и их движение представляет собой единое целое, ограниченное пространством и временем. Оно постоянно меняется в зависимости от перемещения исполнителей по сцене. Но для того, чтобы создать танцевальную композицию, необходимо всех исполнителей относительно сценического пространства и времени связать каким-то законом, наладить между ними связь, чтобы их расположение и перемещение не были случайными. Они могут двигаться в едином музыкальном ритме, исполнять одинаковые движения, перемещаться по единому рисунку, наконец, изображать единый процесс, выражать единое состояние. Таким путем элементы случайного единства преобразуются в закономерное целое.

Соответственно, закон целостности определяется следующими условиями:

1. Ни одно движение, ни одна фигура, ни один исполнитель не могут быть изъяты без ущерба для целого;
2. Части композиции, отдельные фигуры или движения не могут меняться местами без ущерба для целого;
3. Ни один новый элемент танцевальной композиции не может быть присоединен к целому без ущерба для него.

В то же время необходимо отметить, что соразмерность частей и элементов предполагает целое.

Попытки заменить отдельные части в ранее созданных балетах из классического наследия, или перенесение танцев в их «чистом» виде из одного коллектива без учета его специфики в другой, или ввод новых исполнителей в танцевальное произведение без учета индивидуальностей танцовщика приводит к нарушению закономерностей единства.

### **Закон единства действия**

Основными элементами сценического действия хореографического произведения являются танцевальный рисунок и движения. Именно через них раскрывается содержание. Движение и рисунок включены в композицию. Поэтому мы имеем дело с композиционным действием.

Так как сценическое действие развивается в пространстве и во времени, то и соотношение частей танцевальной композиции необходимо рассматривать в этих категориях. Протекание действия в танцевальной композиции имеет начало, развитие и завершение. Наивысшей точкой в развитии композиции является кульминация. Отсутствие этой черты закона приводит к бездействию композиции.

Пространственное развитие связано с организацией танцевальных фигур на сцене и требует соотношения рисунков танца, движений и количества исполнителей. Для создания действенной композиции необходимо соподчинение главного и второстепенного в рисунке и движениях. В основе действия композиции в сценическом пространстве лежит восприятие зрителя и его опыт.

Композиционное действие необходимо рассматривать во взаимосвязи с музыкальной драматургией. Развитие музыки способствует созданию действенной танцевальной композиции в пространстве и времени. Большое значение в развитии действия композиции имеет музыкальный ритм. Он способствует организации движений и рисунков и является проводником действия. Большую роль в раскрытии закона действия композиции играет танцевальный ритм. В его основе лежит взаимосвязь музыкального ритма и ритма композиции танца.

Действенность танцевальной композиции может подменяться количеством рисунков, движений, постоянной сменой фигур, не имеющих взаимосвязей и развития; зрительное пластическое восприятие действия — слуховым музыкальным восприятием и, наконец, действие через художественный танцевальный образ — исполнением «чистого» танца.

Единство содержания — основной закон, основной принцип по которому должен строиться любой танец безотносительно (сюжетный он или бессюжетный). Все выразительные средства должны быть призваны для наиболее яркого и убедительного раскрытия содержания.

### **Закон жизненности**

Его основой является создание образа танца или образа в танце, через которое передается типическое и единичное це-

лое. Каждая эпоха предъявляла свои требования к созданию танцевальной композиции, ее структура и выделяла характерные формы в разных видах танца. Так, была эпоха менуэта, вальса, танго и т.д. Все эти формы активно влияли на сценическую композицию танца. Композиция сценического танца жадно вбирала в себя характерные движения повседневности, отточенную грацию спорта и выразительную пластику других видов искусства, переплетая их в причудливую, захватывающую симфонию жестов и поз.

Этот закон имеет следующие основные черты:

1) типичность движений, рисунков танца, а также его фигур и их соотношение в развитии действия;

2) передача в композиции ощущения движения во времени. Это то, что делает композицию «живой», эмоциональной, художественно наполненной. Сценическое время находится во взаимосвязи с реальным временем, даже если оно не совпадает с ним с исторической точки зрения. Но время жизни диктует развитие сценического действия, конфликтов, коллизий, столкновение характеров. То, что было интересно вчера, сегодня умерло, предано забвению;

3) новизна в танцевальной композиции. Восприятие мира балетмейстером через танцевальную композицию является всегда тернистым путем, наградой за который становится открытие. М.И. Петипа, Л.И. Иванов, А.П. Глушковский, М.М. Фокин, Ф.В. Лопухов, К.Я. Голейзовский, Л.В. Якобсон, К.Ф. Боярский, Ю.Н. Григорович и многие другие подарили своему зрителю мир ощущений в восприятии композиции.

Именно Мариусу Петипа и Льву Иванову было суждено открыть миру пленительную красоту симфонического танца,

воплотив в движении саму душу музыки. Михаил Фокин сотворил целую вселенную образов, опираясь на новаторскую пластическую выразительность.

Ф.В. Лопухов, К.Я. Голейзовский постоянно находились в поиске открытий, заложили основы для дальнейших экспериментов и новаций. Леонид Вениаминович Яacobсон вдохнул жизнь в уникальный театр хореографических миниатюр.

В композиции каждое новое открытие рождается в муках преодоления отжившего, утратившего свою силу. И в хореографии, в силу её консервативной природы, этот болезненный процесс обновления, избавления от пут прошлого, протекает особенно тяжело и мучительно.

В конечном итоге, композиционные законы служат инструментом для достижения главной цели сценической хореографии — создания художественного образа, способного тронуть душу зрителя и оставить неизгладимое впечатление.

### **Правила и приемы танцевальной композиции**

Законные композиции танца являются постоянными категориями, правила и приемы относятся к менее постоянным. Правила и приемы возникли на основе учета закономерностей восприятия зрителем танца. Танец должен быть так организован в сценическом пространстве и времени, чтобы его композиция доставляла зрителю эмоциональное и эстетическое удовольствие. В танце используются также движения и рисунки, переходы из рисунка в рисунок, от движения к движению, а также фигуры, которым зритель придает наибольшее значение.

Анализируя известные танцевальные произведения, можно отметить, что некоторые правила и приемы, используемые балетмейстерами при создании этих произведений, в дальней-

шем исчезали из их новых произведений, на их смену приходили другие приемы, устанавливались новые правила.

Основными правилами танцевальной композиции являются:

- выделение главного и связующего;
- определение начала;
- определение завершения и эмоционально-зрелищного центра;
- создание равновесия.

В жизненной ситуации мы постоянно выделяем главное, которое и является основным двигателем действия. Второстепенное становится фоном для главного, способствующим его выделению, создает окружение, обстановку для главного, образует связь с ним.

Главным в композиции танца могут быть рисунок движение или танцевальная фигура, действие или исполнитель. Главное, как правило, доминирует над остальным и несет основную идейную и эмоциональную нагрузку. В танцах с сюжетом или балетах выделяется основное действие (сквозное) и действие второго и третьего планов. Так, в балете «Жизель» на первый план выдвигаются взаимоотношения Альберта и Жизели как основное действие. На втором плане как побочное действие, способствующее усилению первого, развиваются отношения между Гансом и Жизелью. В этом балете любовь Ганса к Жизели создает условия для конфликта.

В сценических народных танцах или массовых танцевальных сценах в балете главным становится геометрическая форма танцевального рисунка. Так, в русских хороводах часто за основу берется круг, а линейное построение рисунка являет-

ся связующим, переходным из одной фигуры в другую. А вот в массовых сценах II-го и IV-го актов балета «Лебединое озеро» основным рисунком является линейное построение.

Главный рисунок танца, словно замысловатый узор, несет в себе квинтэссенцию художественного содержания, являясь незыблемой опорой всей композиции. Его развертывание — это пульсирующий стержень, живая нить, пронизывающая танец от начала и до конца. Ярким примером служит постановка И.З. Меркулова "Вологодские кружева", где каждый изгиб и переплетение рисунка воссоздает неповторимую красоту и изящество русского кружева.

Говоря о танцевальных фразах, имеем в виду соединение наиболее ярких танцевальных движений посредством проходящих, связующих, менее эмоциональных. Выделение основных и связующих движений характерно для таких форм танца, как пляска массовая и сольная, лирический танец, вариации в балете. Основное движение может в своем повторе сочетаться с другими связующими движениями. Может происходить сочетание постоянно новых основных движений с постоянно новыми связующими.

Все танцевальные композиции имеют начало и завершение. Начало настраивает зрителя на восприятие всего произведения. Оно может развиваться медленно или быть неожиданным. Так, начало в композиции хороводов имеет медленное развитие, такое же развитие наблюдается в лирических танцах и медленных плясках. Быстрым пляскам, переплясам и кадрилям свойственно быстрое, неожиданное начало. Завершение композиции относительно ее начала и развитие происходит быстрее. Она может заканчиваться финальной позой или раз-

вивающимся финалом и не на сцене, а за кулисами. Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а следовательно, и через рисунок танца.

Иногда начало композиции танца и ее завершение имеет свое повторение в рисунках и движениях. В таком случае композиция танца образует единство в своем начале и конце.

Центром танцевальной композиции является та часть произведения, которая достаточно ясно выражает главное в танце. Центр выделяется своей зрелищностью, сложностью исполнения и другими средствами, действующими в соответствии с основными законами композиции.

В центр композиции становится ее наивысшей эмоциональной смысловой точкой — кульминацией. Кульминация в первую очередь должна привлекать зрителя. Все части композиции (начало и завершение) подчиняются главному. Главному должны быть подчинены и все выразительные средства: музыка, рисунок, движения, костюм, свет и т. д.

Выделение кульминации связано с особенностью зрительского восприятия человека, фиксирующего свое внимание на самых, сильнодействующих раздражителях. Это может быть неожиданная перегруппировка исполнителей, технически сложное исполнение движения, яркие костюмы и т. д.

Кульминация в своем развитии как часть действенной композиции во времени располагается ближе к ее завершению, а иногда может и совпадать с ним. Перемещение кульминации ближе к началу композиции затягивает ее завершение, делает вялой, отвлекает зрителя от ее развития.

Развитие танцевальной композиции в сценическом пространстве и времени связано с ее постоянной изменчивостью.

Поэтому выделение геометрического рисунка или устойчивого восприятия движения в процессе исполнения танца невозможно. Равновесие композиции тесно связано с ее временным и пространственным восприятием. Ассимметричное расположение исполнителей, рисунков, движений, фигур через определенный интервал времени уравнивается симметричным построением композиции.

Простота рисунка часто уравнивается многообразием танцевальных движений. Если основу пляски составляет многообразие движений, то основу хоровода — многообразие рисунков. Ярким примером может служить русская пляска «Тимоня», поставленная в хоре имени М.Е. Пятницкого балетмейстером Т.А. Устиновой. В основе композиции танца лежит один единственный рисунок — круг, а все развитие происходит за счет многообразия танцевальных движений.

Необходимо обратить внимание на равновесие, которое возникает между музыкой и танцевальной лексикой. В его основе — зрительное и слуховое восприятие зрителя. Перегруженность слухового восприятия музыки зрительным восприятием танцевальной лексики утомляет зрителя, понижает остроту оценки происходящего действия на сцене. Достигнутое равновесие музыки и танца создает условие для объемного восприятия танцевального произведения.

Простота народной музыки, сопровождающей танец, позволяет более свободно варьировать танцевальные средства и даже подключать пение для усиления слухового восприятия. Использование музыки, специально не написанной для танца, создает определенные трудности не только в поиске танцевальной лексики, но и в нахождении равновесия между музы-

кой и танцем. Музыка, которую пишет композитор для танца, предполагает включение в целостное восприятие танцевальной лексики.

Равновесие танцевальной композиции рассматривается как динамическое равновесие. Его организация происходит в действии, и оно не устойчиво. Достижение равновесия в одной из частей композиции разрушается с переходом в другую часть.

В основе приемов танцевальной композиции лежит освоение сценического пространства, линейного, кругового и диагонального направления, а также контрастного построения.

Пространство на сцене ограничено системой кулис, задником и рампой. Это и есть реальное пространство для танца. Это место действия, где реализуется замысел балетмейстера. Сцена является компонентом действия и в процессе реализации замысла становится образным. Даже пустое пространство сцены становится неоднородным вследствие своего ограничения, наличия глубины, зеркала сцены, авансцены и центра.

При построении рисунка танца балетмейстер должен учитывать планировку сцены, а также смысловую сторону эпизода (исполнители — диалог друг к другу), но учитывая условность театрального жанра, переместить направленность рисунка в сторону зрительного зала и наоборот.

Живое восприятие сцены зависит от замысла, формы, вида и способов решения танца. Воплощение народного танца требует «заземленного» небольшого и замкнутого пространства. Особенно это характерно для плясок, переплясов, кадрили. Композиция хороводов построена на более протяженных фигурах, что рождает ощущение большого пространства. За-

тейливость рисунков хороводов позволяет сделать его более плотным и насыщенным.

Экспозиция, завязка, ступени действия, кульминация, развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца.

В народном танце возникает ощущение разливающегося, живописного пространства, в то время как классический танец, напротив, насыщает его строгими, графичными линиями, создавая более условный, почти эскизный образ.

Композиционный прием использования линий создает возможность показать уравновешенное состояние. Так, движение в колоннах, шеренгах носит торжественный, уравновешенный характер. Ярким примером может служить композиция историко-бытового танца «полонез», в основе которого лежит линейное построение. Сочетание движений в колоннах и шеренгах создает объемное восприятие композиции. Использование линейного направления в композиции предполагает открытое взаимоотношение исполнителей со зрителем.

В отличие от линейного, диагональное построение является объемным и выполняется по диагональным направлениям сцены. Оно является одним из важных компонентов линейного построения композиции и придает ей выразительный действенный характер. Движение по диагонали может усиливать или ослаблять действие композиции. Так, движение по диагонали из правой задней кулисы к передней левой (по отношению к зрителю) является активной «выходящей» диагональю.

А движение по диагонали из передней правой к задней левой (по отношению к зрителю) является активной «уходящей» диагональю.

Диагональное направление в композиции неустойчиво и стремится к равновесию. В танцах это направление часто служит переходом из одного рисунка в другой.

Анализируя структуру танцев, мы обращаем внимание на то, что в большинстве их используется круговое направление. Оно устойчиво, в своей основе имеет камерный характер. Для разрушения устойчивости круга требуется дополнительный внешний рисунок. Это может быть колонна или диагональ.

Лучший способ выявить элементы композиции — это сопоставить их по контрасту. Так, линейное построение противопоставляется круговому, шеренга — колонне и т.д. Если композиция состоит из двух частей, то они могут быть противопоставлены друг другу. В многофигурной композиции также используется прием контраста. В таких построениях рисунок одной фигуры резко отличается от другой. Примером может служить кадриль. Для достижения контрастирующего эффекта используется противопоставление быстрого и медленного темпов, чередование массового и сольного исполнения, смена объемного и плоскостного решения фигур, смена поз (статика) и движений (динамика).

### **Средства танцевальной композиции**

Средствами танцевальной композиции являются рисунок и движения. Рисунок танца является частью танцевального движения. Поэтому в литературе в основе своей употребляется термин «танцевальное движение», которое включает в свое содержание и танцевальный рисунок. Но в процессе анализа по-

становочной деятельности необходимо выделение как танцевального рисунка, так и танцевального движения.

Композиционным рисунком танца называется устойчивым расположением или перемещением танцующих по сценической площадке. Рисунок танца, выражая определенную мысль, должен быть подчинён основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героя, которое проявляется в действиях и поступках. Рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны.

При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. Рисунок играет важную роль в создании танцевальной композиции и в раскрытии ее содержания. Для каждой формы народного танца характерен свой рисунок. Так, в хороводе в большем количестве используются круговые построения, а кадрилих — движение по линиям и квадрату, пляскам и переплясам свойственно исполнение движений на месте.

Рисунок танца часто определяет его содержание. Названия танца бывают тесно связаны с его композиционным рисунком. В литовском танце «Яворовый мост» юноши и девушки ходят по кругу цепью, колонной, составляют фигуры, напоминающие мост. В танце Литвы «Ласточка» рисунок фигур напоминает полет птиц. В русской хороводной игре «А мы просо сеяли, сеяли» движение происходит по линии, напоминающей посев зерна. В белорусском танце «Мельница» изоб-

ражается работа ветряной мельницы, поэтому большинство движений исполняются по кругу.

Танцевальный рисунок делится на два вида: замкнутый и разомкнутый. К замкнутым относится круг или замкнутая кривая (квадрат, треугольник, эллипс и т. д.), к разомкнутым линиям — полукруг, разомкнутая кривая («змейка», «улитка» и т. д.). Замкнутые и разомкнутые рисунки могут быть в статике или относительном движении. В первом случае исполнители находятся по отношению друг к другу в конкретном геометрическом рисунке и исполняют движения на месте. Во втором случае рисунок не меняет своего положения и формы в пространстве, но при этом происходит движение исполнителей в направлении заданной формы. Абсолютное движение возникает тогда, когда происходит перемещение рисунка в пространстве. Примером может служить движение круга по кругу в молдавских танцах.

Природа наделила человека определенной двигательной системой, которая помогает ему познавать мир и самого себя. Существуют системы движений, позволяющие не только познавать или изменять себя, но и при помощи движений отражать мир в художественных образах. Это системы сценических движений, к которым относится и танец. Но танец не может быть простым воспроизведением движения человека в труде, в быту. В любом, даже самом «натуралистическом», танце эти движения особым образом изменяются.

Танец должен доставлять наслаждение не только зрителю, но и самому исполнителю. Поэтому создание танцевального движения, танцевальной фразы или танцевальной фигуры происходит не только по законам художественного сцениче-

ского произведения, но и по законам биомеханики. Танцовщик может исполнить только те движения, которые свойственны его анатомо-физиологическим возможностям. Этому вопросу очень много внимания уделял французский балетмейстер и педагог XVIII века Ж.Ж. Новерр в книге «Письма о танце и балетах». Создание движений зависит от возможностей исполнителя.

Большое значение в сочинении танцевального текста играет ритм. Ритм в переводе с греческого — стойкость, соразмерность. В танце мы рассматриваем ритм как строгое закономерное чередование движений человека. Ритм в танце является формообразующим элементом. Ритмическая организация движений во взаимосвязи с музыкальным ритмом является произвольной (в унисон, параллельно или контрастно). Ритм движения должен соотноситься с метрической сеткой, т.е. движения должны совпадать с началом такта и переходить логически в последующий.

Скорость исполнения движений определяется темпом. Построение танцевального движения зависит от музыкального темпа. Абсолютный и относительный темпы в музыке необязательно должны совпадать с темпом исполнения движения. Темп определяет не только скорость движения, не только быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке, но и определяет характер произведения, внутренний эмоциональный настрой исполнителей. Динамика и темп являются, таким образом, и средствами выразительности танца.

Составление танцевальных комбинаций происходит через выявление основных и связующих движений. Основные движения несут действенную основу, связующие, помимо «чистой» связки, выполняют часто орнаментальный характер. При

составлении комбинаций на национальной основе важно учитывать особенности соединений движений в танце данного народа. Танцевальная комбинация в своей основе является тренирующей. Ее составление способствует техническому освоению соединений движений. Студент, составляя комбинацию, должен обратить внимание на ее слитность в композиционное единство.

Танцевальная фигура состоит из нескольких комбинаций, объединенных единым эмоционально-смысловым и физическим действием. Танцевальная фигура имеет свое начало, развитие и завершение. В рабочем процессе танцевальная фигура может соответствовать танцевальному этюду.

Учебные этюды выполняют функцию не только технической тренировки (их роль значительно шире), но и тренировки танцевальной, тренируют исполнительскую манеру, вкус, знакомят с танцами разных народов. Поэтому каждый этюд должен быть максимально приближен к сценической форме. Исключение составляют этюды, построенные на чисто фольклорном материале.

### **Организация форм танца**

Сфера формообразования танца — длительный процесс. В различных видах танца он проходил по-разному. Влияние балетмейстера на эти изменения является незначительным. Приемы, используемые балетмейстером в формообразовании танца, — расположение элементов во времени и пространстве, динамика и статика, взаимосвязь и взаимодействие и т. д. — влияют на выразительность танца.

Отбор выразительных танцевальных средств был очень длительным и безжалостным. Каждая эпоха требовала своих

приемов в создании композиции. Они порой умирали вместе с танцевальными произведениями или существовал десятилетия, столетия и передавались в основном через практику.

Сценические формы народного танца отличаются от своих первоисточников. В фольклорном танце нет жесткого различия на исполнителей и зрителей. Традиционность исполнения в народе различных форм танца сочетается с импровизационностью. Поэтому исполнитель фольклорного танца может позволить себе видоизменять некоторые элементы. При создании сценической формы танца необходимо учитывать эти компоненты и рассматривать импровизационность не только в индивидуальном изменении танцевального текста, но и в личном отношении к неизменной традиционной танцевальной форме.

Необходимо обратить внимание на то, что в фольклорном танце большое значение имеет «варьирование». Его можно рассматривать как разнообразие отдельных движений, комбинаций, рисунков, фигур, так и целых танцевальных композиций. Варьирование движений и рисунков танца очень тесно связано с их повторностью, которая способствует фиксации элементов, замедляет действие и выявляет основу композиции. Варьирование и повторность как композиционные приемы создают условия для переноса в сценический танец характерных особенностей форм фольклорного танца.

Искусственное выделение композиционного приема фольклорного танца без учета содержательной стороны этого приема в итоге уводит от сущности народного танца. Так, искусственное сокращение длиннот в танце может привести к разрушению не только содержания, но и всей формы танца. Поэтому необходимо разобраться всути этих длиннот в фольк-

лорном танце и в том, какую роль они играют в целостности содержания и его формы.

В природе фольклорного танца в «чистом» виде не существует. Как правило, его выделяют из обряда, игры и праздника. Создавая сценическую форму, мы должны учитывать эти особенности.

Народный танец можно разделить по форме на хороводы и пляски. Хороводы в свою очередь делятся по содержанию на игровые и плясовые. Особенностью игровых хороводов является разыгрывание содержания песен. Как правило, в кругу несколько исполнителей изображают действующих персонажей в песне.

В плясовых хороводах основную роль играют танцевальные движения. К таким хороводам относятся хороводы с элементами изобразительности: «Заплетение плетня», «Перевивание хмеля», «Завивание капустки», «Завивание венков». По темпу эти хороводы делятся на быстрые, медленные и ритмизованные.

По форме хороводы бывают круговые и линейные. Круговые хороводы по своей структуре являются сомкнутыми. Это наиболее типичная форма хоровода. Движение круга происходит как в левую, так и в правую стороны, но чаще в левую (по солнцу). Участники держатся за руки, иногда идут по кругу друг за другом.

Так, в одних танцах круг — образ солнца, а в других — ярмарочная карусель, в третьих танцах — средство подчеркнуть единство эмоционального состояния танцующих. Таким образом, танец, используя круг как базовую пространственную форму, создает сложный и многогранный язык, способ-

ный передавать широкий спектр эмоций, идей и представлений. Мелодия, ритм и визуальный ряд становятся единой симфонией, способной затронуть самые глубокие струны человеческой души.

В линейных хороводах преобладает движение исполнителей по линии. Это может быть движение двух параллельных линий в одном направлении или навстречу друг к другу, или движение одной или двух колонн.

Необходимо выделить хороводы-шествия, где на первый план выдвигается хореографическое начало. Песни, сопровождающие эти хороводы, называются «хороводными», «гулевыми», «уличными» и т.д. Рисунок в таких хороводах разнообразен: ходьба гуськом, рядами, цепью, змейкой, колонна расходящихся пар.

Пляска, как и хоровод, распространена у многих народов и своими корнями уходит в далекое прошлое. Для пляски характерны элементы импровизации, стихийности, не всегда присутствует строгость танцевальной композиции. Пляска по своему исполнению была доступна не всем и требовала виртуозного исполнения танцевальных движений.

По темпу пляски делятся на медленные и быстрые. Медленные исполняются в лирическом или торжественном характере. В быстрой пляске раскрываются удаль и задор. Медленная пляска по своей композиции более пространственная и состоит из небольшого количества движений. В быстрой пляске смена рисунков происходит чаще. Для быстрой пляски характерно большое разнообразие движений и наличие сольных исполнений.

Пляски отображают характер народа, трудовые процессы и бытовые явления. В плясках человек изображает птиц,

зверей и домашних животных, обыгрывает черты характера человека.

Если в хороводах преобладает величавое размеренное движение с музыкальным размером  $4/4$ ,  $5/4$ ,  $6/4$ ,  $7/4$ , то для пляски характерны оживленный, а порой и быстрый темп, четкий акцентированный ритм, двухдольный или трехдольный размер. Как и хоровод, пляска исполняется или «под язык», или под сопровождение простейших музыкальных инструментов. По своей структуре музыка, сопровождающая пляски, несложная. В сценическом варианте танца сопровождающая музыка требует переосмысления.

Когда речь заходит о плясках, нельзя не упомянуть еще одну искрометную и завораживающую форму — кадрили. Этот танец также распространен у многих народов. В каждой стране кадрили сохранила свои композиционные особенности, имеет свой национальный характер исполнения. Кадрили — распространенный вид русской пляски, характерный для всей территории России, исключая Юг России, где она встречается редко.

Три наиболее распространенные группы кадрили: угловые (квадратные), линейные (двухрядные), круговые.

В основе композиционной структуры кадрили лежит линейное построение. Но судя по названиям отдельных фигур, таких, как «цепочка», «круги», «зигзаги», «улитка», «воротца», в кадрили много разнообразных рисунков. Танцевальные движения несложные, но исполняются в своеобразной манере, свойственной только этой форме танца.

Музыкальный материал в кадрили разбивается на столько частей, сколько в ней насчитывается фигур. В кадрилях за основу берется одна тема, которая варьируется в нескольких ча-

стях. Так, «Подмосковная кадрили» исполняется только под одну песню «Травушка-муравушка», а «Никологорская кадрили» Владимирской области — под песни «Как у наших у ворот». «Выйду ль я на реченьку», «Ах вы, сени», «Улица широкая», «Я под горку шла».

В природе танцевального искусства, наряду с общепринятыми, формами танца, существуют формы, созданные балетмейстерами сегодня. Но в основе новых форм танца лежат классические формы, которые, в свою очередь, обогащаясь, развиваются.

Знание структуры классических форм танца позволяет постановщику найти необходимые выразительные средства для раскрытия содержания. Сольные танцы, вариации приобретают характер монолога, когда они вскрывают внутреннее состояние персонажа. Основой содержания монолога является внутреннее действие, а основой формы — сольный танец или вариация.

В монологе исполнитель связан со средой, которая к нему может быть настроена враждебно или дружелюбно. Композиция рисунка и движений зависит от замысла. Так, в бессюжетном действенном танце среда носит условный символический характер и не ограничена конкретным пространством и временем. Связь персонажа со средой выявляет его состояние и определяет форму движений. Нарушение этой связи может привести монолог только к внешнему действию и свести его к вариации или сольному танцу. В таком танце, как правило, отсутствует внутреннее действие, а среда определяется как пустое сценическое пространство.

Форма дуэта наделяет хореографию более глубоким драматизмом, увеличивает ее смысловые возможности. Адажио яв-

ляется простейшей формой дуэта и в своей основе раскрывает любовные отношения. Когда, помимо адажио, в дуэте исполнители наделяются вариациями, то такой дуэт приобретает более сложную форму (*pas de deux*). Композиция *pas de deux* строится по такому принципу: адажио, вариации и кода. По своему характеру, каждая часть определяется последующей.

В дуэте на первый план выдвигается проблема взаимодействия персонажей, их общение. Персонажи общаются между собой, определяя связующее их действие. В дуэте оба персонажа важны, даже если один из них выполняет второстепенную роль. Приемов общения в дуэте не так много. Выделим возможные.

1. Персонажи находятся в прямом открытом общении. Все их движения, жесты обращены друг к другу и не связаны со зрителем. Персонажи могут танцевать либо вместе одновременно, не касаясь, либо по отдельности, чередуя свой танец с танцем партнера. Наконец, персонаж может занять позицию партнера.

2. Персонажи не находятся между собой в прямом общении. Они не связаны движениями общения, обращены не друг к другу, а к зрителю. Если происходит общение, то оно осуществляется через зрителя или пространственную среду.

Создавая композицию дуэта, необходимо обратить внимание на то, что он не строится по законам диалога, даже если персонажи танцуют попеременно. Дуэт сохраняет действие двоих, а не уподобляется словесному диалогу. Подтекст в хореографии выявляется непосредственно в тексте танца.

Если в дуэте выражение внутреннего состояния определено одинаковыми движениями, то он перестает быть дуэтом

и становится монологом, исполняемым двумя персонажами. При таком исполнении происходит усиление монолога.

Танцевальные формы с большим количеством участников при наличии действия называются «па д'аксьон» (*pas d'action*) — действенный ансамбль или массовый действенный танец.

Обогащение массового танца может происходить не только за счет разнообразия композиционного рисунка, но и за счет разнообразия индивидуального исполнения однотипных движений.

Одним из важных моментов в решении массовых действенных танцев является общение. Иногда оно происходит между группами, что тяготеет к массовому дуэту. В массовом общении все персонажи должны быть связаны единством действия, которое основывается на сквозном действии и имеет кульминационный момент.

Массовый танец, сохраняя единство действия, имеет несколько планов не только в композиционном решении, но и в самом действии. На первом плане могут танцевать «временные солисты». Они выделяются из всей танцующей массы временно, в необходимый момент действия, а затем занимают свои прежние места. Массовый действенный танец может иметь постоянных солирующих исполнителей, которые находятся впереди не только композиционно, но и являются лидерами по силе выражения.

### **Методы работы над композицией танца**

При освоении раздела композиции танца необходимо разделить весь процесс работы на отдельные этапы и методически последовательно их осуществлять. На всех этапах освоения

раздела применяются различные методы и приемы. При этом возможно использование одновременно нескольких методов. Последовательность применения различных приемов, их сочетание нельзя рекомендовать в качестве рецепта освоения раздела. Приемы могут чередоваться в зависимости от общих и частных задач в ходе постановки танца или этюда.

В работе над композицией танца необходимо выделить метод схематизации. Создание сценической танцевальной композиции посредством исполнителей на основе танцевального рисунка и упрощенных танцевальных движений называется схемой. В учебном процессе применяются методы и приемы схематизации. При показе танцевальной композиции исполнителям очень трудно сразу представить всю танцевальную форму с ярко выраженным действием, технически сложными движениями и многообразием танцевального рисунка. Поэтому целесообразно использовать всевозможные упрощенные формы с точки зрения восприятия и постановки танца.

Не всегда замысел может совпадать с физическими возможностями исполнителей. Поэтому может быть использован прием, когда исполнителям из предложенных сложных технических движений оставляется тот предел, который им доступен в будущем сценическом исполнении.

Метод схематизации включает в себя такие приемы создания композиции, как поиск танцевальных выразительных средств. Он предполагает использование музыки и исполнительских возможностей танцовщиков. Именно посредством музыки, ее структуры, а также возможностей исполнителей происходит поиск танцевальных выразительных средств. Музыка с ее ритмической и мелодической основой помогает не

только организовать необходимые движения исполнителей, но и сделать их выразительно-действенными. Постановщик, предлагая движения исполнителям, постоянно соотносит их с музыкой, с предлагаемым действием и с возможностями исполнителей. Одним из приемов сочинения танцевального текста является постановка движений в музыку. В рабочем моменте этот прием помогает постичь пластические возможности музыки.

В рамках этой дисциплины студенты погружаются в изучение законов гармонии и равновесия, осваивают принципы построения танцевальной фразы и композиции в целом. Они учатся анализировать музыкальные произведения, находить в них скрытые смыслы и переводить их на язык тела, создавая захватывающие и эмоционально насыщенные хореографические полотна.

Выразительные танцевальные средства имеют определенные соединения друг с другом. Именно отточенная конструкция танцевальной фразы или фигуры часто зависит от четкого выявления замысла танца, образа персонажа и т.д. Композиционная логика, выстроенная умелым хореографом, способна превратить разрозненные движения в увлекательный рассказ, где каждый жест, каждый поворот головы несет смысловую нагрузку. Одним из приемов соединения танцевальных выразительных средств является прием соотношения главного и связующего. В нем большую роль играет не столько количественный, сколько качественный фактор исполнения движений, так как каждое движение можно определять как основное, так и связующее. Поэтому в основе построения композиции лежит четкое определение основных и связующих движений.

На восприятие танцевальных выразительных средств оказывают влияние такие факторы, как адресовка движений к партнеру, к зрителям и в сценическое пространство. Это особенно необходимо помнить на начальном этапе работы над этюдом или танцем. Для начинающего постановщика это может показаться настолько малой ошибкой, что он не будет настроен на самоконтроль в данном направлении. Только на конечном этапе это может проявиться, когда танцевальные движения приобретут однообразный характер.

Поиску танцевальных движений сопутствует расположение персонажей в пространстве относительно действия друг друга. Для успешного выполнения задания необходимо определить взаимосвязанные приемы решения композиции и общения персонажей. При плоскостном решении композиции происходит опосредованное взаимоотношение персонажей (через зрителей или сценическое пространство). Через сценическое пространство происходит общение в том случае, когда танцевальные рисунки пересекаются в разных плоскостях. При объемном решении композиции происходит прямое открытое общение персонажей.

Работа над этюдами помогает освоить приемы поиска танцевальной лексики. В этюде танцевальные движения организуются в определенную форму на основе выбранного вида и формы танца. Постановщик, создавая этюд, должен четко формулировать приемы соединения танцевальных движений и организации формы.

Работа над этюдом по теме очень тесно соприкасается с заданием поиска выразительных средств. Только этот поиск ограничивается и конкретизируется выбранной темой. Важное

значение в решении этюда имеет осмысление первоосновы движения. В этом вопросе решающую роль играет метод сравнения. Он включает такие виды сравнений, как сопоставление внешнего изобразительного фактора движений, изучение целенаправленности движений, обобщение внутреннего действия движения. Метод сравнения помогает выявить сущность первоосновы движений, переосмысление которой для танца имеет определенную протяженность от жизненной конкретности к сценической условности. Чем больше первооснова движений приближается к условности, тем уменьшается изобразительность движений и повышается их эмоциональное воздействие. При этом информационная знаковость должна сохраняться, в противном случае сценические движения приобретут чисто схематичный характер.

Достижение профессионального уровня выполнения этюдов и танцев возможно лишь при условии правильной постановки и хорошей организации занятий. На занятиях в профильных образовательных учреждениях, где решаются многие важные учебные задачи, должно проводиться последовательное изучение методов работы над созданием этюдов, планомерное освоение техники постановки танца.

### **Методика организации занятий по композиции танца**

Особое внимание в рамках дисциплины уделяется развитию творческого мышления студентов. Им предлагаются различные задания и упражнения, направленные на поиск оригинальных решений, эксперименты с формой и содержанием. Они учатся импровизировать, находить вдохновение в самых неожиданных источниках, развивать свой индивидуальный стиль и почерк.

Работа над композицией танца начинается после освоения основных законов, правил и приемов. Поэтому студенты, приступая к созданию этюдов и танцев, должны овладеть знаниями и приобрести навыки теории, методики и практики классического, народно-характерного, историко-бытового и бальных танцев.

Для развития композиционного мышления, наблюдательности, зрительной и пластической памяти, самостоятельности студентов учебно-творческая работа играет огромную роль. В этой связи необходимо обратить внимание на выполнение этюдов, импровизаций под музыку, развивающих композиционные навыки.

Для развития наблюдательности, зрительной и пластической памяти, композиционного мышления проводятся аудиторные занятия по созданию танцевальных комбинаций, этюдов, танцев на материале народного, классического, историко-бытового, бального и других танцев. Различаются следующие типы заданий:

- 1) под музыку, предложенную педагогом (импровизация);
- 2) на определенный заданный танцевальный рисунок;
- 3) на развитие предложенного танцевального движения (импровизация);
- 4) на заданную форму танца.

Во всех перечисленных заданиях ставятся композиционные задачи. Выполнение заданий требует обдуманного расположения исполнителей как на месте, так и в перемещении, согласно танцевальному рисунку.

Содержание практических занятий включает аудиторные упражнения, просмотры работ и консультации, самостоятель-

ные задания. Аудиторных часов недостаточно для серьезной разработки танцевальных композиций, поэтому основная работа ведется студентами самостоятельно.

Характер композиции этюда зависит от многих факторов. Прежде всего, это влияние формы танцевального рисунка, количество рисунков, движений, исполнителей, характер музыки, национальный характер танца. Объединение танцевальных рисунков, близких по форме, темпу движений, будет создавать различные композиции.

Важнейшим фактором в определении характера танцевальной композиции является нахождение в сценическом пространстве того или иного танцевального рисунка и соотношение этих рисунков друг с другом во времени (что создает тот или иной ритм), равновесии или динамике.

Ритм в танцевальной композиции на основе рисунка играет важную роль. Он может подчеркивать компактность, динамику, создавать объемность построения.

Во время подготовки к постановке сценического танца студенту нужно подумать и о решении таких вопросов, как различное и одинаковое, цельное и дробное, определить преобладающее направление и сочетание диагоналей, линий и круговых построений. Безусловно, решение этих вопросов зависит от замысла постановщика. Если ставится задача создать композицию танца с ярко выраженной кульминацией, то все рисунки танца должны быть подчинены ей и строиться относительно ее. Если в основу танцевальной композиции берется определенный рисунок, то главное развитие получает именно этот рисунок, а все остальные подчиняются ему.

Программой предусмотрен ряд упражнений и этюдов в различных танцевальных формах и видах танца.

Первое упражнение предполагает работу с использованием приемов в составлении танцевальных комбинаций. При выполнении его нужно не упускать из виду основную задачу — создание композиции.

Решение задания начинается с выбора движения. Далее определяется наиболее выгодный прием (или несколько приемов) в составлении танцевальных комбинаций, где важное значение имеет развитие выбранного движения как основного, так и связующего. Рекомендуется использовать элементы различных видов танца.

Второе упражнение основано на использовании взаимосвязей музыки и танцевальных движений. В этом упражнении упор делается на музыкально-выразительные средства в составлении танцевальных комбинаций. Особо необходимо обратить внимание на ритмическую и мелодическую основу музыки. При решении этого задания используются движения не только ног, но и рук, головы и всего корпуса, что позволяет многообразнее использовать музыкальные средства.

Третье упражнение включает взаимосвязь рисунка танцевальной комбинации с общим рисунком композиции. При решении этого задания необходимо использовать развитие танцевальной комбинации в сценическом пространстве. При этом студент должен учитывать особенности исполнения танцевальных движений и восприятия их со стороны зрителя.

Весь процесс работы над композицией танца делится на три основных периода: подготовительный, постановочный и выпускной. В подготовительном периоде студенты выбирают тему танца, подбирают музыку. После этого делается подробный анализ музыки, который позволяет уточнить тему,

идею и разработать содержание композиции. В подготовительном периоде определяется лексика танца и происходит отбор исполнителей. В постановочном периоде замысел воплощается в конкретном танцевальном материале и переносится на исполнителей. В выпускном периоде танец готовится на экзамен. В этот период студенты работают над образом, техникой танца и его целостностью.

### **Подготовительный период**

В работе над композицией танца студент в первую очередь определяет тему. Она может быть предложена педагогом или выбрана самим студентом. Определение темы способствует выбору конкретного направления в поиске музыки. Это не исключает того, что заинтересовавшая студента музыка может изменить ранее выбранную им тему или уточнить ее. Поиск музыки расширяет и углубляет музыкальные познания студента.

Студент, подбирая музыку, должен учитывать свои постановочные возможности, а также танцевальную подготовку, актерские способности и опыт исполнителей.

После прослушивания музыки студенту необходимо зафиксировать свое впечатление или образное видение. Так как первое впечатление всегда более яркое, то образное видение позволяет в дальнейшем определить язык танца. Музыка необходимо прослушивать до конца и неоднократно и только после этого решать вопрос о возможности ее использования для постановки танца.

Перед тем, как приступить к созданию танца, студент обязан иметь общие сведения о музыке, знать точное и подробное название музыкального произведения, год его создания, автора музыки, жанр произведения. Если анализируемое

произведение является частью более крупного сочинения, то следует охарактеризовать остальные части, иметь общее представление о всем цикле.

После анализа музыки определяется форма и вид танца. Форма танца определяется содержанием, создается в единстве с ним и характеризуется взаимодействием всех элементов танцевальной композиции. Так как форма каждого танца индивидуальна, то на ее определение влияет музыка и замысел. Определению формы сопутствует поиск танцевальных движений и рисунка, являющихся основными ее элементами. На создание и отбор танцевальных движений и рисунков влияет музыка, характеры персонажей и индивидуальности исполнителей.

### **Постановочный период**

Следующий этап постановки танца — составление композиционного плана:

1. Замысел танца включает в себя описание сцен и эпизодов через эмоционально-смысловое поведение персонажей во времени и пространстве.

2. Через рисунок танца фиксируется «следовое» перемещение персонажей в пространстве. Рисунок танца делается четко и разборчиво.

3. Описание движений танца может быть длинным или коротким в зависимости от сложности самих движений. Описание движений должно быть сделано грамотно с употреблением танцевальной терминологии. Движения танца могут быть зарисованы.

4. Музыка разбирается по тактам и объединяется по необходимости во фразы и предложения. Количество музыкальных тактов, фраз и предложений должно соответствовать конкретному танцевальному движению, фигуре, действию.

5. Оформление танца включает в себя описание декораций и костюмов, их смену, описание световых эффектов.

Композиционный план утверждается педагогом. После утверждения студенты приступают к его реализации на конкретных исполнителях. Композиционный план помогает студенту в постановочной работе, способствует его целенаправленности в период подготовки и проведения репетицией. В своем практическом воплощении он может изменяться, так как живое общение с исполнителями очень часто вносит свои коррективы.

Основным звеном в постановочном периоде является разучивание танцевального «текста» с исполнителями. В это время студент приступает непосредственно к реализации замысла в конкретном танцевальном рисунке и в конкретных танцевальных движениях. В зависимости от сложности исполнения танцевального «текста», от готовности исполнителей студент может разводить танец либо по частям в течение нескольких репетиций, либо в течение одной репетиции.

Разучивание танцевального «текста» происходит не формально, а в соответствии с характером персонажей и с содержанием танца. Учитывая индивидуальные качества исполнителей, их танцевальную подготовку, студент вносит коррективы в композиционный план. Индивидуальные качества включают особенности восприятия и воспроизведения танцевального текста, физические возможности, музыкальность, пластическую выразительность и т.д.

Каждая репетиция в этот период должна быть спланирована, определены ее цели и задачи. Студент приходит на репетицию подготовленным. Плановость работы позволяет эконо-

мить физические силы исполнителей и время работы над танцем, способствует концентрации творческих усилий студента.

Большую роль в этот период играет музыка. Ритм музыки организует не только танцевальные движения, но и самих исполнителей. Музыка настраивает исполнителей на передачу характера, побуждает потребность к движению. Но при этом студент не должен злоупотреблять количеством повтора всего музыкального произведения или его отдельных частей. У исполнителей от частого повтора притупляется свежесть восприятия музыки.

### **Выпускной период**

В выпускной период студент готовит танец к показу на экзамене. Исполнители должны разучить танцевальный текст и освоить танцевальную технику. Постановщик обязан помочь исполнителям довести технику танца до такого уровня, когда она становится не целью, а средством создания образа. Для этого рекомендуется включать в репетиционный процесс разминку-тренаж, которая состоит из движений и упражнений, способствующих не только разогреванию двигательного аппарата, но и психологическому настрою. Форма разминки может быть различной (этюды, комбинации движений, отдельные упражнения или движения).

Лексика танца определяет вид упражнений и движений разминки-тренажа.

В танце необходимо, чтобы содержание не скрывалось за танцевальной формой. Непременным успехом «читаемости» содержания является соответствие танцевальной формы избранному замыслу. Лаконичность выразительных танцевальных средств — залог успеха постановки танца.

На занятиях, где решаются многие важные учебные задачи, должно проводиться последовательное изучение методов работы над созданием этюдов, планомерное освоение техники постановки танца.

Самостоятельная работа над этюдами и танцами создает благоприятные предпосылки и большие возможности для развития творческих способностей, проявления индивидуальности и инициативы.

### **Методика самостоятельной работы студентов**

Предлагаются практические задания по композиции танца на уровне самостоятельной работы и под руководством педагога.

Первое задание: создать этюд с использованием кругового, линейного или диагонального направления.

Прежде всего, студенту нужно сосредоточить свое внимание на выборе направления и его конкретном решении. Затем подготовленная танцевальная композиция этюда разводится на исполнителей, с учетом выбранной музыки и ее анализа, а также подобранных танцевальных движений.

Показ и обсуждение этюда происходит в классе в присутствии всей группы. Это полезно как постановщику, так и все студентам. Обсуждая этюд, студенты должны видеть основное и второстепенное как в положительном решении, так и в ошибках. Студенты должны уметь определить, выполнено задание или нет, соответствует ли созданная танцевальная композиция музыке. При анализе учитываются индивидуальные творческие способности студента, степень развития его вкуса, наблюдательность, фантазия, уровень хореографической постановки.

Второе задание: создать этюды, в основе которых лежат художественные образы. Это могут быть как образы танце-

вальной композиции, так и образы персонажей в самой танцевальной композиции. Определив в пределах задания будущий образ, студент на этой основе подбирает музыку, соответствующие танцевальные рисунки и движения, определяет драматургию его развития. Как правило, музыка способствует решению поставленных задач. Она является тем элементом, на основе которого и создается образ.

Необходимо заметить, что если в одних этюдах постановщику следует обратить внимание на развитие самих рисунков в действии, то в других — на взаимоотношения персонажей.

Третье задание: выполнить этюд на основе анализа музыкального произведения.

Вначале подбирается музыка, делается музыкальный разбор мелодии-темы, ее интонации, метроритмических и ладовых особенностей, темпа (темпов), форм. После этого необходимо приступить к работе над сочинением хореографического текста.

Четвертое задание: поставить сценический танец с использованием танцевального рисунка и двух-трех танцевальных движений. Получив навыки в постановочной работе, освоив правила и прием танцевальной композиции через этюды, студент приступает к работе над сценическим танцем. Вначале он определяет тему будущего танца, подбирает музыку и делает ее анализ. На основе проделанной работы постановщик выбирает необходимые для будущего танца средства хореографии.

### **Задания на основе форм народного танца**

Рекомендуется поставить четыре этюда в форме пляски (медленной и быстрой), перепляса и кадрили. Исходным материалом могут служить народные танцы разных национальностей.

Этюд первый выполняется в форме медленной пляски. Здесь предлагается использовать музыку лирического характера в медленном танце. Как правило, композиция решается более просторно, смена танцевальных рисунков происходит спокойнее. Большое значение приобретают движения рук, головы и корпуса. При решении этого задания необходимо обратить внимание на взаимоотношения персонажей.

Второй этюд выполняется в форме быстрой пляски. В решении этого задания требуется более сложная техника исполнения движений.

Варианты постановки этюда, основанные на народных движениях, зависят от национальных и областных особенностей танца, а также от замысла автора. Первостепенная роль принадлежит движению ног. Танцевальный рисунок имеет, как правило, один план и несложен. Этюд может быть построен на одном танцевальном рисунке. При усложнении его необходимо уменьшить количество и сложность танцевальных движений, чтобы не перегрузить восприятие этюда в целом.

Третий этюд создается в форме перепляса и несет элементы соревнования. При его постановке необходимо учитывать развитие как танцевальных движений, так и всей танцевальной композиции. Особое место отводится развитию взаимоотношений персонажей. При решении этого задания необходимо выделить танцевальные движения, исполняемые мужчинами и женщинами. Музыка в этом этюде способствует определению характера персонажей.

Четвертый этюд выполняется в форме кадрили. При его постановке создается законченная форма одной из фигур кадрили. В процессе работы над этим этюдом необходимо обра-

тить внимание на взаимоотношения персонажей в парах. При разработке композиции фигуры необходимо учитывать национальные особенности построения кадрилией.

В самостоятельную работу включается и постановка законченного танцевального произведения на основе народного танца. Это может быть хоровод, перепляс, пляска или кадриль. Для решения этого задания необходимо выбрать одну из форм народного танца. Тема танца поможет студенту определиться с музыкой, решить композицию и подобрать соответствующую танцевальную лексику. Примерные темы: производственные, военные, бытовые, свадебные.

В работе над хороводом необходимо определить содержание (игровое или неигровое), а в работе над пляской и переплясом — жанр и характер исполнения.

### **Задания на основе форм фольклорного танца**

Первое задание: создать этюд с использованием рисунка фольклорного танца. Здесь необходимо обратить внимание на возможное варьирование, повтор или сокращение и, наконец, на «цитирование» основных рисунков фольклорного танца в сценическом пространстве. Связующий рисунок, посредством которого осуществляется переход из основного рисунка в другой, должен способствовать созданию целостности и действенности композиции этюда. Движения в этом этюде являются вспомогательными. Варьирование рисунка, его повтор и «цитирование» должны быть основаны на сценических законах восприятия композиции танца.

Второе задание: создать этюд на основе движений фольклорного танца. Приступая к его созданию, студент должен прекрасно знать характер и манеру исполнения движений

фольклорного танца. Техническое усложнение движений в этюде не является самоцелью, а основано на усилении того или иного характерного фольклорного движения. В этюд могут включаться танцевальные комбинации из фольклорного танца, если они в своей основе не разрушают общий замысел.

Музыкальный ритм не только помогает организации движений в этюде, но и является основой его действенного содержания. Поэтому при анализе движений фольклорного танца особое внимание должно быть обращено на ритмическую структуру движений.

Третье задание: создать этюд на основе положения исполнителей фольклорного танца в парах или группах. Выполнение этого задания зависит от содержания танца и национальной манеры исполнения.

Приступая к работе над этюдом, студент определяет основные положения девушек и юношей в парах, а также особенности положения отдельно девушек и отдельно юношей в разных рисунках композиции. При этом необходимо учитывать развитие их взаимоотношений, которое в этюде может строиться по принципу от простого к сложному.

Четвертое задание: создать сценический танец на основе фольклорного. Работа над этюдами создает условия для практического анализа фольклорного танца. Освоив его приемы композиции, изучив основные движения и рисунки, студент овладевает в то же время техникой работы при постановке сценического танца, пишет сценарий, разрабатывает композиционный план, а затем разводит танец на исполнителей и репетирует его.

### **Задания на основе бессюжетного действенного танца**

Первое задание: создать этюд с использованием различных видов танца. Прежде чем приступить к выполнению задания, студент должен выбрать один из видов танца и определиться с музыкой. Затем необходимо сделать музыкальный анализ. При этом музыкальное произведение лучше брать целиком. Это приучает студента к завершенности при создании танцевальной формы. Сочинение танцевального текста необходимо делать после детального разбора музыки. При выборе вида танца необходимо учитывать природу его внутреннего развития.

Второе задание: создать этюд на основе конкретной темы. Темы могут быть предложены как педагогом, так и самими студентами. Очень важно при подборе музыки опираться на ее программу, которая должна соответствовать выбранной теме. Музыка должна помочь студенту раскрыть ее.

При разработке танцевальной композиции и сочинения танцевального текста необходимо учитывать танцевально-технические возможности исполнителей и их индивидуальность. Правильный выбор исполнителей — это залог успешного выполнения задания.

Третье задание: создать этюд с использованием разных форм танца. При выполнении этого задания необходимо обратить внимание на то, что создание монолога — одна из наиболее сложных задач, так как требует не только ярко выраженной музыки, но и интересной одаренной личности исполнителей. При постановке дуэта желательно наличие в музыке двух тем. Это поможет студенту в поиске разных танцевально-пластических характеристик. Нельзя подходить упрощенно

к созданию массового действенного этюда. Именно эта форма танца еще очень плохо изучена и требует определенной творческой фантазии и хорошего ансамбля.

Четвертое задание: поставить бессюжетный действенный танец. Так как задание является завершающим, то к нему требуется определенная подготовка. Работа над этюдами помогает студенту определиться в теме, форме и выразительных средствах. Как правило, приемы, найденные при работе над этюдами, не используются в танце. Но приобретенные знания и навыки в технике раскрытия содержания, соединения движений, взаимосвязи с музыкой помогают поставить танец.

Подбирая музыку для бессюжетного действенного танца, необходимо учитывать ее эмоционально-образную и пластическую выразительную возможность.

В композиционном плане, который студент создает перед тем, как развести танец на исполнителей, необходимо предполагать и его видоизменения в процессе постановки танца.

В процессе выполнения самостоятельных заданий студенту, наряду с многообразной практической работой, необходимо также углублять свои знания в области танцевальной композиции. С этой целью полезно изучить литературу, которая рекомендуется учебной программой по курсу «Мастерство хореографа».

Итогом обучения должно стать формирование у студента способности к самостоятельному творчеству, умения создавать собственные этюды и танцы, отражающие его индивидуальность и художественное видение. Это требует от преподавателя не только педагогического мастерства, но и глубокого понимания психологии творчества и умения мотивировать студентов к постоянному самосовершенствованию.

Дисциплина «Композиция танца» занимает центральное место в профессиональном становлении студентов-хореографов, оказывая комплексное воздействие на формирование их эстетической, сценической культуры и профессиональных компетенций. Рассмотрим подробнее, какую пользу приносит эта дисциплина будущим профессионалам.

### 1. Формирование эстетической культуры

«Композиция танца» учит студента видеть и чувствовать прекрасное в движении, выстраивать гармоничные образы и пространственные решения. Студенты учатся:

- Различать и применять законы композиционного построения танца (ритм, симметрию, асимметрию, контрасты);
- Создавать выразительный художественный образ, соответствующий замыслу автора и стилю постановки;
- Понимать и реализовывать идею спектакля через средства выразительности (пантомима, пластика, свет, музыка, пространство сцены);
- Оценивать качество собственной и чужой творческой продукции с точки зрения эстетики и соответствия нормам хореографического искусства.

### 2. Развитие сценической культуры

Студенты приобретают практические умения и навыки, необходимые для успешной работы на сцене:

- Грамотно организуют сцену, учитывая расположение артистов, реквизит, освещение и звук;
- Учатся взаимодействию с партнёрами на сцене, развивают чувство ансамбля и партнёрства;
- Овладевают техникой выхода на публику, умеют держать внимание зрителя, управлять зрительским восприятием;

- Осваивают методы управления временем и пространством сцены, формируют умение планировать и контролировать исполнение номера.

### 3. Профессиональные компетенции

Дисциплина обеспечивает приобретение студентами целого комплекса профессиональных компетенций:

- Способность самостоятельно разрабатывать оригинальные хореографические композиции и ставить спектакли различного формата;

- Навык грамотного подбора музыкального материала, соответствующего тематике и стилю постановки;

- Умение анализировать классические и современные образцы хореографии, выявляя приёмы и техники композиции;

- Готовность к самостоятельной режиссёрско-педагогической деятельности, разработке авторских методик преподавания композиции танца;

- Способность адаптироваться к различным жанрам и стилям хореографии, свободно владеть разнообразием технических приёмов и выразительных средств.

В целом, эстетика сценической хореографии — это совокупность всех элементов, формирующих художественное впечатление от оригинального танцевального произведения. Она требует от хореографа глубокого понимания искусства, мастерства и творческого воображения. Стремление к красоте, гармонии и выразительности — вот что определяет эстетическую ценность сценической хореографии и делает ее важной частью мировой культуры. Зритель, созерцая танец, погружается в мир образов и эмоций, становится соучастником творческого процесса, испытывая катарсис и обогащая свой духовный мир.

**Таблица 2 — Таблица основных приобретаемых навыков и компетенций студентами-хореографами посредством дисциплины «Мастерство хореографа»**

Категория	Конкретные навыки и компетенции
Эстетическая культура	Чувство гармонии, владение законами композиции
Сценическая культура	Управление сценой, взаимодействие с партнерами
Профессиональные навыки	Постановка номеров, режиссура, подбор музыки
Креативность	Создание оригинальных идей, разработка собственных проектов
Методическая подготовка	Преподавание дисциплины другим студентам

Владение законами композиции играет ключевую роль в формировании эстетически ценного хореографического произведения. Композиция определяет структуру танца, его динамику и эмоциональное воздействие на зрителя. Хореограф должен уметь работать с пространством, временем и энергией, чтобы создать увлекательное повествование, которое развивается от начала и до конца, оставляя глубокое впечатление.

Таким образом, дисциплина «Композиция танца» готовит студентов-хореографов к полноценной профессиональной деятельности, вооружая их необходимыми знаниями, умениями и качествами, обеспечивающими успешную карьеру в мире хореографического искусства [34].

## 3.СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕНДЫ В ЭСТЕТИКЕ ТАНЦА

### 3.1 Полифункциональность эстетики танцевальной культуры в современных условиях

*«Танец — это способ достичь красоты,  
владеть каждым мускулом  
и направлять его к счастью»*  
(*Морис Бежар* — французский танцовщик  
и балетмейстер,  
театральный и оперный режиссёр,  
один из крупнейших хореографов XX века).



Главная цель искусства — эстетическая, и это его единственная функция. В этих и подобных рассуждениях не учитывается тот факт, что опубликованное произведение искусства является социальным фактом. Каждый, кто знакомится с опубли-

ликованным произведением, оценивает его с позиций собственных идеалов и вкусов, оно вызывает какие-то эмоции или оставляет человека равнодушным, т.е. оказывает влияние на умонастроение, на психику и т.п. Так, произведение искусства, будучи опубликованным, выполняет свои социальные функции независимо от мнения и убеждений создавшего его автора.

С античных времён существуют традиции считать искусство монофункциональным или полифункциональным. Платон видел в искусстве лишь одну функцию, говоря современным языком, воспитательную, а Аристотель утверждал, что искусство имеет полифункциональную природу, он развивал идею познавательного, возможно, катарсического воздействия искусства на человека.

Долгое время в отечественной эстетике господствовали взгляды, пожалуй, близкие Платону, и лишь в шестидесятые годы прошлого века стали говорить о полифункциональности искусства и выделять всё большее количество его функций. Так, Ю.А. Лукин называет познавательную, социальную, ценностно-ориентационную, социально-организующую, семиотическую (сохранение и передача в системах знаков и символов художественных ценностей), коммуникативную, гедонистическую, зрелищную, эстетическую функции [40].

Ещё больше социальных функций предлагает в своем исследовании Ю.Б. Борев: он выделяет социально-преобразующую (искусство как деятельность), познавательно-эвристическую (искусство как знание и просвещение), художественно-концептуальную (искусство как анализ состояния мира), функцию предвосхищения (искусство как предсказание), информацион-

ную и коммуникативную (искусство как сообщение и общение), воспитательную (искусство как катарсис; формирование целостной личности), внушающую (воздействие искусства на подсознание), эстетическую (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций), гедонистическую (искусство как наслаждение) функции [10].

Рассмотрим важнейшие социальные функции искусства, приняв логику, предложенную Ю.Б. Боревым.

*Общественно-преобразующая и компенсаторная функции (искусство как деятельность и как утешение)*

Деятельно-преобразующее начало искусства проявляется в том, что:

1) художественное произведение оказывает идейно-эстетическое воздействие на людей;

2) включая людей в направленную и целостно ориентированную деятельность, искусство участвует в социальном преобразовании общества;

3) сам процесс творчества в искусстве есть определенное преобразование с помощью воображения впечатлений, фактов, почерпнутых из действительности. Автор перерабатывает жизненный материал в образы, строя новую реальность — художественный мир;

4) еще одна сфера деятельности художника — обработка строительного материала, из которого лепится образ. Создание скульптуры, картины, поэмы, симфонии — это всегда преобразование мрамора, краски, слова, звука.

Все эти планы искусства как деятельности в совокупности обеспечивают общественно-преобразующее воздействие искусства на действительность.

Искусство — действие, творение художественного мира и преобразование реального мира в соответствии с идеалами художника.

Порабощенный исландский народ в безгероическую пору своей истории создал саги, в которых жили и действовали вольнолюбивые, мужественные, цельные герои-богатыри. В сагах народ духовно осуществлял свои чаяния, формируя некий художественный мир, непохожий на окружающую реальность. Удивительно, но этот вымышленный мир в известном смысле стал действительностью. Саги формировали духовный облик народа, и без них невозможно понять внутреннюю жизнь и национальный характер современного исландца.

Между типом художественного сознания эпохи, идеалами, которые выражает искусство, и типом личности существует прямая зависимость.

Древнегреческое искусство во многом определило характер грека и тип его отношения к миру, его взгляды и идеалы. Ренессансное искусство раскрепощало человека от догм средневековья. Романы Л.Н. Толстого породили толстовцев. Изображение любви французскими писателями XVII в. сформировало склад этого чувства во Франции, эротизм же кино и романов XX в. во многом определил сексуальную революцию 60 — 70-х годов.

Некоторые эстетические школы отрицают или сужают общественно-преобразующую функцию искусства. Так, концепция «искусства для искусства» полагает, что к художественному творчеству неприменима «мерка результативного действия», что искусство переносит человека из реальности, требующей действий, в мир эстетического наслаждения. Дру-

гой противник общественно-преобразующего воздействия художественного творчества — эстетические концепции, утверждающие «искусство для элиты» (Х. Ортега-и-Гассет).

Французский эстетик М. Дюфрен, признавая социальную значимость искусства, сводит ее к утешительно-компенсаторной функции, призванной в сфере духа иллюзорно восстановить гармонию, утраченную в реальности. Подобная функция действительно присуща искусству. Однако его общественно-преобразующее воздействие имеет не идеально-иллюзорный, а реально-действенный характер. Выдвигаемые искусством идеалы гармонии человека и мира, внутренней гармонии личности — средство пробуждения социально направленной активности людей. Пробуждая в человеке сейсмическую чувствительность к нарушениям общественной гармонии, формируя эстетические идеалы личности, искусство мобилизует ее на преобразование мира, на приведение его в соответствие с идеалами. Общественно-преобразующее влияние искусства особенно ощутимо в переходные эпохи истории.

*Познавательно-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение)*

Платон считал необходимым изгнать из идеального государства всех истинных художников (даже Гомера, правда, увенчав его предварительно лавровым венком). Для Платона искусство — низшая форма постижения идеи. Материальные вещи — тени идеи. Искусство — тень материальных вещей, поэтому оно — тень тени. Так уже на заре философского мышления идеализм высказал недоверие к познавательным возможностям искусства. Для Гегеля искусство также было низшей формой познания истины, уступающей в конце концов место философии и религии.

Однако познавательные возможности искусства огромны, его нельзя заменить иными сферами человеческой духовной жизни. Ф. Энгельс отмечал, что из романов Бальзака можно узнать о жизни французского общества больше, чем из сочинений всех историков, экономистов, статистиков той эпохи, вместе взятых.

Искусство способно к отражению и освоению тех сторон жизни, которые труднодоступны науке. В научной формуле воды  $H_2O$  схвачен закон существования этого явления. Но явление богаче закона. В формулу воды не вошли ни прелестное журчание ручья, которое напоминает голос любимой, ни переливы волн, ни лунная дорожка на поверхности моря, ни бушующий девятый вал, который мы видим на картине И.К. Айвазовского и в котором живет мощь стихии. Сотни свойств воды, все ее конкретно-чувственное богатство осталось за пределами научного обобщения.

Искусство осваивает богатство предметно-чувственного мира, раскрывает его эстетическое многообразие, открывает новое в уже известных вещах, в обыденном, привычном — необычном, а также неведомые доселе процессы (например, Л.Н. Толстой открыл «диалектику души»). Изображение явления в искусстве есть в известном смысле его открытие. Художник возвращает вещам первоизданную прелесть. Искусство оттачивает наши чувства, учит по-человечески воспринимать мир. Оно становится как бы призмой цивилизации между глазом человека и природой. О. Уайльд утверждал, что живопись У. Тёрнера создала лондонские туманы. В этом афоризме-парадоксе заключена идея деятельной сути искусства. Оно формирует человеческую чувственность, видение мира, созда-

ет глаз, способный наслаждаться красотой красок и форм, ухо, способное улавливать гармонию звуков.

В каждом виде искусства свое соотношение деятельного и познавательного начала. В тех видах творчества, в которых ведущую роль играет деятельное начало, более развита выразительность (например, в архитектуре), а там, где преобладает познание, возрастает значение изобразительности (например, в живописи). Когда архитектор пытается решить здание в изобразительном плане, он нарушает специфику своего искусства. Например, здание Центрального театра Советской Армии в Москве построено в форме пятиконечной звезды. Такое изобразительное решение создало ряд неудобств внутри здания, заставило включить в него бесполезные нефункциональные конструкции — лучи звезды; при этом воспринять изобразительное решение здания (звезду) можно только с вертолета (план сверху).

Литература, кино, театр и изобразительны, и выразительны. Офелия поет: *«Во гробе лежал с непокрытым лицом, С непокрытым, открытым лицом...»*. Первая строка создает зрительный образ. Вторая к нему ничего не прибавляет. С точки зрения изобразительности бессмысленно после слов «с непокрытым лицом» говорить: «с открытым лицом». Эти слова работают на выразительность, заостряя, подчеркивая художественный смысл.

*Искусство — средство просвещения (передача опыта, фактов) и образования (передача навыков мышления, обобщения, системы взглядов)*

Искусство выступает как «учебник жизни», который читают даже те, кто не любит других учебников. Познавательная

информация, содержащаяся в искусстве, огромна. Оно существенно пополняет наши знания о мире. Сопрягая личный жизненный опыт с опытом других людей, искусство служит средством и познания мира, и самопознания личности.

*Художественно-концептуальная функция (искусство как анализ состояния мира)*

Гегель полагал, что искусство подчинено философии и религии как низшая форма постижения абсолютной идеи, как менее совершенная форма познания истины. Он писал: «...религия как всеобщее сознание истины составляет существенную предпосылку искусства...». Однако произведение искусства не является иллюстрацией к философским или политическим идеям. Художник преломляет собственные наблюдения и размышления над жизнью, создавая целостную художественную концепцию [6].

Итальянский философ Б. Кроче определяет искусство как интуицию и отрицает его способность к концептуальному знанию, которое якобы может быть выражено только в логических понятиях. Кроче считает искусство «более простой и элементарной формой познания», чем познание концептуальное. Однако искусство тяготеет к концептуальности, оно стремится к глобальному мышлению, к решению общемировых проблем, к осознанию состояния мира. Художника интересует судьба и его героев, и человечества, он мыслит в масштабах истории, с нею соотносит содержание своего произведения [52].

Загадки бытия решали Софокл и Еврипид. Данте в «Божественной комедии» создал модель Вселенной. Единой концепцией охватывал состояние мира Шекспир. Вольтер развивал жанр философской повести. Лессинг, исследуя личность и об-

щество, ставил интеллектуальные эксперименты, в которые вовлекал действующих лиц своих пьес. Он утверждал, что мыслящий художник удваивает ценность своего труда. Гёте в «Фаусте» дал глубокую концепцию человека и человечества. А как выражают суть своей эпохи, сколь философичны музыка Бетховена, Вагнера, Шостаковича, скульптура Микеланджело, живопись Рембрандта и Рафаэля, кинематограф Эйзенштейна, Тарковского и Феллини!

Тяготение к философичности, размышление о мире и человечестве ярко выразились в русской классической литературе, начиная буквально с первых строк первого отмеченного свободомыслием ее произведения. В посвящении «Путешествия из Петербурга в Москву» А.М. Кутузову А.Н. Радищев еще в 1790 г. писал: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала... Я почувствовал, что возможно всякому соучастником быть во благодетельности себе подобных». Идея освобождения русского крестьянства от крепостничества выговорена здесь в ее сообразности с общечеловеческими идеалами. Для А.Н. Радищева «наипротивнейшее человеческому естеству самодержавство», рабство духа — все это общемировые проблемы, частные проявления всеобщего неблагополучия человечества. П.Я. Чаадаев мыслью сопрягал Россию и мир. В первом «Философическом письме» (1829) он сетует на ее состояние вне человечества и считает необходимым войти в него [10].

Гений А.С. Пушкина «всемирен и всечеловечен». Для Л.Н. Толстого принцип морального самосовершенствования личности — путь к совершенствованию мира. Ф.М. Достоевский в своих романах искал ответ на вопрос о природе челове-

ка и сути человечества. Сознание писателя было постоянно заполнено коренными проблемами бытия, ориентировано на самые высокие проблемы мировоззрения.

Сама история нашей страны, не раз соединявшая судьбу России с судьбами мира, вырабатывала тип художника-мыслителя с общемировыми заботами, с общечеловеческой проблематикой.

В духовной жизни современного общества сильна и антиинтеллектуальна волна, идущая в философии от интуитивизма А. Бергсона, в психологии — от З. Фрейда, в искусстве — от сюрреализма, с его «автоматическим письмом», «эпидемией снов» и «отключением разума». Однако в культурно-духовной ситуации XX в. превалирует тенденция к философичности (творчество Т. Манна, Б. Брехта, М. Фриша, Ф. Дюрренматта и других). Искусство не исчезает под натиском мысли, как это представлялось Гегелю, оно интеллектуализируется. Для реалистического искусства XX в. характерно возрастание роли мысли в общем балансе художественного образа.

*Функция предвосхищения («кассандровское начало», или искусство как предсказание)*

Кассандра предсказала гибель Трои в дни расцвета и могущества города. В искусстве всегда жило «кассандровское начало» — способность предвосхищать будущее. Интеллект человека способен совершать прыжок через разрыв информации, обнажать сущность современных и даже грядущих явлений при очевидной неполноте исходных данных. Со времен Юма утвердилось мнение, что мышление человека индуктивно, склонно к логическим выводам на основе обобщения повторяющихся фактов. Однако современные нейрофизиология

и психология указывают на скачкообразный характер мышления, которое способно приходить к выводам не только индуктивным путем, но и на основе или однократного наблюдения, или экстраполяции — вероятностного продолжения линии развития существующего в будущее. В реальном процессе все пути прогнозирования переплетаются и взаимно дополняют друг друга. При этом ученый способен делать умозаключения о будущем, а художник — его образно представить [10].

Существует непосредственное знание, прямо усматривающее истину, объективную связь вещей, не опираясь на доказательства. Интуиция позволяет осознать некоторые истины как самоочевидные, в том числе и картины будущего. Художник способен ясно и достоверно предугадывать грядущее. На этом основаны фантастические, утопические, антиутопические, социально прогнозирующие произведения искусства.

Литература часто предвосхищала будущее. Задолго до первой подводной лодки «Наутилус» прошел 80 тыс. лье под водой в романе Жюль Верна. Полеты в космос или действие лучей лазера, прежде чем осуществиться в действительности, осуществлялись на страницах «Из пушки на луну», «Аэлиты» и «Гиперболоида инженера Гарина». В литературе живет дух Кассандры. Она проектирует техническое будущее человечества, пытается проникнуть в его грядущую социальную структуру и предугадать судьбу личности [10].

Существует фантастика предупреждения, которая пробуждает в людях настороженность и активность по отношению к той или иной тенденции общественного развития. Порой художественные предвосхищения полны опустошающей душу безнадежности. Для романа Ф. Кафки «Процесс» характерно

резкое смещение логики, переход от отчетливо выписанных реальных подробностей к ирреальному. Кафку занимает проблема отчужденных от личности, враждебных ей и управляющих ею сил. По мнению писателя, мир обречен потому, что он противочеловечен, а личность не способна противоборствовать метафизическому злу бытия. Безнадежность, отчаяние, ощущение крушения личности и абсурдности мира — таков общий смысл предвосхищений Кафки, который, подобно дельфийскому оракулу, прорицал сквозь туманные, многозначно-неопределенные видения и сновидения [22].

Т. Манн же предвосхищает будущее, опираясь на систему просветленных мыслью образов. Так, в романе «Доктор Фаустус» он не только анализирует состояние современного мира и его культуры, но и дает прогнозы их грядущего бытия. Трагическая история композитора Адриана Леверкюна отражает судьбу художника, творчество которого разъедает изнутри формализм. Мироощущению героя произведения противостоит авторская позиция, которая прорывается сквозь объективистски спокойное повествование, ведущееся от лица друга и биографа композитора — Цейтблома. Леверкюн создавал технически изысканные, усложненные, рационалистически исчисленные музыкальные «артефакты» (искусственные конструкции). И все же его высшее достижение — «Плач доктора Фаустуса» — явилось не только торжеством формализма, но и стоном отчаяния немецкой интеллигенции, раздавленной фашизмом. Вопреки историческому пессимизму Леверкюна, Т. Манн утверждает, что личность и народ остаются, как бы ни были тяжелы их исторические испытания; свобода и счастье человечества неотвратимы, как судьба, и это послужит основой возрождения искусства. Роман Т. Манна полон прозорливых предвосхищений [10].

Предвосхищение будущего звучит в творчестве М. Горького. «Песня о Буревестнике» полна предчувствия приближающегося революционного урагана. Пафосом грядущего освещены сатирические комедии В.В. Маяковского. В них вторгается Фосфорическая женщина из будущего, и туда на машине времени улетают герои. Сама поэзия для Маяковского «езда в неизвестное», стремление к провидению [10].

*Информационная и коммуникативная функции (искусство как сообщение и общение)*

Искусство — средство художественного общения, и его родство с языком неоднократно подчеркивалось в истории эстетики (Г. Лессинг, И. Гердер, А. Потебня, Б. Кроче). На коммуникативности искусства основывается его современное семиотическое рассмотрение как знаковой системы, несущей информацию, как специфического канала связи, служащего делу обобществления индивидуального опыта отношений и личного присвоения общественного опыта.

Еще Аристотель подчеркивал вероятностный характер информации, содержащейся в художественном произведении. Он считал, что художник изображает в произведении то, что могло бы произойти. Неслучившееся, но вероятное Аристотель предпочитал случившемуся, но невероятному. Сообщение по вероятности в информативном отношении высокоценно с точки зрения современной теории информации [55].

Как всякая знаковая система, искусство имеет свой исторически и национально обусловленный код, свои условности. Общение между народами и освоение культуры прошлого делают эти коды и условности общедоступными, вводят их в арсенал художественной культуры человечества. Навстречу опы-

ту художника, зафиксированному в произведении, реципиент бросает свой опыт, осовременивающий, проясняющий и даже обогащающий смысл произведения. Восприятие произведения происходит по законам общения. Художественное общение позволяет людям обмениваться мыслями, дает возможность человеку приобщаться к историческому и национальному опыту, далеко отстоящему от него эпохально и географически. Тем самым искусство повышает духовный потенциал и общность человечества.

Информация, переданная на языке танца, живописи, архитектуры, скульптуры, прикладного и декоративного искусства, более общедоступна, легче усваивается другими народами, чем информация на языке слов. Информативные возможности художественного языка шире и качественно выше, так как язык искусства и понятнее, и метафоричнее, гибче, иносказательнее, парадоксальнее, эмоционально, эстетически богаче, чем естественный, разговорный язык [10].

Искусство объединяет людей. Когда в древности два разноязычных племени устанавливали между собой мир, они устраивали танец, своим ритмом сплавивавший их. Когда политики в конце XVIII — начале XIX в. разделили Италию на мелкие государства, графства и княжества, искусство роднило и соединяло неаполитанцев, римлян, ломбардцев и помогало им ощущать себя единой нацией. Столь же велико было значение единого искусства для раздираемой междоусобицами Древней Руси. А в конце XVIII — XIX вв. объединяющую силу поэзии остро почувствовали в своей жизни немцы. В современном мире искусство прокладывает пути к взаимопониманию народов, оно — инструмент мирного сосуществования и сотрудничества.

*Воспитательная функция (искусство как катарсис; формирование целостной личности)*

Искусство формирует строй чувств и мыслей людей. Если воспитательное значение других форм общественного сознания носит частный характер: мораль формирует нравственные нормы, политика — политические взгляды, философия — мировоззрение, наука готовит из человека специалиста, то искусство воздействует комплексно на ум и сердце, и нет такого уголка человеческого духа, который оно не могло бы затронуть своим влиянием. Искусство формирует целостную личность.

Пифагорейцы говорили, что искусство очищает человека. Аристотель разработал и ввел в эстетику категорию катарсиса — очищения посредством «подобных аффектов» (чувств). Показывая героев, прошедших через тяжкие испытания, искусство заставляет людей сопереживать им и этим как бы очищает их внутренний мир. Эти положения Аристотель развил на материале воздействия на зрителя трагического произведения. Однако, вероятно, была разработана проблема и комического катарсиса в утраченных частях «Поэтики». Это предположение согласуется с научной традицией трактовки катарсиса как общеэстетической категории, отражающей воспитательную функцию искусства. Последняя, по мнению финского социолога И. Грина, английского антрополога Дж. Гаррисона, американского антрополога Э. Уоллеса, польского эстетика Б. Дземидока, является одним из важнейших аспектов общественного значения художественного творчества. Некоторые исследователи (например, французский социолог Э. Морен) полагают, что в процессе восприятия произведений искусства люди обретают возможность разрядить внутреннее напряжение и волнение,

порожденные реальной жизнью, и хотя бы частично компенсировать монотонность повседневности.

Катарсическо-компенсаторная функция искусства имеет три основных аспекта: 1) гедонистически-игровой, развлекательный; 2) компенсаторный; 3) катарсический. Искусство своей гармонией влияет на внутреннюю гармонию личности, способствуя сохранению и восстановлению психического равновесия. При этом характер психического аффекта, возникающего в результате восприятия произведения, зависит и от характера произведения, и от типа, жизненного опыта, культурного уровня и духовного состояния личности. Катарсическая (очищающая) и компенсаторная (способствующая духовной гармонии человека) функции являются важнейшими аспектами воспитательно-формирующего воздействия искусства на личность [10].

Воздействие искусства ничего общего не имеет с дидактическим нравоучительством. Искусство воздействует на личность через эстетический идеал, который проявляется и в положительных, и в отрицательных образах.

Перефразируя А.С. Пушкина, можно сказать, что искусство «сокращает нам опыты быстротекущей жизни»: оно позволяет пережить многие чужие жизни как свою и обогатиться опытом других людей, присвоить его, сделать его фактом своей жизни, элементом своей биографии. В этом — источник воздействия искусства на целостную личность.

Опыт отношения к миру, сообщаемый искусством, умножает и расширяет реальный жизненный опыт личности. Это умножение реального опыта обладает качественными особенностями. Искусство раздвигает исторически ограниченные рамки опыта личности, живущей в определенную историческую

эпоху, и передает ей исторически многообразный опыт человечества; вооружает личность художественно организованным, отобранным, обобщенным, осмысленным опытом; дает опыт, оцененный художником, и позволяет человеку выработать собственные установки и ценностные реакции по отношению к типологическим жизненным обстоятельствам; дает концентрированный, конденсированный опыт. Так, двухчасовой фильм о проблемах сегодняшней жизни — это своего рода эссенция, которая, растворяясь в нашем повседневном реальном опыте, придает ему еще большую социальную насыщенность. Воздействие высокого искусства направлено на социализацию целостной личности и утверждение ее самоценного значения [10].

*Внушающая функция (искусство как суггестия, воздействие на подсознание)*

Искусство — внушение определенного строя мыслей и чувств, почти гипнотическое воздействие на человеческую психику. Произведение нередко как бы завораживает. Суггестия (внушающее воздействие) была присуща уже первобытному искусству. Австралийские племена в ночь перед битвой вызывали в себе прилив мужества песнями и танцами. Древнегреческое предание повествует: спартанцы, обессиленные долгой и трудной войной, обратились за помощью к афинянам, те в насмешку послали вместо воинов хромого и хилого музыканта Тиртея. Однако оказалось, что это и была самая действенная помощь: Тиртей своими песнями поднял боевой дух спартанцев, и они победили врагов [10].

Осмысляя особенности художественной культуры Индии, индийский исследователь К.К. Панди утверждает, что произведение не будет принадлежать искусству, если в нем не будет

доминировать внушение. Европейская храмовая архитектура внушала зрителю священный трепет перед божественными силами. Внушающая роль искусства отчетливо проявляется в маршах, призванных вселить бодрость в шагающие колонны бойцов.

Суть фольклорных заговоров, заклинаний, плачей — внушение. В напряженнейшие часы жизни народа внушающая функция в художественных произведениях обретает особо важную роль. Так было в период Великой Отечественной войны. Один из первых зарубежных исполнителей Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича, С. Кусевицкий, заметил: «Со времен Бетховена еще не было композитора, который мог бы с такой силой внушения разговаривать с массами». В поэзии этой военной поры стремление к действенности слова возрождает такие древние формы, как заклинание, проклятие, заповедь и т.д.

Установка на внушающее воздействие присуща и лирике этого периода. Таково, например, популярное стихотворение К. Симонова «Жди меня»:

*Жди меня, и я вернусь,  
Только очень жди.  
Жди, когда наводят грусть  
Желтые дожди,  
Жди, когда снега метут,  
Жди, когда жара,  
Жди, когда других не ждут,  
Позабыв вчера.  
Жди, когда из дальних мест  
Писем не придет,*

*Жди, когда уж надоест  
Всем, кто вместе ждет.*

В двенадцати строках восемь раз повторяется как заклинание слово «жди». Все смысловое значение этого повтора, вся его внушающая магия формулируются в финале стихотворения:

*Не понять не ждавшим им,  
Как среди огня  
Ожиданием своим  
Ты спасла меня.*

Автором была выражена поэтическая мысль, важная для миллионов разлученных войной людей. Солдаты посылали эти стихи женам домой или носили их у сердца в кармане гимнастерки. Когда эту же мысль К. Симонов выразил в киносценарии, то получилось посредственное произведение: в нем звучала та же актуальная тема, но была утеряна соответствующая духу эпохи магия внушения.

Внушение — функция искусства, близкая к воспитательной, но не совпадающая с ней. Суггестивная функция в напряженные периоды истории играет большую, иногда даже ведущую роль в общей системе функций искусства.

*Эстетическая функция (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентации)*

Еще в древности было осознано значение эстетической функции искусства. Индийский поэт Калидаса (приблизительно V в.) выделял четыре цели искусства: вызывать восхищение богов; создавать образы окружающего мира и жизни человека; доставлять высокие удовольствия с помощью эстетических чувств (рас): комизма, любви, сострадания, страха, ужаса и др.;

служить источником всеобщего наслаждения, радости, счастья и всего прекрасного. Современный индийский ученый В. Бахадур пишет, что цель искусства — вдохновлять, очищать и облагораживать человека, для этого оно должно быть прекрасным.

Эстетическая функция — ничем не заменимая специфическая способность искусства:

- 1) формировать эстетические вкусы, способности и потребности человека;
- 2) тем самым ценностно ориентировать его в мире;
- 3) пробуждать творческий дух, творческое начало личности, желание и умение творить по законам красоты.

Искусство строит ценностное сознание человека, учит его видеть жизнь сквозь призму образности. Весь мир перед художественно цивилизованным сознанием предстает как эстетически значимый в каждом своем проявлении. Сама природа выступает в глазах поэта как эстетическая ценность. Вселенная обретает поэтичность, становится театральной сценой, живописной галереей, художественным творением *non finita* (незавершенным). Искусство передает людям это ощущение эстетической значимости мира, давая ценностные ориентации в нем.

Может показаться, что эстетическая функция искусства малозначительна: оттачивая эстетические вкусы, оно учит нас лучше обставить квартиру и выбрать красивое платье. Однако значение эстетической функции искусства много шире: искусство пробуждает в людях художников. Речь идет вовсе не о пробуждении пристрастия к художественной самодеятельности, а о деятельности человека, сообразованной с внутренней мерой каждого предмета, то есть об освоении мира по законам красоты. Изго-

товляя даже чисто утилитарные предметы (стол, люстру и т.п.), человек заботится и о пользе, удобстве, и о красоте. У искусства нет монополии на красоту. По ее законам создается все, что производит человек. И ему необходимо чувство прекрасного. Герой одной из пьес А.Е. Корнейчука, хирург Платон Кречет, любит играть на скрипке, его кисть должна быть такой же сильной, чуткой, музыкальной, как у скрипача. Музыкальные пальцы хирурга — это деталь-образ, помогающая понять сущность героя в связи с делом, которым он занят.

Пробуждать в человеке творца, желающего и умеющего творить по законам красоты, — эта функция искусства будет возрастать с развитием общества. Человек грядущего не будет принуждаться к труду ни прямыми экономическими, ни внеэкономическими стимулами; единственным стимулом будет развитое творческое начало. А его-то и формирует искусство.

Эстетическая функция искусства обеспечивает социализацию личности, формирует ее социально-творческую активность. Эта сущностная функция пронизывает и «дублирующие» воздействия всех форм общественного сознания, и все другие функции самого искусства [10].

#### *Гедонистическая функция (искусство как наслаждение)*

Искусство доставляет людям наслаждение. Как и эстетическая, гедонистическая функция сопровождает и окрашивает все функции искусства. Еще древние греки отмечали особый, духовный характер эстетического наслаждения и отличали его от плотских удовольствий.

Гедонистическая функция искусства имеет следующие источники и предпосылки своего бытия:

- 1) художник свободно владеет многообразным жизненным материалом и средствами его художественного освоения;

искусство — сфера свободы, мастерского владения эстетическим богатством мира; свобода, мастерство доставляют наслаждение, вызывая восхищение перед чудом творческого освоения мира;

2) художник соотносит все осваиваемые явления с человеком, раскрывая их эстетическую ценность;

3) в произведении совершенная художественная форма находится в гармоническом единстве с содержанием;

4) художественная реальность упорядочена и построена по законам красоты;

5) реципиент испытывает радость приобщения к творчеству, к великим порывам вдохновения, что позволяет испытать «сомыслие», сочувствование, сопереживание гению;

6) существует игровой аспект художественного творчества [10].

Искусство моделирует деятельность человека в игровой, незаинтересованно-бескорыстной форме. Игра же свободных сил является одним из планов проявления свободы в искусстве, что способно доставлять эстетическое наслаждение.

Художественное творчество раскрывает людям правду о жизни и доставляет им величайшую радость постижения красоты. Гедонистическая функция искусства опирается на идею самоценного значения личности, исходит из этой идеи и осуществляет ее, доставляя человеку бескорыстную радость эстетического наслаждения. Именно самоценная личность в конечном счете и является наиболее социально действенной. Другими словами, самоценность личности является существенной стороной глубокой социализации человека, фактором его творческой социальной активности.

Искусство существует во имя людей, его высшая цель — гуманизм, счастье и полноценная жизнь личности. Но это слишком общая и не специфическая цель искусства. Искусство полифункционально: оно познает, воспитывает, предсказывает будущее, оказывает сверхсмысловое (магия слов, красок, звуков, форм), внушающее, почти гипнотическое влияние и гедонистическое воздействие на людей, а также имеет другие функции. Во всем этом и заключается общественная практика, многогранная цель искусства.

Полифункциональность искусства многое объясняет в его природе. Однако, чтобы схватить сущность художественного творчества, следует найти некую единую, объясняющую все его многообразные функции сущностную цель.

Практика искусства многогранна, но есть одна его сущностная цель — социализация личности и утверждение ее самоценности. Искусство делает личность истинно человеческой и истинно общественной, вовлекая в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Искусство непринужденно и непосредственно воздействует на сокровенное и индивидуальное мироотношение личности.

Представим ряд функций по Г.Г. Коломиец:

– «эстетическая», которая является центральной, поскольку выражает сущность прекрасного, совершенства, гармонии;

– «гармонизирующая», выступающая следствием эстетического удовольствия, что дает ощущение полноты бытия, наполняет душу интуитивным познанием причастности ко всему Универсуму;

– «коммуникативная» — функция коммуникации как события, взаимообмена сообщениями и общения на всех ипостасях космоцентрического и человеческого бытия;

– «преобразующая» человека и общество, поскольку творческий заряд искусства как действия продвигает мысль человеческую;

– «идеологическая», которая символически выражает идеи, обращенные к личности, побуждая к сотворчеству в поиске смыслов и новых идей;

– «аксиологическая», основанная на ценностном сознании и оценках с позиции уровней ценностей как всечеловеческих, так и личностных в системе: человек — социум — Универсум;

– «этическая», способствующая к размышлению о добре и зле, свободе и справедливости, создавая ситуацию осмысления нравственных проблем средствами искусства;

– «катарсическая» — очищающая и возвышающая душу посредством погружения в высокое искусство;

– «мировоззренческая», выводящая на философские проблемы жизни и смерти, смысла собственного существования, представления о картинах мира и жизненном мире как таковом;

– «подражательная», когда *mimesis* (подражание природе и воспринимаемому предметному миру) служит отражению или воспроизведению действительности;

– «воспитательная», когда искусство формирует эстетический вкус, полезно используется в целях этического, религиозного, идеологического воспитания ангажировано;

– «познавательная» как род интуитивного постижения сущности вещей; «познавательно-просветительская» функция, прибегающая к изобразительному, образному ряду и представляющая культурно-исторические факты;

– «созидательная», выполняющая роль в становлении новаторских культурных и художественных форм и прав;

- «креативная», разрушающая стереотипы мышления в прогрессивном движении;
- «адаптивная», которая психологически оберегает личность от собственных «видений», временно уводя в иллюзорный мир;
- «эвдомонизирующая», доставляющая счастливое удовлетворение, светлую надежду;
- «гедонистическая», доставляющая удовольствие, наслаждение;
- «эвристическая», открывающая мир в свете истины;
- «эмоционально-экспрессивная», возбуждающая эмоции, развивая чувственную способность человека, которая может быть направлена в доброе русло;
- «врачевательная», где искусство выступает как метод оздоровительной, лечебной практики, или как психофизиологической установки, каким пользовались с древности;
- «прагматическая», направленная на жизненно-практический результат с пользой для себя и для общества, сопровождая повседневность [35, 36].

Полифункциональность эстетики современной танцевальной культуры проявляется в разнообразии функций, которые выполняет танец в современных условиях, а также под влиянием технологий и медиа.

Функции современной танцевальной культуры

Некоторые функции танца в современной культуре:

Коммуникативная

Танец — пространство общения, способ невербальной коммуникации через язык тела. С культурно-семантической точки зрения, любой процесс или феномен культуры обладает

символическими свойствами и может рассматриваться как форма коммуникации, содержащая и выражающая определенную информацию. В этом контексте танец выступает важным инструментом решения проблем общения в современном обществе, поскольку занимает значительное место в жизни человека и часто вызывает восторженные отклики. В последние годы наблюдается тенденция к расширению культурных пространств танца, который проникает в области культуры, где ранее не играл заметной роли или был полностью отсутствующим.

Историческое развитие театрального искусства, кинематографа, эстрады и массовой индустрии развлечений способствовало активному использованию танца для передачи идей в современных условиях. Основная коммуникативная цель танца заключается в передаче трансформированной информации, которая может быть выражена не только через конкретные движения, но и через чувства, отражающие глобальные проблемы. Танец возникает из эмоционального порыва, что подчеркивает его связь с человеческими переживаниями [61].

#### 1. Релаксационная (гедонистическая)

Танец — способ отдыха, досуговая практика. Ритм и ритмические движения вызывают в человеке особенную радость, душевный психологический комфорт. В человеке живет потребность в ритмическом движении, желание через ритм выплеснуть энергию своей души.

Исследователи утверждают, что поначалу танец был реакцией моторики человека на повышенное эмоциональное чувство веселья, радости, которые выражались в совершении ритмически гармоничного движения. Высшее наслаждение танцем — это достижение виртуозности ритмических движений, что само по

себе имеет эстетический эффект. Virtuозно совершаемые ритмические движения приносят особое гедонистическое наслаждение, утверждающее в душе человека гармонию и красоту. Ритмические движения, органично соединенные с музыкой, представляют собой особый тип человеческой игры, общения, основанных на позиционировании человеком своих возможностей, демонстрации своих личностной, физической, духовной красоты и гармонии.

Танцевальное действие, обладая информационно-семантическими характеристиками, создает пластический зримый образ, отражающий потребности, вкусы, ментальность и танцевальные традиции общества, различных его социальных групп текущего времени. Специфическая направленность художественного мышления сценариста-постановщика в данном технологическом процессе проявляет себя в особых свойствах ритмического мышления — его способности отличать музыкально-интонационные и ритмические рисунки тех или иных танцевальных форм как в историческом, так и в современном контексте, умении «слышать» танцевальные ритмы текущего времени и ориентироваться в репертуаре современных танцевальных форм с целью удовлетворения потребностей различной аудитории в соответствии с ее социально-демографическими характеристиками. В процессе сценарно-режиссерского воплощения танцевально-развлекательной программы необходимо помнить, что социальный танец относится к явлению массовой культуры, к той ее сфере, которая составляет неотъемлемую часть духовной и социально-культурной жизни общества [63].

Идентификационная. Танец помогает обрести идентичность, например, национальную или субкультурную.

Идентификационная функция танцевальной культуры заключается в том, что она может выступать особым знаком принадлежности индивида к социальной общности: родовой, национальной, субкультурной и пр. С одной стороны, через танец индивид осознает собственное «Я», конструирует определенную идентичность (гендерную, национальную, культурную и т.д.), и происходит реализация механизма идентифицирующей функции, с другой стороны, такой танец служит опознавательным знаком принадлежности танцующего к той или иной общности для окружающих, особым «паспортом рода, клана или отдельной личности» [37].

Танец — своего рода культурное послание. Он переносит зрителей в мир традиций, легенд и истории, превращаясь в визуальную симфонию, излучающую дух нации. Национальный танец становится неотъемлемой частью культурного наследия, сохраняя и передавая уникальные черты каждой нации из поколения в поколение.

Обычай и традиции, коренные в культуре той или иной этнической группы или нации, находят своё отражение в танцевальной культуре также через включение обрядовых элементов.

Танцевальные выражения включают в себя символические жесты, визуализирующие ключевые элементы мифологии и символики. Эти визуальные коды служат формой культурной трансляции, предоставляя своеобразный язык, невербальную форму для передачи глубинных значений и мифологических аспектов.

Мы можем говорить и о том, что танец как образец выразительности служит средством социальной идентификации наравне с языком, когда определенный «говор» или используе-

мые слова выдают носителя определенной местности, национальности, культуры, танцевальные формы тоже могут быть специфичными для различных социальных групп, подчеркивая определенные социокультурные нормы и роли внутри сообщества [30].

2. Реабилитационная. Практики спонтанного танца, контактной импровизации используются для лечения.

В настоящее время танцевально-двигательная психотерапия переживает стремительный рост и расширение сфер применения. Ее методы успешно адаптируются для работы с различными категориями клиентов в групповом и индивидуальном форматах.

Взрослые и дети получают возможность решать личностные проблемы, развивать творческие способности, навыки коммуникации и психологической адаптации посредством танца. Семейная танцевальная терапия помогает гармонизировать внутрисемейные отношения и скорректировать дисгармоничное развитие детей. Совместные группы для родителей и детей способствуют укреплению детско-родительских связей.

Люди с расстройствами пищевого поведения, психосоматическими заболеваниями находят в танцевально-двигательной психотерапии эффективный инструмент для восстановления. Ее методы применяются в работе с супружескими парами для подготовки к родительству и родам, а также используются для оказания постродовой психологической помощи [27].

3. Спортивная. Танец — форма занятий спортом, например, фитнес, танцевальная аэробика, турниры.

Танец может выполнять спортивную функцию, так как танцевальная деятельность требует от исполнителя определённых

ных физических качеств, свойственных большинству видов спорта.

Некоторые из таких качеств:

Физическая сила. Например, бальные танцы по интенсивности поддержек и сложности выполнения элементов можно сравнивать с танцами на льду.

Гибкость и координация. Эти качества необходимы для маневрирования на паркете и выполнения фигур и линий.

Музыкальность. Участники соревнований по спортивным танцам должны демонстрировать понимание музыки и ритма.

Выносливость. Например, в каждом туре танцоры должны исполнить пять двухминутных танцев.

Дисциплина и командный дух. Танцевальный спорт — командный вид спорта, где успех во многом зависит от отношений партнёров.

Грация и стиль. Важной составляющей успеха в спортивных танцах является плавность движений и привлекательный внешний вид пары.

Каждый стиль танца предполагает свои уникальные движения, требующие разного уровня физической активности. Например, бальные танцы, такие как вальс или фокстрот, повышают выносливость и гибкость, укрепляют мышцы корпуса и ног. Современные танцы, такие как хип-хоп или тверк, акцентируют внимание на силовых упражнениях, аэробике и координации движений. Танцы латиноамериканского происхождения, вроде сальсы или ча-ча-ча, развивают гибкость, улучшают пластичность тела и позитивно влияют на сердечно-сосудистую систему [29].

#### 4. Воспитательная. Детские занятия ритмикой и танцем

Воспитательная функция искусства хореографии заключается в возможности развить в детях устойчивые системные представления о нормах культурного поведения, построить целостную картину этического действия, которая позволит в дальнейшем принимать решения в выборе жизненных приоритетов.

На первоначальном этапе «Ритмика» как дисциплина в системе детского воспитания вошла в планы занятий по общему музыкальному образованию в школе и как часть (музыкально-ритмические движения) — в программу музыкальных занятий в детском саду и начальной школе. Позднее ритмику стали использовать как составную часть хореографического занятия, наиболее значимую на начальных этапах приобщения детей к танцевальной деятельности.

Занятия ритмикой и танцем предполагает не только усвоение технической стороны движений, но и развитие ритмичности, музыкальности, музыкально-двигательного исполнительства (выразительность, техничность и координированность движений), а также творческого отношения к танцевальной деятельности, которое побуждается интересом к данной деятельности как источнику её успешного осуществления [74].

#### 5. Влияние технологий и медиа

Пластика человеческого тела, воплощенная в цифровом варианте, другая, нежели созерцаемая в контексте реального сценического пространства. Цифровые технологии одновременно приближают зрителя к стилистике балетных спектаклей, провоцируя желание их увидеть, и отдаляют от соприкосновения с настоящей, а не виртуальной красотой танцевальных композиций.

Учитывая особенности развития средств массовой коммуникации, охватывающих практически все стороны человеческой жизни, можно говорить о форме позиционирования каждого жанра искусства и, в частности, хореографии в цифровом контексте. По существу, человек сталкивается с технологиями продвижения художественного «товара» на рынок. Он при этом способен оценить имиджевое значение танца в качестве носителя художественной информации, выразительные возможности которого представлены с позиции виртуальности.

Танец имеет определенные средства выразительности, которые могут быть опредмечены как в реальности, так и в цифровом аспекте. Только эстетическое воздействие со стороны двух вариантов (реальное, цифровое) на зрителя, безусловно, разное. Перечислим известные выразительные средства хореографического искусства: гармонические движения и позы; пластика и мимика; динамика движений; темп и ритм движения; пространственный рисунок, композиция; костюмы и реквизиты. Выразительность важна в плане целостного постижения красоты, индуцирующей позитивные эмоции. Потребность в красоте очевидна, поскольку она пробуждает людское равнодушие, делает человека добрее, затрагивает чувственную сферу.

Технологии и медиа играют важную роль в современной танцевальной культуре, например:

- Виртуальная реальность (VR). Искусственные миры и виртуальные сценарии расширяют границы танцевальной выразительности.

- Интерактивные танцевальные инструменты. Устройства, реагирующие на движения танцора, создают новые возможности для творчества.

– Искусственный интеллект в танце. Алгоритмы используются для создания уникальных танцевальных композиций и предсказания тенденций.

– Танцы в виртуальных мирах. Онлайн-платформы объединяют артистов и зрителей, несмотря на физическое расстояние.

Пример полифункциональности — синтез искусств. Например, танец фламенко, который сочетает в себе вокал, игру на гитаре и танец, отражает синтез традиций разных культур.

Искусство все более идет по пути отступления от прекрасного, углубляясь или расширяясь в средствах выражения, осваивая цвет, звук, пространство и время от микро до макромиров, не без влияния технического прогресса и естественных наук. И сегодня мы не можем сказать однозначно, «что такое искусство», является ли искусством дизайн, медиапродукты массового и коммерческого средства коммуникации и многое другое.

Современное искусство — явление многоликое и динамичное, особенно с точки зрения перспектив развития новейших культурно-художественных форм. Очень важную роль в процессе «осовременивания» искусства играют новейшие достижения в сфере компьютерных, мультимедийных технологий. Появились совершенно новые жанры массовых представлений: светомузыкальный спектакль, электронная феерия, пиромузыкальное шоу и другие.

Мультимедийные технологии являются новым мощным инструментом для развития искусств:

- в музыке появляется новый способ звуко-извлечения — электронный;

- в живописи может применяться трехмерная графика;

- развитие компьютерных специальных эффектов открывает перед творцами кино безграничные возможности.

Тенденция взаимопроникновения технологий хай-тек в искусство коснулась и хореографии. Многие хореографические проекты основаны на современных аудиовизуальных технологиях.

Эти проекты отличаются синтезированием по:

- содержанию, то есть вбирают в себя другие виды и жанры искусства (кино, телевидение, световые и видеоинсталляции, спортивно-художественные, пиротехнические и др. элементы);

- форме, то есть совокупность художественных произведений, создаваемых в конкретном проекте, становится все более разнообразной по видам и жанрам.

Мультимедиа проникают в современные постановки всё чаще: будь то драматический спектакль, опера или балет.

Ещё в 1989 году Мерс Каннингем — американский танцор и хореограф — для постановки своих спектаклей использовал компьютерную программу Life Forms. С её помощью он расширял границы творческого процесса и бросал вызов человеческой природе. Она позволяла ему бесчисленное количество раз экспериментировать с рисунком танца, не изматывая живых перфомеров. Программа предлагала исследовать в 3D движения тел, без привязки к хореографическому опыту танцоров или координации.

М. Каннингем — последователь ломаного абстрактного танца. Его постановки шокировали зрителя сложной ритмикой и «пиксельной пластикой». Актёр стал не просто живым человеком со своим набором биологических и демографических ха-

рактических, но сложно организованной системой, одной из частей которой и стало цифровое отображение.

Создатель программы Life Forms — Текла Шипхорст — пожертвовала своей карьерой в программном обеспечении, чтобы бросить все силы на танцы. Она объединила две своих способности, поэтому её программа предлагает только те варианты, которые могут быть осуществлены анатомически, и то, если танцор сможет откинуть свой опыт и свои знания. Впоследствии она усовершенствовала своё «детище», создав Dance Forms. С помощью этих программ были поставлены спектакли Каннингема Hand-Drawn Spaces и Loops.

В 1999 году был показан балет VIPED (Тропический лес), состоявший из двух частей: живое исполнение хореографической партитуры танцовщицами и видеопроекция. Видеопроекция варьировалась от абстрактных фигур до анимированных видео с рисованными танцовщицами. Для создания анимации на трёх исполнительниц навешивали сенсоры, которые фиксировали камеры, расставленные по периметру студии. Все движения переводились в 3D-модели человеческих силуэтов, изображённых карандашными штрихами, а затем выводились на сцену, где с ними взаимодействовали живые перфомеры.

В 2014 году инженер Тайрик Абдел-Гавад создал робота, который, считывая человеческие движения, синхронизируется с ними и может снимать всё одной камерой с разных ракурсов.

В 2016 году Национальный балет Нидерландов впервые в мировой практике представил VR балет Night Fall. Представление длится 6 минут, его легко можно найти на You Tube и, используя специальные очки, оказаться прямо на сцене среди балерин.

С недавних пор театральные режиссёры стали прибегать к помощи дизайнеров по свету. Это те специалисты, которые могут превратить последний в полноценного участника представления. Благодаря технологии LED, свет может обладать собственным интеллектом и решать некоторые проблемы, например, самостоятельно меняться, подстраиваясь под видеопроекцию или движения актёров.

Так, театр русского балета Talarium et Lux («Балет и свет») под управлением Михаила Лавровского использует мультимедийный контент как полноценное пространство для развития драматургических линий.

Популярным является шоу «TRON DANCE», где используются световые технологии в костюмах (с помощью e1-лент, -листов, -полос создаются рисунки, подчеркивающие силуэты человека, программируемые в соответствии с поставленной хореографией), что придает выступлению невероятный эффект.

Французская танцевальная компания Adrien M & Claire B, созданная Адриеном Мондо и Клэр Бардэн, использует в спектаклях цифровые технологии и видеопроекцию как основные средства выразительности.

Так, в постановке Pixel одиннадцать танцоров взаимодействуют с видео, проецирующимся на пол, задник и прозрачный суперзанавес на авансцене. Проекцией выступает пиксельная графика, мимикрирующая под природные явления (например, дождь), а иногда просто абстрактная. Генерируется и анимируется графика в режиме реального времени, взаимодействуя с перфомерами: она меняется в зависимости от их движения или, наоборот, мотивирует их двигаться.

Популярный художественный коллектив из Токио «Enra» создал сложный, контрастный сценический образ с визуализа-

цией. Смешение разных жанров и видов искусств (балет, кунг-фу, художественная гимнастика, анимация, жонглирование и др.) с оригинальным художественным оформлением (компьютерная графика) в выступлении группы способствовало синхронизации видеомэппинга и пластического танца. Такое сочетание танца и мультимедиа (когда ни один из элементов не преобладает) создает эффект феерии.

В выступлениях труппы из Китая, создавшей и исполняющей балетно-акробатическое шоу «Yulan», демонстрируются акробатические и хореографические этюды, украшенные современными мультимедийными эффектами. Шоу по-новому интерпретирует всемирно известный балет «Спящая красавица».

Проект японского медиа художника и программиста Дайто Манабе Cube, поставленный совместно с танцевальной компанией Elevenplay под руководством хореографа Микико Мизуно, также используют видеопроекции.

На сцене расположены пять светящихся кубов, рядом с каждым стоит перфомер. Пока танцоры исполняют довольно простые хореографические движения, кубы светятся разными гранями. Затем всё пространство вместе с кубами и танцорами заливается видеопроекцией.

Elevenplay известна не только в Японии, но и далеко за её пределами как раз по работе с технологиями. В одной из своих постановок они использовали не только онлайн-видеопроекцию, но и светящиеся дроны.

Американский хореограф Триша Браун в 1970 году представила проект *Walking on the Wall*. Танец начинается с того, что единственный танцор — мужчина на прикреплённых тросах — становится на отвесную стену и начинает идти параллельно земле.

Видеопроекции, которые задействованы в этой постановке, создают эффект смещённой физики и дезориентируют зрителя в восприятии. В 2008 году его пересобрали и назвали *Man Waling Down the Side of a Building*. В некоторых его версиях в представлении участвуют несколько человек.

Ещё один проект с использованием видеомэппинга в режиме реального времени *Sleeping Beauty Dreams* прошёл на Новой сцене Мариинского театра.

Над созданием этого проекта работал известный дизайнер Тобиас Греммер, на счету которого работа с Björk.

В начале 2016 года организаторы проекта *America's Got Talent* обратились к студии интерактивных медиа *Sila Sveta* с предложением сотрудничества. Продюсеры обратили внимание на уникальное портфолио студии, подразделения которой находятся в Москве и в Лос-Анджелесе. Так, всемирно известный конкурс стал экспериментальной площадкой для международной команды технических и творческих специалистов высокого уровня. *America's Got Talent* предоставил *Sila Sveta* полную свободу, ограниченную только размерами сцены и техническими требованиями для телесъемки номера. Международная студия интерактивных медиа *Sila Sveta* («Сила Света») была основана в 2007 году и сегодня занимается разработкой и внедрением креативных, инженерных и технологических решений, а также созданием контента для интерактивных инсталляций, 3D-мэппинга, сценических декораций, проектов в виртуальной реальности и других экспериментов в области цифрового и светового искусства.

В контексте вышесказанного повышение профессиональной и личностной культуры студента-будущего педагога в об-

ласти хореографического искусства является важнейшей задачей педагогического образования. Важнейшим составляющим культуры педагога-хореографа является его эстетическое развитие, которому уделяется большое внимание в процессе изучения специальных дисциплин и практической деятельности в педагогическом вузе.

Выпускнику вуза необходимо иметь художественный вкус, развитые способности к эстетическому восприятию и переживанию произведений искусства хореографии, осознавать культурную значимость профессии хореографа.

Рассмотрение и анализ таких феноменов, как «культура личности», «эстетическая культура личности» и «культура визуального восприятия», а также современных требований к специалисту в области хореографического искусства, рассмотрение понятия «визуальная культура педагогов-хореографов» с точки зрения различных подходов применительно к процессу профессионального обучения.

Во время работы с интернетом студенты могут столкнуться с визуальной информацией, искажающей представления о мировых и отечественных хореографических ценностях.

Современные учреждения высшего и среднего хореографического образования, дополнительного образования, школы искусств, общеобразовательные школы нуждаются в педагогах с развитой визуальной культурой, умеющих не только анализировать искусство, но ориентироваться в современной визуальной среде.

На основе такой трактовки понимания сути общей культуры человека, соединяя её социальные и психологические характеристики, остановимся на ее определении, которое разра-

ботали И.А. Зимняя, Б.Н. Боденко, Т.А. Кривченко, Н.А. Морозова. Они взяли за основу личностно-деятельностный подход в обучении и подчеркнули, что общая культура человека состоит из: а) внутренней культуры (личностные, деятельностные, интерактивные особенности человека) и б) образованности как комплекса знаний, характеризующегося системностью, широтой, всесторонностью и глубиной.

Ключевым в понятии «визуальная культура педагогов-хореографов» является термин «культура личности» (от латинского «cultura» — «возделывание», «обработка»). Отсюда общее определение «культуры» как способа существования человека в природе (при одновременном «возделывании» самого человека), а также противопоставление естественной и искусственной среды человеческой деятельности, «мира возделанных личностей» [16].

Поскольку деятельность человека постоянно усложняется, трансформируется, также модифицируется, развивается, уточняется и понятие «культура». Постоянно обозначаются разнообразные её виды и формы. Одним из наиболее важных для нашего исследования специализированных видов культуры личности является эстетическая культура.

Эстетическое развитие оказывает большое влияние на становление будущего педагога-хореографа и предполагает умение воспринимать и анализировать прекрасное в различных видах искусства и с помощью разных каналов восприятия — визуального, аудиального, тактильного и т.д.

Эстетическая культура личности будущего педагога-хореографа характеризуется в специальных словарях «причастностью к искусству, овладением сложившейся системой

эстетических отношений и ценностей, заложенных в мировом художественном наследии» [72]. То есть, её ядром является искусство как деятельность, объективирующая эстетические ценности. Овладевая сложившейся системой эстетических отношений и ценностей в вузе, будущий педагог-хореограф становится объектом эстетической культуры.

Эстетическая культура будущих педагогов-хореографов исследовалась многими учёными. В области художественно педагогических исследований и эстетического воспитания разные её аспекты анализировали Н.Н. Анисимов, Г.В. Беда, В.С. Кузин, Б.Т. Лихачёв, Н.Н. Ростовцев и др. Современные исследователи в своих работах, обращаясь к характеристике эстетической культуры с позиции профессионального образования, отмечают, что эстетическая культура будущего педагога творческой профессии — «качественное, системное, динамическое образование личности, характеризующееся определённым уровнем её эстетического развития, осознанием способов достижения этого уровня, ведущего к духовно-нравственному совершенствованию и творческой самореализации в профессионально-педагогической деятельности» [45]. То есть уровень эстетической культуры педагога определяется степенью развития культурных и духовных ценностей личности будущего специалиста. Педагог-хореограф, обладающий развитой эстетической культурой, способен видеть ценностное содержание в искусстве (классическом и современном), уметь развивать у своих учеников эстетический вкус и чувство прекрасного.

Охарактеризуем важную составляющую профессиональной культуры будущих педагогов-хореографов — визуальную культуру как социокультурный феномен.

Накопленный научно-педагогический потенциал исследований в области процессов визуального восприятия представляет значительный интерес для современной практики хореографического образования.

Социокультурная среда жизнедеятельности человека конца XX и начала XXI века является преимущественно визуально ориентированной. В основе современного представления о мире, где зрение играет решающую роль, лежат визуальные образы, репрезентирующие реальность. В современном обществе «большая часть жизнедеятельности человека проходит в визуально ориентированной среде, в восприятии созданных обществом и культурой образов и их фона» [15]. В настоящее время происходят значительные изменения в современном социуме, связанные с развитием тенденций общества массового потребления. Это ведёт к формированию человека с новым складом мышления, с искажёнными представлениями о культурных ценностях и общественных идеалах.

В молодёжной среде растёт количество субкультур, имеющих выраженный деструктивный характер. Невозможно отрицать воздействие массовой культуры на развитие будущих педагогов-хореографов, размывающей их эстетические представления и ориентирующей на сомнительные ценности. Визуальная информация, которую СМИ в колоссальном объёме представляют обществу, часто не имеет эстетического начала. В этих условиях вопрос о развитии визуальной культуры будущих специалистов хореографического искусства стоит особенно остро, тем более что новые учебные планы, составленные с учётом современных общественных потребностей, включают в себя дисциплины, основанные на работе с интернетом.

Проблема развития визуальной культуры будущих педагогов в области хореографического искусства вызвана противоречиями между:

1) современной массовой культурой, ориентирующей часто на примитивные ценности, и высшей школой, направляющей совокупность педагогических средств, методов и принципов на подготовку высокообразованного, культурно развитого специалиста. Речь идёт о необходимости приоритетного влияния со стороны высшей школы на развитие визуальной культуры будущего специалиста;

2) требованиями, предъявляемыми к будущему педагогу-хореографу в нормативных документах, регулирующих учебный процесс в вузах, и степенью готовности будущего специалиста к профессиональному становлению и развитию визуальной культуры.

Мы обращаем внимание на то обстоятельство, что в ходе процесса обучения будущий педагог-хореограф не осознаёт в полной мере значимость будущей профессии. Это часто отражается на неудовлетворительных результатах его обучения и, как следствие, неэффективном профессиональном становлении его визуальной культуры.

Между тем этот вопрос в теоретическом плане начал исследоваться в середине XX века, после первой Национальной конференции в США, когда Д. Дебс и другие учёные отнесли визуальную культуру к числу способностей, которые человек может развить с помощью зрения одновременно с остальными чувствами и которые необходимы для нормального процесса становления личности.

Мы не можем ограничиться лишь данной характеристикой, так как обширность проблемы профессионального станов-

ления педагогов-хореографов предполагает рассмотреть сущность ключевого понятия «визуальная культура» с точки зрения различных подходов.

В специальных словарях по искусству трактовка термина «визуальная культура» как профессионального качества личности будущего специалиста встречается крайне редко.

Коллективы авторов подобных словарей под «визуальной культурой» понимают современное пространство зрительно воспринимаемых объектов. Тем не менее, в них можно найти характеристику термина «визуальное мышление», под которым понимается «переход от пассивного зрительного восприятия к особому типу мышления, включающему не только собственно зрительные ощущения, но также двигательные (осозательные) и интеллектуальные компоненты» [16]. То есть визуальное мышление является специфическим процессом профессиональной деятельности будущего специалиста в области хореографического искусства. Визуальное мышление имеет особое значение в процессе творчества и восприятия произведений хореографического искусства, требующих от подготовленного зрителя не только эмоциональной реакции, но и логического понимания, обоснования оценки.

К характеристике понятия визуальной культуры обращались исследователи в области культурологии, где процесс развития визуальной культуры личности рассматривается как её «погружение» в сферу искусства и другие, культурно обусловленные явления объективной реальности, её окультуривание. Комплексное изучение человека как творца и носителя культурного пространства прослеживается в исследованиях зарубежных и отечественных учёных: Р. Арнхейма, Кита Мокси,

Мануэля Лима, Стефена Спенсера, Ричарда Хоуэллса, С.М. Даниэля, М.С. Кагана, В.М. Розина, Л. Ванюшкиной и других. По их мнению, пространство культуры образуется миром предметов, артефактов и процессов, которые созданы не природой, но человеческой деятельностью. Реализация человека в культуре представляет собой многоэтапный процесс, органичной частью которого является индивидуально-личностное самоопределение и развитие.

Визуальная культура личности рассматривается исследователями (Р. Арнхейм, С.М. Даниэль, М.С. Каган, В.М. Розин, Е. Сальникова и др.) в тесной взаимосвязи с искусством, которое включает в себя разнообразные визуальные тексты, выстроенные с помощью знаков, символов и образов. М.С. Каган высказывал мысль о том, что значение искусства как самосознания культуры недооценить сложно, поэтому важным моментом становится исследование искусства в современной культуре как фактора, определяющего реальные и возможные его влияния на современного человека [58].

Вследствие этого произведения искусства выступают как средство эстетического, философского, духовно-нравственного развития личности, способной ориентироваться не только в мире искусства, но и в современном окружающем визуальном пространстве. В исследованиях культуролога и искусствоведа С.М. Даниэля не встречается характеристики понятия «визуальная культура», но автор много работал над анализом феномена восприятия, которое называл искусством. Согласно его мнению, «восприятие искусства превращается в искусство восприятия» [23].

Не только творцы, но и талантливые зрители делают историю искусства, в число которых входят критики, искусство-

веды, литераторы и др. Однако в исследовании С. Даниэля «Искусство видеть», несмотря на ценность искусствоведческой доминанты его содержания, практически отсутствует описание механизмов развития восприятия, способствующих становлению опытного зрителя.

Будущему педагогу-хореографу необходимо обладать качествами грамотного зрителя, способного объяснить смысл визуальной информации, заложенной в произведениях искусства, поскольку основной задачей его профессиональной деятельности является обучение и воспитание подрастающего поколения.

К вопросу эволюции визуального восприятия вслед за С. Даниэлем обратился В.М. Розин. Ученый характеризует визуальную культуру как культуру художественного видения, что для нас особенно важно [50]. Автор выдвигает и обосновывает на историческом материале гипотезу о том, что видение (художественное и обычное) эволюционирует под влиянием как собственно культурных факторов, так и изменения техники визуализации: художественной стилистики, способов знакового и символического выражения содержания, смены визуальной тематики и т.д.

Для нас принципиально, что учёный рассматривает визуальное восприятие и эволюцию хореографического видения в разных культурах, так как постижение языка хореографического искусства является сложным процессом. Будущему педагогу-хореографу необходимо понимание языка хореографического искусства как во временном (историческом), так и в пространственном (национально-региональном) аспектах.

Знание разных художественных традиций (исторических и национальных), умение их видеть в материально-художест-

венных объектах, произведениях искусства, является признаком развития визуальной культуры будущего педагога-хореографа. Речь идет не об умении смотреть на произведения искусства на стадии «начинающего зрителя», но о профессиональном умозрительном видении [13]. Накопление опыта визуального восприятия произведений хореографического искусства требует такой же тщательной поэтапной подготовки, как умение понимать контекст произведения, улавливать его скрытые смыслы. Отметим, что с позиции культурологического подхода визуальная культура представляется как многослойное явление.

Студенческий контингент современных вузов часто ориентирован на невысокие в художественном отношении явления культуры. Это ставит перед педагогами высшей школы задачу разработки аксиологического подхода к процессу обучения, предполагающего совершенствование культурных и духовных ценностей личности будущего специалиста.

Поскольку развитие визуальной культуры имеет тесную взаимосвязь с психофизиологическими процессами, предполагающими наличие качественных преобразований личности специалиста, на наш взгляд, необходимо обратиться к психологическому подходу трактовки понятия. Психологические механизмы развития визуальной культуры личности, анализ процессов восприятия, происходящих в сознании человека, во всём их многообразии анализировали Б.Г. Ананьев, Л.С. Выготский, А.В. Запорожец, В.П. Зинченко, А.Н. Леонтьев, В.В. Любимов, С.Л. Рубинштейн, Д.И. Фельдштейн и др. Как отмечается исследователями, интерес к визуальному восприятию возник в гештальттеории. В этой школе были поставлены

проблемы восприятия видимого мира: «как мы видим вещи такими, какими они являются в действительности, как фигура воспринимается отдельно от фона, что такое поверхность, что такое контур и т.д.» [17]. Задачи решались путём проведения практических исследований.

Визуальная культура, согласно мнению ряда учёных-психологов, является элементом психологической культуры человека, но вместе с тем имеет свои общенаучные и психологические основания для рассмотрения ее как отдельного психологического явления. Это существование зрительного анализатора как необходимого условия отражения окружающего мира, специфичность изучаемых визуальных образований психики, их важность в функционировании познавательных процессов и в построении видимой картины мира современного человека.

Наиболее обобщённое представление об анализе зрительной активности помогут сформировать исследования Б.Г. Ананьева. Учёный характеризует её тремя уровнями личностных образований. Во-первых, это уровень нейронных систем и первичных индивидных образований, служащих основой системы перцептивной деятельности человека. Сюда включается и весь комплекс сенсорных процессов, который строится на полностью специализированных механизмах, обусловленных морфологией зрительного анализатора. Основу обеспечения целостности и адекватности психических образований автор видит в физиологических механизмах взаимодействия сенсорных систем: конвергенции, интеграции и ассоциирования. Во-вторых, это уровень собственно психологических процессов зрительного восприятия, визуального мышления и системы смысловых образований личности, обеспечивающих переработку инфор-

мации, поступающей из окружающей человека среды. Общим для всех известных перцептивных действий, как считает ученый, является то, что они есть не что иное, как продукт индивидуального развития и жизненного опыта, в котором существенное место занимают культурные средства. Перцептивные действия не заданы самой организацией анализаторов, их физиологической природой [4]. На их базе в процессе накопления опыта поведения строится все более усложняющаяся система перцептивных действий. В-третьих, это уровень, непосредственно связанный с социально-психологическими и средовыми проявлениями культуры восприятия. Данный уровень включает такие образования, которые связаны с процессами социальной перцепции и с закрепленными в культуре способами перцепции [4].

Б.Г. Ананьев указывает на большое значение зрительного анализатора для освоения человеком окружающего мира, формирования собственной субъективной картины мира.

Р. Арнхейм характеризовал визуальную культуру, как культуру восприятия и представления визуальной информации через художественное творчество [5]. С позиции автора источником развития восприятия и воображения как компонентов визуальной культуры является художественное творчество. В качестве целостной системы визуальная культура представляется в исследованиях В.П. Зинченко. Это система, складываемая из развития определенных перцептивных знаний и умений, необходима для «нормы интеллектуального и социально-эстетического развития, как важнейшая составляющая художественного творчества» [28]. Трактовка В.П. Зинченко может быть характерной для различных видов творчества, как для хо-

реографической практики, так и для исследовательской деятельности. Она, на наш взгляд, должна включать такой параметр, как визуальная культура.

Среди современных исследователей визуальной культуры личности с позиции психологического подхода следует обратиться к трактовке П.Н. Виноградова, изложенной в статье «Визуальная культура личности: генезис, структура и функции», согласно которой это «интегративное психологическое образование, включающее совокупность средств взаимодействия человека с окружающей визуальной средой, опосредованное сложившимися сенсорно-перцептивными и смысловыми структурами человека и обеспечивающая адаптацию, присвоение (смысловое постижение) и регуляцию преобразования визуального информационного потока» [15]. То есть, с позиции исследователя, визуальная культура оказывает помощь человеку в адаптации в условиях сложной современной окружающей среды. Тем не менее, данная трактовка не связана со спецификой работы педагога-хореографа, поэтому мы не можем ограничиться лишь ею.

Необходимо обратить внимание на то, что психология художественного восприятия зеркальна психологии художественного творчества, так как происходит поэтапно. Визуальная культура личности рассматривается исследователями (В.П. Зинченко, В.М. Розин и др.) в тесной взаимосвязи с искусством, которое включает в себя разнообразные визуальные тексты, выстроенные с помощью знаков, символов и образов [50]. Вследствие этого произведения хореографического искусства выступают как средство эстетического, философского, духовно-нравственного развития личности. Мы не отторгаем зна-

чимости эстетической культуры для полноценного становления личности педагога-хореографа, так как накопленный опыт исследований помогает нам понять всю важность культурно-обусловленности подготовки специалиста хореографического искусства. Развитие визуальной культуры студентов-будущих хореографов заключается в том, что будущий специалист хореографического искусства приобретает не только способности анализировать и понимать искусство, но и ориентироваться в современном окружающем визуальном пространстве.

Для нас особенно важное значение имеет характеристика визуальной культуры будущего специалиста с позиции профессиональной педагогики. Для того чтобы проанализировать понятие «визуальная культура» относительно профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства, нам необходимо обратиться к характеристикам профессионально-педагогической культуры, которая изучались многими учёными-педагогами (В.А. Сухомлинским, А.В. Барабанщиковым, И.Ф. Исаевым, В.А. Слостёниным и др.). Педагогическая культура представлена как интегративное качество личности педагога-профессионала, условие и предпосылка эффективной педагогической деятельности, обобщенный показатель профессиональной компетентности преподавателя и цель профессионального самосовершенствования [57]. Педагогическая культура будущего педагога-хореографа, на наш взгляд, должна включать такой параметр, как визуальная культура.

Среди исследователей визуальной культуры личности с позиции профессиональной педагогической подготовки специалистов — О.В. Мехоношина. По мнению автора, визуальная культура — это определённая система, доминирующая

в современном мире, которая «может быть рассмотрена как система эстетического взаимодействия человека с визуальными художественными образами, их восприятие, проекция на личностный опыт, оценка, пробуждение ассоциаций, способность к созданию выразительных визуальных образов, обладающих эстетической ценностью» [43]. Данная характеристика, на наш взгляд, видится сопоставимой с процессом профессиональной подготовки педагогов-хореографов. Исследование О.В. Мехоношиной ценно тем, что на его основе разработано методическое пособие по визуальному обучению студентов художественных специальностей. Однако автор делает основной акцент на изучении искусства шрифта как ведущего компонента решения задачи. С нашей же точки зрения, искусство следует рассматривать как целостную многомерную область деятельности и духовного сознания человечества, развивающуюся в пространственно-временном измерении. Только тогда с точки зрения своей целостности искусство способно развить в человека ценностные качества, в частности визуальную культуру.

Итак, визуальная культура — это специфическое профессиональное качество специалиста хореографического образования, под которым мы понимаем способность к аналитическому видению и грамотной работе с визуальными образами искусства и окружающей действительности, основанной на знании различных культурных традиций, умении анализировать хореографические произведения классического искусства разных эпох.

Специалист с развитой визуальной культурой может осмысливать окружающее культурное пространство. Он понимает, как современная массовая культура, подпитываясь идеями

классического искусства, огрубляя и вульгаризируя их, оказывает деструктивное влияние на личность. Развитая визуальная культура будущего педагога-хореографа включает в себя не только высокий уровень визуального мышления, но и памяти, воображения, которые так необходимы в профессиональной деятельности специалиста в области хореографического искусства.

Развитая визуальная культура будущего педагога хореографа, на наш взгляд, характеризуется следующими профессиональными компетенциями специалиста:

- владение культурой визуального мышления;
- способность к восприятию, обобщению и анализу визуальной информации в окружающем культурном пространстве;
- умение анализировать социально и личностно значимые проблемы, отобразённые в произведениях хореографического искусства;
- способность решать задачи духовно-нравственного развития личности учащихся посредством приобщения к ценностям, заложенным в хореографическом искусстве.

Развитие визуальной культуры обеспечивает полноценное становление личности педагога-хореографа, способного воспитывать своих учеников, понимать, в каком культурном слое находятся их эстетические представления, передавать им опыт ценностного отношения к хореографическому искусству.

Принимая искусство как особый фактор, развивающий личность, Аристотель, Д.С. Лихачев, Г. Гегель, И. Кант, А.Ф. Лосев, Платон, Ж.-Ж. Руссо, педагоги Ю.Б. Алиев, Ш.А. Амонашвили, А.В. Бакушинский, В.В. Давыдов, Д.Б. Кабалевский, Б.Т. Лихачев, Б.М. Неменский, В.А. Сухомлинский, В.Н. Шацкая, Л.В. Школяр, Б.П. Юсов и др., психологи Б.Г. Ананьев,

Л.С. Выготский, П.М. Якобсон и др. отмечают его влияние на целостность личности, на социально-личностный опыт, мотивационную сферу. Моральное действие искусства преобразует действительность не только в построении фантазий, но и в реальном восприятии вещей, предметов, положений (Л.С. Выготский). Мораль, нравственные нормы становятся основой поведения человека не только тогда, когда познаются, но и когда являются объектом эмоционального отношения к ним. Усилить же, дать толчок эмоциональному отношению, наряду с другими воздействиями, вполне может и художественная деятельность, и привлечение искусства (П.Б. Якобсон).

Таким образом, воспитывающая функция и развивающие возможности искусства позволяют сделать вывод, что не стоит ограничивать себя привлечением только одного или другого вида искусства. В отечественной педагогической науке одними из актуальных являются вопросы сотрудничества, интеграции и синтеза искусств в педагогике художественного развития.

К началу двадцать первого столетия набирает силу мнение, что «все искусства — это одно искусство, все науки — это одна наука» (Д.С. Лихачев). Возникает концепция полихудожественности, интегративности в искусстве. (Б.П. Юсов).

Педагогическое понятие «полихудожественность» отражает новое фундаментальное направление в художественной педагогике, возникшее в 1987 году, сформированное Б.П. Юсовым. Это направление получило развитие как в деятельности ученых-экспериментаторов института художественного образования Российской Академии, так и в опытно-экспериментальной работе учителей и целых педагогических коллективов из разных регионов России и ближнего зарубежья.

Полихудожественный подход «предполагает не частные виды художественной деятельности, а искусство как первоединую основу мышления человека по степени общности и значения для человеческого духа и, наконец, как оружие прорыва и неведомые горизонты» [79].

Полихудожественный подход связан с «выходом за пределы искусства». Искусствоведческие традиции и специфичность профессионализма, замкнутые в рамках собственных проблем, не занимают главенствующего места в художественном развитии дошкольника. Б.П. Юсов акцентирует внимание на гуманитарном синтезе, который является одним из путей гармонизации всей системы эстетического развития детей, художественного развития, в котором хореография неизбежно соседствует с музыкой, изобразительным искусством, театром, иностранным языком, историей, этнографией [78].

Особенностью полихудожественного подхода является полифоническое восприятие и отражение явлений и художественных образов, умение осознавать и выражать действительность различными художественными способами.

Полихудожественность имеет ряд существенных особенностей и педагогических предпосылок, позволяющих рассматривать её в качестве перспективного подхода для эстетического развития детей:

– полихудожественный подход обращен к обучаемому как субъекту развития, ставя его в центр культурогенных процессов; он предлагает ребенку выразить в действии любое явление или событие, в том числе и поведенческого характера, различными художественными способами;

– полихудожественность предполагает связь с окружающим миром, с реальной жизнью, с истоками бытия и духовной деятельностью обучающегося;

– детям представляется возможность самого разнообразного выражения своих представлений об изучаемом вопросе, что способствует развитию их эстетической рефлексии. Представление о любом событии или его оценке дети могут выразить в самых разных формах и образах, например: действием (движением, рисунком, жестом, мимикой, танцем), чувствованием (восторгом, печалью, готовностью к действию), понятием (словом, текстом, графическим знаком), образом (рисунком, музыкальной и сценической импровизацией, стихами, литературным сочинительством), символом (символическим цветом, звуком, мотивом, начертанием);

– в условиях полихудожественной деятельности основным ориентиром выступает «полифоническое воображение».

Согласно полихудожественной практике подлинное воображение отличается высоким устремлением, сочетается с высокими нравственными помыслами (добром и красотой), с отсутствием эгоистичного интереса. В связи с этим небезынтересным является «модульное занятие» (О.В. Третьякова, В.Т. Фоменко, В.В. Шоган и др.).

В итоге определены педагогические механизмы полихудожественной деятельности на учебных занятиях. Ими стали «образ-анализ-действие». В качестве «образа» могут выступать стихотворения, рассказы, песни, изобразительные работы соответствующей тематики, которые помогают включиться в суть изучаемых явлений. Формой «анализа» в данном случае выступают обсуждения, рассуждения, информация по той или

иной теме. Под «действием» понимается отражение системных представлений с помощью художественной, в нашем случае хореографической, деятельности детей.

В становлении и развитии художественно-образного мышления детей, сохранении их здоровья важную роль играет не какой-то один вид искусства, а активное взаимодействие разных видов художественной деятельности, то есть общее «полихудожественное образование» (это понятие впервые ввел в педагогику Б.П. Юсов в 1987 г.) [54].

Полихудожественный подход в структуре всего образовательного процесса предполагает изменение качественного уровня познания, поскольку предполагает одновременную активную работу разных видов художественного мышления, воображения, интуиции, фантазии учащихся. При таком образовании базовую основу мышления человека составляют чувственные элементы: «владение широким полем разнородной информации; включение в процесс решения проблемы разных видов художественного мышления; возможности быстро переключаться с одного вида деятельности на другой; умение не только ставить задачу, но и предполагать готовый результат; развитие креативного мышления и ведущих компетенций» [53].

Таким образом, воспитательная функция искусства хореографии, полихудожественно-образное воздействие поможет развить в детях устойчивые системные представления о нормах культурного поведения, построить целостную картину этического действия, которая позволит в дальнейшем принимать решения в выборе жизненных приоритетов.

Полихудожественный подход основывается на определенных педагогических доминантах:

- на усвоении детьми таких общепринятых понятий, как вежливость, скромность, порядочность, патриотизм, ответственность, аккуратность;

- на знании и понимании норм культуры поведения, касающихся сферы взаимоотношений между людьми, правил поведения в общественных местах и в семье, предписаний культуры речи, требований к внешнему облику, необходимости бережного отношения к окружающей среде;

- на соответствии внутренних нравственных позиций ребенка и внешних форм их проявления.

Хореографическое искусство, являясь по своей природе синтетическим видом, тесно связано с музыкой (сопровождение), литературой (сюжетная основа), декоративно-прикладным искусством (костюм, декорации, реквизит).

Основное внимание необходимо уделить определению продуктивных путей взаимосвязи тех видов художественной деятельности, которые будут использоваться для успешного становления хореографических умений у детей.

Ю.В. Ушакова вычленила те теоретические аспекты, которые использовались при разработке идей художественного и эстетического воспитания детей в истории педагогики:

- отождествление искусства танца и музыки, феноменов первоосновы нравственности и цельности в воспитании человека с разумной упорядоченностью цивилизованного мира (Аристотель, Я.А. Коменский, Пифагор, Платон, Сократ и др.);

- стимулирование интереса детей; индивидуальный подход; метод «родного языка»; воспитание талантов (С. Судзуки);

- цельность и самоценность ребенка; игровое образное начало в формировании чувств во всепоглощающей стихии развития, когда танец играет ведущую роль в образовании юного человека (М. Монтессори);
- образное преподавание как условие развития фантазии и воображения (Э.М. Краних, Р. Штайнер);
- важность игры и искусств в организации жизнедеятельности ребенка (С.Т. Шацкий);
- синтез искусств; учет интересов возраста (П.П. Блонский);
- воспитание в мире изобразительного искусства, в условиях возбуждения двигательной и зрительной активности и потребности в реализации потока образов (А. В. Бакушинский);
- содержательность движений; взаимоотношения музыки и танца — «около» музыки, «под», «в» и «на» музыку (Ф.В. Лопухов);
- высокая культура творчества в танце (А. Дункан);
- музыкально-ритмическая грамотность (Н.Г. Александрова, Е.В. Конова, М.А. Румер);
- важность этюдной работы и выразительности движений (Е.В. Горшкова);
- импровизация как один из ведущих методов приобщения ребенка к музыке и танцу (М.С. Боголюбская) [64].

Опора на эти идеи позволяет сделать вывод о том, что приобщение детей к искусству танца идет по пути осознания связи мира слова, цвета, звука, жеста и пластического образа с миром чувств, эмоций и настроений ребенка.

Прообраз окружающего мира трансформируется через воображение, базируясь на опыте ребенка, который ищет наиболее созвучные, импровизирующие приемы и выразительные средства (жесты, позы, движения, пантомимика и т.д.), «старается усиленно создать художественный образ в собственной творческой деятельности» [77].

Полихудожественная деятельность детей реализуется через такие виды, как сенсорное насыщение занятий, «оживотворение» предметов и явлений, сопровождение занятий зрительными и музыкальными образами, обогащение занятий хореографией художественно-образной деятельностью (театрализация, танцевально-пластические композиции, хореографические импровизации), привлечение различных форм внеучебной деятельности (конкурсы, концерты хореографических коллективов, фестивали детского творчества).

Примерами полихудожественных форм организации занятий можно назвать некоторые технологии: «Цикл занятий, объединенных одной темой», «Уроки-путешествия», «Творческие проекты», «Социоигровые формы организации образовательного процесса», Игра-фантазия: «Я в измененных обстоятельствах» по мотивам книги Г. Гессе «Игра в бисер», «Игра — фасилитированная дискуссия», «Художественное событие» и др. [54].

Важнейшим стимулом для эстетического развития потенциала педагога и детей являются:

- 1) эстетическая среда образовательной организации, интеллектуальная среда, среда общения и сотворчества;
- 2) комплексные, интегрированные развивающие направления, формы и технологии обучения в условиях сотворчества детей, педагогов и родителей;

3) самостоятельное и совместное творчество педагогов, детей и родителей.

Современное использование полихудожественного подхода в рамках дополнительного образования опирается на особенность взаимодействия всех видов искусств для достижения лучших результатов в определении творческой направленности ребенка. Например, группой детей может быть выбрано занятие хореографическим искусством и для усиления восприятия детей, помогая им в освоении материала и подготовке дальнейших выступлений, педагоги используют музыкальное сопровождение, занятия актерским мастерством, которые не являются основными предметами.

Полихудожественная направленность характеризуется тем, что дети погружаются в разные виды искусства одновременно [76].

В младшем школьном возрасте ребенок переживает первое и самое яркое впечатление от искусства, происходит развитие его творческого воображения [8]. Именно поэтому занятия в начальной школе с использованием полихудожественного подхода предполагают гармоничное развитие растущего человека. Используются разные виды детского творчества: музыкального, изобразительного, театрального, хореографического и других, — формируется устойчивая мотивация к творчеству.

Итак, полихудожественный подход рассматривается нами как активизирующий фактор, основывающийся на следующих компонентах: духовном сопряжении и деятельной активности, культурно-нравственном пространстве, живом творчестве детей, художественной образности, обращении к региональной культуре.

Обучение детей хореографическому искусству с опорой на культурное наследие, художественное творчество, забота о духовном и эстетическом воспитании учащихся, приобщение их к разным видам искусства — одна из главных задач дополнительного образования в области эстетического развития.

Интересными с точки зрения глубины переживаемых ощущений, их анализа, понимания и интерпретации представляются творческие задания на темы: «Радость» — «Печаль», «Жарко» — «Холодно», «Злой» — «Добрый» и др., которые предлагалось выполнить обучающимся. Вначале — эмоции контрастные, затем, соотношение эмоций — нюансное и другие ассоциативные цепочки (аналогичные, обобщенные, причинно-следственные и др.). Ассоциативные связи помогают детям создавать точные и выразительные жесты, движения, танцевальные фрагменты и впоследствии участвовать вместе с балетмейстером в создании хореографических композиций, способствовавших выработке у обучающихся начальной школы наблюдательности, серьезного отношения к оттенкам эмоций и ощущений, которые вызывают у разных людей различное отношение.

Развитие ассоциативно-образного мышления обучающихся посредством импровизационного танца способствует овладению навыками импровизации каждым танцором независимо от изучаемого хореографического жанра.

Даже в процессе разминки создавались новые спонтанные вариации движений, сохранялась непрерывность движений. В зависимости от сложности движений обучающимся предлагались творческие задания и упражнения.

Упражнение 1. «Воображаемый предмет перемещается по телу» (для более осознанного исследования собственных мышц, суставов и тела).

Упражнение 2. «Движение».

Упражнение 3. «Шар».

Упражнение 4. «Наблюдатель».

Упражнение 5. «Импровизация с предметом».

Упражнение 6. «Групповая импровизация» и др. [62]

Среди всех игр как основного вида деятельности детей наиболее продуктивными для эстетического развития детей можно выделить игры-ассоциации, где цвет, звук, форма, ритм вызывают эмоциональную реакцию.

Такое восприятие, при котором раздражение в одной системе ощущений ведет к автоматическому отклику в другой, называется в психологии синестезией. Синестезия (греч. συναίσθησις — одновременное ощущение, совместное чувство) — феномен восприятия, состоящий в том, что впечатление, соответствующее данному раздражителю и специфичное для данного органа чувств, сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом. Так, например, во время импровизации музыка способна сформировать у ребенка определенный образ, вызвать определенные эмоции, ассоциации. С задачей синестезии в хореографической импровизации у детей эффективно справляются предметы: мячи, блоки для йоги, ленты, коробочки, воздушные шары.

Другие формы игр во время обучения хореографической импровизации — пантомима, музыкальные загадки, ролевые игры-импровизации в парах и в группе.

Несмотря на свой развлекательный формат, ассоциативные игры имеют еще и вторую сторону — познавательную и творческую. Но в отличие от стандартного учебного процесса познавательные задачи в игровом методе ставятся скрыто, когда ученик получает знания, при этом не имея перед собой эту задачу перво-

степенной. Любую ассоциативную игру следует начинать с создания атмосферы, эмоционально располагающей к игре.

Следующий этап — обозначение задач, которые напрямую зависят от педагогических задач учебного процесса, а также от возрастных особенностей обучающихся.

Обозначение участникам когнитивных и игровых задач, организация поведения и межличностных отношений происходят на следующем этапе вовремя объяснения правил игры. Сознательное выполнение этих правил формирует волю, развивает самообладание, выдержку, умение контролировать свои поступки, свое поведение. Но игра, имеющая определённые условия, все же должна обладать некой степенью свободы, потому что правила, чрезмерно дисциплинирующие, снижают у детей интерес к игре и даже разрушают её.

Обязательным структурным элементом игры является ее результат. Результат может быть наглядным (здесь и сейчас), менее заметным (получил удовольствие, заинтересовался процессом создания и исполнения) и отсроченным (создал свой вариант этюда, игры, произведения через определенное время).

Чтобы ассоциативная игра полностью решала задачи, необходимо соблюдать определенную методику проведения.

В нее входят:

1. Подготовка к игре:
  - а) объявление названия;
  - б) сообщение о расположении ее участников (сидя, стоя, индивидуально, в группах);
  - в) объяснение хода игры;
  - г) показ педагогом отдельных действий (если это необходимо), раздача предметов, инструментов, атрибутов.

2. Проведение игры.

3. Подведение итогов игры, рефлексия, перспективы.

Обязательным условием ассоциативной игры является создание педагогом атмосферы доверия, что возможно в том случае, если педагог станет равноправным участником игры и последующей рефлексии. Важно, что на первых этапах работы педагог первым высказывал свои мысли и переживания, демонстрируя свою открытость. Участие в игре, как и всякая другая деятельность, нуждается в оценке и поощрении, эмоциональной поддержке. Педагогу важно поддержать любые попытки ребенка к творчеству, его стремление выразить себя. Поэтому он предлагает, но не навязывает, советует, но не требует. Решение принимает ребенок, исходя из своего личного опыта восприятия окружающего мира.

Применение методов театральной педагогики как направления педагогической науки необходимо на занятиях с детьми. Средствами театрального искусства воспитывается личность ученика, происходит становление его самосознания, формируется культура чувств, способность к общению, владению своим телом, голосом, пластической выразительностью движений, воспитывается чувство меры и вкус, которые необходимы человеку для успеха в любой сфере деятельности. Театральное искусство и театральное творчество развивают самые разнообразные способности человека, пробуждают творческое начало ребенка, дают ему активное, действенное восприятие знаний» [56].

Значимость актерского мастерства, драматургии самой игры, использование атрибутов, костюмов, декораций позволяет создать и донести зрителям (даже если зрители — это другие ученики) яркий хореографический образ. Суть игры актера за-

ключается в том, чтобы с помощью своего тела и всех своих внешних выразительных средств передать факты и события внутренней, духовной жизни. Для достижения этого нужно, чтобы внешние выразительные средства были пронизаны живой духовной силой. Это означает, что каждое физическое упражнение должно быть также и упражнением для развития души. Очень важно при развитии навыков к танцевальной импровизации сохранить детскую заинтересованность, только тогда ребенок сможет почувствовать себя уверенно, переходя непосредственно к самой импровизации, используя ассоциации.

Полихудожественный подход и использование ассоциативной хореографии рассматривается нами как активизирующий фактор, основывающийся на следующих компонентах: духовном сопряжении и деятельной активности, культурно-нравственном пространстве, живом творчестве детей, художественной образности, обращении к региональной культуре.

Обучение детей хореографическому искусству с опорой на культурное наследие, художественное творчество, забота о духовном и эстетическом воспитании учащихся, приобщение их к разным видам искусства — одна из главных задач дополнительного образования в области эстетического развития.

## **3.2 Особенности использования полифункциональности эстетики хореографии в мультимодальных технологиях**

### **Постура (осанка) как основа эстетики танцевального искусства**

Основой любого вида хореографии является осанка, которая создает эстетику тела, движения, позы или сообщения. Современные хореографы выделяют более объемное понятие «постура». Постура — это поза, стойка, принятая телом в пространстве и сохраняемая в процессе мышечной активности или в результате скоординированного сокращения группы мышц. Это положение тела, которое влияет на качество движений, стабильность и эффективность исполнения танцевальных элементов.

#### **Типы постуры**

##### **Динамическая postura**

Это то, как человек держит своё тело во время движения. Например, динамическая postura проявляется при ходьбе, беге, прыжках, поворотах и любых других активных действиях. Важно понимать, что правильная динамическая postura обеспечивает плавность, лёгкость и выразительность движений, предотвращает травмы и повышает общую выносливость танцора.

##### **Статическая postura**

Это положение тела, принимаемое человеком в состоянии покоя. Примеры статической постуры включают сидение, стояние, лежание. Правильная статическая postura важна для поддержания здоровья позвоночника, предотвращения болей в спине и улучшения общего самочувствия.

Значение позуры в хореографии трудно переоценить, поэтому необходимо уделять существенное внимание этому компоненту танцевального искусства. Знание позуры и умение ее контролировать имеют огромное значение для любого хореографа и танцора. От правильной позуры зависит эстетический эффект танца, безопасность исполнителя и продолжительность карьеры артиста. Умение поддерживать правильную динамику и статику позволяет создавать уникальные и впечатляющие постановки, избегать травм и сохранять здоровье артистов.

Практическое применение знаний о позуре в профессиональной деятельности хореографа помогает решить комплекс задач. Хореограф должен уметь анализировать и исправлять недостатки позуры у учеников, разрабатывать упражнения для укрепления мышечного корсета, учить правильным техникам дыхания и расслабления. Постоянная работа над улучшением собственной позуры помогает хореографу демонстрировать ученикам правильные положения тела и служить примером для подражания. Таким образом, понимание и использование принципов позуры является важным аспектом профессионального развития хореографа и залогом успеха в творческой деятельности.

*Развитие динамической позуры* у студентов-хореографов требует комплексного подхода, включающего физические тренировки, осознание собственного тела и формирование правильного отношения к своему здоровью. Вот несколько эффективных методов, которые помогут студентам освоить и развить динамическую позуру:

1. Развитие осознания своего тела

Студенты должны научиться чувствовать свое тело в движении, осознавать каждый мускул и сустав, участвующий в ис-

полнении танца. Для этого полезно использовать зеркальные отражения, видеозаписи выступлений и практику перед зеркалами.

## 2. Регулярные занятия йогой и пилатесом

Эти практики помогают укрепить мышцы корпуса, растянуть связки и сухожилия, улучшают координацию и гибкость. Они также способствуют развитию внутреннего ощущения баланса и устойчивости, необходимых для качественной динамики движений.

## 3. Работа с балансом

Упражнения на равновесие позволяют укреплять мелкие стабилизирующие мышцы, которые отвечают за удержание тела в правильном положении. Полезны будут упражнения на нестабильных поверхностях, таких как босу-платформы или специальные подушки.

## 4. Кардионагрузки

Регулярная аэробная нагрузка способствует улучшению общей физической формы, повышению выносливости и силы. Бег трусцой, велосипедные прогулки, плавание помогут укрепить сердечно-сосудистую систему и повысить общий уровень энергии.

## 5. Индивидуальная коррекционная гимнастика

Каждый студент имеет индивидуальные особенности строения тела, поэтому важно разработать индивидуальную программу упражнений, направленную на устранение конкретных недостатков и укрепление слабых зон.

## 6. Постановка техники движений

Правильное исполнение базовых танцевальных техник должно стать основой тренировок. Только после освоения основ можно переходить к изучению сложных комбинаций и акробатики.

## 7. Контроль эмоционального состояния

Эмоциональный настрой оказывает значительное влияние на физическое состояние организма. Психологические методики релаксации и концентрации внимания помогут снизить стресс и напряжение, улучшить концентрацию и уверенность в себе.

Следуя этим рекомендациям, студенты смогут постепенно сформировать хорошую динамическую позу, что станет залогом успешной профессиональной карьеры и обеспечит долготеленую творческую активность.

*Развития статической позы* у студентов начинается с формирования осознанного понимания важности правильной стойки и умения удерживать её длительное время. Рассмотрим шаги, которые помогут эффективно развить статическую позу:

### 1. Осознанность и контроль

Первый этап — развитие осознания своего тела. Студентам рекомендуется регулярно наблюдать за собой в зеркало, фиксируя любые отклонения от идеальной стойки. Важна визуализация правильного положения спины, плеч, головы и ног.

#### Упражнение №1: Проверка перед зеркалом

Стоять перед большим зеркалом и следить за положением тела, пытаясь сохранить правильное выравнивание всех частей тела.

### 2. Укрепление мышц-стабилизаторов

Укрепляйте глубокие мышцы живота, поясницы и ягодиц. Эти мышцы играют ключевую роль в поддержании вертикального положения тела.

#### Упражнение №2: Изометрические упражнения

Примером служат упражнения вроде планки, мостиков и обратных гиперэкстензий. Их регулярное выполнение укрепляет глубокую мускулатуру и улучшает устойчивость тела.

### 3. Работа с дыханием

Контролируемое дыхание значительно облегчает поддержание правильной осанки. Необходимо научить студентов дышать диафрагмой, сохраняя ровное положение груди и плеч.

#### Упражнение №3: Глубокое дыхание животом

При выполнении глубокого вдоха воздух направляется в нижнюю часть легких, живот слегка выпячивается вперед, плечи остаются неподвижными.

### 4. Растяжка и мобильность суставов

Поддерживайте подвижность суставов и эластичность мышц путем регулярных занятий растяжкой. Это улучшит общее самочувствие и облегчит сохранение правильного положения тела.

#### Упражнение №4: Наклоны вперед и назад

Выполняйте наклоны туловища вперед и назад, растягивая позвоночник и стимулируя кровообращение в мышцах.

### 5. Создание условий для постоянного контроля

Организуйте пространство таким образом, чтобы оно способствовало поддержанию хорошей осанки. Используйте стулья и столы эргономичной конструкции, обеспечивающие поддержку спины и шеи.

#### Рекомендация: Эргономичные рабочие места

Предоставьте удобные условия для учебных занятий, включая кресла с поддержкой поясничного отдела и регулируемые по высоте поверхности стола.

Разработка статической позуры — процесс длительный и требующий постоянной работы. Однако освоив основы, студенты приобретут полезные привычки, которые обеспечат здоровую спину и красивую осанку на всю жизнь.

Постура играет важнейшую роль в создании эстетического впечатления от танца. Именно благодаря ей танец становится визуально привлекательным, гармоничным и убедительным. Давайте рассмотрим подробнее, каким образом правильная postura влияет на эстетику танца.

#### 1. Четкая линия тела

Хорошая postura формирует четкую линию тела, подчеркивая пропорции фигуры танцовщика. Гармония линий достигается благодаря правильному положению позвоночника, равномерному распределению веса и согласованности действий рук, ног и корпуса. Таким образом, зритель воспринимает каждую фигуру целостно и гармонично.

#### 2. Выразительные жесты и эмоции

От качества posture зависят сила и точность передачи эмоций через движение. Танец передает настроение зрителя посредством пластичных форм и выразительных позиций. Если postura нарушена, зритель теряет ощущение красоты и гармонии исполняемого произведения.

#### 3. Грамотная техника

Техника танца основывается на способности удерживать корпус в нужном положении даже при интенсивных нагрузках. Хорошая postura гарантирует точное выполнение технических элементов, будь то вращения, прыжки или падения. Неправильно поставленное тело приведет к искажению техники и снижению уровня мастерства.

#### 4. Эффективность движения

Оптимальное распределение нагрузки на суставы и мышцы снижает риск травмирования и продлевает срок активной танцевальной карьеры. Чем лучше развиты навыки posture, тем

меньше усилий тратится на поддержание нужной позиции, что позволяет экономить энергию и двигаться легче и свободнее.

### 5. Привлекательность образа

Красота линии тела дополняется индивидуальным стилем каждого исполнителя. Хорошо разработанная постанка позволяет раскрыть характер персонажа, добавить глубины образу и создать запоминающийся художественный образ.

Для достижения высокого уровня артистизма и привлекательности исполнения необходимо уделять внимание формированию и совершенствованию постанки. Регулярные тренировки, внимательное отношение к технике исполнения и постоянный самоконтроль позволят достичь великолепных результатов в искусстве танца.

Осознание студентами важности правильной постанки — первый и ключевой шаг к эффективному обучению этому важному элементу искусства танца. Вот несколько действенных методов, помогающих учащимся почувствовать необходимость формирования правильной постанки:

#### 1. Объяснение физиологических особенностей

Начните с объяснения анатомии человеческого тела и роли отдельных групп мышц в поддержании правильной постанки. Покажите связь между осанкой и здоровьем позвоночника, общим самочувствием и способностью выдерживать длительные нагрузки.

#### 2. Демонстрация примеров

Используйте фотографии известных балетных мастеров и звезд современной хореографии, демонстрирующих идеальное положение тела. Просмотрите записи выступлений, отмечая моменты красивой постанки и её влияния на восприятие зрителей.

### 3. Анализ собственных ошибок

Запишите студентов на видеокамеру во время занятий и предложите проанализировать собственное исполнение. Пусть они сами увидят, насколько неправильная позиция влияет на внешний вид и технику танца.

### 4. Организация специальных тренингов

Проведите серию мастер-классов, посвященных вопросам осанки и координации движений. Включайте упражнения на тренировку глубоких мышц спины, таза и конечностей, направленные на улучшение стабильности тела.

### 5. Использование вспомогательных инструментов

Применяйте зеркала, стены и предметы мебели для коррекции осанки. Помогите студентам самостоятельно отслеживать правильность положений тела и своевременно устранять возникающие проблемы.

### 6. Поддерживающая среда

Создавайте позитивную атмосферу, поощряющую желание совершенствоваться. Хвалите успехи учащихся, хвалите их усилия и мотивируйте дальнейшие достижения.

Важно помнить, что осознание значимости правильной позуры приходит постепенно. Предоставляя достаточное количество информации и создавая благоприятные условия для обучения, преподаватели способны добиться значительных успехов в формировании у студентов здорового и красивого восприятия своей внешности и способностей.

В рамках мультимодальных технологий, реализуемых в структуре хореографического образования, особое место занимает такое универсальное понятие, как ритм. В различных видах искусства, особенно в танцевальном велика и разнообраз-

разна роль ритма. Высказывание американской писательницы Майи Энджелу о том, что «Все во вселенной ритмично. Все танцует», как нельзя лучше объясняет всеобъемлющее значение ритма, которому не уделяют достаточного внимания специалисты.

Рассматривая и изучая данную область, необходимо понимать значение следующих терминов.

**Ритм** — это упорядоченность, чередование каких-либо элементов, происходящее с определённой последовательностью, частотой.

**Ритмология** — учение об организации человеческой жизнедеятельности.

Биологические ритмы или биоритмы — это более или менее регулярные изменения характера интенсивности биологических процессов. Способность к таким изменениям жизнедеятельности передается по наследству и обнаружена практически у всех живых организмов.

Несмотря на то, что определение ритма дал древнегреческий философ Аристотель, наибольшее влияние на использование многогранных качеств этого феномена в плане разностороннего развития и воспитания личности оказал швейцарский педагог и композитор Эмиль Жак Далькроз.



*Швейцарский педагог, композитор Эмиль Жак-Далькроз  
(6 июля 1865, Вена — 1 июля 1950, Женева).*

Система музыкального воспитания Эмиля Жака-Далькроза, которого называли как “Пророк ритма”, “музыкальный Песталоцци”, продолжает оказывать значительное влияние и активно используется, музыкантами, хореографами и представителями различных видов искусства[21].

Следующий мультимодальный блок, который мы рассматриваем как один из эффективных и перспективных по своему потенциалу, представляет из себя интегративную связь музыки и движения, а именно орф-педагогика и музыкальное движение.

**Орф-педагогика**— это воспитание и обучение через искусство и творчество, основанное на связи музыки, движения и речи. Эта креативная педагогика позволяет развивать не только музыкально-двигательные способности детей (петь, лучше чувствовать своё тело, танцевать, играть на инструментах), но и полноценно развивать личность ребёнка, раскрывать внутренний потенциал.

Основателем этого направления стал немецкий композитор и педагог Карл Орф (1895-1982). Он известен по сценической кантате «Carmina Burana» (1937). Композитор ввел термин «элементарное музицирование», то есть процесс, состоящий из нескольких элементов: пение, импровизация, движение и игра на инструментах. Карл Орф разработал детские песенки, пьесы и упражнения.

Особенностью классического орф-занятия является движение и музицирование на орф-инструментах. В настоящее время Орф-подход используется во всём мире для обучения людей в естественной и непринуждённой обстановке, начиная от детей грудного возраста до преклонных лет. Эти занятия затрагивают многие аспекты психического развития. Детям с различными отклонениями эти занятия могут помочь в развитии речи, коммуникативных способностей, внимания, концентрации, мелкой и крупной моторики. А самое важное, что урок строится "здесь и сейчас", в зависимости от индивидуальных потребностей детей, от эмоционального состояния.

Приоритетными задачами данного подхода являются:

- научиться играть и петь, лучше осознавать свое тело (лучше им управлять);
- понять определенные закономерности музыки;
- тренироваться в концентрации внимания, улучшать память, ориентироваться в пространстве и времени;
- учиться абстрактно мыслить и узнавать разные эмоции, общаться с другими детьми;
- знакомиться с различными культурами через музыку и движение.

Занятие состоит в основном из движения и танца. Активные упражнения подготавливают детей к спонтанным двига-

тельными выражениям, учат изображать настроения и звуки с помощью элементарных движений. Особо стоит выделить следующие типы заданий:

- проживание музыки через движение;
- звучащие жесты (хлопки, щелчки, шлепки и др.);
- пение, с использованием лучших образцов народной культуры;

- речевые упражнения (развивают у ребенка чувство ритма, способствуют формированию правильной артикуляции, показывают разнообразие динамических оттенков и темпов. Орф-подход переводит наше внимание со смысла слов на музыкальность и красочность их звучания. На уроке используются три варианта речевого текста: на родном языке, на языках других культур, на выдуманном языке);

- поэтическое музицирование (это помогает детям ощутить гармоничное звучание поэзии и музыки);

- игра на музыкальных инструментах (дети учатся взаимодействовать между собой и легко развивают чувство ансамбля);

- театр (для того, чтобы объединить воедино все перечисленное ранее: воздействие музыки, движения, танца, речи и художественного образа в изобразительной игре).

Какие инструменты используются на орф-уроке?

- барабаны и ударные инструменты (джембе, маракас, пандейра, деревянная коробочка, реко-реко);

- ксилофоны;

- звучащие жесты (body percussion) — это техника ритмической игры на собственном теле: хлопки, щелчки, притопы;

- в качестве музыкальных инструментов используются шары, ленты, ткани, палочки, стаканы, веревки и т.п. — практически любые предметы.

Главными принципами обучения являются:

1. Обучение нужно для развития.
2. Движение, звук, речь, пение вначале неразделимо связаны и только потом очень постепенно разделяются.
3. Процесс важнее результата.
4. Практика важнее теории (нот).

Специалисты часто орф-уроками дополняют академическое образование, либо предваряют его, готовят к нему. Податливый материал для занятий побуждает детей фантазировать, сочинять и импровизировать. Таким образом, на музыкальных занятиях достигается цель развития творческого начала ребенка.

На музыкальных занятиях с орф-подходом создается атмосфера игрового общения, где каждый ребенок наравне со взрослым может проявить свою индивидуальность. Единая структура занятий помогает детям хорошо ориентироваться в новом материале, творить, создавать образы и радоваться успехам. Воспитанники учатся общаться со сверстниками, у них повышается психическая активность, развивается эмоциональная сфера [24].

Несомненно, метод музыкального движения имеет серьезные теоретические и философские обоснования, из которых следует, что музыкальное движение глубоко изучает физиологические особенности музыкального восприятия и двигательные реакции тела.

Музыкальное движение следует считать одним из способов музицирования. От обычного музицирования музыкальное

движение отличается только тем, что переживание и индивидуальная интерпретация музыки выражается не в звуках, а через движение.

Физическое развитие не является самоцелью, тело рассматривается как инструмент, выражающий внутреннее содержание.

“Музыкальное движение” дает возможность детям активно входить в музыку через импровизацию, создавать свои собственные композиции. Но, прежде чем образцы импровизации станут ясными и выразительными, дети должны пройти под руководством педагога путь овладения азами техники естественного человеческого движения, наполненного музыкой.

Музыкально-двигательная деятельность происходит в форме музыкальной игры и доставляет детям настоящую радость. На начальном этапе обучения упражнения и танцы имеют игровой образ и воспринимаются детьми как игры.

Музыкальная игра — это приём приобщения детей к музыке, к пониманию её содержания, к размышлению, осмыслению её выразительных средств, и в то же время такая игра развивает двигательную сферу и пространственное чувство ребёнка. У детей открываются способности к творческому воображению и танцевальной импровизации. Танцы разучиваются естественным образом, «без зубрёжки», поскольку дети не только привыкают чувствовать форму произведения и все нюансы в характере музыки, но и получают навыки общения в коллективно-пространственных композициях.

#### ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

1) Музыкальность характеризуется способностью переживать содержание музыкального процесса в его целостно-

сти, чувствовать музыкальный образ (целенаправленная организация восприятия музыки и движений исполнителя, моторная реакция в теле на музыкальный материал).

2) Образное содержание и характер упражнений всецело вытекает из содержания и формы музыки. Воспитанники развивают умение слушать музыку, в упражнениях, играх и танцах сами включаются в действие и целостно воспринимают эмоциональное содержание музыки.

3) В процессе работы музыкального движения необходимо знакомить с музыкой, содержащей разнохарактерные образы — от веселых, беззаботных, лиричных, нежных и до энергичных, волевых. Сопоставление конкретных музыкальных образов (энергичных, активных, волевых и спокойных, лиричных, созерцательных) помогает воспитанникам сильнее и глубже переживать и четче выражать их, обогащает и организует эмоциональный мир детей.

4) Успех определяется не количеством упражнений, игр и танцев, а умением детей переживать их содержание. Следует всегда обращать внимание на выражение лиц движущихся детей, т.к. на них яснее всего видно, что дают детям музыка и движение

#### МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

1) На первом же уроке добиться внимания к каждому своему слову и серьезного отношения к основным правилам работы и поведения: не шуметь, не разговаривать во время звучания музыки, не отвлекаться, двигаться бесшумно — «не мешать музыке» (если не выполнить данного условия, занятия потеряют всякий смысл).

2) Для развития музыкально-двигательной памяти задать следующий вопрос: «Что мы делали в прошлый раз под

эту музыку?». Или предоставить обучающимся самим начинать упражнение под музыкальный материал, используемый на прошлом занятии. Так появляется непрерывное и заинтересованное внимание к музыке, с которой связаны их действия, игры; дети начинают следить за музыкальным рассказом так же, как они слушают стихи, сказку.

3) С первых же занятий надо предоставлять детям возможность самостоятельно отвечать на музыку движением. Если сразу не пробудить любовь и стремление к самостоятельному творческому движению, то позднее это сделать будет очень трудно.

4) Вначале большинство воспитанников стесняются самостоятельно двигаться под музыку, поэтому педагог должен подводить их к этому постепенно и незаметно. Например, игра, в которой они под звуки марша привыкли ходить, заменяется на музыку с другим характером, темпом, ритмом, под которую ходить нельзя, дети, подчиняясь музыке начинают искать другое движение (бег, подскоки и т.д.), тем самым осваиваются игры и упражнения с элементами импровизации.

5) Дети должны почувствовать, что движения и музыка в каждом упражнении, игре, танце органически связаны с содержанием и формой (соответствие возрасту музыкального материала и движений).

6) Упражнения, в которых окончание музыки подчеркивается интересным игровым моментом, помогают детям на первых этапах обучения внимательно следить за развитием мелодии.

7) На всех этапах у детей необходимо развивать умение вслушиваться в музыку, постигать ее язык. Педагог будит во-

ображение детей, подсказывает им детали образа (действий, движений), вытекающие из особенностей музыки. Музыкальный рассказ оживает, и дети создают яркий музыкально-двигательный образ.

8) Не следует в работу по воспитанию чувства метроритма привносить элементы музыкальной грамоты (понятие такта, сильных и слабых долей, длительности, счета и т.д.). Это только пугает детей, отвлекает их активное внимание от самой музыки, от ее целостного логического содержания.

9) Для воспитания четкой ритмичности движения большое значение имеют упражнения, которые выполняются сообща, или держась за руки, или воплощая коллективный образ. Детей захватывает общий ритм, и их движения четко согласуются с музыкой.

10) Необходимо развивать восприимчивость к динамической окраске музыки. Следует воспитывать устойчивую связь между увеличением или уменьшением силы звучания музыки и изменением степени мышечного напряжения (чем сильнее музыка, тем сильнее, энергичней движения). С первых уроков динамический контраст должен быть услышан и передан детьми как изменение в характере музыки, как изменение ее эмоциональной окраски.

В процессе совершенствования музыкальных движений у обучающегося педагогу необходимо учитывать целый комплекс объективных и субъективных факторов.

1. Отвечать на музыку движениям детям мешает заторможенность:

- Психическая заторможенность снимается увлекающими детей музыкально-двигательными заданиями;

- Физическая заторможенность, обусловленная множеством разнообразных зажимов (неправильные привычки, малая подвижность, долгое сидение в классе формируют «непослушные мышцы»), исправляется развитием мышечного чувства — умением различать напряженное и ненапряженное состояние мышц, воспитывать ощущение своей позы и направление движения.

2. Педагог должен постоянно следить за основным исходным положением детей в каждом упражнении, игре, танце, добиваться естественного и сознательного выполнения задания. Дети должны уметь подготовиться к движению:

- При сохранении правильной стойки во время исполнения упражнений на месте ярко выражается перемещение центра тяжести тела;

- Перемещение корпуса вперед перед началом ходьбы, бега, подскоков и других движений необходимо формировать у детей с самого начала. Такой прием придает любому движению устремленность, динамичность и эмоциональную выразительность.

3. Детям часто мешает двигаться плохая координация движений:

- Исполнение задания по внешним признакам, а не по содержанию (механическое копирование движение педагога или товарищей) не позволяют продемонстрировать ритмичность и координацию движений, происходит формальная согласованность с музыкой. Таких детей нельзя торопить и упрекать за ошибки. Надо посоветовать им не смотреть на педагога и товарищей, а двигаться самим, слушая музыку.

- Некоординированность и неритмичность движений иногда зависят от чрезмерного возбуждения и нервозности де-

тей. В таких случаях следует подбирать музыкальный материал более спокойного характера. Дети, страдающие излишней возбудимостью и неуравновешенностью (особенно мальчики), очень любят упражнения с лиричными, задумчивыми, успокаивающими образами.

4. Особое внимание надо уделять детям, у которых наблюдается недостаточная общая активность и вялость мышц. Таким детям давать специальные упражнения, учить их делать движения с максимальной амплитудой, четко, быстро и до предела напрягать мышцы:

- Вялость мышц преодолевается с помощью воздействия резких динамических контрастов в музыке (некоторые дети прикладывают чрезмерно большие мышечные усилия, отчего перестают владеть своим движением необходимо им указать на это и скорректировать исполнение);

- Нередко у детей недостаточно развиты некоторые группы мышц, что мешает четкости и выразительности движений (например, у мальчиков часто слабо развиты мелкие мышцы стопы, и потому с трудом выполняют пружинные движения: пружинки, бег, подпрыгивания и т.д.). Следует помочь соответствующими упражнениями.

## ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К МЕТОДАМ РАБОТЫ

1. При работе с детьми над новым музыкальным материалом одинаково важны как словесные объяснения, так и показ движений.

2. Словесные объяснения должны быть кратки, точны, образны и конкретны.

3. Особенно осторожно и вдумчиво говорить о музыке. Нельзя упрощать, формально определять ее особенности.

4. Говорить о содержании музыкально-двигательного материала и особенностях движения надо всегда образно, активизируя воображение детей. Хорошо сопровождать слова отдельными движениями, выразительными жестами.

5. Показ играет в работе над движением огромную роль, поэтому необходим во всем процессе работы. Дети должны увидеть художественное воплощение музыкально-двигательного образа, это будит их воображение.

6. Во всех случаях, показывая, руководитель должен двигаться с полной эмоциональной выразительностью, в полном единстве с музыкой, правильно и точно исполняя движение. Схематичный, формальный показ вполсилы недопустим — это вредит детям!

7. В работе над материалом не следует торопить детей, опережая возможности их восприятия.

Стефанида Дмитриевна Руднева (1890-1989), российская танцовщица и методист по детскому образованию, одна из основательниц метода музыкально-эстетического воспитания «Музыкальное движение», на основе хореографических подходов А. Дункан вместе с единомышленниками разработала следующие рекомендации:

1) Категорически запрещается подменять ощущение музыкального ритма арифметическим счетом, механически согласовывать движения с музыкой. Дети должны целостно воспринимать музыку и следовать за развитием музыкальной мысли.

2) На первое место по музыкально-воспитательному значению выходит самостоятельная работа детей над музыкальными произведениями, танцевальная импровизация.

3) Детям и педагогу категорически запрещено говорить что-либо во время звучания музыки. Музыка надо уважать и беречь.

4) Занятия проходят под живую музыку. Так достигается наибольший эффект сопричастности и сопереживания музыкальному замыслу.

5) На каждом занятии проводится музыкальная игра. Это позволяет привлечь детей к действию (движению) в рамках сферы их непосредственных интересов [51].

### **ЦЕЗУРА**

Рассматривая взаимосвязь музыки и танца в контексте эстетической культуры, невозможно не брать во внимание такое понятие, как цезура. Цезура (от лат. *caesura* — рубка, рассечение) — термин, заимствованный из теории стиха, где он обозначает определяемое метром постоянное место словораздела, членящее стих на полустихия (синтаксическая пауза при этом необязательна). В античном стихе это членение совпадает с членением музыкальной фразы. В музыке, связанной со стихом, цезура не метрическая, а смысловая грань, выявляемая в исполнении переменной дыхания, остановкой и т. п. Подобно синтаксическим знакам препинания, цезуры бывают различными по глубине, наряду с разграничительной могут выполнять соединительную функцию ("паузы напряжения") (М.Г. Харлап Источник: Музыкальная энциклопедия, 1973—1982 гг.).

#### **Цезура (в музыке)**

Цезура в музыке — грань между частями, разделами, построениями музыкального произведения. Наряду с прочими факторами цезура обеспечивает восприятие членения произведе-

дения, его структуры. Специальных знаков для обозначения цезуры не существует; отчасти об их местоположении позволяют судить фразировочные лиги. В ряде случаев цезура совпадают с перерывами в звучании (паузами); они всегда возникают после мелодической и гармонической каденции, после остановки на долгом звуке, в момент перехода от ритмической фигуры к её повторению и т.п. Значительность («глубина») цезуры пропорциональна масштабам построений и степени их законченности. В ряде случаев возможно различное истолкование местоположения и глубины цезуры, чем в числе прочего определяется своеобразие индивидуальной интерпретации произведения.

Момент разделения музыкальных фраз называется цезурой. По своему значению цезуры в музыке близки к знакам препинания в словесной речи. Они отделяют музыкальные построения друг от друга и помогают яснее воспринимать музыку.

Цезура обозначается знаком V и указывает на то, что в этом месте нужно взять дыхание. Каждую фразу следует петь на одном дыхании. Нельзя брать дыхание посередине фразы. Взяв дыхание перед началом фразы, нужно экономно расходовать его, чтобы воздуха хватило на целую фразу.

В каждой музыкальной фразе есть так называемая вершина. Вершина фразы обычно совпадает с ударным слогом главного смыслового слова этой фразы. Для поющего очень важно в каждой музыкальной фразе найти вершину и исполнить фразу со стремлением к вершине, с некоторым усилением звучности к вершине и затем ослаблять звучность на безударных слогах. Это является одним из важнейших условий выразительного, художественного исполнения. Не может быть выразитель-

ного пения, если поющий не внимателен к слову, если он безразлично исполняет ударные слоги и в то же время у него «выскакивают» слоги безударные.

При создании хореографического произведения огромное значение имеет грамотное использование смысловых пауз, которые в музыкальном искусстве, как говорилось ранее, называют цезурами. Что значит мысль движения? Нести движение от мысли к одухотворенности (вложить в это движение определенную эмоцию, которая сразу же меняет движение, помогая нащупать образ). Как наполнить движение смыслом? Как показать максимально органично, сильно и в то же время совершенно спонтанно и убедительно (например, историю: кто-то тебя позвал)? Людмила Валентиновна Ковалева (педагог Д. Вишневой) говорила: «Научись существовать в паузе — так, чтобы от тебя не могли оторвать глаз, даже если ты ничего не делаешь, потому что ты стоишь с мыслью, и эта мысль доходит до зрителя». Это позволяет зрителю увидеть свою мысль, свою эмоцию [72].

### **ЭВРИТМИЯ**

В контексте мультимодальности хореографического искусства мы предлагаем рассматривать эвритмический подход как инновационное направление в структуре эстетики танца. Эвритмия (др.-греч. εὐρυθμία — гармоничность) — искусство художественного движения, созданное Рудольфом Штейнером и совместно с Мари фон Сиверс в начале XX века в Европе. Это искусство танца, также оно используется в образовании вальдорфских школах. Заявляются его лечебные свойства. Эвритмия находит импульсы к движению в закономерностях речи и музыки.



Рудольф Штейнер (1861–1925)— австрийский ученый, доктор философии, педагог, художник, поэт, режиссер, реформатор теории познания и практически всех сфер человеческой культуры, включая естественные и точные науки, а также медицину.

Одним из вдохновителей возрождения и модернизации эвритмии является австрийский педагог Рудольф Штайнер. В своей лекции от 26 августа 1923 года доктор Штайнер говорит о происхождении эвритмии:

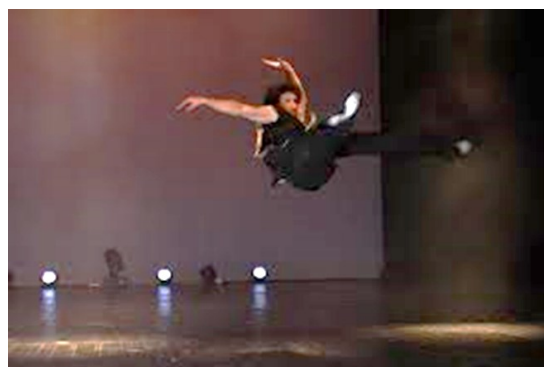
1. В правремена языкам была свойственна подлинная художественность. Существовали такие языки, которые звучали подобно пению.

2. Это сегодня мы используем язык по преимуществу для передачи информации, даже при общении со стихотворной ре-

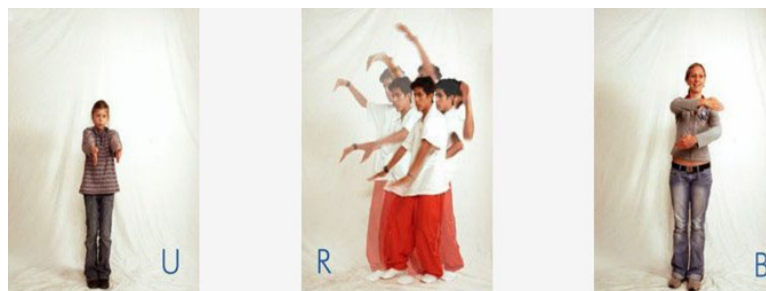
чью для современного человека часто довольно большое значение имеет смысловая нагрузка.

3. Но звук имеет собственную душевную наполненность и при достаточном внутреннем внимании и открытости само звучание вызывает в душе человека образы.

*Эвритмия* дает возможность представить на сцене в движении непосредственно саму музыку или саму поэтическую речь. В этом ее новизна, ее существенное отличие от танца, в котором главную роль играет переживаемый танцовщиком художественный образ и наполняющая его субъективная эмоция.



В эвритмической системе выявляется психологическая сущность звука, выраженная в жесте и движении.



В процессе эвритмического занятия решаются следующие *задачи формирования культуры здоровья*:

- улучшение самочувствия, повышение двигательной активности, работоспособности (соматический аспект);
- переживание своей успешности, надежда, пробуждение эмоций, позитивный настрой, интерес к окружающему (эмоционально-волевой уровень);
- самовыражение в движении, реализация внутренних образов, развитие фантазии и воображения (когнитивно-образный уровень);
- улучшение межличностных отношений, познание себя в благоприятной атмосфере, повышение самооценки в дружеской ситуации, принятие себя, своей неповторимой индивидуальности (личностно-социальный уровень);
- формирование системы духовно-нравственных и общечеловеческих ценностей, знакомство с музыкальной и поэтической культурой и особенностями менталитета народа, укрепление чувства ответственности и справедливости (духовно-нравственный аспект).

Эвритмическое занятие включает следующие этапы:

1. Подготовка пространства и костюмов

✓ Для проведения эвритмического занятия необходимо просторное, светлое, хорошо проветренное помещение, способствующее созданию терапевтического эффекта.

✓ Необходимо заранее удобно расположить все материалы, в том числе музыкальные инструменты. Из обуви удобнее всего использовать чешки.



2. Создание доверительной атмосферы и успокоение

✓ Доверительная атмосфера создаётся в общем кругу.

Дети садятся в круг и приветствуют друг друга пением и жестами. Используются пальчиковые и жестовые игры.



3. Музыкально-ритмический круг

Музыкально-ритмический круг обычно включает следующие дидактические блоки, которые могут располагаться в произвольном порядке:

➤ ритмические игры;

- блок развития крупной моторики (упражнения для развития координации и равновесия, ловкости стопы; упражнения для изучения географии тела);
- блок развития мелкой моторики;
- пространственная ориентация;
- социальные игры (взаимодействие с партнёром, групп детей, всей группы как единого коллектива);
- импровизационные двигательные композиции с музыкальным сопровождением;
- народные игры.

#### 4. Завершение занятия

Эвритмическое занятие завершается фазой успокоения. Рекомендуется постоять с закрытыми глазами, сложив руки на груди — «закрыть все замочки».

Эвритмическое движение воздействует до самых глубин души ребенка. Именно в этой области кроются самые большие возможности для реализации в школе одной из основных целей вальдорфской педагогики — создания «одушевленной культуры тела».



Суть особой воспитательной значимости эвритмии была однажды особенно четко сформулирована Рудольфом Штейнером в педагогическом курсе, когда он подчеркнул, что эвритмия «помогает выработать такую волю, сила которой сохраняется у человека на протяжении всей его жизни» [73].

### **ИДЕОКИНЕЗИС**

Искусство хореографии, являясь неотъемлемой частью социокультурной среды, в которой отражаются перемены и прогресс человеческого общества, выступает одним из компонентов, аккумулирующих в себе взаимодействие различных факторов. Это обусловлено, прежде всего, значительным развитием и популяризацией искусства хореографии, появлением новых методов обучения, существенными изменениями в физиологических особенностях обучающихся, которые, в свою очередь, ставят перед педагогами-хореографами определенные вызовы.

По нашему мнению, одним из эффективных методов, которые помогут педагогам-хореографам в разрешении существующих противоречий, может выступать иммерсивный подход к обучению, основу которого составляет идеокинезис, т.к. по своей природе он комплексно воздействует на человеческий организм корректируя и развивая физическое, интеллектуальное и психоэмоциональное состояние, усиливая когнитивную вовлеченность в процесс обучения хореографии, а также положительно влияет на творческий потенциал личности и ее социализацию. Это обусловлено прежде всего последними исследованиями ученых, которые утверждают, что все элементы и подсистемы организма взаимосвязаны, особенно это касается мозга и его влияния на наше состояние в самом

широком его понимании, а при занятиях хореографией, как уже было многократно доказано, человек задействует практически все тело, включая интеллектуальные, психоэмоциональные и физические компоненты.

На использование когнитивного фактора в процессе мотивации к образовательной деятельности обращают внимание многие отечественные ученые. Когнитивная вовлеченность включает готовность вложить усилия в достижение цели и весь спектр применяемых учебных стратегий для эффективного решения учебных задач. Когнитивная вовлеченность подразумевает саморегуляцию, построение учащимся стратегий, гибкость в решении задач, адекватные копинг-стратегии, а также усилия, направленные на обучение, понимание, овладение знаниями и навыками. Каждый из компонентов вовлеченности может варьироваться как по интенсивности, так и по продолжительности: иметь краткосрочный характер для определенной ситуации или же, наоборот, оставаться на стабильном уровне в течение длительного времени. Это представляется значимым для понимания потенциальных предикторов поддержания интенсивности вовлеченности

Иммерсивный подход в обучении, являясь достаточно новой и малоизученной областью тем не менее имеет свои исторические корни. Иммерсивный подход в обучении (от англ. «immersion» — «погружение») разрабатывался как отечественными, так и зарубежными исследователями. Многие ученые считают основоположником иммерсивного подхода в образовании считают Яна Амоса Коменского и его «золотое правило», согласно которому следует задействовать все возможные каналы восприятия, включая зрение, вкус, обоняние, осязание

В области хореографии в отличие от танцевально-двигательной терапии идеокинезис — явление достаточно новое, а в связи с последними открытиями в области взаимосвязи и взаимодействия ума и тела, нейропластичности мозга становится многогранным и эффективным инструментом в руках хореографов с большим потенциалом полифункциональности [69]. Само понятие идеокинезиса произошло от греческих *ideo* (мысль) и *kinesis* (движение). Это соматическое направление, позволяющее посредством мысленных образов изменять нейронные связи, тем самым исправляя слабую мышечную организацию и улучшая скелетную стройность, уравновешенность и координацию. Идеокинезис — это метод обучения, используемый для преобразования нейромышечных систем. Это процесс, в котором кинестетические образы используются для получения специфических мышечных реакций.

Кинестетика. Кинестезия (греч. *κινέω*, «двигать, прикасаться» + греч. *αἴσθησις*, «чувство, ощущение») — так называемое «мышечное чувство», чувство положения и перемещения как отдельных частей, так и всего человеческого тела. Это способность головного мозга постоянно осознавать положение и движение мышц различных частей тела. Эта способность достигается за счёт проприоцепторов, которые посылают в головной мозг импульсы от мышц, суставов и сухожилий. Без такой способности человек не мог бы выполнять координированных движений с закрытыми глазами. Подход к обучению заключается в сочетании: мышления, ощущения, воображения через образы с осуществлением действия.

Образы — это изображения действий, вытекающих из механических принципов равновесия. Для уменьшения

напряжения в теле можно использовать, например, такие образы: растворение облака, рассеивание тумана, течение реки. Образы, используемые в идеокинезисе, являются тем ключом, который способен раскрыть и развить самые различные грани человеческого организма и личности на глубоком ментальном и физиологическом уровне.

Истоки идеокинезиса берут свое начало с зарождения хореографии, т.е. в те времена, когда первобытный человек изъяснялся с помощью жестов и движения, и, насколько это будет выразительно, эмоционально и правдиво, зависел результат коммуникации с окружающей средой. С научно-практической точки зрения метод идеокинеза или «тело-ум» начал формироваться в западном мире. Первооткрывателем этого метода выступила такая исследовательница, как Мэйбл Элсуорт Тодд ("Думающее тело", Mabel Elsworth Todd, Thinking Body 1937), разработавшая форму соматического обучения, которая стала популярной в 1930-х годах среди танцоров и специалистов в области здравоохранения. Объясняя свои новые «принципы осанки», она описывала природу идеального положения тела с механической точки зрения, в отличие от популярных представлений об осанке, на которые влияли методы военной подготовки или мода того времени. Она также объясняла, как нервно-мышечные привычки влияют на формирование неправильной осанки и как можно использовать «мышление» для достижения целей в области внешнего вида, чтобы избавиться от старых привычек и улучшить баланс тела, развить качественные танцевальные движения у человека и, что не менее важно, скорректировать физическое и ментальное здоровье. Среди ее учениц, которые сыграли важную роль в том, чтобы

сделать идеокинез более широко известным, были Лулу Сви-гард "Потенциал человеческого движения" (1974), а также Барбара Кларк, клиническая медсестра, которая использовала идеокинез в терапевтических целях. Популяризацией и развитием данного направления занимались такие личности, как Памела Мэтт, Ирен Дауд, Нэнси Топф и Андре Берна, которые перенесли эту традицию в двадцать первый век.

1. Среди исследователей в области идеокинезиса заслуживают внимания многие работы. Например, техника Александера — метод, созданный сто лет назад австралийским актером Александром, — обучение правильному движению и расслаблению, что позволяет улучшить координацию и научиться владеть своим телом. Основное преимущество этого метода — улучшение осанки. Также доказано, что этот метод снижает уровень стресса, помогая справиться с неправильными привычками в питании, а также укрепляет здоровье в целом, избавляя от таких болезней опорно-двигательного аппарата, как артрит и боли в спине. Метод Фельденкрайза основан на осознании собственных движений, что позволяет телу двигаться с минимумом усилий и максимумом эффективности. Мышечная раскованность и умение управлять своими движениями в свою очередь приводят к эмоциональной раскованности, умению управлять чувствами [67].

Дальнейший импульс развития области идеокинезиса дает Соматика (Hanna Somatic Education) — направление в работе с телом, созданное в 1970х годах Томасом Ханной (Thomas Hanna), в основе которого лежит концепция осознанности и интеграции тела и разума. Это система нервно-мышечного обучения (тренинг разума и тела) на основе метода Фель-

денкрайза, которая помогает освободиться от болей и обрести свободу в движениях тела на всю оставшуюся жизнь. В настоящее время это направление включает в себя целый комплекс дисциплин, разработанных многими авторами.

Среди перечисленных исследователей, по нашему мнению, особого внимания заслуживают работы Эрика Франклина, который в своем методе опирался на одно из величайших открытий XXI века — пластичность мозга — тот факт, что жизнь, которой мы живем, формирует наш мозг. Метод Франклина находится в авангарде практической работы с нейропластичностью мозга. Он учит тому, как использовать мозг для улучшения функциональности тела, как грамотно распоряжаться потенциалом разума к трансформации. Его можно применять для улучшения абсолютно любых способностей. Все начинается с осознания того, что у нас есть ресурсы для изменений.

Метод Франклина учит динамическому выравниванию и тому, как двигаться максимально эффективно, если мы хотим, как можно дольше сохранить молодость и энергичность. Тело как самостоятельная единица является частью симфонии скоординированных движений. Если смотреть на него с этой точки зрения, осанка становится сиюминутным проявлением. В каждый отдельный момент времени нам необходимо находить идеальный баланс между расположением конечностей, суставов, силой тяжести, движущимися сегментами, соединительной тканью и мышцами. И не только находить его, но и управлять им при помощи мозга и нервной системы. Данный метод способствует созданию долгосрочных положительных изменений тела как на физическом, так и на ментальном уровне [67].

В своих практикоориентированных исследованиях мы ставим акцент на разработке и внедрении инновационных педагогических технологий, которые будут способствовать получению эффективного и устойчивого результата в овладении хореографическими навыками, развитии интеллектуального и творческого потенциала студентов-хореографов, которые в дальнейшем могут использовать танцевальное искусство в плане развития эстетической культуры, сохранения и коррекции физического и психоэмоционального здоровья, социальной адаптации лиц с ОВЗ. Обращая внимание на качество преподавания, особо выделяем конечный результат, получаемый с помощью использования практики идеокинезиса.

Для достижения поставленных задач необходимо систематизировать основные принципы идеокинезиса, разработать методику освоения необходимых теоретических знаний и практических навыков, которые помогут студентам и педагогам в области хореографического искусства добиваться поставленных целей.

Прежде всего у обучающихся должно быть четко сформированное понимание, что мыслительный процесс и наше физическое и психоэмоциональное состояние тесно взаимосвязаны. В связи с этим необходимо аргументированно ориентировать на то, что ментальная работа и визуализация будут выступать тем драйвером, который поможет мотивировать обучающегося к дальнейшему углубленному изучению и практики идеокинезиса, который системно в долгосрочной перспективе будет не «косметически», а фундаментально решать проблемы ощущения своей телесности хореографами, музыкальной отзывчивости, координации, эмоциональной выразительности

и т.д. Для успешного решения вышеперечисленных задач появляется потребность в использовании практики сенсорных образов, которая основана на использовании визуальных, кинестетических, тактильных, слуховых, вкусовых и обонятельных чувств, непосредственно, участвующих в создании ярких образов [69].

Как отмечает швейцарский танцор, преподаватель движения, университетский лектор, писатель и основатель авторского метода Эрик Франклин в своей книге «Динамическое выравнивание через образы, идеальная осанка и виртуозное владение телом» образы могут быть анатомические, метафорические и комбинированные. Моторный образ используется для улучшения исполнения определенного движения. Когнитивно-специфические (КС) фокусируются на улучшении определенных двигательных навыков (мысленная репетиция или ментальная симуляция движения (МСД)). Когнитивно-общие (КО) образы ориентированы на репетицию планов игры и используются в основном в командных видах спорта. Цель образов для улучшения исполнения включает в себя усиление и сохранение фокуса, усиление осознания тела и повышение эффективности синхронизации. Например, в театре и танце образы помогают создать характеры и передать стиль и эмоции. Используя в своей профессиональной деятельности психонейромышечную теорию Карпентера (Carpenter, 1984), которая предполагает, что воображаемое движение активирует мышцы таким же образом, как и реальные движения, только в меньшей степени, педагог-хореограф получает ряд преимуществ данного подхода, а именно: способность выполнять и повышать эффективность движений, мотивация и уверенность, способность

мысленно ставить цели и достигать их, внимание и концентрация, выразительность и творчество, уменьшение боли и выздоровление.

Для достижения максимально эффективного результата при использовании идеокинезиса в обучении хореографии необходимо придерживаться основных рекомендаций по методу Франклина:

1) Получить положительный опыт вначале занятий для дальнейшей мотивации к дальнейшему совершенствованию своих навыков;

2) Четкая формулировка цели способствует качественной генерации, поддержанию и модуляции ярких образов и, соответственно, приведет к большему успеху;

3) Меняя метафоры и сенсорные модальности, вы поддерживаете нейропластичность мозга, а продолжительное использование образа поможет полностью раскрыть потенциал для позитивных изменений;

4) Мотивационные образы и постановку целей наиболее эффективно использовать утром, практиковаться в течение дня, анализ и рефлекссию оставить на вечер;

5) Использование качественного музыкального материала значительно повысит положительный эффект воздействия;

6) Концентрация и внимание — ключевые навыки успешного использования идеокинезиса в хореографии;

7) Избегать: предоставление цели и образа без учета опыта обучающегося, использование одновременно большого количества образов, хаотичное использование этапов обучения.

Успешная работа с образами будет характеризоваться следующими качественными изменениями в когнитивной

и кинестетической деятельности обучающегося: способность сохранять и модулировать образы, делать их яркими и живыми; точность в направлении, силы и диапазона движения; соответствие настроению; сосредоточение внимания и концентрации как основа восприятия [67].

Проанализировав современные тенденции в обучении хореографии, а также учитывая точки зрения отечественных и зарубежных исследователей данной области, мы считаем, что использование инновационных педагогических технологий в обучении хореографии, например, идеокинезиса как компонента иммерсивного подхода, будет способствовать эффективному решению комплекса задач и противоречий, существующих в сфере хореографии. В связи с этим существует острая необходимость в разработке и адаптации методических материалов, а также повышении квалификации педагогов-хореографов с целью получения ими как теоретических, так и практических навыков и компетенций в данной сфере.

Особо стоит подчеркнуть, что эмоциональная сфера в контексте нашего исследования играет важную роль при условии, что учитывается субъективный опыт обучающегося. Отечественные ученые отмечают, что основанием для процессов идентификации психических состояний и их прогнозирования, а также прогнозирования поведения, ситуаций является субъективный опыт человека, его жизненный, личный опыт. Компоненты субъективного опыта могут встраиваться в данные процессы, в частности, образ психического состояния, который является связующим звеном во временном континууме прошлое—настоящее—будущее.

Понимание того, что мысли, образы и эмоции человека оказывают значительное влияние на его действия, должно при-

вести к тому, что, в первую очередь, нужно изменить качество и частоту входящих данных, которые представляются мозгу. Качественные ментальные изменения будут отражаться во внешней деятельности человека, что доказывает теорию «Тело — это инструмент, через который выражается сознание». (Коэн 1994) Эмоциональное и чувственное представление образов и ответной реакции организма возможны только на основе пережитого личного опыта обучающегося и только при этом условии способны сформировать мотивационную энергию, направленную на качественное движение и устойчивый положительный результат.

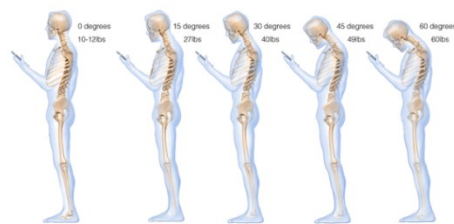
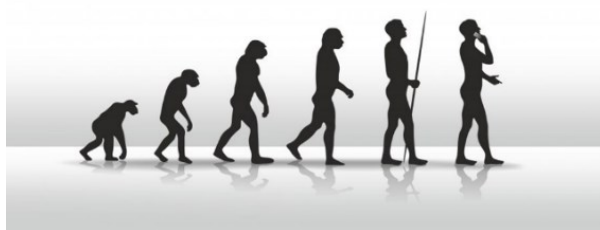
Идеокинезис как образовательный подход к позуре (осанке) тела и движению, основанный Мейбл Э. Тодд, который использует визуальные и осязательно-кинестетические образы, способен оказать существенную помощь в создании органичного, аутентичного и выразительно-эмоционального танца, который будет рождаться из личных физических и эмоциональных импульсов человека, вызванных ритмом и мелодией. Через изучение анатомических фактов, создание и практику механически эффективных кинетических образов мы получаем мощные инструменты преобразования и развития функциональности танцора. Конечным результатом этих преобразований должен стать танец как палитра осознанных и выразительных движений исполнителя, а уникальная обучающая и многовекторная среда, сформированная практикой идеокинезиса, создаст благоприятные условия.

Идеокинезис, являясь по своей сути иммерсивным подходом, в котором задействованы природные механизмы человека, а не виртуальные, что значительно повышает положительный эффект воздействия на организм в целом, решает одновременно и узкоспециальные задачи в обучении искусству хореографии,

в частности, очень важные для танцора тончайшие корректировки, которые способствуют полной функциональности его тела как инструмента выразительности сценического образа. Мы видим дальнейшие перспективы в разработке и внедрении данной технологии не только в сфере хореографии, но и в других творческих областях человеческой деятельности.

В «фарватере» нашего исследования идеокинезис органично вписывается в полифункциональную структуру танцевальной арт-педагогике, он способен внести значительные позитивные сдвиги в плане творческого развития личности и расширить ее потенциальные возможности. Идеокинезис выступает как единство сознания и тела, оперируя такими факторами, влияющими на движение и равновесие тела, как гравитация, инерция, инерция.

Приведем пример значения применения принципов идеокинезиса. Изменение осанки человека только через манипулирование внешней структурой тела поверхностно, поскольку при этом не затрагивается формирующий ее нейромышечный паттерн.



Основной ПОДХОД К ОБУЧЕНИЮ заключается в сочетании следующей деятельности:

ШАГ 1. МЫШЛЕНИЕ

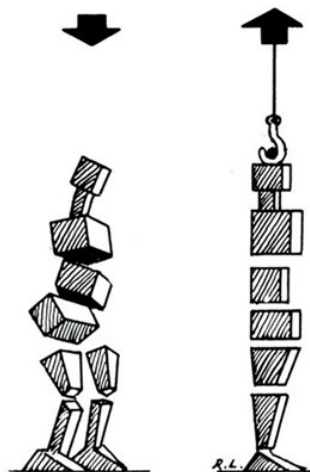
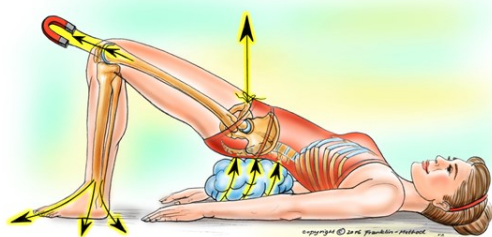
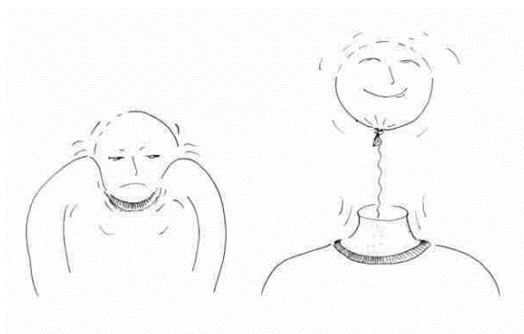
ШАГ 2. ОЩУЩЕНИЕ

ШАГ 3. ВООБРАЖЕНИЕ С ОСУЩЕСТВЛЕНИЕМ  
ДЕЙСТВИЯ

Таким образом

- **Идеокинезис**— это метод обучения, используемый для преобразования нейромышечных систем. Это процесс, в котором кинестетические образы используются для получения специфических мышечных реакций.

- **Кинестетика.** Кинестезия (греч. κινέω, «двигать, прикасаться» + греч. αἴσθησις, «чувство, ощущение») — так называемое «мышечное чувство», чувство положения и перемещения как отдельных членов, так и всего человеческого тела. Это способность головного мозга постоянно осознавать положение и движение мышц различных частей тела. Эта способность достигается за счёт проприоцепторов, которые посылают в головной мозг импульсы от мышц, суставов и сухожилий. Без такой способности человек не мог бы выполнять координированных движений с закрытыми глазами.

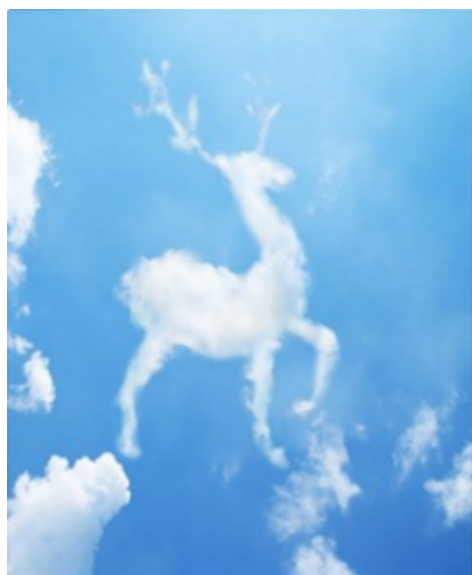


- Образы — это изображения действий, вытекающих из механических принципов равновесия. Например: «пора вставать», «сейчас я встану», совершение действия.

Изменение нейромышечной системы предполагает:

- 1) частое воспроизведение соответствующего образа;
- 2) развитие остроты кинестетического восприятия;
- 3) восприимчивость к процессу изменения.

Идеокинезис для уменьшения мышечного напряжения в теле



РАССТВОРЕНИЕ ОБЛАКА



РАССЕИВАНИЕ ТУМАНА



## ТЕЧЕНИЕ РЕКИ

Идеокинезис — это, прежде всего, творческий процесс.

- Он требует внимательной подготовки, терпеливости и расслабленного сосредоточения; и только так можно позволить случиться открытиям и изменениям.

- Интуиция и воображение играют ключевую роль в преобразовании анатомической информации в телесный опыт.

- Из-за творческой природы этого процесса его нельзя описать в подробных деталях, поскольку он будет различным для каждого человека.

- Одной из наиболее жизненно важных сторон личности является гибкость, позволяющая отключиться от ошибочных привычек мышления, восприятия и движения и воспринять последствия этих изменений.

Использование идеокинезиса в качестве средства, направляющего творческий процесс, предоставляет возможность выразиться всей сущности человека в ходе телесного преобразования нейромышечной системы для достижения телесного равновесия.

*«Танец — это мать всех искусств.  
Музыка и поэзия существуют во времени,  
живопись и архитектура — в пространстве.  
Но танец живет одновременно во времени  
и пространстве.  
Творец и творение...сливаются в одно целое!»*

*Курт Закс*

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

На протяжении истории своего развития искусство танца отражало в своем содержании и форме все изменения, которые происходили в обществе, иногда опережая и предвосхищая определенные трансформации. Несомненно, что особую роль в этом процессе исполняло и продолжает исполнять народное танцевальное творчество с его внутренним стержнем, формировавшимся веками под влиянием географических, социокультурных, религиозных и др. факторов, тем самым генерируя в себе очень глубокий смысл, генетический код и художественно-эстетические каноны гармонии и красоты, сохраняющие свое качество и в современном социокультурном пространстве.

Особое место в процессе становления и развития эстетики танца отводится значению ярких личностей, своим талантом и харизмой давших импульс к развитию новых граней хореографии, опередивших в своем понимании этого многогранного вида искусства свое время. Танцевальное искусство от «Короля Солнца» Людовика XIV (1638–1715), сыгравшего ключевую

роль в становлении балета как самостоятельного искусства и заложившего институциональные основы его развития, что способствовало формированию системы (балет обрёл профессиональный статус; сформировались технические и эстетические каноны; возникла инфраструктура (академии, театры), обеспечившая дальнейшее развитие жанра), до таких имен, как: К. Блазис и Ж.-Ж. Новерр, М. Петипа и М. Фокин, В. Нижинский и С. Дягилев, А. Дункан и Д. Баланчин, Р. Нуриев и Ю. Григорович и др., продолжает свой тернистый путь. Творческая жизнь этих и многих других легендарных личностей заставляла заново переосмысливать магическую силу и красоты искусства танца, находя новые грани эстетики этого уникального феномена не только человеческой деятельности, но и, в первую очередь, самой природы, отражая красоту движения и ритма в круговороте вселенной и животном мире.

Современное хореографическое искусство находит свои нюансы эстетики танца, доказывая, что этот вид творчества всегда будет актуальным и востребованным. Несмотря на агрессивное влияние цифровизации и технократизации окружающей среды, в человеческой природе всегда будет стремление к вечным ценностям, в числе которых особую роль играет красота и гармония, способствующие сохранению таких человеческих качеств, как любовь, доброта, эмпатия и др. Главной задачей современных хореографов становится поиск новых форм и содержания, при которых сохранится вся многогранность, уникальность и магия Его Величества Танца.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. **Абрамова, Л. Д.** Кавказский танец / Л. Д. Абрамова. — Ставрополь, 2018. — С. 44.

2. **Алексеева, Г. Г.** Народно-песенное творчество в системе традиционной музыкальной культуры долган / Г. Г. Алексеева. — Якутск : ЯФ Изд-ва СО РАН, 2005. — 438 с.

3. **Алквист, А.** Среди хантов и манси. Путевые записи и этнографические заметки / А. Алквист. — Томск, 2016. — 179 с.

4. **Ананьев Б. Г.** Психология чувственного познания / Б. Г. Ананьев; Рос. акад. наук. Ин-т психологии. - Москва : Наука, 2001. - 277, [2] с., [1] л. портр. : ил., табл.; 25 см. - (Памятники психологической мысли).; ISBN 5-02-013093-110, с. 19

5. **Арнхейм Р.** Искусство и визуальное восприятие : [перевод с английского] / Рудольф Арнхейм. — Стер. изд. — Москва : Архитектура-С, 2007. — 391 с. : ил. : 22 см.; ISBN 978-5-9647-0119-4 (В пер.), с. 9

6. **Барашков А. В.** ГЕГЕЛЬ - ИСКУССТВО, РЕЛИГИЯ И ФИЛОСОФИЯ КАК ФОРМА ЯВЛЕННОСТИ АБСОЛЮТНОГО ДУХА // Теория и практика современной науки. 2017. №11 (29). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gegel-iskusstvo-religiya-i-filosofiya-kak-forma-yavlennosti-absolyutnogo-duha>

7. **Богданов, Г.Ф.** Основы хореографической драматургии: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 071301 - Народное художественное творчество / Г. Ф. Богданов ; Московский гос. ун-т культуры и искусств. - Москва: Московский гос. ун-т культуры и искусств, 2006. - 145 с. : ноты; 27 см.; ISBN 5-94778-163-8

8. **Бодина Е. А.** Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века: учебник для вузов / Е. А. Бодина. — Москва: Издательство Юрайт, 2020. — 333 с, С. 103

9. Большой психологический словарь / Н. Н. Авдеева [и др.] ; под ред.: Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. — Изд. 4 -е, расш. — Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2009. (Серия: Большая психологическая энциклопедия) — 811 с. — ISBN 978-5-17-055693-9 (АСТ).

10. **Борев Ю. Б.** Эстетика : Учеб. по курсу "Эстетика" для студентов вузов / Юрий Борев. - Москва : Высш. шк., 2002. - 511 с.; 21 см.; ISBN 5-06-004105-0

11. **Буренина, А. И.** Ритмическая мозаика : программа по ритм.пластике для детей дошк. и мл. шк. возраста / А. И. Буренина. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : ЛОИРО, 2000. — 220 с. — Текст : непосредственный.

12. **Буров, А.И.** Эстетическое сознание и процесс его формирования / А.И. Буров. — М.: Искусство, 1981. — 205 с

13. **Ванюшкина Л. М.** История искусств. Возрождение и Новое время : учебник и практикум для среднего профессионального образования / Л. М. Ванюшкина, С. А. Тихомиров, И. И. Куракина. — Москва : Издательство Юрайт, 2023. — 484 с. — (Профессиональное образование). — ISBN 978-5-534-13474-2. — Текст : электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. — URL: <https://urait.ru/bcode/519519>

14. **Вашкевич Н.Н.** История хореографии всех веков и народов / Н. Н. Вашкевич. - Санкт-Петербург [и др.] : Лань® : Планета Музыки, 2009. - 190, [1] с. : ил., портр.; ISBN 978-5-8114-0994-5

15. **Виноградов П.Н.** Визуальная культура личности: генезис, структура и функции / журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена // П.Н. Виноградов, СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2010 г. — 38 с., с. 27

16. **Власов В. Г.** Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства [Текст] : [в 10 т.] / Виктор Власов. - Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010-.Т. 4: И - К. Т. 4. - 2010. - 750, [1] с., [8] л. цв. ил. : ил.; ISBN 978-5-9985-0864-6, с. 272

17. Восприятие и действие [Текст] / А. В. Запорожец, Л. А. Венгер, В. П. Зинченко, А. Г. Ружская ; Под ред. А. В. Запорожца. - Москва : Просвещение, 1967. - 323 с., 1 л. ил. : ил.; 22 см., с. 14

18. **Гегель, Г. В. Ф.** Лекции по эстетике = Vorlesungen über die Ästhetik : [в 2 т.] / Г. В. Ф. Гегель ; [пер. Б. Г. Столпнера]. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Наука, 2007. - 22 см. - (Слово о сущем; Т. 30). Т. 1. - 2007. - 621 с., [1] л. портр.; ISBN 978-5-02-026289-8

19. **Герцман Е. В.** Далекое эхо античной хореографии. По материалам памятников письменности : учебное пособие / Е. В. Герцман. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань : Планета музыки, 2020 — 156 с. — Текст : непосредственный

20. **Гранкина, А.Э.** История развития народного танца // Международный научный журнал «Инновационная наука» № 1-1. 2024. ISSN 2410-6070. УДК: 5527

21. **Далькроз, Э. Жак.** Ритм. / Э. Ж. Далькроз ; Предисловие, комментарии и примечания Ж. Панова. – М. : Классика XXI, 2002. – 248 с. : ил. – ISBN 5-89817-031-6. – Текст : непосредственный.

22. **Данилкова Ю.Ю.** Антропологическое измерение романа Ф. Кафки «Процесс» // Новый филологический вестник. 2006. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antropologicheskoe-izmerenie-romana-f-kafki-protsess>

23. **Даниэль С. М.** Искусство видеть : о твор. способностях восприятия, о яз. линий и красок и о воспитании зрителя / Сергей Даниэль. - [2-е изд., с изм.]. - Санкт-Петербург : Амфора, 2006 (СПб. : Печатный двор им. А. М. Горького). - 203, [3] с., [4] л. цв. ил. : ил.; 24 см.; ISBN 5-367-00080-0, с. 7

24. **Донгаузер Е. В.** Воспитательный потенциал педагогики К. Орфа // Педагогическое образование в России. 2014. №7 – С. 144-149

25. **Еремина-Соленикова, Е. В.** Старинные балльные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2010. — 256 с. — ISBN 978-5-8114-1085-9).

26. **Журавлев И.В.** Эстетика танца: учебное пособие. – М.: ВГИК, 2018. – 164 с.

27. **Зарницина К. В.,** Бура Л. В. Танцевально-двигательная терапия как метод улучшения эмоционального состояния при депрессии // Вестник науки. 2025. №1 (82). URL: [https:// cyberleninka.ru/article/n/tantsevalno-dvigatel'naya-terapiya-kak-metod-uluchsheniya-emotsionalnogo-sostoyaniya-pri-depressii](https://cyberleninka.ru/article/n/tantsevalno-dvigatel'naya-terapiya-kak-metod-uluchsheniya-emotsionalnogo-sostoyaniya-pri-depressii)

28. **Зинченко В. П.** Образ и деятельность [Текст] : избр. психол. тр. / В. П. Зинченко. - Москва : Институт практической психологии ; Воронеж : МОДЭК, 1997. - 608 с. - (Психологи Отечества). - ISBN 5-89395-032-1 (в пер.) , с. 13

29. **Иванов В.Д., Пирожкова Ю.Д.** танцевальный спорт как вид спорта // Актуальные проблемы педагогики и психологии. 2021. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tantsevalnyy-sport-kak-vid-sporta> (дата обращения: 27.10.2025).]

30. **Кань Хунюй.** Танец как выражение национального характера: взаимосвязь и культурное значение // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 3А. С. 105-117

31. **Карпенко И. А., Ясько, С. Н.** Казачья традиционная танцевальная культура // Культура и время перемен № 4 (23). Краснодар. 2018.

32. **Карпенко, В. Н.** Характерные отличительные черты форм русского народного танца, его стили и жанровые разновидности / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, А. Ю. Татаринцев // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2015. — № 3-2. — С. 233–237.

33. **Климов, А. А.** Русский народный танец. Учебное пособие. – М.: Изд –во Московского государственного университета культуры, 1996. – 44с.].

34. **Клыкова, Л. А.** Композиция танца : Учебно-методическое пособие по курсу «Мастерство хореографа» / Л. А. Клыкова. – Челябинск : Южно-Уральский научный центр РАО, 2022. – 50 с. – ISBN 978-5-907538-82-5. – EDN TTCGDV.

35. **Коломиец Г. Г.** Эстетика социального космоса человека // Социальный космос человека: коллективная монография. – Оренбург: Печатный дом «Димур», 2008. – С. 129–154., с. 146

36. **Коломиец, Г. Г.** Неизменное и изменяющееся "ядро" эстетосферы социального космоса человека: от античности к современности / Г. Г. Коломиец // Концепт: философия, религия, культура. – 2018. – № 2(6). – С. 125-135. – DOI 10.24833/2541-8831-2018-2-6-125-135. – EDN XVYUCUX.

37. **Королева Э.А.** Ранние формы танца [Текст] / Э.А. Королева. – Кишинев: Штиинца, 1977. – С. 50.

38. **Лихачёв, Б.Т.** Теория эстетического воспитания школьников / Б.Т. Лихачев – М.: Педагогика, 2002. – 183 с.

39. **Лосев А.Ф.** История античной эстетики (в 8 томах). Т.2. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. — 846 с. ISBN: 5-17-000507-5, 966-03-0836-1

40. **Лукин Ю. А.** Основы марксистско-ленинской эстетики [Текст] : [Учеб. пособие для сред. спец. учеб. заведений] / Ю. А. Лукин, В. К. Скатерщиков. - Москва : Высш. школа, 1971. - 175 с.; 20 см.]

41. **Лычкин, В.А.** Значение и роль народного танца в жизни современного общества. Современное хореографическое образование: отечественные традиции и международный опыт. Кемерово : КемГИК, 2021. С 50-55. ISBN 978-5-8154-0621-6.

42. **Лычкин, В. А.** Танцевальная казачья культура на Южном Урале / В. А. Лычкин // Нематериальное культурное наследие наро-

дов как ценностный ориентир в современном образовательном пространстве : Материалы VII Международной научно-практической конференции, Челябинск, 17 февраля 2022 года. – Челябинск, 2022. – С. 121-132. – EDN CPASXB.

43. **Мехоношина, О.В.** Развитие визуальной культуры студентов художественно-педагогических специальностей при изучении искусства шрифта / Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата педагогических наук // О.В. Мехоношина, М: РАО Институт художественного образования, 2011 г. – 22 с., с. 9

44. **Мимулатова, Х. М.** Чеченский танец // X Всероссийская научно-практическая конференция молодых ученых «РОССИЯ МОЛОДАЯ». Кемерово. 2018

45. **Михайлов И. А.** Формирование эстетической культуры будущих учителей изобразительного искусства в процессе выполнения композиции натюрморта : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Моск. пед. гос. ун-т. - Москва, 2005. - 16 с

46. **Никитина, Е. Ю., Юнусова, Е. Б.** Полихудожественный подход к формированию хореографических компетенций детей / Е. Ю. Никитина, Е. Б. Юнусова. – Текст : непосредственный // Педагогический журнал. – 2016. – № 2. – С. 52–63.

47. **Нилов, В.Н.** Северный танец. Традиции и современность [текст]: - 2-е изд., доп. – М.: Северные просторы, 2017. – 168 с.

48. **Ованесян, Л. Г.** Отражение русских фольклорных традиций в хороводах Верхнеуральских нагайбаков / Л. Г. Ованесян, Л. А. Клыкова // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 5(78). – С. 511-513. – DOI 10.24411/1991-5497-2019-00201. – EDN ELREOX.

49. Пятьдесят крупнейших мыслителей об образовании. От Конфуция до Дьюи / перевод с английского Н. Мироновой ; под науч. ред. М. С. Добряковой ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. –

(Серия: Теория и практика образования). – 424 с. — ISBN 978-5-7598-0828-2 (рус.), ISBN 0-415-23126-4 (англ.). – Текст : непосредственный.

50. **Розин В. М.** Визуальная культура и восприятие [Текст] : как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. - Изд. 5-е. - Москва : ЛИБРОКОМ, 2011. - 269, [1] с. : ил.; 22 см.; ISBN 978-5-397-02674-1, с. 95–96

51. **Руднева С., Фиш Э.** Музыкальное движение. Методическое пособие для педагогов музыкально-двигательного воспитания, работающих с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. 2-е изд., перераб. и дополн. / Под ред. В. Царьковой. СПб.: Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2000. — 320 с. ISBN 5-93762-003-8

52. **Сабадаш Ю. С.** Жизнь и творчество Бенедетто Кроче: культурологический аспект // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. 2013. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhizn-i-tvorchestvo-benedetto-kroche-kulturologicheskiy-aspekt-1>

53. **Савенкова, Л. Г.** Педагогика искусства: интегрированное полихудожественное образование – условие формирования творческого мышления обучающихся / Л. Г. Савенкова // Художественное образование: история и современность : материалы II Всероссийской научно-практической конференции. Нижний Тагил, 21 октября 2019 г. – Нижний Тагил : Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал) РГППУ, 2019. - С. 60-66

54. **Савенкова, Л. Г.** Полихудожественное образование и арт-терапия / Л. Г. Савенкова // Художественно-эстетическое развитие в контексте национальных и региональных моделей образования: Юсовские чтения : Сборник научных статей по материалам XVII Международной конференции «Национальные и региональные модели художественно-эстетического развития: Юсовские чтения»,

Москва, 31 октября – 03 2016 года / Науч. ред. Е.П. Олесина, Ред.-сост. О.И. Радомская, Под общей ред. Л.Г. Савенковой. – Москва: Институт художественного образования и культурологии РАО, 2017. – С. 134-141. – EDN XVECZF]

55. **Слепцова А.О.** Моральная ответственность в научном и художественном творчестве // Социально-экономические явления и процессы. 2012. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/moralnaya-otvetstvennost-v-nauchnom-i-hudozhestvennom-tvorchestve>

56. **Смирнова И. В., Земляникина Е. В., Ганыш Н. П.** Роль театральной педагогики в учебнообразовательном процессе современной школы // Среднее профессиональное образование. 2021. № 12 (316). С. 6–11. EDN XZCURN]

57. Современный словарь по педагогике [Текст] : словарь / автор-составитель Е. С. Рапацевич. - Минск : Современное слово, 2001. - 925 с. - ISBN 985-443-239-4. с. 576

58. **Солонин Ю. Н.** Культурология : учебник для вузов / Ю. Н. Солонин, М. С. Каган. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2013. — 566 с. — (Бакалавр. Академический курс). — ISBN 978-5-9916-2382-7. — Текст : электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. — URL: <https://urait.ru/bcode/369480>., с.63

59. **Соколова, А. Н.** Казачий танец как культурный феномен // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 4

60. **Соколова, З. П.** «Арктика – мой дом». Народы Севера Земли [текст]: – 2-е изд. – М.: «РТВ-Пресс», 2016. – 288 с.

61. **Сохорева А. А.** Танец как средство коммуникации в социокультурном пространстве // Учёные записки (АГАКИ). 2017. №3 (13). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-sredstvo-kommunikatsii-v-sotsiokulturnom-prostranstve> (дата обращения: 27.10.2025).].

62. **Столярчук, Л.И. Литвинова, В.С.** особенности развития ассоциативнообразного мышления обучающихся посредством

импровизационного танца // МНКО. 2022. №3 (94). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-assotsiativno-obraznogo-myshleniya-obuchayuschih-sya-posredstvom-improvizatsionnogo-tantsa> (дата обращения: 18.10.2023).

63. **Терещенко, Н. М.** Ненецкий эпос. Материалы и исследования по самодийским языкам [текст]: - Спб, 2018, 47 с

64. **Тихоновская Г. С.** Социально-культурные тенденции становления и развития танцевально-развлекательных форм досуга // МНИЖ. 2016. №11-3 (53). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-kulturnye-tendentsii-stanovleniya-i-razvitiya-tantsevalno-razvlekatelnyh-form-dosuga> (дата обращения: 27.10.2025)].

65. **Ушакова, Ю. В.** Педагогические особенности занятий образной хореографией с детьми младшего возраста [Текст]: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Ушакова Ю. В. – М., 2001. – 190 с

66. **Фомин А.С., Фомин Д.А.** Эволюция исторических типов танца: системный анализ Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 4 (48). С. 245-250. ISSN: 1997-0803

67. **Франклин, Э.** Метод Франклина. Динамическое выравнивание через образы, идеальная осанка и виртуозное владение телом / Э. Франклин ; [пер. с англ. Е. Волковой]. — Москва : Эксмо, 2024. — 512 с. — (Анатомические поезда). — ISBN 978-5-04-188919-7.

68. **Чурашов, А. Г.** Искусство хореографии как синергетический фактор развития эстетической культуры личности / А. Г. Чурашов. – Челябинск : Южно-Уральский научный центр РАО, 2023. – 142 с. – ISBN 978-5-907538-09-2. – EDN GPMPPN.

69. **Чурашов, А. Г.** Мультимодальные технологии в структуре арт-педагогике / А. Г. Чурашов. – Челябинск : Южно-Уральский научный центр РАО, 2022. – 236 с. – ISBN 978-5-907538-56-6. – EDN DSCOVA.

70. **Чурашов А. Г., Юнусова, Е. Б.** Интеграция различных видов танцевально-двигательной терапией как доминирующий

фактор полихудожественного подхода в артпедагогике // Профессиональное образование XXI века : коллективная монография / под ред. проф. Е.Ю. Никитиной. – Москва: Перо, 2016. – С. 187-206. ISBN: 978-5-906847-27-0].

71. **Чурашов, А. Г.** Энактивный подход в танцевальной артпедагогике как основной компонент развития творческого потенциала личности / А. Г. Чурашов, Е. Б. Юнусова, Л. А. Клыкова // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2023. – № 6(178). – С. 249-263. – DOI 10.25588/CSPU.2023.178.6.015. – EDN EPHСЛ.

72. **Штайнер, Рудольф**, Введение в эвритмию: лекции, прочитанные перед шестнадцатью выступлениями по эвритмии, ISBN 0-88010-042-7

73. Эстетика [Текст] : словарь / [Абрамов А. И. и др.; под общ. ред. А. А. Беляева]. - Москва : Политиздат, 1989. - 445 с.; 22 см.; ISBN 5-250-00659-0, с. 170

74. **Юдина, А.** Мультивселенная / Анна Юдина ; при участии Дианы Вишнёвой. — Москва : Эксмо, 2018. — 272 с. : ил. — (Подарочные издания. Искусство). — ISBN 978-5-04-088959-4.

75. **Юнусова Е. Б.** Становление хореографических умений детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста в дополнительном образовании : монография / Е. Б. Юнусова ; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. —[Челябинск] : Южно-Уральский научный центр РАО, 2023. — 272 с. : ил. ISBN 978-5-907610-71-2

76. **Юнусова, Е. Б.** Пути формирования визуальной культуры студентов-хореографов / Е. Б. Юнусова, Л. Г. Ованесян, Л. А. Клыкова // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2022. – № 6(172). – С. 217-238. – DOI 10.25588/2797.2022.75.87.011. – EDN LKAЕAK.

77. **Юсов Б.П.** Стратегия взаимодействия искусств в воспитании школьников: новая парадигма /Юсов Б.П. // Педагогическое

образование, профили «Музыка» и «Дополнительное образование». Москва, 2013. С. 424-431

78. **Юсов, Б. П.** Взаимосвязь культурогенных факторов в формировании современного художественного мышления учителя образовательной области «Искусство» [Текст] / Б. П. Юсов. – М.: Компания Спутник+, 2004. – 83 с

79. **Юсов, Б. П.** К проблеме о взаимосвязи искусства в детском художественном развитии [Текст] / Б. П. Юсов // Теория эстетического воспитания. – М., 1975. – С. 43-55.

80. **Юсов, Б. П.** Современная концепция образовательной области «Искусство» [Электронный ресурс] / Б. П. Юсов // Виды искусств и их взаимодействие: пособие для учителя. – М., 2001. – Режим доступа: [http://www.vptk.narod.ru/library/museum\\_pedagog](http://www.vptk.narod.ru/library/museum_pedagog)

81. **Ядреева, А.** Танцевальный фольклор как важный компонент традиционной народной культуры народов Севера // Гуманитарные науки. №4 (10). 2016.

82. Laban R. (1971), *The mastery of movement*, 3rd ed.; revised and enlarged by Lisa Ullmann, MacDonald & Evans, London, 190 p.

83. Churashov A.G., Klykova L.A., Yunusova E.B., Ovanesyan L.G. (2018) «Methodological framework of a child's artistic and aesthetic development by means of choreography in supplementary education» // *opcion (scopus)* изд-во:Venezuela, Zulia, universidad del zulia issn: pp. 1012-1587

84. WorldCulture **МИРОВАЯ КУЛЬТУРА Хореография на путях к самоопределению** [Электронный ресурс] // URL: <http://www.woldculture.ru/woculs-161-3.html>. (дата обращения: 10.09.2025)

## ГЛОССАРИЙ

**АБСТРАКТНЫЙ ТАНЕЦ (ABSTRACT DANCE)** — исполнение, не имеющее прямой связи с конкретным сюжетом или историей, основное внимание уделяется пластичности и выразительным возможностям тела.

**АВАНГАРД** — художественное направление начала XX века, характеризующееся радикальным экспериментаторством, отказом от традиционных форм искусства и поиском новых выразительных средств.

**АРТ-ПРАКТИКА** — современная форма художественного творчества, включающая разнообразные методы выражения идей художника вне рамок классических жанров и техник.

**БАЛАНС (BALANCE)** — стабильность и устойчивость положения танцовщика в движении или статичной позе. Важнейший аспект, определяющий качество исполнения танцевальных элементов.

**БЕЗОБРАЗНОЕ** — категория эстетического восприятия, выражающая неприятие образа, воспринимаемого как дисгармоничный, отвратительный или нарушающий представления о красоте.

**БОГЕМА** — социальная среда творческих людей, часто живущих свободно, непринужденно, игнорируя социальные нормы и материальные ценности ради самовыражения.

**ВЕЩЬ** — объект материального мира, имеющий практическое назначение или символическое значение, изучаемый искусствоведением и философией искусства.

**ВКУС** — индивидуальное восприятие человеком красоты, гармонии и стиля, формируемое культурным окружением и личным опытом.

**ВОЗВЫШЕННОЕ** — категоризация прекрасного, ассоциирующаяся с величием, духовностью, красотой природы и творений человеческого гения, поднимающая сознание над обыденностью.

**ВООБРАЖЕНИЕ** — способность сознания создавать образы и идеи, отсутствующие в непосредственном опыте, играющая важную роль в искусстве и культуре.

**ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ (TEMPORAL ORGANIZATION)** — регулирование продолжительности каждого элемента в танце, распределение временных интервалов, темп и ритм движений.

**ВЧУВСТВОВАНИЕ** — процесс эмоционального проникновения зрителя или слушателя в произведение искусства, способствующий глубокому пониманию и переживанию смысла произведения.

**ГАРМОНИЯ** — состояние равновесия и согласованности частей целого, отражающее идеал порядка и совершенства, важный принцип классической эстетики.

**ГРАЦИЯ** — качество изящности, легкости и утонченности движений, поз и жестов, особенно ценимое в классическом балете и живописи эпохи Возрождения.

**ДЕКАДАНС** — художественный стиль конца XIX — начала XX веков, отмеченный упадочничеством, эстетизмом, чувственностью и меланхолическим восприятием жизни.

**ДЕКОНСТРУКЦИЯ** — метод анализа текста или культуры, ставящий под сомнение традиционные смыслы и структуры, вскрывающий скрытые противоречия и бессознательные элементы интерпретаций.

**ДЕКОРАТИВНОСТЬ** — свойство формы, орнамента или композиции подчеркивать декоративную сторону предмета, делая акцент на внешнем виде и визуальной привлекательности.

**ДЕФОРМАЦИЯ** — преобразование объектов или образов с целью нарушения привычных пропорций, искажение реальности, характерное для экспрессионизма и сюрреализма.

**ДИЗАЙН** — творческая деятельность по созданию функционально-привлекательных предметов, пространств и сред, ориентированная на улучшение качества повседневной жизни.

**ДИСКУРС** — совокупность высказываний, связанных определенной темой, структурой и системой аргументации, используемых для формирования мнений и ценностей общества.

**ДИСТАНЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ** — отстраненность субъекта восприятия от изображаемого события или объекта,

позволяющая оценить художественную ценность произведения объективно и критически.

**ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ДВИЖЕНИЙ (MOVEMENT DIFFERENTIATION)** — контраст движений по скорости, амплитуде, интенсивности и направлению, придающий динамичность и разнообразие хореографическому постановочному процессу.

**ДРАМАТУРГИЯ (DRAMATURGY)** — логичное построение танцевального номера, развитие конфликта, характера и отношений героев, последовательность действий и событий.

**ЗНАК** — символический элемент, несущий определенное смысловое содержание, используемый в произведениях искусства и коммуникации для передачи сообщений.

**ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ** — математическая пропорциональность, считающаяся идеальной формой соотношения частей, широко применяемая в архитектуре, дизайне и изобразительном искусстве.

**ИГРА** — форма активности, направленная на создание нового опыта, осмысление жизненных ситуаций через игровое взаимодействие с миром.

**ИДЕАЛ** — представление о высшем воплощении добра, истины и красоты, служащее образцом для подражания и источником вдохновения.

**ИЗЯЩНОЕ** — термин, обозначающий красоту, утончённость и элегантность, относящийся к качеству произведений искусства и поведения человека.

**ИМПРОВИЗАЦИЯ (IMPROVISATION)** — свободное, спонтанное исполнение танца без заранее подготовленного сценария, основанное на внутреннем ощущении музыки и интуиции артиста.

**ИНСПИРАЦИЯ** — акт творческого озарения, вдохновение, возникающее внезапно и дающее импульс для создания художественных произведений.

**ИНСТАЛЛЯЦИЯ** — вид современного искусства, представляющий собой пространственно-временное произведение, создающееся специально для конкретного места.

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ** — связь между разными текстами и произведениями, создающими сеть взаимных отсылок и влияний друг на друга.

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ** — расшифровка значений, заложенных автором в произведение искусства, субъективное понимание и переосмысление текста зрителем или читателем.

**ИСКУССТВО** — область человеческой деятельности, связанная с созданием материальных и духовных ценностей, направленных на выражение чувств, мыслей и представлений автора.

**ИРОНИЯ** — коммуникативный прием, основанный на противопоставлении буквального значения сказанного и подразумеваемого, порождая эффект двойственности и многозначности.

**КАЛОКАГАТИЯ** — идеал гармоничного сочетания физической красоты («калоса») и нравственной добродетели («агатиас»), разработанный античной культурой.

**КАНОН** — устойчивые правила, принципы или модели, определяющие нормы в искусстве, литературе, религии и философии.

**КАТАРСИС** — психологическое состояние очищения души, достигаемое через сопереживание трагическому событию, описанному в искусстве.

**КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ** — основные понятия, используемые для описания и оценки явлений искусства и природы, такие как прекрасное, возвышенное, комическое, трагическое и др.

**КОМИЧЕСКОЕ** — форма художественного воздействия, вызывающая смех или улыбку путем абсурдности, неожиданности или несоответствия норме.

**КОМПОЗИЦИЯ (COMPOSITION)** — общая структура танца, включающая расположение тел в пространстве сцены, организацию движений, переходы между частями номера.

**КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ (CONTACT IMPROVISATION)** — тип танца, основанный на взаимодействии двух или нескольких исполнителей, физическом контакте и передаче веса партнёров.

**КРЕАТИВНОСТЬ (CREATIVITY)** — способность создавать оригинальные, свежие решения в исполнении и постановке танцевальных номеров, выходящие за рамки стандартных схем.

**ЛИНИИ (LINES)** — плавные, изысканные контуры, создаваемые телом танцовщика, гармонично соединяющие отдельные части тела в единую композицию.

**МАССОВАЯ КУЛЬТУРА** — общественная культура, производимая промышленно-массовыми средствами и распространяемая среди широких слоев населения посредством СМИ и интернета.

**МЕТАФОРА** — выразительное средство языка, основанное на переносе свойств одного явления на другое, расширяя смысловые горизонты понимания.

**МИМЕЗИС** — принцип воспроизведения действительности в искусстве, предполагающий верное отображение внешнего облика и внутреннего содержания объекта.

**МОДА** — кратковременно господствующая система вкусов и предпочтений в обществе относительно внешности, поведения, манеры одеваться и потреблять.

**МОДЕРНИЗМ** — искусство первой половины XX века, отвергающее классические каноны, стремящееся к новизне и инновациям в формах и содержании.

**МУЗЫКА** — один из видов искусств, использующий звук и тишину для выражения эмоций, настроения и состояния души композитора и исполнителя.

**НАРРАТИВ** — формирование последовательной истории или повествования, объединяющего факты, события и персонажей в единое целое.

**НИЗМЕННОЕ** — неприятное явление, уничижительно оцениваемое обществом и искусство за грубость, примитивизм и отсутствие высоких качеств.

**ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ** — средство раскрытия сущности явления или процесса через индивидуально-творческое видение автора, синтезирующее реальный опыт и фантазию.

**ОБЪЕКТ** — предмет, пространство или ситуация, подлежащие изучению, преобразованию или оценке художником в процессе творчества.

**ОСТРАНЕНИЕ** — приём в искусстве, позволяющий взглянуть на объект новым взглядом, разрушив автоматические реакции восприятия, обостряя внимание к деталям.

**ОЧУЖДЕНИЕ** — переход от естественного восприятия вещей к осознанию их необычности и уникальности, помогающий увидеть мир иначе, освобождает творческий потенциал.

**ПАТЕТИКА** — стилистика речи или литературного изложения, наполненная страстью, эмоциональностью и высоким пафосом, вызывающая сильные чувства аудитории.

**ПАФОС** — высокая степень эмоции и страсти, наполняющая речь или произведение искусства, придающая ему значимость и силу убеждения.

**ПОСТМЕРНИЗМ** — направление второй половины XX века, развивающееся через отрицание модернистских традиций, эклектику стилей и постмодернистские игры с формами и содержанием. Представляет собой широкий спектр интеллектуальных течений и направлений в искусстве, науке, философии и социальной мысли, возникших в конце XX века.

**ПОЭТИКА** — учение о поэтическом творчестве, структуре стихотворения, рифме, ритмике, метрике и композиционных особенностях литературы.

**ПРАГМАТИКА** — подход к искусству, связанный с исследованием практической полезности и целесообразности культурных продуктов, учитывающий интересы и потребности потребителя.

**ПРЕКРАСНОЕ** — классическая категория эстетики, означающая высшую степень гармонии, ясности и благородства, доставляющую наслаждение наблюдателю.

**ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРИЕНТАЦИЯ (SPATIAL ORIENTATION)** — определение своего местоположения

на сцене относительно других артистов, декораций и зрительного зала, правильное размещение в пространстве.

**РЕАЛИЗМ** — художественное течение, нацеленное на точное отражение окружающей действительности без преувеличений и украшательств.

**РЕМЕСЛО** — практическое мастерство изготовления изделий ручным способом, требующее высокой квалификации и умения достигать высокого уровня исполнения.

**РИТМ** — организация элементов произведения искусства согласно определённой последовательности повторений, обеспечивающей порядок и упорядоченность восприятия.

**РОМАНТИЗМ** — историко-художественное движение XVIII–XIX вв., провозглашающее свободу творческой индивидуальности, глубину переживаний и интерес к природе.

**СИМВОЛ** — образ или знак, передающий глубокое абстрактное понятие, идею или чувство, обладающий широким спектром ассоциаций и толкований.

**СИММЕТРИЯ/АССИМЕТРИЯ (SYMMETRY / ASYMMETRY)** — расположение тела в сбалансированном положении (симметрично), либо наоборот, нарушение баланса (асимметрично).

**СИМУЛЯКР** — копия без оригинала, имитирующая реальность, потерявшая связь с подлинником и существующая исключительно в рамках собственной виртуальности.

**СИНЕСТЕЗИЯ** — явление одновременного восприятия разных ощущений одновременно, приводящее к смешению сенсорных восприятий в сознании наблюдателя.

**СОВЕРШЕНСТВО** — оптимальная мера реализации всех потенциальных возможностей, присущих человеку или предмету, достижимая благодаря усилиям мастера или художника.

**СПОНТАННОСТЬ (SPONTANEITY)** — импровизационный подход, способность быстро реагировать на изменения музыкальной атмосферы и партнера, рождая новое решение прямо в ходе выступления.

**СТИЛЬ** — система устойчивых признаков, отличающих один вид искусства от другого, характеризующая эпоху, школу или отдельного художника.

**СУБЛИМАЦИЯ** — трансформация энергии инстинктов и желаний в социально приемлемые формы культурного творчества, рассматриваемая Фрейдом как механизм психологической защиты.

**ТВОРЧЕСТВО** — деятельность, направленная на создание уникальных и оригинальных произведений искусства, раскрывающих внутренний мир и внешний облик автора.

**ТЕКСТ** — литературный или художественный продукт, состоящий из знаков, символов и структур, предназначенный для чтения, просмотра или прослушивания.

**ТЕЛО, ТЕЛЕСНОСТЬ** — физическое существование человека, участвующее в формировании эстетической сферы и выступающее объектом внимания в современном искусстве и культуре.

**ТЕМБР (TIMBRE)** — особенность звучания музыки, сопровождающей танец, влияющая на выбор и исполнение движений.

**ТРАГИЧЕСКОЕ** — событие или сюжет, демонстрирующий конфликт судьбы и свободы воли, ведущих героя к неизбежному несчастью и гибели.

**УСЛОВНОСТЬ** — использование условных приёмов и формальных правил в искусстве, сознательно упрощающих передачу реальности и придающих ей дополнительную выразительность.

**ФАНТАСТИЧЕСКОЕ** — жанр художественной литературы и искусства, обращающийся к воображаемым мирам, фантастическим существам и невозможным ситуациям.

**ХРОНОТОП** — пространственно-временная структура, организованная вокруг ключевых моментов сюжета и пространства, выявляющая особенности хронологии и географии в тексте.

**ХОРЕОГРАФИЯ** — искусство танца, заключающееся в создании композиций и рисунков движения тела танцора в пространстве и времени.

**ШЕДЕВР** — вершина мастерства художника, автор которого достиг полного единства замысла и исполнения, оставив значительное влияние на последующие поколения.

**ШОК** — реакция психики на резкий разрыв шаблона восприятия, провоцируемая внезапностью, странностью или крайним нарушением норм и ожиданий.

**ЭКСПРЕССИЯ (Expression)** — передача сильных эмоций, впечатлений и состояний, реализуемая в форме интенсивных красок, линий, звуков и форм. Передача внутренних переживаний и эмоций танцовщиком через тело, лицо и мимику, проявляемая в каждом движении и жесте.

**ЭМПАТИЯ** — способность глубоко переживать и понимать внутренние переживания другого человека, погружаясь в мир его чувств и эмоций.

**ЭНЕРГЕТИКА (ENERGY)** — особый заряд жизненной силы, вложенной исполнителем в каждое движение, наполняя номер эмоциями и жизнью.

**ЭСТЕТИКА** — философская дисциплина, занимающаяся вопросами искусства, красоты и вкуса, исследуя природу эстетического восприятия и образования.

*Научное издание*

**Клыкова** Людмила Алексеевна,  
**Чурашов** Андрей Геннадьевич,  
**Юнусова** Елена Борисовна,  
**Лычкин** Владимир Александрович

## ЭСТЕТИКА ТАНЦА: ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ

Ответственный редактор

Е. Ю. Никитина

Корректор

Л. П. Юздова

Компьютерная верстка

В. М. Жанко

Подписано в печать 29.01.2026. Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 15,40.  
Тираж 500 экз. Заказ \_\_\_\_\_

Южно-Уральский научный центр Российской академии образования.  
454080, Челябинск, проспект Ленина, 69, к. 447.

Учебная типография Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет». 454080, Челябинск, проспект Ленина, 69.