



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Специфика учебного процесса в профессиональном ансамбле  
народного танца»

Выпускная квалификационная работа по направлению  
44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

74 % авторского текста  
Работа рецензирована к защите

рекомендована/не рекомендована

« 01 » 02 2023 г.

зав. кафедрой хореографии  
Чурашов А.Г.

Выполнил:

Студент группы ЗФ-407-118-3-2  
Жеткизгенова Альбина Агишановна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клыквова Л.А.  
Клыквова Людмила Алексеевна

Челябинск

2023

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ НАРОДНОГО ТАНЦА.....	8
1.1 Ансамбли народного танца как особый жанр сценической хореографии.....	8
1.2 Условия и критерии формирования профессионализма артиста ансамбля народного танца.....	17
1.3 Специфика и методическое обеспечение учебного процесса в профессиональном ансамбле народного танца.....	24
ГЛАВА 2. СТРУКТУРА И ПОСТРОЕНИЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ АНСАМБЛЕ ТАНЦА «МУНАРА» МАНГЫСТАУСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ФИЛАРМОНИИ (Г. АКТАУ).....	36
2.1 Структура построения урока классического танца .....	36
2.2 Значение урока народно-сценического танца в расширении танцевального репертуара ансамбля.....	45
2.3 Анализ результатов творческой деятельности ансамбля танца «Мунара».....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	63
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	67

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования определена возросшими требованиями, которые предъявляются сегодня к профессиональной народно-сценической хореографии. Высокий уровень исполнительского мастерства, разнообразие лексического багажа женского танца, хорошая прыжковая и трюковая мужская техника, усложнение раздела вращений – все это характерно для профессиональных ансамблей народного танца.

На сегодняшний день в Казахстане успешно работают: Государственный ансамбль народного танца «Салтанат», фольклорно-этнографический ансамбль «Алтынай», Государственный театр танца «Наз», эстрадно-танцевальный ансамбль «Гульдер», профессиональные ансамбли танца республиканской и областных филармоний, при каждом военном ансамбле есть танцевальная группа.

Кадры для профессиональных ансамблей в Казахстане готовят хореографическое училище им. А.В. Селезнева, Казахская национальная Академия хореографии, Республиканский эстрадно-цирковой колледж им. Елебекова, Карагандинский колледж искусств им. Таттимбета, Южно-Казахстанский музыкальный колледж в Шымкенте. В данных учебных заведениях существует специализация «Хореографическое искусство» с квалификацией «Артист ансамбля танца».

Но есть ряд моментов, осложняющих работу ансамблей танца.

1. Срок обучения. Если в хореографическом училище и в Академии профессиональная подготовка длится 8 лет (5 лет - базовое образование и 3 года по профилю на народном отделении), то в колледжах культуры и искусства этот срок сокращен до 3 лет 8 месяцев. Соответственно и уровень подготовки будет различным. Но все выпускники получают одинаковые дипломы и профессию «Артист ансамбля танца».

2. Ограниченность исполнительской техники в области народной хореографии. Как правило, программа дисциплины «Народно-сценический

танец» направлена на изучение академического характерного танца: венгерского, испанского, польского и др, то есть тех танцев, которые исполняются в балетных спектаклях. В условиях полиэтничного и многонационального Казахстана государственные ансамбли представляют танцевальную культуру народов и этносов, которая не изучается в условиях хореографических училищ и колледжей.

3. Жанровое многообразие репертуара. Балетмейстеры коллективов сегодня не ограничиваются постановкой традиционных народных танцев. В репертуаре ансамблей есть композиции, тематические программы, спектакли, построенные на синтезе различных направлений хореографии, на стилизации, которые требуют от исполнителей владения всеми выразительными средствами танца в совершенстве.

4. Неоднородность уровня профессиональной подготовки артистов. Бывают случаи, когда артистами профессиональных коллективов становятся участники любительских ансамблей и студий, не имеющих должной технической базы. К тому же, воспитанные на классическом экзерсисе выпускники, попадая в систему постановочно-репетиционного процесса ансамбля народного танца, утрачивают приобретенные навыки. Часто и руководители коллективов из-за насыщенной концертно-гастрольной деятельности, относятся к учебному процессу, особенно к уроку классического танца, формально, отводя ему функцию короткого разогрева, а возрастные артисты вообще не выходят на станок. Хотя все, и руководители, и артисты понимают, что учебный процесс влияет на формирование сценической культуры артиста-народника, способствует повышению его профессионального мастерства.

В связи с этим возникает необходимость в дальнейшем обучении и совершенствовании исполнительского мастерства в уже профессиональной трудовой деятельности артистов. Данная проблема актуализирует значимость и необходимость учебного процесса в ансамбле народного танца, несмотря на уровень полученной профессиональной подготовки.

Таким образом, мы можем выявить противоречие между повышенными требованиями к исполнительскому мастерству артистов профессиональных ансамблей народного танца и недостаточностью внимания к учебному процессу.

Данное противоречие и обозначенные проблемы послужили основой для исследования на тему «Специфика учебного процесса в профессиональном ансамбле народного танца».

Цель – раскрыть особенности учебного процесса в ансамбле народного танца и обозначить его значимость в повышении профессионализма артистов.

Задачи:

- проследить в историческом аспекте становление и развитие ансамблей народного танца как особого жанра сценической хореографии;
- охарактеризовать состояние профессиональной народно-сценической хореографии Казахстана;
- исследовать процесс подготовки артиста-«народника» в условиях современного хореографического образования и выявить критерии его профессионализма;
- обозначить методическое обеспечение учебного процесса в профессиональном ансамбле народного танца;
- проанализировать творческую деятельность ансамбля танца «Мунара» Мангистауской областной филармонии города Актау и показать специфику построения и проведения учебных занятий.

Объект исследования – деятельность профессиональных ансамблей народного танца.

Предмет исследования – специфика учебного процесса в профессиональном ансамбле народного танца.

Гипотеза исследования: мы предположили, что повышение уровня профессионализма артистов ансамбля народного танца возможно при наличии обязательного и систематического учебного процесса,

построенного на взаимосвязи уроков классического танца, народных танцевальных традиций и принципах стилизации.

Теоретическую основу исследования составили:

– теории профессионализма (А.К. Маркова, Н.К. Бакланова, И.А. Кузнецова, В.Ю. Никитин)

– концепция развития и становления личности в процессе творческой деятельности (Ю.Б. Боров, Л.С. Выготский, Б.Т. Лихачев, Б.Ф. Ломов, Д.Б. Эльконин и др.);

– теории и методики профессионального образования в области народного танца (В. Ванслов, Г. Гусев, А.В. Лопухов, Н. Стуколкина, Н.Б. Тарасова, Т.С. Ткаченко и др.)

– исторические аспекты становления и развития профессиональной национальной хореографии в Казахстане (Д. Абирова, Г. Жумасеитова, Л. Жуйкова, Л. Газизова Л.П. Сарынова, А. Шанкибаева и др.):

– учебно-методические пособия, образовательные программы по подготовке артистов ансамблей народного танца в Казахстане (Г. Бейсенова, С. Кульбекова, А. Садыкова, Г.Ю. Сайтова и др.).

При написании работы мы использовали методы:

– теоретические методы: анализ искусствоведческой, психолого-педагогической и профессиональной литературы; материалов и публикаций по вопросам педагогики хореографии, изучение педагогического и хореографического опыта, сравнение, обобщение.

– эмпирические методы: анализ учебной и творческой деятельности профессиональных ансамблей народного танца, просмотр концертных программ, наблюдение, индивидуальные и групповые беседы с педагогами и артистами.

База исследования: ансамбль танца «Мунара» Мангистауской областной филармонии им. Мурата Оскинбаева (город Актау, Республика Казахстан), артисты (девушки) в возрасте 18-30 лет, общее количество – 18 человек.

Теоретическая значимость исследования заключается в рассмотрении специфики учебной работы профессиональных ансамблей танца и в выявлении условий повышения исполнительской культуры и профессионального мастерства артистов.

С практической точки зрения работа может быть интересна руководителям как профессиональных, так и любительских хореографических коллективов в плане решения вопросов построения и проведения уроков, а также студентам хореографических специализаций.

Структура работы: введение, две главы, заключение, список литературы.

Во введении мы обосновали актуальность темы, наметили цели и задачи, определили гипотезу, теоретическую и практическую значимость.

В первой главе определена сущность понятия «профессионализм», раскрыты условия формирования профессионализма в хореографии, представлен исторический аспект становления и развития профессиональной народно-сценической хореографии через творчество известных государственных ансамблей России и Казахстана.

Во второй главе проведена практическая работа по анализу творческой деятельности ансамбля танца «Мунара» областной филармонии города Актау, представлены материалы учебного процесса коллектива, рассмотрены основные структурные компоненты и методические принципы построения урока.

В заключении сделаны общие выводы по всей работе.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ НАРОДНОГО ТАНЦА

## 1.1 Ансамбли народного танца как особый жанр сценической хореографии

Танец – это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным, художественным, специфическим отображением его многовековой, многообразной жизни. Он воплотил в себе творческую фантазию людей, глубину их чувств.

Народный танец всегда имеет ясную тему и идею – он всегда содержателен. В нем существует драматургическая основа и сюжет, есть и обобщенные и конкретные художественные образы, создающиеся благодаря разнообразным пластическим движениям, пространственным рисункам. Танцевальный образ воспринимается как непосредственно, так и путем ассоциаций. Правдивость, конкретность и художественность танцевальных образов определяется их содержанием и танцевальной лексикой, органической связью с мелодией, ее характером, ритмом и темпом [4].

Танец в специфической художественной форме выражает и раскрывает духовную жизнь народа, его быт, эстетические вкусы и идеалы. Он имеет свои оригинальные, четкие, исторически сложившиеся признаки, свои глубокие национальные корни и богатые многовековые исполнительские традиции. Это самостоятельный, самобытный, высокохудожественный вид творчества народа [1].

Танцевальные формы народной хореографии оттачивались временем и приобретали законченность и художественную ценность. Бесспорно, что в создание и развитие народных танцев вложило свою фантазию и талант не одно поколение народа. Изменения, происходящие в экономическом, социальном, политическом укладах жизни, уровень общей культуры общества находят свое отражение в художественном творчестве народа, а,



следовательно, и в народной хореографии. Таким образом, народный танец как один из видов хореографического искусства выступает специфической формой отражения действительности [12].

По содержанию и форме народный танец может выражать общечеловеческие чувства и быть вместе с тем глубоко национальным.

Национальный характер танца проявляется в целом ряде особенностей: хореографической и музыкальной структуре, исполнительской манере, колоритных деталях. В бытовом танце от народной, национальной первоосновы сохраняется все самое типичное, концентрируются наиболее характерные ее черты. При этом движения танца, его пластика приобретают более обобщенный характер, как бы укрупняются. В то же время техника исполнения движений значительно упрощается, композиция па и фигур приобретает законченность [24].

Танцевальные формы бытовой народной хореографии родились в недрах самого народа, и являются плодом коллективного творчества. Коллективность народного танца проявляется как в процессе его создания, так и в процессе исполнения, поскольку лишь коллектив, определенная социальная группа общества делает возможным длительное существование того или иного танца. И от того, примет его народ или нет, зависит судьба танца. Эта закономерность лежит в основе возникновения, развития и распространения народного танца. Для того чтобы танец жил, необходимо, чтобы его знали самые широкие круги исполнителей - это условие его существования [28].

Когда мы говорим о танцевальном искусстве, то, разумеется, переносимся в очень специфическую языковую систему. Язык танца – это, прежде всего язык пластики, жестов, движения. Когда мы говорим о национальном народном танцевальном искусстве, мы одновременно сужаем и углубляем представление об этой самой языковой системе. Ведь язык народного танца более конкретен, образность его уходит своими корнями в глубины национальных традиций и связана со всей историей

образного мышления народа. В то же время, являясь специфическим способом отражения бытия народа, танец не может не включать в себя элементы этого бытия, отображать движение времени, его ритм, пульс, событийную насыщенность. Сочетание столь разнородных пластов в танцевальном искусстве – конкретного и условного, традиционного и вечно обновляющегося в формах танца – не может не сказаться на особенностях его развития. Само развитие многоступенчато: движение, формирование, эстетическое и психологическое обоснование и совершенствование [55].

В истории сценического танца народный танец является одним из источников возникновения бесконечного разнообразия движений. Под воздействием народного танца происходило формирование движений классического танца, расширялась палитра его выразительных средств, обновлялись его формы.

На процесс развития танца, особенно во второй половине XIX в., большое влияние оказала деятельность профессиональных балетмейстеров и педагогов-аранжировщиков. Они трансформировали национальные пляски, упрощали их, приспособляли для самого широкого, массового исполнения.

Огромный вклад в развитие характерного танца внес русский балетмейстер А. Горский. Разрушая традиционную симметричность построения танцев, он превращает кордебалет в живую массу, индивидуализирую каждого персонажа. Горский обогащает лексику классического танца за счет характера и широко вводит в спектакль народный танец. В 1914 году он показал программу «Танцы народов», куда входили театрализованные пляски различных наций [11].

Так же важнейшим этапом развития характерного танца стало в начале XX века творчество Н. Фокина, создавшего целые характерные балеты и утвердившего в них принципы хореографического тематизма. До М.М. Фокина (1880-1942) народный танец в балете

был только вставным номером. М.М. Фокин создает характерный танец-сюиту «Арагонская хота» на музыку М.И. Глинки, то есть объединяет группу танцев одной композиционной мыслью. Он ставит спектакли «Шехеразада», «Стенька Разин», «Исламей», которые целиком основаны на характерном жанре. Танец М.М. Фокина отличался от танцев его предшественников. У М.М. Фокина народно-сценический танец становится выразительным, расширяет свои сюжетные возможности. Подлинным шедевром явились «Половецкие пляски» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь» [22].

Все это, безусловно, послужило серьезной предпосылкой для будущего рождения ансамблей народного танца.

В XX веке появилась группа больших мастеров, знатоков народного искусства, хореографов, педагогов, исполнителей. Появилось понятие «этнохореография» [61], и представители этой науки – этнохореологи: К.Я. Голейзовский, И.А. Моисеев, Н.С. Надеждина, П.П. Вирский, Ф. Гаскаров, М.С. Годенко, О.Н. Князева, И.З. Меркулов и другие. Именно этими мастерами народной хореографии собирался, изучался и обрабатывался народный танцевальный фольклор, обретая новую жизнь не только в рамках сценической площадки, но и в сердцах зрителей. Переместившись на сцену, фольклорный танец не только не мог выглядеть и воспроизводиться в первозданном виде, но и качественный уровень его исполнения должен был выглядеть несколько иначе, чем прежде.

Рождение жанра – ансамбль народного танца, завоевавшего свою достойную нишу в хореографическом искусстве, связано с именем Игоря Моисеева.

В 1937 году был создан первый такой ансамбль – единственный профессиональный коллектив не только в СССР, но и в мире. Задачи ансамбля народного танца были точно сформулированы его создателем. «Задачи ансамбля, – писал Моисеев, – создать пластические образы народного танца, отсеять все ненужное и чуждое ему, поднять

исполнительское мастерство народных танцев на высший художественный уровень, развивать и совершенствовать ряд старых танцев, а также творчески влиять на процесс формирования народных танцев» [38, с. 46].

Выдающийся мастер народного танца, великий балетмейстер И.А. Моисеев сумел создать свою систему, школу академического народного танца. Имея «балетное» образование, обладая высокой исполнительской техникой и ярким балетмейстерским дарованием, И.А. Моисеев создал хореографические композиции, в которых соединил движения народного танца со сценическими выразительными приемами, присущими танцу классическому. При этом народный танец не утратил своей особой выразительности и характерности. Моисеев лишь придал его движениям большую амплитуду и четкость, сделал их более значительными и яркими. Балетмейстер нашел такие приемы построения номеров и отдельных комбинаций, так усовершенствовал технику исполнения и школу подготовки своих артистов, что каждая его постановка – настоящее произведение сценического искусства [53; 60].

Главное, что присуще таланту И. А. Моисеева, это умение сохранить и передать внутреннее содержание, атмосферы и специфические особенности каждого народного танца. Эти качества позволили ему создать не только яркие концертные программы, но и спектакли, где замысел балетмейстера раскрывается средствами народного танца [53].

Молодой вид сценической хореографии в советский период выдвинул из своей среды немало талантливых хореографов: Надежда Надеждина и ее знаменитый ансамбль «Березка», Павел Вирский – основатель Государственного ансамбля танца Украины, Нино Рамишвили и Илико Сухишвили – талантливые творцы грузинских танцевальных поэм; Владимир Курбет – балетмейстер самобытного молдавского ансамбля «Жок»; Тамара Ханум и Мукаррам Тургунбаева открыли миру узбекскую культуру через творчество ансамбля «Бахор»; удивительный знаток башкирских танцев, создатель национального ансамбля Файзи

Гаскаров; яркий татарский хореограф Гай Тагиров; тонкий знаток карельских плясок Василий Кононов. И это далеко не полный список талантов, открытых народно-сценическим танцем. Все эти великие мастера являются исследователями фольклора, который и есть опора и основа для создания сценической хореографии, своего рода палитрой, откуда черпаются краски, дополняются и организовываются деталями вольной мысли художника [8].

В результате возникновения целого ряда профессиональных ансамблей народного танца как самостоятельного вида хореографической деятельности, появляется термин «народно-сценический танец». Являясь преемником характерного танца, народно-сценическая хореография впитала все лучшее из его эволюционного опыта, одновременно обогащаясь образцами многонациональной танцевальной культуры и находясь в тесном взаимодействии с другими видами танца и музыкой [8].

Казахский народ за свою многовековую историю создал богатую и самобытную духовную культуру, важной и составной частью которой является танцевальное искусство. Великий писатель Мухтар Ауэзов писал: «Казахи – талантливый и творческий народ, наследие которого не имеет границ» [2, с. 27].

Казахская народно-сценическая хореография развивалась параллельно с искусством балета. Народные танцы в своем фольклорном историческом виде вплетались в сюжеты драматических, музыкальных, а потом и балетных спектаклей [2].

Одной из первых профессиональных исполнителей казахского народного танца является народная артистка Казахской ССР, лауреат Государственной премии республики Шара Жиенкулова, имя которой широко известно как в Казахстане, так и за ее пределами.

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

балетного театра (сегодня это Казахский национальный театр им. Абая города Алматы) [13].

«Как не похож этот искрометный танец на медлительные, сдержанные движения восточных плясок. У Шары танцуют не только ноги, в непрерывном танце вся фигура. Она как бы плывет, танцуют плечи, голова, руки. Тончайшие изгибы пальцев, взмахи ладони, свободно вращающейся в то время, как вся рука недвижима, удивительно удачно «аккомпанируют» тем настроениям, которыми живет танцовщица» – писали критики о казахской танцовщице [13].

Найденные в фольклоре главные образные мотивы и приемы выражения национального характера и чувства становятся основой танцевальных комбинаций. В результате появляется ряд замечательных казахских сценических танцев: «Айжан кыз», «Қара жорға», «Таттимбет», «Асық», «Ковровщица» и т.д. Женский танец в исполнении Шары приобретает большую подвижность, стремительность, гибкость. Появляются новые движения, взятые из классического танца. Смело варьируются самые разнообразные переменные ходы, повороты [26].

В 1939 году Шарой Жиенкуловой был создан первый «Ансамбль песен и танцев мира» при Казахской Государственной филармонии. Это был театр одной актрисы, одной танцовщицы и певицы. Неповторимость Шары и в том, что помимо танцев она занималась вокалом, прекрасно пела, причем на языке того народа, чей танец исполняла. То есть она и пела, и танцевала одновременно. Программу Ансамбля «Песни и танцы народов мира» видели города и самые отдаленные веси Казахстана, республики Советского Союза и многочисленные страны зарубежья. Танцы грузинские и молдавские, татарские и узбекские, мексиканские и испанские, индийские и арабские, монгольские и индонезийские, острова Бали и Вьетнама, украинские и русские – всего не перечислить! [27].

«Народный танец необходимо сберечь для будущих поколений, – говорила Шара, – потому что он является своеобразным памятником

национальной культуры» [25, с. 145]. Ее творчество олицетворяет не только возрождение национального танца, но и яркую самобытность.

Огромный вклад в развитие мужского профессионального казахского танца внес народный артист, профессор Даурен Абиров. Его композиции «Балбраун» Курмангазы, «Утыс би» (танец-состязание) М. Тулебаева, «Кара жорга» (черный иноходец) и другие, вошли в репертуар профессиональных и самодеятельных коллективов республики [3].

В «золотой фонд» казахской хореографии входят танцы Заурбека Райбаева: «Праздничная сюита» (из оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара»), «Девичий лирический танец», «Шолпы», «Салтанат би» и многие другие. Неповторимый колорит танцевальной пластики несут в себе танцы «Акку» в постановке Булата Аюханова, «Ынгайток» – Мынтая Глеубаева, «Шернияз» – Жаната Байдаралина [35].

Более 20-ти танцевальных композиций создала Ольга Всеволодская-Голушкевич – основатель первого фольклорно-этнографического ансамбля «Алтынай». Интересны ее сценическая интерпретация разнообразных бытовых танцев: «Шалкыма» – танец на каблучках, ритуально-обрядовых «Баксы», пляски шаманов – «Айкосак», свадебный обряд «Жар-жар», воинственно-охотничьих «Сайыс» – поединок, «Акат» – танец по мотивам древней мужской пластики, «Клыш-пен би» – танец с саблей, массовых «Алка-котан» – бок о бок, «Кербез би» – танец девушек и др. [14].

Исполнительская деятельность заслуженной артистки РК Т. Изим и У. Макан положила начало исполнению на сцене фольклорного казахского сюжетного танца. Танец приобрел живой характер, появились танцевальные диалоги, раскрывающие характеры, нравы, обычаи и традиции этноса [35].

Таким образом, деятельность балетмейстеров, исполнителей казахских народных танцев внесли огромный вклад в возрождение национальных традиций танцевальной культуры республики, в формирование и воспитание многих профессиональных исполнителей, ныне опытных хореографов и специалистов по казахскому танцу. А самое главное –

народно-сценический танец начал и продолжает свою самостоятельную жизнь на профессиональной сцене [35].

Огромную роль сыграла Ш. Жиенкулова в становлении системы профессионального образования. В целях удовлетворения профессиональными кадрами ансамблей народного танца в 1965 году ею было организовано «народное отделение» с 4-х годичным обучением. Артисты должны владеть секретом жизнеспособности народного танца, уметь выразить национальную самобытность народа, его дух и темперамент. Овладеть своеобразным языком танца можно было на уроках казахского танца, которые и ввела Шара. Она суммировала многие движения народных танцев и придала им известную упорядоченность [27].

Сегодня профессиональное народно-сценическое хореографическое искусство Казахстана представляют:

- Государственный заслуженный ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат» (Алматы);
- Государственный театр танца имени Булата Аюханова (Алматы);
- Государственный эстрадный ансамбль «Гульдер» (Алматы);
- Государственный театр танца «Наз» (Астана);
- Государственный фольклорно-этнографический ансамбль танца «Алтынай» (Талдыкорган).

В системе концертных и филармонических организаций работают:

- ансамбль танца «Шалкыма» Государственной Академической филармонии (г. Астана);
- ансамбль казахского и восточного танца «Адемау», ансамбль танца «Туған жер» Северо-Казахстанской областной филармонии, (г. Петропавловск);
- ансамбль танца «Костанайские зори» Костанайской областной филармонии имени Е. Умурзакова ( г. Костанай);
- ансамбль танца «Гакку» Акмолинской областной филармонии (г. Кокшетау);



- ансамбль танца «Назерке» Уральской филармонии им. Г. Курмангалиева (г. Уральск);
- ансамбль «Русский сувенир» Восточно-Казахстанской областной филармонии (г. Усть-Каменогорск);
- ансамбль танца «Ақкербез» Жамбылской областной филармонии (г. Тараз);
- ансамбль танца «Акку» Актюбинской областной филармонии (г. Актобе);
- ансамбль танца «Нур» Павлодарской областной филармонии им. И. Байзакова (г. Павлодар);
- ансамбль танца «Казына» Южно-Казахстанской областной филармонии им. Ш. Калдаякова (г. Шимкент);
- фольклорно-хореографический ансамбль «Ак-ку» областной филармонии города Караганды;
- ансамбль танца «Мунара» Мангистауской областной филармонии им. М. Оскинбаева (г. Актау).

Это коллективы, в которых успешно решаются задачи синтеза традиций, высокого профессионального мастерства и общепринятой исполнительской техники.

## 1.2 Условия и критерии формирования профессионализма артиста ансамбля народного танца

Профессионализм характеризует свойство некоторых людей выполнять свою работу на высоком уровне – систематически, эффективно и надежно [23]. Человек может приобрести профессионализм в результате специальной подготовки и долгого опыта работы, а может и не приобрести профессионализма, а лишь «числиться» профессионалом. Для приобретения профессионализма необходимы соответствующие способности, желание и характер, готовность постоянно учиться и совершенствовать свое мастерство.

Понятие профессионализма не ограничивается характеристиками высококвалифицированного труда; это и особое мировоззрение человека.

Поэтому необходимо рассматривать профессионализм «не просто как некий высокий уровень знаний, умений и результатов человека в данной области деятельности, а как определенную системную организацию сознания, психики человека» [23, с.40-46].

В настоящее время в научной литературе много говорится о профессионализме и его формировании в различных видах деятельности. Так, И.И. Проданов определял профессионализм как свойство личности и деятельности, включающее профессиональную компетентность, нравственность, инициативу и мастерство. В.В. Буткевич добавляет к этому способность к саморазвитию и самокоррекции. Л.Ю. Кривцов профессиональной компетентностью называет индивидуально-психологическое образование, включающее опыт, знания, умения, психологическую готовность [21].

Наиболее полно и всесторонне рассмотрено целостное системное понимание профессионализма А.К. Марковой. По ее мнению автора, профессионализм складывается из двух элементов: мотивационного и операционального [37].

Мотивационный элемент подразумевает:

- 1) увлеченность смыслом, направленностью профессии на благо других людей, стремление проникнуть в современные гуманистические ориентации, желание оставаться в профессии;
- 2) мотивацию высоких уровней достижения в своем труде;
- 3) стремление развивать себя как профессионала, побуждение к профессиональному росту, использование любого шанса для повышения профессионального мастерства, сильное профессиональное целеполагание;
- 4) гармоничное прохождение всех этапов профессионализации – от адаптации к профессии далее к мастерству, творчеству, к безболезненному завершению профессионального пути;

5) отсутствие профессиональных деформаций в мотивационной сфере, отсутствие кризисов или умение их преодолевать;

б) оптимальная психологическая цена высоких результатов в профессиональной деятельности, то есть отсутствие перегрузок, стрессов, срывов, конфликтов.

Операциональный элемент включает:

1) осознание в полном объеме черт и признаков профессионала, развитое профессиональное сознание, целостное видение облика успешного профессионала;

2) приведение себя в соответствие с требованиями профессии;

3) внесение человеком своего творческого вклада в профессию, обогащение ее опыта, преобразование и оздоровление окружающей профессиональной среды;

4) реальное выполнение профессиональной деятельности на уровне высоких образцов и стандартов, овладение мастерством, высокая производительность труда, надежность и устойчивость результатов;

5) саморазвитие человеком средствами профессии, самокомпенсация недостающих качеств, профессиональная обучаемость и открытость;

б) привлечение интереса общества к результатам своего труда, ибо общество может и не знать своих потребностей в результатах данного профессионального труда, этот интерес необходимо формировать [37].

Профессионализм характеризуется наличием у специалиста знаний, умений и навыков, позволяющих ему осуществлять свою деятельность на уровне современных требований науки и техники. Поскольку любая деятельность есть решение бесчисленного ряда задач, профессионализм в ней обнаруживается в умении видеть задачи, их формулировать, оценивать и выбирать методы наиболее подходящие для их решения [34].

Профессионализм определяет и профессиональную пригодность человека к той или иной деятельности. Но профессиональная пригодность нечто значительно большее, чем сумма знаний, навыков и умений,

приобретаемых в ходе профессионального обучения. Профпригодность обязательно включает еще и определенные стороны личности, и общую культуру, и общее развитие, и некоторую систему жизненных ценностей, и, наконец, морально-психологическую готовность к труду [34].

Окончание учебного заведения еще не дает профессионального специалиста, обладающего вполне удовлетворительной профессиональной пригодностью. До ее достижения требуется еще этап приобретения профессионального мастерства.

Понятие мастерства относится не к отдельному (пусть и совершенному) умению, а к некоторой совокупности умений, может быть, на разных уровнях сформированных, которые делают сам процесс деятельности качественно своеобразным, индивидуализируют его. Высшим проявлением мастерства является искусство, творчество [34].

Если деятельность профессионала-мастера можно определить как «профессионально целесообразную, индивидуально-творческую и оптимальную, то профессиональное мастерство – как качественный уровень профессиональной деятельности, имеющей творческий характер, ориентированной на социально значимый конечный результат (цель) и оптимальный процесс его достижения. То есть, мастерство невозможно без профессионализма, без овладения суммой профессиональных знаний, умений и навыков [34, с. 233]. Таким образом, происходит приспособление, привыкание к требованиям профессии и выработка личностных характеристик, необходимых для успешной работы.

Несмотря на то, что формирование профессионализма имеет общие основы для всех видов человеческой деятельности, в каждой конкретной профессии есть свои специфические особенности. Специфичны предмет труда, его задачи, средства, условия и результаты, соответственно будут различаться профессионально важные качества, необходимые для труда в профессии. В различных профессиях неодинаково легко и быстро могут проходить процессы от адаптации к мастерству и творчеству, проявляться

индивидуализация труда, по-разному может складываться соотношение саморазвития и самосохранения и т.д. [34].

Профессионалом в области хореографического искусства мы называем артиста балета. Областью их творческой деятельности являются в первую очередь – оперно-балетные театры, профессиональные театры и ансамбли народного танца, коллективы государственных концертных организаций (филармоний) [58].

Артист, по определению психологов, является «субъектом, предметом и инструментом» театрального искусства. Чем сложнее и значительнее личность артиста, многограннее способности, тем ярче его индивидуальность и интересней творчество [37].

Важным направлением исследований является изучение личностных качеств артиста как творческого человека. О многогранности способностей в творчестве артиста говорит В.Л. Дранков. Психологию артистического творчества и творческой деятельности рассматривает Н.В. Рождественская. Проблему готовности к исполнительской деятельности исследует В.В. Петров. Каждый автор, рассматривая различные стороны творчества, едины во мнении, что актерские и художественные способности нельзя изучать в отрыве от творческого процесса и исследования самой личности.

Н.В. Рождественская, изучавшая на протяжении длительного времени личность и творчество артистов, выделяла следующие их особенные психологические характеристики:

- эмоциональность;
- способность к перевоплощению;
- эмпатия;
- внутренняя свобода;
- выносливость и работоспособность;
- творческая воля, собранность [58].

Для творческой профессии, в работе артиста важны и такие черты характера как дружелюбие, терпение, ответственность, самостоятельность,

активность, инициативность. Характеризуя деятельность артиста, нельзя не отметить такую особенность его работы как коллективизм.

Ансамбль танца – это большая группа людей, со своими индивидуальными особенностями, в которой действуют определенные правила поведения, сложилась некая иерархия отношений. Коммуникативность как умение находить общий язык с другими людьми является важнейшей чертой характера человека творческих профессий.

Серьезные требования в хореографическом искусстве предъявляются и к физическому состоянию исполнителя. Работа артиста – это каждодневный тяжелый труд, это большие физические нагрузки, справиться с которыми может лишь здоровый организм. Профессионал должен всегда быть в хорошей физической форме, пластичен и артистичен.

Этот список не полон, но в целом он отражает специфику именно творческой профессиональной деятельности.

Профессионализм артиста балета – это не столько объективные факторы профессиональной деятельности вообще, сколько совокупность требований, ожиданий от действий артиста на сцене, формируемая традициями, историей искусства, его выдающимися исполнителями, балетмейстерами, обычными зрителями. Репетиционный зал и сцена – основное жизненное пространство артиста. Поэтому, в первую очередь, профессионал в балете – это человек, отдающий всего себя этому искусству без остатка [31].

Профессиональную подготовку по направлению «Артист балета» и «Артист ансамбля танца» в Казахстане ведут:

- Казахская национальная академия хореографии (Астана)
- Хореографическое училище им. А.В. Селезнева (Алматы)
- Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова
- Кызылординский музыкальный колледж им. Казангапа
- Карагандинский колледж искусств им. Татимбета (Караганда)

- Мангистауский колледж искусств (Актау)
- Республиканский эстрадно-цирковой колледж им. Ж. Елебекова (Алматы)

Выпускники данных заведений ежегодно пополняют оперно-балетные театры и профессиональные ансамбли танца.

Как и любая профессиональная деятельность, хореография предъявляет определенные требования к личности артиста. Это:

- 1) мастерское владение умениями и навыками, необходимыми для художественно-творческой деятельности;
- 2) постоянное развитие, совершенствование полученных профессиональных навыков;
- 3) теоретическое знание, осмысление, обоснование приобретенных профессиональных навыков и умений.

Формирование профессионализма сложный процесс, выпускник специализированного учебного заведения становится профессионалом не сразу, а проходит на этом пути несколько этапов [21, с. 18-30]:

1 этап – этап адаптации к профессии, первичное усвоение человеком норм, менталитетов, необходимых приемов, техник, технологий профессии. На этом этапе молодой артист осваивается в коллективе, входит в репертуар. Этап адаптации может завершиться быстро, а может растянуться и проходить болезненно, все зависит от уровня профессиональной подготовки и личностных качеств человека.

2 этап – этап самоактуализации в профессии: осознание человеком своих индивидуальных возможностей выполнения профессиональных норм, начало саморазвития себя средствами профессии, осознанное усиление своих позитивных качеств, сглаживание негативных, укрепление индивидуального стиля, максимальная самореализация своих возможностей в профессиональной деятельности.

3 этап – этап свободного владения профессией, проявляющийся в форме мастерства, гармонизации человека с профессией.

Внутри этих основных этапов артисту бывает необходимо преодолеть ряд промежуточных ступеней профессионального роста – овладеть спектром новых задач и связанных с ними приемов, технологий, что в целом образует профессиональные позиции. Такими ступенями могут быть участие в конкурсах, освоение нового стиля танца, творческие стажировки и т.д. Овладение профессионализмом в этом смысле – это последовательное восхождение от одной его ступени к другой, что может дать ориентиры артисту в проектировании своей творческой карьеры [21].

Таким образом, профессионализм артиста формируется в процессе длительного обучения и каждодневного труда.

Артист ансамбля танца – это физически и интеллектуально развитый, творчески одаренный человек, психологически устойчивый к разного рода неурядицам. Достижение профессионализма возможно лишь через практическую деятельность, через саморазвитие, активную помощь уже сформировавшихся мастеров и конечно, через любовь к танцу.

Созданная система профессиональной подготовки артистов балета, значительно повысили уровень профессионального мастерства артистов творческих коллективов.

### 1.3 Специфика и методическое обеспечение учебного процесса в профессиональном ансамбле народного танца

За последние годы значительно повысились исполнительское мастерство, общая профессиональная культура артистов ансамблей народного танца. Обширнее стал репертуар, интереснее, разнообразнее, красочнее выглядят программы. Народный танец получил различные жанровые направления, балетмейстеры все смелее используют принципы стилизации народного танца. Появились композиции, где народная лексика обогащается современной пластикой, соединяется с классическим танцем. Заметно оживилась и стала более динамичной драматургия самого сценического действия. Изменились к лучшему костюмы артистов.



Наряду с массовыми постановками становятся популярными и номера камерного и сольного плана, имеющие большое значение для раскрытия и воспитания творческой индивидуальности исполнителей.

В связи с этим закономерно обращение внимания на один из основных критериев профессионального уровня артиста ансамбля народного танца – исполнительское мастерство, на условия его развития и повышения.

Исполнительское мастерство условно можно разделить на три составляющие:

- техника или виртуозность (сложность комбинаций, трюки, техника вращения);
- актерское мастерство (умение создавать выразительные хореографические образы, передавать эмоциональное состояние);
- музыкальность [58].

В основе исполнительского мастерства стоят индивидуальные способности, затем знания и сумма навыков, которые получены в процессе обучения. Все это вместе выливается в некую профессиональную оснащенность. Все это взаимосвязано и направлено на решение главной задачи создание сценического образа (рисунок 1).

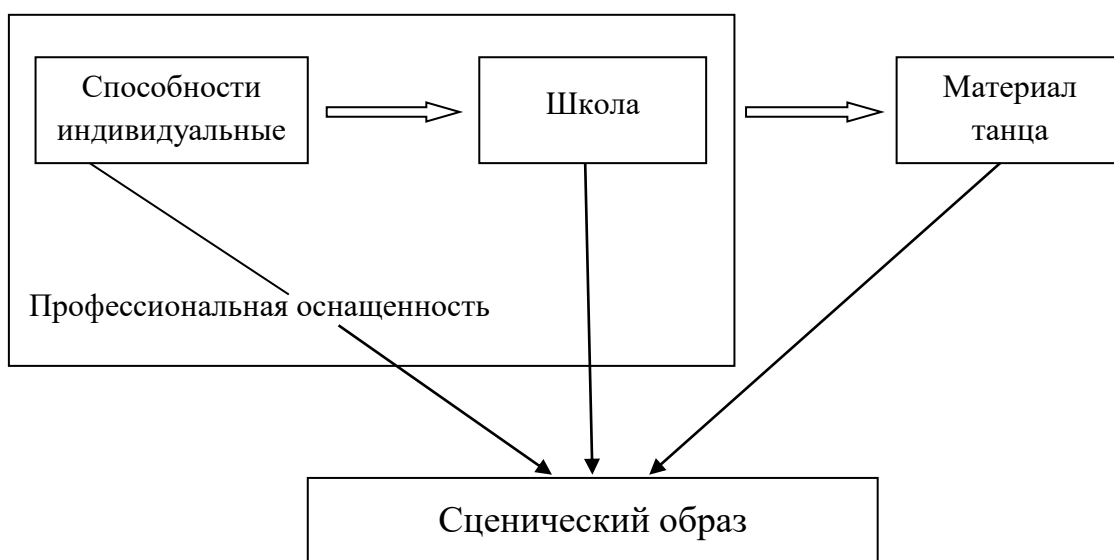


Рисунок 1 – Составляющие части исполнительского мастерства

Профессиональная оснащенность состоит из владения техническими приемами, умения подчинить их задаче создания пластического художественного образа (выразительность, актерское мастерство) и способности к самостоятельной индивидуальной трактовке роли или творческой интерпретации (рисунок 2).

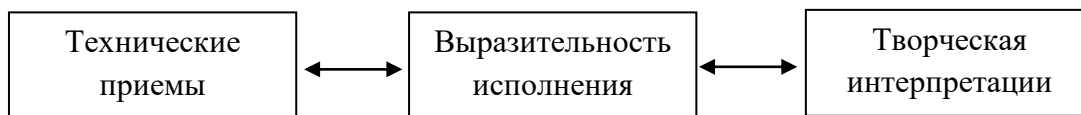


Рисунок 2 – Составляющие профессиональной оснащенности

Именно с этой суммой профессиональных требований исполнитель соприкасается, встречаясь с материалом художественного произведения – танцем, уже существующим, ранее созданным хореографом, или с процессом рождения нового сценического произведения. В результате этого творческого акта рождается сценический образ. Исполнитель, с одной стороны, выступает как носитель традиций, технических приемов и стиля школы, с другой – как активный участник созидания нового, как индивидуальный интерпретатор авторского произведения хореографа [58].

Рядом со словами «исполнительская техника» часто употребляется слово «техничность». Их можно рассматривать как синонимы. Но есть и различия. Когда артист не владеет должной техникой исполнительства, то нельзя серьезно говорить об исполнительском мастерстве, но когда эти приемы остаются техникой во имя техники, то часто употребляется слово «техничность». Вычлняя ее из целого, называемого «художественный сценический образ», танцоры подчеркивают, что происходящее имеет малое отношение к искусству. Иными словами, техника, как сумма приемов исполнения определенной школы танца, и владение ею должны стать обязательным и необходимым средством создания танцовщиком хореографического художественного образа [48].

В этом случае танцовщик должен иметь богатый «словарный» запас, свободно, четко и ясно «произносить» слова, «словосочетания», «фразы»,

«предложения», вести «диалоги» и т.п. Иными словами, он должен владеть всем арсеналом выразительных средств. Многократно повторяемые движения становятся естественными, начинают звучать во всех деталях и нюансах, и тогда «речь» исполнителя становится также естественной, свободной, как родная. Это говорит о достижении высокой техничности исполнения и ее главной приметы – пластической свободе [48].

Мы уже говорили о том, что уровень образования не является критерием профессионализма. В ансамбли танца, в отличие от артиста балетного театра, часто приходят юноши и девушки в 15-16-летнем или более взрослом возрасте. До сих пор встречается практика приема на работу (особенно часто это можно наблюдать в практике областных филармоний) молодых людей без специального профессионального образования. Иногда приходит человек без диплома, из самодеятельности, но обладающий прекрасными сценическими данными и яркой индивидуальностью. А иногда владелец диплома способен показать только техничность. Но ансамблевое исполнение предполагает академизм, методическую грамотность, точность и четкость выполняемых движений. Сгладить разнородность состава, привести исполнительское мастерство «к единому знаменателю» возможно в процессе учебно-тренировочной деятельности, то есть на уроках, которые по трудовому договору обязательны для всех артистов, независимо от уровня их подготовки.

Главным стержнем профессиональной исполнительской подготовки артиста-народника является классический экзерсис. И это несмотря на то, что как сказала В.И. Уральская в своей работе «Природа балета»: «Самый пластический «словарь» характерного танца резко отличен от лексики классического танца» [3, с. 35].

Действительно, выворотность ног, обязательное условие исполнения классического танца, в характерном танце могла не соблюдаться, и даже наоборот, встречаются прямые и заворотные положения. В экзерсисе народно-сценического танца есть большое количество движений, которые

встречаются только в характерном танце. Это прыжки с подогнутыми ногами, специфическое скольжение стопы ребром, посадка на колени, развороты бедра и т.д. Всякого рода «присядки», «мельницы», «волчки», «веревочки», «голубцы» и т.д. – это «слова» характерного танца. Также, в отличие от классических правильных поз и арабесков, в народном танце встречается многообразие положений головы, рук, необычных перегибов и скруток корпуса. Во многих танцах встречаются движения на низких полупальцах, «шаркающие» шаги, ходы с пятки. Данные движения невозможно встретить в классических танцах. И конечно, самое большое отличие – обувь. В балете – это мягкие, облегающие стопу, туфли, а в народно-сценическом танце – туфли на каблучке у женщин и сапоги у мужчин. Такая обувь позволяет делать выстукивающие движения, хлопки по голенищам сапог и т.д.

Диапазон исполнительской техники артиста ансамбля народного танца велик, и балетмейстеры пользуются им для постановки самых различных произведений. Несмотря на то, что система народно-сценического танца Т.И. Ткаченко [49; 50] универсальна, в мировой практике подготовки профессионального исполнителя-народника применяется система А.Я. Вагановой [10], т.е. система классического танца. Тем более, в настоящее время для большинства школ народного танца характерен строгий академический стиль. Все это достигается на уроках классического танца.

Классический танец, прежде всего, эстетически формирует тело танцовщика, он построен на длинных и выразительных линиях рук и ног. Занимаясь каждый день, через систематически повторяющиеся нагрузки, можно приобрести необходимые хореографические двигательные навыки, развить координацию, устойчивость, равновесие – достоинства, необходимые для хорошего танцовщика. Классический танец не ограничивает и не сковывает индивидуальность танцовщика. Напротив, он дает ему возможность полнее и свободнее раскрыть свои творческие

возможности, обогащает пластическую выразительность, позволяет показать разнообразие исполнительской манеры и в целом играет ведущую роль в сохранении физической формы артистов [10; 32].

Экзерсис классического танца способствуют и творческому самовыражению исполнителя. «Аттитюды, позы и арабески можно варьировать до бесконечности; какое-нибудь изменение в положении корпуса, рук или ног может при комбинациях породить множество возможностей. Художественному вкусу танцовщика представляется решить, как лучше комбинировать и видоизменять их применительно к жанру и характеру танца», – писал К. Блазис [51].

«Народно-сценический танец» является одной из основных дисциплин, изучаемых будущими артистами в системе профессионального образования, и продолжает изучаться в трудовой деятельности.

Народный танец обогащает знанием о хореографическом искусстве, обучает танцовщика манере, характеру исполнения, развивает музыкальность, танцевальность и эмоциональность. Знать культуру своего народа мало, помимо этого существует множество народностей со своей неповторимой, национальной культурой. Нет похожих друг на друга танцев. Они отличаются не только движениями. Так, например, «переменный шаг» есть в очень многих танцах разных народностей. Но, несмотря на то, что схема движений одна и та же, каждый раз он кажется другим. Секрет, в том, что движения имеют разную окраску, свой особый ритмический пульс, неповторимую манеру исполнения. Переходя от исполнителя к исполнителю, из поколения в поколение, из одной местности в другую, народный танец обогащается, достигая в ряде случаев высокого художественного уровня, виртуозной техники. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, пластический язык, особая координация движений, приемы соотношения движения с музыкой [56].

Всестороннее изучение народного танца важно как с хореографической точки зрения, в качестве историко-этнографического

источника для определения социальных отношений между людьми, эстетического уровня создателей и исполнителей танцев, так и с точки зрения влияния его на воспитание академизма у исполнителей [28].

Критерием профессионального мастерства артиста ансамбля танца музыкальность является наиболее значимым качеством, поскольку музыка в народных танцах иногда бывает достаточно сложна для восприятия.

Музыка в творчестве каждого исполнителя или балетмейстера является источником, который питает его вдохновение, определяет его атмосферу, настроение и характер создаваемого художественного образа. Все время исполнения комбинации, этюда или сценической композиции музыка помогает понять характер предлагаемого материала, его содержание, эмоциональное состояние персонажей, атмосферу действия. Основываясь на музыке, исполнители создают в своем воображении определенный, конкретный образ, различные проявления которого исходят из драматургии музыки, ее действенной основы. Понимая и чувствуя природу народной музыки, постановщик и артист создают синтез хореографического и музыкального образа [1].

В основе обучения упражнениям и движениям в любом виде хореографической культуры лежит способность человеческого организма овладевать целой системой разнообразных двигательных навыков.

Образование двигательного навыка происходит путем многократного практического выполнения упражнения с постепенным уточнением последовательности определенных действий и конкретизацией деталей техники. В результате такого повторения, по мнению физиологов, в коре больших полушарий образуется последовательное чередование процессов возбуждения и торможения, определенный, согласованный характер их протекания, так называемый динамический стереотип, внешним проявлением которого является двигательный навык [32].

Таким образом, все практические упражнения в любом виде танцевального искусства являются приобретенной формой двигательной

деятельности организма, выработанной путем целенаправленного учебно-тренировочного процесса.

Первоначальное выполнение любого, а в особенности сложного упражнения весьма затруднено как в координационном, так и в качественном отношении. Однако при дальнейшем повторении упражнение выполняется все более легко, правильно и быстро и, наконец, на определенной стадии тренированности достигается полная автоматизация движения [32].

При выполнении автоматизированного движения создаются большие возможности для контроля мышления за упражнением в целом и за теми конкретными условиями, в которых в данном случае проявляется автоматизированный двигательный навык. Следовательно, основы методики обучения состоят в последовательном разучивании упражнений в простейших формах и в дальнейшем многократном их выполнении в постепенно усложняющихся формах, в сочетании с другими элементами и движениями, с увеличением нагрузки, нарастанием темпа, усложнением и развитием ритма. Такая методика обучения обеспечивает наиболее успешное развитие и совершенствование основных исполнительских качеств и практических способностей во всех видах хореографии [32].

Качество любого учебно-педагогического процесса зависит от того, в какой степени учитываются основные, руководящие положения теории обучения – дидактические принципы. В системе хореографического обучения и воспитания такими принципами являются: 1) систематичность, 2) наглядность, 3) сознательность, 4) активность, 5) доступность и 6) прочность обучения [29].

Принцип систематичности заключается в обеспечении непрерывности и строгой последовательности процесса обучения. Только при постепенном усложнении педагогических задач можно добиться прочных навыков и умений. Основой принципа систематичности является последовательность в усвоении учебного материала, базирующаяся на

известных положениях: от легкого – к трудному, от простого – к сложному и от известного – к неизвестному. Каждый новый элемент может быть твердо и быстро изучен лишь в том случае, если достаточно хорошо усвоен предыдущий материал. Поэтому совершенно очевидным становится важность последовательного закрепления изучаемого материала, приемов и действий для дальнейшего обучения [42].

Важнейшей стороной принципа систематичности обучения является также непрерывность учебно-тренировочного процесса. Большие перерывы в обучении нарушают стройность системы и значительно снижают ее эффективность.

Принцип наглядности. Любое познание и изучение нового элемента, упражнения или движения начинается с живого созерцания. Чем оно качественнее, тем полнее формируется у исполнителей представление об изучаемом материале, эффективнее его дальнейшее усвоение. Поэтому важную роль играет четкий, ясный и правильный показ изучаемого материала. Эта задача решается комплексным воздействием – путем показа, объяснения, демонстрации и других наглядных пособий [42].

Характерную особенность принцип наглядности имеет в условиях самостоятельных занятий. В этом случае особое значение приобретает анализ своих действий в сравнении с техникой исполнения того или иного движения более квалифицированными специалистами, определение ошибок и их устранение. При этом необходимо учитывать свои индивидуальные особенности: возраст, степень физической и технической подготовленности и др. Эталоном может служить выполнение этого движения лучшими мастерами – исполнителями данного вида танца.

Наглядность необходима еще и потому, что знания и умения, основанные на наблюдениях, являются более глубокими и прочными.

Сознательное и активное отношение к учебному процессу – важнейшее условие обучения. Без участия сознания немислима какая-либо познавательная работа, а без активного участия в ней самих занимающихся



невозможно эффективное решение задач, стоящих перед образовательной деятельностью. Принцип сознательности предполагает осмысленное отношение занимающихся к усвоению техники исполнения, присущих тому или иному виду хореографии, а также и к развитию и совершенствованию необходимых для этого качеств [42].

Сознательное отношение способствует более быстрому и прочному формированию исполнительских качеств и обеспечивает наиболее целесообразное применение приобретенных навыков и умений в исполнительской деятельности. Важным элементом принципа сознательности в обучении является знание физиологического влияния упражнения на организм занимающегося, что позволяет ему правильно осуществлять коррекцию, как техничного исполнения, так и физической нагрузки в процессе занятий.

Активность на занятиях. Особую значимость этот метод приобретает в условиях высокой насыщенности и значительной физической нагрузки в процессе занятия. Умение включать индивидуальный подход в общий ход обучения позволяет добиться большой эффективности и определяет высокое педагогическое мастерство преподавателя. Активность занимающихся самостоятельно полностью зависит от степени личного самосознания и твердого убеждения в высокой значимости и необходимости регулярных и качественных занятий [42].

Принцип доступности заключается в соответствии изучаемого учебного материала реальным возможностям исполнителей. Он осуществляется путем подбора и дозировки упражнений в зависимости от подготовленности занимающихся, возраста, состояния здоровья и индивидуальных особенностей. Непосильное задание снижает интерес, излишне легкий материал вызывает неудовлетворенность занятиями и может привести к переоценке своих возможностей.

Принцип прочности заключается в том, чтобы в процессе занятий обеспечить твердое закрепление приобретенных навыков. Основой

прочности овладения исполнительскими навыками является многократность повторения их обучаемыми и их постепенное усложнение. При этом повторение изученного материала должно проводиться на новом качественном уровне с уточнением и совершенствованием деталей техники исполнения. Исходя из требований данного принципа, каждому артисту необходимо самостоятельно строить процесс работы над техникой. При нарушении принципа прочности не только не повышается уровень исполнительских качеств, но, что еще более нежелательно, происходит снижение уровня профессионального исполнения, а подчас имеет место и травмирование организма [42].

В учебном процессе требования всех дидактических принципов должны быть тесно связаны между собой и только в этом случае достигается нужный уровень подготовки специалиста. Исключение хотя бы одного из них в значительной степени снижает качество обучения.

Выразительность – одна из основ и важнейших достижений исполнительского мастерства артиста-народника. Образ танца – это чувственно воспринимаемый изобразительно-выразительный элемент произведения искусства. Поэтому танцуя, важно создать правильный образ танца, передать внутреннее состояние образа, найти органическое единство между характером персонажа, его жестами и танцевальными движениями. И здесь очень важны уровень исполнения, эмоции и чувства артиста, умение «держат» зал, донести до зрителей свой созданный образ. От степени наполненности содержанием образа зависит сила его выразительности [31].

Таким образом, воспитание исполнителя народного танца – это длительный процесс, который требует от педагогов и от тех, с кем он проводит занятия, выстроенной системы обучения и регулярной затраты сил и энергии. Это большой, каждодневный труд. Именно поэтому, в рабочем графике артистов учебный процесс обязателен. Уроки классического, народно-сценического, современного танца выстраиваются

целенаправленно, методически выстроены. Мастерство артиста определяется технической подготовленностью, совершенством и выразительностью исполнения, и самое главное – способностью передачи движений, в присущей только ему индивидуальной манере исполнения, повторения которой быть не может.

### Выводы по первой главе

Анализ психолого-педагогической литературы показал, что при всем разнообразии используемых формулировок, многие авторы в различные термины вкладывают один смысл. Профессионализм – это особое свойство человека, которое подразумевает систематическое, эффективное и надежное выполнение сложной (профессиональной) деятельности.

Профессионал – это человек, который на высоком уровне

1) в ходе теоретического и практического обучения овладел нормами профессиональной деятельности и профессионального общения;

2) следует профессиональным ценностным ориентациям, соблюдает профессиональную этику;

3) развивает свою личность средствами профессии; обогащает опыт профессии; стремится вызвать интерес общества к результатам своей профессии, гибко учитывает новые запросы общества к профессии.

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

Мастерство артиста определяется технической подготовленностью, совершенством и выразительностью исполнения. Поэтому в рабочем графике артистов учебный процесс обязателен с целенаправленно выстроенными уроками классического, народно-сценического, современного и казахского танцев.

## **ГЛАВА 2. СТРУКТУРА И ПОСТРОЕНИЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ АНСАМБЛЕ ТАНЦА «МУНАРА» МАНГЫСТАУСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ФИЛАРМОНИИ (Г. АКТАУ)**

### **2.1 Структура урока классического танца**

График работы профессионального хореографического ансамбля строится по определенной схеме, обязательной для коллективов подобного рода. В 8-часовой рабочий день разделен на две части: с 10 утра до 13 часов – учебный процесс, включающий в себя урок (экзерсис у станка, на середине зала, этюдная работа). Вторая часть дня (с 14 до 18 часов) посвящена постановочной работе. В зависимости от концертно-гастрольного графика вторая часть рабочего дня может корректироваться. Но экзерсис обязателен независимо от места нахождения ансамбля.

Специфика работы ансамбля народного танца, его разнообразный репертуар, жанровое своеобразие требуют особой подготовки, которая не всегда может выполняться выпускниками хореографических училищ.

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

Как правило, в ансамбль принимают на работу выпускников хореографических училищ, колледжей культуры.

Профессиональные навыки исполнительского мастерства студенты осваивают на дисциплинах специального курса на протяжении достаточно длительного времени – восемь лет. Но на народное отделение принимаются лица, порой не имеющие должной хореографической

подготовки. Как правило, за плечами у таких учащихся опыт танцевания в любительском коллективе. Но даже самый успешный самодеятельный ансамбль не дает того уровня выученности, то есть нет академической школы. Четыре года обучения «выправляют» воспитанников, приводят их исполнительскую технику к общему знаменателю. Но до конца овладеть всем диапазоном хореографического языка за этот короткий срок невозможно. Поэтому, начиная работать в коллективе, молодой артист продолжает работать, овладевать танцевальным мастерством, повышать свой профессионализм.

Особенно эти вопросы актуальны сегодня, когда движения народного танца становятся более техничными, виртуозными, а пластичность тесно переплетена с образностью и характерностью художественного выражения.

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

В ансамбле народного танца, в силу репертуарной политики, народный танец является основным, а классический помогает исполнителям приобрести лучшую сценическую форму, помогает развивать мышечный аппарат ног, на которые приходится максимальная нагрузка во время репетиций и представлений. Немаловажно и то, что, занимаясь тренажем, артист, разогревая суставно-связочный аппарат, предупреждает этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений. Поэтому в ансамбле «Мунара» урок классического танца обязателен. Мы рассматриваем его как средство сохранения и повышения исполнительской культуры артиста, независимо от возраста и категории.

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

Недопустимо механическое, формальное исполнение экзерсиса. Очень часто мы видим, что «станок» носит роль простого разогрева, сокращается во времени, многие движения упрощаются, комбинации не несут никакой художественно-эстетической нагрузки. А ведь танец – это не только батманы и плие, это еще танцевальная выразительность. Особенно выразительность необходима исполнителю народных танцев. Поэтому так важно на уроках обращать внимание на движения рук, головы, корпуса. Каждая учебная комбинация – это маленький танец, в котором техничность исполнения должна соединяться с эмоциональной выразительностью и музыкальностью.

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

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

Экзерсис у станка носит, прежде всего, учебный характер. Движения сочетаются в комбинации, чтобы можно было закрепить пройденный материал, дать возможность артисту грамотно исполнить движения и контролировать свое исполнение. Именно у станка разучиваются новые сложные движения, которые затем составляют основу на середине зала.

Начинается урок с разогрева ног. Специальный комплекс упражнений направлен на подготовку мышечно-связочного аппарата к работе у станка и на середине. Учитывая сложность многих движений, а также возрастные особенности танцоров (18-25 лет), разогрев способен предупредить различные травмы.

Разогрев выполняется либо самостоятельно артистами до начала основного урока, либо включается в сам экзерсис. Также это могут быть постановочные комплексы или индивидуальные импровизации танцовщика. Но в основе разогрева *battement tendus* в сочетании с *battement tendu pour le pied* и *battement tendu jete*. Данные упражнения исполняются в медленном темпе, сначала по 1-ой, затем по 5-ой позиции лицом к стану. Многие в разогрев вводят элементы растяжки и перегибы корпуса.

На практике применяется существующая программа по классическому танцу [10], используются основные методики в проведении урока, но каждый раз эта программа варьируется в соответствии с планируемым репертуаром. Именно непосредственная подчиненность учебного процесса творческой жизни ансамбля – основная особенность учебно-репетиционной работы в ансамбле.

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

2. Движения, которые вырабатывают силу ног, четкость и натянность стоп, правильную постановку стопы в 5-ой позиции – *battement tendu* и *battement tendu jete*. В народном танце много шагов с переступанием, простые шаги, переменные, припадания и т.п. Батманы

оформляют стопу, делая вывод ноги при любом шаге красивым, точным и выразительным. Красивая стопа – начало академизма в исполнении.

3. *Rond de jambe par terre* направлен на работу ноги в тазобедренном отделе. Круговые движения, исполняемы носком по полу, на высоте 45 и 90 градусов, позволяют достичь свободного и правильного, выворотного положения бедра. Многие движения в народном танце (например, в молдавской хоре, в венгерском чардаше и др.), используют различные партерные и воздушные ронды.

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

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

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

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

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

Заканчивается классический экзерсис у станка *releve* на полупальцах, растяжками, перегибами корпуса. Данные упражнения направлены на развитие гибкости, что немаловажно для исполнения многих казахских и



восточных танцев, а также для развития и закрепления балетного шага и выворотности.

Темп экзерсиса устанавливает педагог в зависимости от задач и цели всего урока. Если необходимо проработать методику исполнения определенного движения, то темп будет от медленного до умеренного, с постепенным убыстрением. Но строить весь экзерсис в медленном темпе нельзя. Важно чередование медленного и быстрого темпов, полезно выполнение комбинаций сначала в медленном, затем в быстром темпе. Паузы между упражнениями, как правило, не делаются. Это нарушало бы правильный темп ведения экзерсиса, сводя на нет эффективность исполненных упражнений. Повторить движение, поправить ошибки нужно по ходу исполнения, а также в паузе после окончания экзерсиса у станка.

После экзерсиса у станка начинается работа на середине зала. Порядок экзерсиса на середине обычно такой же, последовательность также соблюдается. Возможно пропустить какие-то движения, чтобы отработать другие. Экзерсис на середине более сложен по технике, разнообразнее по ритму, более танцевальней. Комбинации развивают апломб, устойчивость, координацию [32].

На середине зала много внимания уделяется отработке вращений. Чтобы вращение стало одним из выразительных средств создания художественного образа, артист должен овладеть его техникой в совершенстве [32].

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

Самая трудная часть урока – *allegro* – прыжки. Начинается этот раздел с маленьких прыжков, постепенно переходя к более трудным,

большим прыжкам. Темп устанавливается педагогом. Новые прыжки разучиваются в медленном темпе с постепенным ускорением [32].

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

В казахской хореографии есть танцы, где девушки танцуют наравне с мужчинами. Это всевозможные конно-спортивные танцы. Традиционно навыками джигитовки владела девушка-казашка. Достаточно вспомнить военное мастерство женского войска под предводительством царицы Томирис. Образ крылатого коня Тулпара часто становится основой многих хореографических композиций. Легкость, полетность, элевация достигается за счет классических прыжков.

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

По такому методу выстраивается учебная работа в ансамбле народного танца. Классический экзерсис при всей своей самостоятельности образовательных и воспитательных задач, подчиняется целям, прежде всего, постановочной работы. Методические задачи, направленные на поддержание профессиональной формы артиста, перекликаются с работой над репертуаром ансамбля.

Предлагаемая педагогом смысловая логика хореографических движений, объединенных в учебный пример, осознаваемая и исполняемая учениками эмоционально, подведет их к ощущению осмысленной выразительности танца [32].

Методические принципы учебного задания:

1. Начало движения (preparation) и его фиксированное завершение.
2. Повторяемость главных элементов задания.

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

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

Пути достижения выразительности:

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

Если артист будет знать творческую задачу, то его движения приобретут смысл, он будет выполнять их осознанно, и тогда каждый жест, поза, танцевальный элемент станут «говорить». Появится легкость, естественность исполнения. То есть, учебные комбинации на уроке выстраивались так, чтобы разученный материал потом легко переходил в народно-сценические варианты.

Так, в процессе постановки испанского танца на уроке классического танца были обязательны *adajío* как у станка, так и на середине, комбинации выстраивались с включением IV, V, VI *port de bras*, где наиболее активен корпус, и есть необходимая широта движений. Особое внимание педагоги уделяли на законченность позы, на чистоту исполнения.

В репертуаре ансамбля достаточно казахских танцев, танцев Востока и Средней Азии, которым присуще еще одно свойство – мягкость. Она предусматривает строгий, а не расслабленный характер движения. Мягкость расширяет диапазон движения, придает пластике танца слитность. Танцевальный образ может отличаться лиризмом или, напротив, острой характерностью, предельным «накалом чувств», сильными, темпераментными, героическими интонациями, но техника движения должна сохранять свою мягкость.

При изучении казахского танца «Балбраун», большую часть времени на уроке мы уделяли разделу *allegro*, особенно большим прыжкам.

При изучении индийского танца акцент на уроке был сделан на движения рук. Индийские мудрецы говорили, что сила танца – на кончиках пальцев. С помощью кистей рук изображались целые эпизоды из жизни – любовь, ревность, ирония, страх, радость – всю гамму чувств передавали одними пальцами. К.С. Станиславский называл кисти рук «глазами тела», считал, что «в искусстве Терпсихоры руки заменяют порой человеческую речь искусства драмы». В индийском танце руки, особенно жест служат одним из основных средств актерской выразительности. Целесообразный и внутренне оправданный жест, дополняя или заменяя слово, помогает ярче раскрыть внутреннее содержание образа и его отношение к совершающемуся действию. Это в значительной мере может быть достигнуто средствами классического танца. Педагоги для уроков умело выбирали те упражнения, которые в наибольшей мере развивают мышцы плечевого и локтевого сустава, запястья и пальцев. Упор был сделан на смену ракурсов в комбинации, на плавность, легкость, координацию движений. При таком подходе, несомненно, повышается эффективность решения и всех «технических» задач обучения.

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

выразительностью и музыкальностью. Влияя на развитие эмоциональной сферы, совершенствуя тело физически, воспитывая через музыку духовно, классический танец помогает, особенно молодому артисту, стать более уверенным в собственных силах, дает толчок к самосовершенствованию, к развитию и творческому росту [6].

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

## 2.2 Значение урока народно-сценического танца в расширении танцевального репертуара ансамбля

Если урок классического танца дает основу для академической манеры исполнения, то на уроке народного танца вырабатывается характер и манера, индивидуальность и мастерство трюка [6].

Изучение характерного (народно-сценического) танца начинается на четвёртом-пятом году обучения в училище. Мы уже говорили, что программой предусмотрено изучение народностей, чья танцевальная культура представлена в балетах: венгерский, польский, испанский, немного цыганский, итальянский. Но в репертуаре ансамбля есть татарский, молдавский, немецкий, болгарский, чукотский и другие танцы, которые не изучаются программой училища. Поэтому необходимость проведения уроков народно-сценического танца вызвана, прежде всего, многообразием репертуара ансамбля и потребностью в расширении технических возможностей самих артистов, раскрытия индивидуальности и повышения профессионального мастерства.

Народный экзерсис у станка развивает и укрепляет весь суставно-мышечный аппарат, дает правильную постановку головы, рук, ног, вырабатывает точность, свободу, танцевальность, четкость, эластичность и координацию движений. Все движения танца должны ярко и пластично раскрывать характерные черты исполнения изучаемой народности. Выразительными должны быть не только танцевальные движения, но и учебно-тренировочные упражнения. В народном экзерсисе участвуют основные компоненты танцевальной выразительности: руки, корпус, голова, ноги, поэтому в упражнениях следует добиваться эмоциональности, гармоничности и координации движения, их соответствие с содержанием музыки, характеру упражнения, манере исполнения [18].

Урок народного танца, также как и классического, строится таким образом, чтобы движения чередовались правильно и гармонично, переключая нагрузку с одних групп мышц и связок на другие. Преподаватель должен выстраивать урок, рационально распределяя нагрузки, не утомляя и не перегружая суставно-мышечный аппарат исполнителей [18].

В работе педагога придерживаются главных принципов:

- доступности и целесообразности в выборе основных элементов различных видов танца народов мира;
- познание и понимание связи народного танца с музыкой, песней, литературой, изобразительным искусством;
- творческое восприятие народных танцев и современных танцевальных композиций;
- развитие у артиста выразительности, координацию движений, пластику тела, музыкальности [43].

На практике мы пользуемся существующей программой по народно-сценическому танцу для хореографических училищ, используем основные методики в проведении урока, но каждый раз эта программа варьируется в

соответствии с планируемым репертуаром. Так, если мы приступаем к постановке узбекского танца, то основу народно-сценического тренажа будут составлять изучение элементов и движений узбекского танца. Учебные комбинации строятся так, чтобы разученный материал потом легко переходит в сценические варианты. Учебные комбинации – это «кирпичики», из которых вырастает «здание» занятия. Движения, выстроенные в определенной последовательности – это форма, которую необходимо наполнить содержанием.

Точно также выстраивается и работа на середине. В этюды также включаются элементы и движения непосредственно из танцевальной композиции. Привлекая при сочинении комбинации элементы народного танца, желательно отбирать те, которые бы соответствовали по стилю основному движению. Соединяя учебные элементы движений с танцевальными, можно получать интересные комбинации.

При таком подходе мы решаем одновременно три основные задачи:

- 1) освоение техники;
- 2) эмоциональное развитие актерских данных;
- 3) знакомство с национальной пластической и музыкальной культурой определенного народа

При сочинении комбинации на материале того или иного народного танца необходимо учитывать не только характер, что конечно же является важным, но и то, какую задачу мы решаем. Если, скажем, комбинация, основанная на элементах подготовки к «веревочке» будет исполняться в характере русского, украинского, венгерского или другого народного танца, где встречается это движение, это действительно послужит подготовкой к исполнению данного движения на середине зала. В том же случае, когда разучиваемый элемент в народном танце не встречается, исполнение его в характере этого танца не оправдано [43].

Самое главное – в организации и методическом осмыслении самых разнообразных элементов народных танцев и в их использовании в

формировании исполнителя при обучении. Овладение искусством народного танца в большей степени способствует воспитанию пластической культуры артиста и выявлению его творческой индивидуальности.

Каждый национальный танец – это в определенном смысле школа. Например, школа индийского танца, испанского, русского. Каждая школа суммирует в себе несколько блоков:

- техника и манера исполнения,
- изучение фольклорных вариантов,
- импровизация и освоение концертного номера [48].

Каждая из составных частей имеет свои задачи, но главная из них – привить любовь и подлинный интерес к танцевальной культуре определенного народа. Изучение народно-сценических танцев с различными по характеру ритмами и манерой исполнения дает исполнителям возможность приобрести нужную технику, обогатить творческую фантазию, развить координацию движений, музыкальность и чувство ритма, проявить свой актерский темперамент, органично чувствовать себя на сцене.

Основная особенность учебно-репетиционной работы в ансамбле – непосредственная подчиненность учебного процесса творческой жизни ансамбля. Изучаемый материал постоянно корректируется репертуаром или доступными на разных этапах обучения фрагментами из него, чтобы усвоить традиционную манеру исполнения и самобытные требования ансамбля. В процессе обучения, особенно если материал дает профессиональный балетмейстер, необходимо чутко улавливать индивидуальные особенности танцев, так как у каждого народа своя координация движений, своя музыка, свои акценты, паузы и темперамент

Учебно-тренировочная работа – составная часть и неременное условие творческой деятельности не только профессионального, но и любительского коллектива.



Исполнительский уровень, жизнеспособность, стабильность, перспективы творческого роста в первую очередь зависят от качества учебной работы. Система проучивания учебных упражнений и процесс освоения учебного материала разделен на три составляющие его части – освоение элементов, композиции и творческого начала [48].

I часть – элементы. Последовательность изучения:

- практический показ движения в «чистом виде»;
- музыкальная раскладка движения;
- пояснения об особенностях исполнения;
- проучивание сложных моментов;
- предупреждение наиболее распространенных ошибок;
- исполнение в медленном, а затем основном темпе;
- использование различных положений рук и их переводов из позиции в позицию;
- отработка техники исполнения движения (темп, ритм, амплитудность, повторяемость);
- сочетание с другими движениями;
- сольное и парное исполнение;
- пространственное решение танцевального движения.

Такая система проучивания позволяет прочувствовать не только отдельные части своего тела, но и ощутить гармонию целого.

II часть – композиция.

Композиция составляет конструктивную основу проучиваемого упражнения или хореографического произведения, выделяется для того, чтобы увидеть существующую связь между рисунком танца и элементами, чтобы понять природу хореографической логики.

III часть – творческое начало – умение сознательно постичь и пластически выразить образно-поэтическую суть хореографического произведения. Это часть, которая вместе с двумя предыдущими определяет содержание упражнения или хореографического произведения.

Выделяется для того, чтобы ощутить и проследить существующую связь трех частей, прочувствовать и понять природу музыкально-хореографического искусства [48].

Наиболее ярко эта часть проявляется этюдной работе на середине.

Виды этюдов – сольные, дуэтные, массовые [20].

Основная идея этюдной работы основывается на вовлечении исполнителя в танец сценического, а не тренировочного порядка. Комбинируя различные танцевальные движения, создаются сценически окрашенные танцевальные эпизоды, включающие в себя и технику танца, и его стиль, и актёрскую танцевальную выразительность. [20]

Техника танца, несомненно, должна укрепляться и развиваться, но как самоцель упражнения, она постепенно уступает первое место указанной выше обобщающей идее этюдной работы. Педагог должен проявить своё знание народного танца, умение отбирать материал для этюда и комбинировать их. Всё это можно делать лишь после того, как артисты технически освоили основные элементы того или иного народного танца. Уже в процессе этой работы мы узнаем о народе, породившем танец, об обычаях этого народа, о костюме, наиболее характерном для этого танца, а также о стилистических особенностях танца, отличающих его от танцев других народов [20].

Завершающий этап этюдной работы – разучивание сценических танцевальных номеров.

Главное при постановке народного танца – разобраться в характеристике персонажей танца, понять основную мысль, характер данного танца, суметь ухватить, а затем передать неповторимую манеру исполнения. При проведении репетиции нужно суметь донести до исполнителей все нюансы изучаемого хореографического материала. Здесь особенно важен практический показ каждого упражнения под музыку, четкая его метрическая раскладка. Музыка должна соответствовать движениям по характеру стилю, национальной окраске. Балетмейстер и

концертмейстер непременно должны находиться в творческом контакте, хорошо знать хореографический и музыкальный материал каждого танца.

Вопросы подбора репертуара, овладение средствами художественной выразительности, применения различных форм и методов обучения, использование опыта профессиональных школ и фольклорных традиций, сочетание коллективных занятий с индивидуальными и мелкогрупповыми – составляют основу для понимания сущности учебно-воспитательного процесса в профессиональных коллективах [31].

Основной контингент нашего ансамбля – казахи, поэтому, казахские танцы занимают значительную часть репертуара.

При всём разнообразии казахского плясового фольклора его движения имеют единые эстетические принципы танцевальных приёмов, которые воспитываются экзерсисом – школой народного танца. Учебной целью «казахского экзерсиса» является сохранение национальных эстетических принципов танца, во многом отличных от принципов выполнения танцевальных движений у других народов, воспитание пластичной казахской образности, её поэтической, самобытной красоты [14].

На уроках казахского танца изучаются правила выполнения традиционных, но технически более сложных движений, требующих определённых навыков, постепенно приобретаемых в ходе изучения и освоения вышеизложенного. Это всевозможные вращения на месте, а также с продвижением, движения на коленях и в глубоком приседании, различные прыжки вверх, в длину стелющиеся по земле – движения, присущие женскому казахскому танцу. Занятия сопровождаются мелодико-ритмической и эмоционально-образной казахской музыкой [14].

Рисунки многих элементов являются «языком» казахского танца, его лексикой. Соединяясь в различных сочетаниях и чередуясь друг с другом в зависимости от тематики танца и его музыкально-ритмической образности, эти элементы могут создавать пластическую «речь» – танец, красочно рассказывающий о характере и чувствах казахского народа.

Очень сложна ритмичность казахской музыки. Это требует особенно глубокого проникновения в поэтическую сущность основ народного танца. Только практически овладев его основными элементами, ребёнок, ставший в последствии молодым исполнителем, может вносить в них свою фантазию, свою индивидуальность и тем продолжать развитие традиций казахского танца в наше время [41].

Таким образом, специфика учебного процесса в профессиональном ансамбле танца заключается в органичном сочетании художественно-исполнительских, общепедагогических и социально-психологических моментов, что должно обеспечить не только высокую профессиональную, техническую выучку, но и формирование соответствующего уровня общей культуры, эстетического развития артистов ансамбля.

### 2.3 Анализ результатов творческой деятельности ансамбля танца «Мунара»

Филармонию им. М. Оскинбаева города Актау часто называют островком классической музыки. Она была построена в 1975 году и по сей день не перестаёт радовать жителей и гостей города образцовыми представлениями. До 2008 г. она называлась Мангишлакская областная филармония, но по постановлению акимата ей было присвоено имя выдающегося домбриста и композитора, уроженца области Мурата Оскинбайулы. На его счету сотни концертов в филармонии им. Жамбыла и около 30 кюев собственного сочинения. В своём репертуаре он также использовал кюи, жыры, толгау, терме разных авторов и поэтому его творчество, в разрезе музыкальной культуры казахского народа, расценивается как эпохальное.

Под крышей филармонии в Актау всегда трудились различные труппы. Сегодня же это:

- казахский народный оркестр имени Абыла Таракулы;
- вокальный ансамбль «Акжарма»;

- симфонический оркестр;
- ансамбль народного танца «Мунара».

Ансамбль народного танца – это профессиональный коллектив, в котором работают выпускники хореографического училища, колледжей культуры и искусств республики. Это единый развивающийся организм, это содружество индивидуальностей с учетом их танцевальных данных и возрастных особенностей, объединенных общей художественно-творческой задачей. В процессе совместного творчества создается эстетическая среда, которая служит катализатором творческих процессов.

Целью профессионального ансамбля танца «Мунара» областной филармонии г. Актау является поиск и создание репертуара новых танцев, отвечающих современным тенденциям мирового искусства и в то же время отличающихся яркой национальной самобытностью.

Сегодня никто не сомневается в непреходящей эстетической ценности искусства танца, его весомой роли в современной художественной культуре. Сберегая в репертуаре истинные ценности казахской хореографической культуры, художественные традиции, исполнительскую манеру, популяризируя образцы народной хореографии, помогая молодым освоить их, решается вопрос преемственности преемственности [35].

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

1. «Көктем» (Весна, муз. М. Кусаинова, женский танец)
2. «Білезік ойыны» (украшения, народный кюй, женский танец)

3. «Серпін» (муз. Б. Жуманиязова,)
4. «Шашу» (муз. Е. Брусиловского, женский обрядовый танец)
5. «Киіз басу» (кюй «Кеңес» Дайрабая, парный танец)
6. «Оймақ» (муз. А. Кунанбаева, женский танец)
7. «Қос Аққу» (кюй Сугира, дуэт девушек)
8. «Шабьт» (муз. Е. Усенова, массовый парный танец)
9. «Қуаныш» (муз. Курмангазы, парный танец)
10. «Шаттану» (муз. Кусаинова, массовый парный танец)
11. «Сылкылдақ» (народный кюй «Боз жорға», дуэт девушек)

Свое 15-летие театр отметил постановкой концертной программы «Казахские сувениры». В этой программе делается акцент на забытых народных играх, традициях, рассказывая на языке танца об их значении и содержании. Как сказал сам Д. Абиров: «Хореографическое фольклорное искусство таит в себе неиспользованные резервы. Освоению подлежит не сам готовый материал, а процесс созидания нового произведения, способного стать подлинно народным танцем» [2, с. 9].

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

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

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

## 6. Испанский танец «Кабальрос» (С. Дузбаев)

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

Для овладения совершенно другой лексики, нам пришлось пересмотреть отношение к классическому академическому танцу. Большую часть репетиционного процесса мы уделяли постановке корпуса. В казахских танцах, и женских, и мужских, движения отличаются свободой, пластичностью корпуса. Все мысли казах как бы выплескиваются наружу. А здесь, необходимо было освоить новую осанку, научиться сдержанности движений, через пластику рук, выразительность поз надо было суметь передать внутреннюю экспрессию и темперамент, присущие испанскому народу [44]. Все это выстраивалось на уроках классического танца.

Наиболее ярко взаимосвязь народного и классического танца проявилась в казахских танцах ансамбля.

Все привыкли считать, что казахский танец состоит лишь из минимальных движений «камажай», «атшабыс» и т.д. Особенно такая «заштампованность» была характерна для 80-х годов прошлого столетия. Был шаблон танца, в котором присутствовали два движения, и наличие которых определяла этническую принадлежность. Несмотря на то, что и сегодня мы встречаемся с подобными явлениями, ситуация с лексическим материалом значительно изменилась. Казахскому народному танцу свойственны глубина содержания, обилие художественных образов, разнообразие танцевального языка и его усложнение. Артисты и руководители коллективов понимают, что фольклор в чистом виде

интересен только узкому кругу специалистов, и не понятен массовому зрителю. В национальный танец вплетается современная пластика [44].

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

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

Для создания этого образа балетмейстер использовал тончайшие элементы пластики рук. Традиционное вращение кистями он совместил с широкими пор-де-бра с участием корпуса и рук-крыльев. Часто использована форма рук «кус тумсык», описанная в книге Ш. Жиенкуловой «Тайна танца» [25], когда все пальцы напряженно вытянуты и собраны в струнку, а кисть согнута в запястье под прямым углом к руке. Эта позиция создавала впечатление головы птицы, прислушивающейся к любому шороху. Для передачи лирически-возвышенного образа балетмейстер использовал ход на высоких полупальцах с мелким перебором ног. Полетность, стремление к небесам передавали классические арабески, быстрый бег. Создавалось впечатление, что девушки-птицы плыли или летели.

Для создания наибольшей образности, исполнительницам помогал костюм. Выдержанный в национальном стиле он полностью сочетался с



образом лебедя. Это длинное белое платье со множеством мелких оборок, напоминающий лебяжий пух, с такими же оборками длинные широкие рукава. При подъеме рук, эти рукава раскрывались полностью, создавая впечатление крыльев. Когда же они спадали на плечи, то демонстрировали удивительную пластику рук, создавая впечатление волшебного превращения птиц в девушек.

В танце «Уршик» (хореография М. Тлеубаева) показал казахский быт, особенности древних ремесел, не иллюстративный набор более или менее знакомых движений, а глубокое переосмысление народного фольклора. Хореограф сумел выявить эстетические идеалы казахского народа с его мечтой, с его стремлением к красоте. Это своеобразная манера держаться, едва уловимая изменчивость мягких, женственных линий, пластики танцовщиц, особая легкость и плавность поступи. Это удивительная певучесть, непрерывность движений, естественность и непринужденность сценической жизни исполнительниц.

В другом танце – «Ынгайток» – средствами хореографии рассказана история казахского народа. Три темы, три разных пластических языка и три жуза. Жуз – крупное племенное объединение, принадлежавшее к казахской народности и населявшее часть общеказахской территории, определенную исторической традицией. В силу реалий кочевого образа жизни, меридиональными маршрутами кочевков на территории Казахстана возникли три жуза – Старший, Средний и Младший.словно три сестры ведут свой разговор исполнительницы танца. «Ынгайток» – это целая философия казахского народа.

Орнаментальные узоры танца «Боз инген» специфически воспроизводятся в сохраняющихся традициях казахских танцевальных движений, не только в рисунке построения танца, в его динамических передвижениях, но и в отдельных движениях рук и ног. Так, мелкие движения ног повторяют и воссоздают орнамент «кошкар муйиз». Степь, ее травы, нашли свое отражение в танцевальном движении «акселеу»,

образно передавая колыхание океана трав казахских степей. Танцуют не только ноги – в непрерывном танце вся фигура. Танцовщицы как бы плывут, танцуют плечи, голова, руки. Тончайшие изгибы пальцев, взмахи ладони, свободно вращающейся в то время, как вся рука недвижима, удивительно удачно «аккомпанируют» тем настроениям, которыми живет казахская степь [44].

Танец «Асатаяк» на музыку Н. Тлендиева. Асатаяк – это древний ритуальный шумовой инструмент баксы в форме жезла, увешанного металлическими подвесками, служил для запугивания и изгнания злых духов. Еще одно предназначение асатаяка – оповещать. Когда баксы приближался к людям, он начинал громко встряхивать асатаяк, тем самым «говоря» о своем приближении, при этом звуки придавали ритмичность движениям шамана [2]. В видении балетмейстера танец с использованием данного инструмента представлен в исполнении «зрелых женщин». Об этом говорит длинный камзол, платье с одной оборкой (такие носили замужние женщины) и, особенно, головной убор – кимешек. Как известно, существовала традиция женщин-баксы, которая восходит к эпохе матриархата, когда женщина во главе рода несла на себе функции по защите и его продолжению, была хранительницей неписанных законов рода, обычаев, традиций. Поэтому инструмент «асатаяк» на протяжении всего танца является не только музыкальным украшением, но и раскрывает его сакральное предназначение. Балетмейстер стремился показать опыт прошлого, руководствуясь идеей возрождения традиционных корней, древних истин в памяти современников. Танец «Асатаяк» украшает репертуар многих ансамблей и является визитной карточкой казахстанских делегаций по всему миру.

Танец «Биші қайың» или «Бураңбел» («Танцующая березка») на музыку К. Кумисбекова посвящен известному историческому месту в Кокшетауской области. Там, в силу климатических условий из-за сильных ветров в березовой роще растут деревья с искривленными стволами. Это

место в народе так и называется «Танцующие березки». Танец насыщен наклонами, перегибами корпуса, плавно перетекающими из одного движения в другое. Балетмейстер старался передать образ березовой рощи через женскую природу. Образное сравнение девичьей фигуры с танцующей березкой, выраженное в точных пластических решениях, заключает в себе эстетику художественного мышления балетмейстера [13].

В танце «Шолпы» на музыку С. Еркимбекова балетмейстер передал характер молодых незамужних девушек бойжеткен. Танцевальным лейтмотивом является положение рук – «иыкка артқан», что в переводе означает «положение рук на плечо». Данное положение образно передает девичью дружбу. На протяжении всего танца балетмейстер не раз проводит различные переплетения рук, которые создают орнаментальный рисунок и передают настроение танца. Артистки надевают украшения «шолпы» на косы. Шолпы – это подвески, с нанизанными друг на друга небольшими звеньями из металла или серебряных монет. Шолпы носили только молодые девушки. Казахи верили, что волосы являются излюбленным местом злых духов, поэтому в целях защиты девушки надевали на косы украшения – шашбау, шолпы [3]. Данные украшения имели еще и воспитательное значение. Металлические подвески были тяжелые, и чтобы их носить, необходимо было держать голову прямо, спину ровно, не сутулиться. Этим и объясняется гордый нрав девушек.

В танце широко используется специфическое положение рук «шаш сипау» (поглаживание кос), плавно переходящее во вторую пониженную позицию рук. Данное положение и движение демонстрируют красоту волос и украшений. Переходы и выходы из различных переплетений рук передают искусное умение девушки определять меру дозволенного [25].

Сегодня в репертуаре ансамблей народного танца, и в «Мунаре» в том числе, мы видим хореографию, основанную на синтезе классического, народно-сценического танцев, современной хореографии с глубокими традициями танцевальной культуры народа. В отношении казахского

танца А. Садыкова говорит: «Если это движение ног, то форма берется от эстетики классического танца или современной хореографии, где дается некая свобода в теле. Но обязательным кодом является пластика рук. Это делает нас самобытными и узнаваемыми. Через пластику тела и рук в композиции передается богатство степи, ее красоты и аромат. Когда девушки двигаются, они словно степной ковыль на ветру» [44].

На примере анализа танцев, поставленных балетмейстерами в разное время и в разных коллективах, мы убедились, что в создании танцевальных композиций народного жанра одной из главных движущих сил является проникновение в самую суть традиционной культуры. Постепенно узнавая древние корни танцевальной культуры казахского народа, начинаешь осознавать истинную роль танца, как одного из основных средств воспитания национального самосознания. Для нас, современных хореографов это становится такой же потребностью, как и изучение языка, культуры, обычаев и традиций казахского народа. Основная задача хореографа-педагога состоит в том, чтобы воспитать в своих учениках стремление познавать мир посредством изучения танцевальных элементов, связанных и уходящих своей историей в далекое прошлое.

Ансамбль народного танца «Мунара» – это коллектив, работающий по законам народно-сценического хореографического искусства. Острая характерность, связанность повествования, участие в действии артиста, музыканта, отчетливость мизансцен – вот принципы работы балетмейстера над многими хореографическими композициями.

При ансамбле открыты детские группы, где хореографическое искусство постигают дети от 5 до 16 лет. Коллектив участвует в республиканских и международных конкурсах, неоднократно становились их призёрами и лауреатами.

Одна из целей работы с детьми – это воспитание поколения, знающего свои корни и этнокультуру. В связи с этим юные артисты вместе с профессионалами филармонии регулярно участвуют в культурно-

досуговых мероприятиях, охватывающих интересы людей различных возрастов во всех окрестностях Мангистауской области.

Традиционным стал областной фестиваль-конкурс казахского танца «Тан-Шолпан» («Восходящая звезда»). Ежегодно в день города Актау проводится конкурс «Танцевальный рай». Главные участники и зрители этих праздников – молодежь, подростки. Поэтому приобщению к культуре своего народа именно этой категории уделяется большое внимание.

Специфическая способность танца оказывать эмоциональное воздействие делает процесс самоидентификации на этом культурном уровне еще более действенным и быстрым. При этом процесс наиболее действенен в том плане, что он происходит одновременно с двух позиций – исполнителя и зрителя, а также в двух планах – эмоциональном и рациональном.

Художественный образ национального танца одновременно эмоционально сопереживается зрителем и рационально воплощается исполнителем – танцором. Уровень восприятия и, главное, «понимания» национальных танцев есть показатель этничности зрителя. И чем раньше начнется этот процесс, тем действенен будет результат.

Выводы по второй главе.

Артист профессионального ансамбля танца – это человек, в совершенстве владеющий разными видами танца, способный воплотить национальный характер в художественном образе, обладающий высокой исполнительской культурой. Достичь всего этого возможно при систематической, целенаправленной работе в балетном зале.

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

Необходимость проведения уроков народно-сценического танца вызвана многообразием репертуара ансамбля. Балетмейстеры обращаются к традициям народов, территориально близко расположенных с Казахстаном. Это танцы Средней Азии, Востока, Китая. Включение в программы танцев народов мира не только знакомит артистов и зрителей с культурой, традициями, обычаями других этносов, но и значительно расширяет технический диапазон ансамбля, повышает исполнительский уровень, профессиональное и актерское мастерство артистов.

Казахский танец является не просто культурным явлением, отражающим окружающую действительность, но, будучи частью этнической традиционной культуры, способен оказывать влияние на формирование этнической идентичности и солидарности. Поэтому казахские танцы остаются ведущим направлением в репертуарной политике ансамбля «Мунара». Огромную роль в этом процессе играет воспитание выразительности и национальной манеры исполнения.

Проанализировав творческую деятельность филармонии и ансамбля танца «Мунара», мы видим, что ансамбль своим творчеством способствует сохранению и развитию казахского танца и культуры этносов, населяющих регион. Изучение народного танца, пропаганда через концертную деятельность, формирует своеобразный этнический психический склад, понимание духовной и культурной принадлежности к своему народу, воспитывает уважение к лучшим традициям и богатствам его неповторимой своеобразной культуры, любви и уважения к своей родине.

«Народный танец необходимо сберечь для будущих поколений, потому что он является своеобразным памятником национальной культуры» [25, с. 14]. Эти слова Шары Жиенкуловой как нельзя лучше отражают состояние сценической хореографии на современном этапе в целом, и специфику учебного процесса, в частности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении веков одним из универсальных средств воспитания было и остаётся искусство, представляющее целостную картину мира в единстве мысли и чувства, в системе эмоциональных образов. Танцевальное искусство – это часть этнической культуры, своеобразная наследственная информация, «генетический код» народа, который отличает один этнос от другого, помогает в раскрытии национальных особенностей, присущих народному танцу.

Неоценимую роль в сохранении и развитии этого «генетического кода» оказывают профессиональные ансамбли танца.

В теоретической части мы проследили в историческом аспекте становление и развитие ансамблей народного танца как особого самостоятельного жанра сценической хореографии, начало которому было положено Игорем Александровичем Моисеевым в 1936 году. Многочисленные национальные ансамбли, созданные по образцу его ансамбля – разные по своей структуре, но одинаковые по своим задачам, раскрывали и выражали народное хореографическое творчество своей республики, своего народа, наиболее ярко и полно воссоздавали истинно народный колорит во всем разнообразии движений, приемов их исполнения, особенностей музыкального сопровождения, костюма и пр.

Анализ психолого-педагогической литературы показал, что при всем разнообразии используемых формулировок в определении понятия «профессионализм», многие авторы вкладывают один смысл. Профессионализм – это особое свойство человека, которое подразумевает систематическое, эффективное и надежное выполнение сложной (профессиональной) деятельности.

Профессионал – это человек, который на высоком уровне

1) в ходе теоретического и практического обучения овладел нормами профессиональной деятельности и профессионального общения;

2) следует профессиональным ценностным ориентациям, соблюдает профессиональную этику;

3) развивает свою личность средствами профессии; обогащает опыт профессии; стремится вызвать интерес общества к результатам своей профессии, гибко учитывает новые запросы общества к профессии.

Основной тенденцией развития творчества профессиональных хореографических коллективов на современном этапе становится многожанровость, подразумевающая владение языком различных танцевальных систем, форм и направлений. В профессиональные коллективы приходят подготовленные выпускники хореографических училищ, знающие технику классического, народно-сценического танцев, а также технику современных направлений. Это дает возможность балетмейстеру создавать самые разнообразные хореографические композиции различного содержания и формы: от небольших концертных миниатюр до спектаклей.

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

В практической части исследования мы проанализировали творческую деятельность ансамбля танца «Мунара» Мангистауской областной филармонии им. Мурата Оскинбаева города Актау и показали структуру построения и проведения учебных занятий.

В основе учебного процесса ансамбля лежит система классического танца. Каждый рабочий день начинается с экзерсиса у станка. Тренаж



нужен и молодому специалисту, и опытному танцору. Упражнения классического экзерсиса повышают техническую сторону танца, вырабатывают силу и гибкость, мягкость и точность движений, развивают выразительность, танцевальность, предупреждают всевозможные травмы. Где нет точно отработанной техники танца, там не может быть искусства. И никакой высокохудожественный идейный замысел, и увлекательный сюжет не могут заменить собой точность исполнительской техники.

Необходимость проведения уроков народно-сценического танца вызвана многообразием репертуара ансамбля, включение в программы танцев народов мира. Воспитанные на академических характерных танцах (испанских, польских, венгерских и др.), выпускники хореографических училищ несколько ограничены в техническом диапазоне и недостаточно знают танцевальную культуру других народов.

В репертуаре ансамбля танца «Мунара» есть фольклорно-этнографические танцы Средней Азии, стран Ближнего и Дальнего Востока, других стран мира. Ведущим направлением в репертуарной политике ансамбля остаются казахские танцы. Огромную роль в этом процессе играет воспитание выразительности и национальной манеры исполнения. Поэтому познакомиться, изучить культуру, традиции, обычаи других этносов, повысить свой исполнительский уровень, актерское мастерство возможно, благодаря урокам народно-сценического танца.

К тому же, пропаганда творческого наследия многонационального народа Казахстана через концертные программы служит действенным средством идейно-эстетического, этнокультурного воспитания населения. Сохранение традиций танцевального фольклора, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей балетмейстеров и артистов.

Таким образом, анализируя уровень развития отечественной народно-сценической хореографии, можно сделать вывод, что ансамбли народных танцев в современных условиях

1) стремятся к повышению технического уровня и исполнительской культуры танцовщиков и имеют перспективу развития, благодаря выстроенной системе учебного процесса, в котором сбалансированы средства народного и классического танца;

2) использование метода стилизации народного танца как средства донесения фольклорного материала для современного поколения участников и зрителей, для сохранения национальной культуры и народного творчества.

Говоря словами И.А. Моисеева, «мы выражаем жизнь в танце, мы хотим, чтобы зритель за каждым номером разглядел, почувствовал душу народа, его привычки, обычаи, стремления. Мы ищем ту эстетику и ту пластику, которая отвечает современности» [38, с. 112].

Мы подтвердили выдвинутое предположение о том, что повышение уровня профессионализма артистов ансамбля народного танца возможно при наличии обязательного и систематического учебного процесса, построенного на взаимосвязи уроков классического танца, народных танцевальных традиций и принципах стилизации.

Таким образом, гипотеза доказана, цели выполнены, задачи решены.

Вопросы, затронутые в исследовании требуют дальнейшего изучения, расширения методического материала с целью усовершенствования учебного процесса и выведения творчества ансамблей танца на более высокий уровень профессионального мастерства.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора: монография. / Ю. Абдоков. – М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.
2. Абиров Д. История казахского танца: Учебное пособие / Д.Т. Абиров. – Алматы: «Санат», 1997. – 160 с. – ISBN 5-7090-0261-5
3. Абиров Д.Т. Казахские народные танцы / Д.Т. Абиров, А. Исмаилов. – 2-е изд. – Алма-Ата: Онер, 1984. – 109 с.– ISBN В пер. (В пер.)
4. Балет. Энциклопедия / ред Ю.Н. Григорович. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – 624 с.
5. Бейсенова Г. Казахский танец: программа по казахскому танцу для хореографических училищ / Г.Н. Бейсенова. – Алматы, 1993. – 18 с.
6. Белых В.А. Классический и народный танец в образовании / В.А. Белых // 2-ой Сибирский научный конгресс Всемирного Совета танца ЮНЕСКО «Проблемы высшего и среднего хореографического образования»: Сб. статей. – Новосибирск, 2011. – С. 40-45
7. Биктагирова Г.Ф. Междисциплинарный анализ понятия «традиция» / Г.Ф. Биктагирова // Фундаментальные исследования. – 2013. – № 6. – С. 725-729.
8. Борзов А.А. Танцы народов мира / А.А. Борзов. – М: Ун-т Натальи Нестеровой, 2006. – 496 с.
9. Борзов А.А. Народно-сценический танец: экзерсис у станка / А.А. Борзов. – М.: Ун-т Натальи Нестеровой, 2008. – 493 с.
10. Ваганова А.Я. Основы классического танца: учебник для вузов / Ваганова А.Я. – СПб.: Изд. «Лань», 2003. – 192 с. ил.
11. Валукин Е.П. К изучению роли советской хореографической школы / Е.П. Валукин // Проблемы наследия в хореографическом искусстве: Сб. ст. – М.: ГИТИС, 1992. – 167 с. – ISBN 5-7196-0206-2

12. Ванслов В. Народный танец в профессиональном балете / В. Ванслов // Балет. – 1993. – № 4. – С. 8-9.
13. Варшавская Л. Легенда по имени Шара. – Известия-Казахстан от 16.04.2004. – URL: [http:// www.nomad.su](http://www.nomad.su). (дата обращения 04.08.2022)
14. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца / О.В. Всеволодская-Голушкевич. – Алматы: Онер, 1994. – 184 с.
15. Габбасова Г.Н. Вопросы прочтения терминов «стиль», «стилизация» в хореографическом искусстве / Г.Н. Габбасова // Вопросы хореографического искусства и образования к. XX – начала XXI вв.: сб. ст. междунар. науч.-практ. конф. – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2017. – 216 с. – ISBN 978-601-265-254-3
16. Газизова Л. Хореография Казахстана: проблемы и перспективы / Л. Газизова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / сост. С. Кабдиева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – С.133-136
17. Государственная программа «Культурное наследие Казахстана: этапы ее реализации и значение». – Астана, 2006 – URL: <https://ehistory.kz/ru/contents/view/1568> (дата обращения 05.08.2022)
18. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка: учеб. пособие для вузов искусств и культуры / Г.П. Гусев. - М.: ВЛАДОС, 2002 -208 с.
19. Гусев Г. Методика преподавания народного танца: танцевальные движения и комбинации на середине зала: учеб. пособие / Г. П. Гусев. – М.: ВЛАДОС, 2004. – 207 с.
20. Гусев Г. Методика преподавания народного танца: танцевальные этюды: учебное пособие для вузов искусств и культуры / Г. П. Гусев. – М.: ВЛАДОС, 2005. – 206 с.
21. Дмитриева М.А. Уровни и критерии профессионализма: проблемы формирования современного профессионала / М.А. Дмитриева // Сибирь. Философия. Образование: Альманах Сибирского отделения РАО. – Новокузнецк: Изд-во ИПК, 2010. – Вып.4. – С.18-30.

22. Добровольская Г.Н. Михаил Фокин: Русский период / Г.Н. Добровольская. – СПб.: Гиперион, 2004. – 496 с.
23. Дружилов С.А. Профессионализм человека как объект психологического изучения / С.А. Дружилов // Вестник Балтийской педагогической академии. – СПб., 2013. – Вып. 52. – С.40-46.
24. Есаулова К.А. Народно-сценический танец / К.А. Есаулова, И.Г. Есаулов. – Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 2004. – 208 с.
25. Жиенкулова Ш. Тайна танца / Ш. Жиенкулова. – Алматы: Онер, 1980. – 280 с.
26. Жолтаева А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. – Москва, 2012. – 167 с.
27. Жумасеитова Г. Хореография Казахстана. Период независимости: монография / Г. Жумасеитова. – Алматы: Жибек жолы, 2014. - 220 с. + 32 с. Фото
28. Заикин Н.И. Фольклорный танец и его сценическая обработка: метод. пособие / Н.И. Заикин // Всероссийский научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы. – М.: Петит, 1991. – 134 с.
29. Зайферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Учебное пособие / Пер. с нем. В. Штакенберга. – 2-е изд., стер. – СПб.: Лань, 2015. – 128 с. – ISBN: 978-5-8114-1425-3
30. Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года № 207-III «О культуре» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 16.11.2015 г.) – URL: <http://www.zakon.kz/145909> (дата обращения 24.11.2022)
31. Захаров Р. В. Работа балетмейстера с исполнителями / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1967 (букинистическое издание).
32. Звездочкин В.А. Классический танец: учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений искусства и культуры / Звёздочкин В.А. – Ростов-на-Дону: изд. «Феникс», 2005. – 415 с.

33. Кишкашбаев Т.А. История хореографии Казахстана: учебник / Т.А. Кишкашбаев, А.Б. Шанкибаева, Л.А. Мамбетова, Г.Т. Жумасеитова, Ф.Б. Мусина. – Алматы: ИздатМаркет, 2005. – 271 с. – ISBN 9965-9634-1-X
34. Климов Е.А. Психология профессионала /Е.А. Климов. — Воронеж: НПО «МОДЭК», 2009. – 387 с.
35. Кульбекова А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства / А.К. Кульбекова // Вестник МГУКИ. – 2008. – №1 (19). – С. 231-235
36. Лопухов А.В. Основы характерного танца / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. – 2-е изд. – Спб.: Лань, 2006. – 344 с.
37. Маркова А.К. Психология профессионализма / А.К. Маркова. – М., 1996. – 254 с.
38. Моисеев И.А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь / И.А. Моисеев. – М.: Согласие, 1998. – 225 с.
39. Народная художественная культура: учебник / Под ред. Баклановой Т.И., Стрельцовой Е.Ю. – М., 2000
40. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие / В.Ю. Никитин. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 472 с.
41. Орумбаева Г. Казахский танец. Методика его преподавания: учебное пособие для студ. вузов / Г. Орумбаева, А. Калелова; под ред. Г. Бейсеновой. – Алматы: Респуб.изд.каб., 2015. – 160 с.
42. Педагогический словарь: для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. – 2-е изд., стер. – Москва: Academia, 2005. – 173с. – ISBN 5-7695-2145-7
43. Петров П.М. Специфические особенности методики преподавания характерного танца. - URL: <http://www.balletsib.narod.ru> (дата обращения – 18.10.22)
44. Садыкова А.А. Специфические и сущностные черты «национального» и их роль в танцевальной культуре казахского народа /

А.А. Садыкова. – Тамбов: Грамота, 2019. – Том 12. – Выпуск 4. – С. 174-178. – ISSN 2618-9690.

45. Словари и энциклопедии. Современная энциклопедия. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/45454> (дата обращения 04.10.2022)

46. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. А. Александрова. – СПб.: Лань, 2008. – 416 с.

47. Тарасова Н.Б. Теория и методика преподавания народно-сценического танца: учеб. пособие / Н.Б. Тарасова. – СПб.: ИГПУ, 1996. – 264 с.

48. Телегин А.А. Народно-сценический танец и методика его преподавания: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений культуры и искусств / А.А. Телегин. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2005. – 229 с.

49. Ткаченко Т. Народные танцы: учеб. пособие. Ч. 2 / Т. Ткаченко. – М.: Искусство, 1975. – 660 с

50. Ткаченко Т. Народный танец: учеб. пособие. Ч. 1 / Т. Ткаченко. – М.: Искусство, 1971. – 656 с.

51. Традиции и новаторство в искусстве. – URL: <http://esthetiks.ru/traditsii-i-novatorstvo> (дата обращения 28.09.2022)

52. Уральская В.И. Эстетические проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства: на материале хореографии / В.И. Уральская. – М.: МГИК, 2009.

53. Федоренко Е. Жанр, открытый Игорем Моисеевым / Е. Федоренко // Культура. – 2007. – №7. – URL: <http://www.kultura-portal.ru> (дата обращения – 12.09.22)

54. Фокин М.М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М.М. Фокин. – Л.: Искусство, 1981. – 497 с.

55. Фомин А.С. Понятие «танец» и его структура /А.С. Фомин // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. Всеросс. науч.-исслед. ин-т искусствознания. – СПб., 1991. – 235 с.

56. Хижняк Д.Д. Актуальность народного танца в современной культуре / Д.Д. Хижняк, В.В. Стебляк // Молодой ученый. – 2021. – № 44 (386). – С. 208-210. – URL: <https://moluch.ru/archive/386/84919/> (дата обращения: 05.07.2022).
57. Худеков С.Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. / С.Н. Худяков. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.
58. Черномыс О. Профессия артист балета / Черномыс О. – Обучение в России, 2011.
59. Шанкибаева А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств: автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. – Алматы: ИздатМаркет, 2006. – 24 с.
60. Щербакова Е. Игорь Моисеев: сокровенные тайны великого мастера народного танца URL: <http://ru.dancelife.co.il/155037> (дата обращения –12.09.22)
61. Этнография: учебник / под ред. Ю.В. Бромлея и Г.Е. Маркова. – М.: Высшая школа, 1982. – 320 с.



