

A black and white photograph of two women in traditional Russian folk costumes. They are wearing large, ornate, lace-covered headdresses (kokoshniks) and long, patterned dresses with fur collars. They are standing outdoors, with one woman leaning against a tree trunk. The background shows a grassy area and trees.

Н. И. БОЧВАРЕВА

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ:
ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА

Кемерово 2006

Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств

Н. И. Бочкарева

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ: ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА

Учебное пособие

по специальности «Народное художественное творчество»,
специализации «Хореография»

Рекомендовано У\10 по образованию в области народной художественной культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности
071301 - Народное художественное творчество

Кемерово 2006

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой хореографии
Пермского государственного института искусства и культуры
В. Г. Иванов;
заслуженный работник культуры РФ, профессор Алтайской государственной академии искусств и культуры
Н. П. Сингач

Ответственный редактор

заслуженный работник культуры России, доцент, зав. кафедрой балетмейстерского творчества КемГУКИ В. И. Щанкин

Бочкарева, Н. И.

Б86 Русский народный танец: теория и методика [Текст]: учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств / Н. И. Бочкарева. - Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2006. - 179 с.

ISBN 5-8154-0135-8

Пособие знакомит с вопросами теории и методики преподавания русского народного танца, с региональными особенностями исполнения основных групп движений; рассматривает роль педагога по русскому танцу в формировании творческой направленности студентов хореографической специализации.

Адресовано студентам, а также педагогам по русскому танцу, балетмейстерам ансамблей народного танца, изучающим русское хореографическое искусство и педагогику хореографии.

УДК 793.91
ББК 85.325

© Н.И. Бочкарева, 2006
© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Формирование танцевальной культуры русского народа: традиции и современность.....	8
1.1. Истоки русской танцевальной культуры.....	8
1.2. Взаимовлияние бытовой Танцевальной культуры и сценических форм русской народной хореографии в современных условиях.....	19
1.3. Характерные особенности работы балетмейстера в русском народном хоре, ансамбле песни и танца.....	29
Глава 2. Роль педагога по русскому народному танцу в организации основных направлений будущей профессиональной деятельности студентов в вузах культуры и искусств.....	41
2.1. Формирование профессиональной направленности студентов - хореографов в процессе творчества.....	41
2.2. Система устойчивых педагогических принципов и нетрадиционных методов и приемов в преподавании русского танца.....	47
2.3. Применение русского танцевального фольклора, обрядовых и игровых элементов на занятиях по хореографии и ритмики в образовательных учреждениях.....	55
Глава 3. Русский народный танец и методика его преподавания.....	61
3.1. Методика изучения различных групп движения русского народного танца на примерах региональных отличительных признаков.....	61
3.2. Специфика проведения занятий по русскому народному танцу в детском хореографическом коллективе.....	138
3.3. Учебная программа по русскому народному танцу для студентов хореографической специализации в вузах культуры и искусства (5 лет обучения).....	150
Список литературы.....	177

ВВЕДЕНИЕ

«Танец и методика его преподавания: русский народный танец», как предмет обучения, является одной из профилирующих дисциплин специального цикла в вузах культуры и искусств.

Цель данного предмета - изучение хореографической культуры России, ее стилистики, разнообразной манеры исполнения в различных регионах, краях, областях. Знание хореографической культуры - не как самоцель, а как фундамент, который послужит развитию художественных способностей студентов, их творческого потенциала, реализация которого возможна через обращение к народному танцевальному творчеству, праздникам, обрядам, обычаям, традициям, песенному и музыкальному фольклору. Это именно та учебная дисциплина, которая имеет непосредственный выход на практическую деятельность будущих специалистов-хореографов.

Русский народный танец как учебный предмет сформировался в нашей стране усилиями выдающихся мастеров сцены и хореографической педагогики А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова. Их книга «Основы характерного танца» вышла в свет в 1939 году и стала отправной вехой в становлении и развитии школы русского народного танца. Этому также способствовали педагогические труды и исследования таких балетмейстеров, как Т. Устиновой, Т. Ткаченко, К. Голейзовского, О. Князевой, А. Климова, Н. Надеждиной, и в настоящее время заметное место в обогащении теории и практики нашли труды наших хореографов современников - Г. Богданова, Н. Заикина, Г. Власенко, А. Мельника А., Палилея и др.

Сегодня издано определенное количество учебных пособий с описанием русских танцев как традиционных, так и авторских.

Ведущими педагогами страны разработаны учебные планы и программы, пособия по русскому народному танцу с учетом задач, стоящих перед учебными заведениями. Кафедрами столичных и региональных вузов выпущены сотни хореографов, работающих в профессиональных и любительских коллективах, в учебных заведениях, учреждениях культуры и искусства. К примеру, только одна кафедра балетмейстерского творчества факультета хореографии Кемеровского государственного университета культуры и искусств за 35 лет своей деятельности подготовила более 950 специалистов.

Процесс дальнейшего совершенствования системы преподавания русского народного танца продолжается и сегодня. В течении длительного времени накоплен

богатый опыт в теории и практике предмета, тем не менее ощущается недостаток в обогащении материала, в его систематизации.

В ряду трудов и публикаций по русскому танцу все-таки нет возможности найти логически обобщенного материала по методике преподавания русского народного танца. Проблема методики практически отсутствует в специальной литературе.

В дидактике высшей школы нет целостного исследования механизмов хореографического творчества как учебно-предметной деятельности. Отсутствуют средства продуктивного художественного моделирования, не выделены исходные единицы психологической структуры учебно - познавательной деятельности, направленные на формирование профессионального мышления будущего хореографа.

Пожалуй, ни в какой другой области педагогики способы обучения и взгляды не представляют противоречивой картины, как в области преподавания искусства и в особенности преподавания русского танца.

Сам предмет обучения рассматривается представителями разных хореографических направлений не одинаково, а отсюда существует противоречивость суждений и подходов к его изучению. Кроме того, множество педагогических приемов, способов подачи материала, принципов отбора изучаемых элементов и танцев порождают стихийность в образовательном процессе.

Становление России как суверенного государства, освобождение от некоторых ранее существующих идеологических установок, дают новый импульс к творческим поискам и экспериментам в русском танцевальном творчестве.

Использование русского народного танца в практике современного хореографического искусства, ориентация общества на возрождение национальной культуры способствует усилению их воспитательного потенциала. Поэтому изучение, сохранение и развитие народного танцевального творчества - одна из актуальных задач.

Данное учебное пособие «Русский народный танец: теория и методика» посвящено одной из изучаемых дисциплин в системе профессионального хореографического образования - русскому народному танцу. Это теоретический и практический материал к курсу «Танец и методика его преподавания: русский народный танец», который введен в учебный план в вузах культуры и искусств по новому ГОС ВПО. При создании учебного пособия автор во многом опирался на опыт предшественников: Т. Устиновой, А. Климова, А. Борзова, Г. Богданова, Н. Заикина, Г. Власенко, Г. Гусева, В. Захарова и др.

Цель настоящего пособия - проследить развитие историко-культурных традиций русской народной хореографии, показать ее роль в современной жизни, определить характерные особенности работы балетмейстера в области русского танцевального творчества, оказать помощь молодым педагогам по русскому народному танцу расширить границы своих знаний, умений и навыков в методике его преподавания.

Научная новизна предлагаемого учебного пособия определяется: во - первых, подходом к решению проблем народного танцевального искусства через совершенствование процесса его преподавания в специальных учебных заведениях, готовящих хореографические кадры; во - вторых, разработкой соответствующей теории и методики преподавания русского народного танца.

Практическая ценность учебного пособия определяется возможностью использования фактологического материала в ежедневной практике.

Теоретическая и практическая часть пособия найдет свое применение у преподавателей по предмету: русский народный танец и у студентов хореографической специализации при подготовке к государственной аттестации, а также у руководителей творческих лабораторий, семинаров и т. д.

Учебное пособие рассматривает также специфику проведения занятий по русскому народному танцу в детских хореографических коллективах и учебных заведениях, таких как «общеобразовательная школа» и «школа искусств». Автор использует нетрадиционные методы и приемы в работе с детьми, применение русского танцевального фольклора на занятиях по хореографии.

Строение учебного пособия соответствует задачам исследовательского и учебного процесса.

В первой главе решаются такие задачи, как формирование танцевальной культуры русского народа, ее традиции и современный уровень развития, рассматриваются вопросы взаимовлияния бытовой и сценической хореографии, определяются характерные особенности работы балетмейстера в русском народном хоре, ансамбле песни и танца.

Глава вторая посвящена формированию профессиональной направленности студента и роли педагога по русскому танцу в ее организации. Разбирается система устойчивых методов и приемов в преподавании русского народного танца.

В третьей главе дается описание отдельных групп движений и региональных отличительных признаков русского народного танца в их развитии, а также сочетание с другими танцевальными элементами. Представлена исполнительская

культура русского танца. Даются методические рекомендации студентам, будущим руководителям любительских хореографических коллективов, учителям по хореографии образовательных учреждений по изучению русского народного танца, особенностям сочинения комбинаций, этюдов, использованию на занятиях различных видов русского танца, учитывая региональные и областные особенности исполнения.

Предлагаемая учебная программа в третьей главе рассчитана на 5 лет обучения (9 семестров). Наряду с теорией и методикой преподавания предлагается большой арсенал фольклорных и сценических русских танцев, бытующих в России. Изучение их определяется по семестрам и включает в себя определенные регионы и области, богатые танцевальной культурой. Из огромного арсенала русских танцев в учебную программу включены те, на основе которых можно приобрести достаточный навык в освоении стиля, манеры, характера исполнения танцев различных регионов. Они также помогут развить профессиональные способности и фантазию студентов.

Практическое применение учебной программы состоялось в 2003-2004 учебном году.

Учебное пособие: «Русский танец: теория и методика» применительно к ряду учебных дисциплин и курсов: психология и педагогика творчества; мастерство хореографа; ритмика; режиссура и актерское мастерство; педагогическая работа в хореографическом коллективе; образцы народной хореографии и др.

Глава 1. ФОРМИРОВАНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РУССКОГО НАРОДА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

1.1. Истоки русской танцевальной культуры

Древние формы танца зародились в процессе практической трудовой деятельности народа. В них были отражены условия быта людей, их мироощущения. В магические обряды охотничьих племен входили танцевальные сцены, где сила и ловкость человека торжествовали победу над диким зверем. Труд первых земледельцев, их упорная борьба с природой отразились в плясках, воспроизводивших обработку земли, уход за посевами, сбор урожая.

От плясового фольклора берут свое начало многочисленные виды и жанры танца. Танец изменяется вместе с экономической, социальной и духовно-нравственной жизнью того народа, которому принадлежит. История русского народного танца неразрывно связана с историей русского народа и несет в себе отпечаток его эмоционального характера и условий его жизни.

В памятниках славянского искусства сохранились старинные изображения людей. К VI веку нашей эры относятся литые серебряные фигуры, где четверо мужчин в подпоясанных рубахах, в штанах, стянутых у щиколоток, упираются в бедра руками. Ноги в коленях развернуты. Всё это - и движения пляса, и одежда, поза - взято из жизни народа и до XIX века были обычны для русского крестьянина. Упертые в бок руки столь же свойственны русской пляске, сколько слово «подбоченясь» характерно для русского языка; выворотные, согнутые и приподнятые на полупальцы ноги - одна из разновидностей присядки. Изображение, относящееся к глубокой древности, кроме художественного интереса, представляет ещё ценность документа, ибо свидетельствует о большой жизнеспособности народных форм танца. Движения и позы плясок древних славян до сих пор сохраняются в танцах русского и других современных славянских народов.

С древнейших времен наши предки регулировали свою жизнедеятельность особыми обрядами, которые представляли собой коллективное совершение определенных действий сопровождаемых пением, словом, драматической игрой, телодвижениями. Эти обряды трудовые и семейные.

Из трудовых до нас дошли обряды земледельческие или календарные, определявшиеся сельскохозяйственными работами в течение всего года. Целью календарных обрядов было магическое воздействие на окружающий мир, землю, силы

природы, вызванное стремлением предохранить себя от стихийных бедствий, неурожая, падежа скота и т.п. Календарные обряды были двух циклов: связанные с подготовкой урожая (обряды зимнего и весеннего - лешего цикла) и уборкой его (обряды осеннего цикла). Обряды первого цикла должны были воздействовать на плодородие земли и обеспечить будущий урожай (святочные, масленичные, троико-семицкие, купальные обряды). Обряды второго цикла сопутствовали непосредственно уборке урожая (жнивные обряды).

Семейные обряды связаны с событиями в жизни отдельного человека - рождением, вступлением в пору зрелости, созданием семьи, смертью. До нас дошли родильные, свадебные и похоронные обряды. Цель семейных обрядов состояла в предохранении себя от порчи, болезней, от воздействия различных враждебных сил, в обеспечении личного и семейного благополучия.

В процессе исторических событий многие обряды претерпели изменения. На них оказала большое воздействие христианская религия. Она пыталась запретить некоторые обряды, повлиять на их содержание и форму. Стремилась совместить даты отправления народных обрядов и церковных праздников. Тем самым придать им христианский характер. В результате первоначальный смысл многих обрядов, исчезнувших сравнительно недавно или частично ещё существующих, неясен или забыт.

Древние обряды или остатки их ценны для нас как свидетели «седой древности», составляющие основу всего позднейшего развития народного творчества. Анализируя их, сопоставляя с данными других наук, изучающих древнее общество, сравнивая с творчеством родственных народов, проводя параллели с зафиксированными произведениями русского фольклора, можно представить себе картину становления отдельных видов народного искусства, передачи традиций от одного поколения к другому.

Считается, что хоровод - самая древняя форма русского народного танцевального творчества. Однако даже поверхностное знакомство с тематикой русских хороводов говорит о их достаточно позднем происхождении. В хороводах человек выступает уже как социальный тип, отображается в свете взаимоотношений с обществом, в то время как в обрядах человек выступает ещё не отделившись от природы. Это говорит о том, что русский народный хоровод - результат более усложнённой культуры. Ему предшествовали ранние, начальные виды древнего танцевального творчества, в частности, обрядовые пляски.

В древних русских обрядах и обрядовых плясках проявились формы мышления, свойственные тому времени. Это анимизм и магия. Анимизм есть одухотворение природы по аналогии с живыми существами, представление о том, что за каждым предметом природы скрывается невидимый дух, что каждый предмет - живой. В связи с анимизмом возникают и магические представления - вера в силу слова, ритма, пластического действия, телодвижения, при помощи которых можно якобы влиять на силу природы и вызывать желательные для человека результаты: удачу на охоте, богатый урожай, приплод скота, укрепление здоровья и т.д.

В основе обряда, обрядовой пляски лежит принцип аналогии - вера в получение власти над предметом через овладение его внешним образом. Центром охотничьей пляски была имитация промыслового зверя.

В центре земледельческой пляски была имитация явлений природы, животных и птиц, трудовых процессов. И здесь человек принимал воображаемое за действительное. Хороня чучело Масленицы, Костромы (или сжигая их), он представлял, что хоронит зиму. Имитацией полёта птиц хотел вызвать прилёт настоящих птиц. Воспроизводя трудовые процессы, надеялся получить богатый урожай.

В обрядах и обрядовых плясках человек закреплял приобретённые знания и навыки. Не имея возможности осмыслить тот или иной результат своих действий, он объяснял его влиянием добрых или злых сил. Для получения желаемого результата старался повторить действия в том порядке и воспроизвести в той обстановке, которые принесли ему удачу, то есть, так, как, по его представлению, было угодно добрым силам. Так закреплялись обрядовые пляски, передавались следующему поколению.

Древнерусские обряды, обрядовые пляски приняли на себя роль организационных форм массового художественного творчества. Они собирали и организовывали людей в дни радости и печали для общеколлективного выражения своих переживаний и способствовали совершенствованию входящих в них элементов плясового искусства. История формирования эстетической стороны народных обрядов - это постоянный отбор народом лучших произведений своего творчества. Эти произведения, войдя в обряд, не оставались неизменными, они шлифовались от поколения к поколению.

С развитием истории русского народа, вера в магическую силу обряда, обрядовой пляски начинает угасать. Они постепенно превращаются в развлечение. Эволюция обряда в игру, забаву еще связано с тем, что начал меняться бытовой уклад земледельца. С повышением производительности труда у него появилось больше

свободного времени. Обычаем стало совместное проведение досуга. Увеселения стали проводиться в те промежутки времени, когда все сельскохозяйственные работы были окончены. Летние увеселения носили название «гуляний» (в разных местностях их называли по-разному «улица», «игрища», «вечерки» и т.п.). Зимой «гуляния» заменялись «посиделками». Постепенно из обрядов стали выделяться отдельные произведения (песни, игры, хороводы) и исполняться в качестве развлечения.

В большинстве дошедших до нашего времени хороводах, плясках отображаются типичные бытовые персонажи и их взаимоотношения (старик, старуха, барин, молодец, красна девица), были созданы уже на игровой основе.

В русском народном танце наряду с игровыми хороводами, где отдельные солисты разыгрывали сюжет песни, появляются новые виды, которые впоследствии будут называть в народе хороводами «наборными», «разборными» или «разводными». Существует множество классификаций хороводов у различных авторов (К. Голейзовскош, Н. Бачинской, А. Рудневой, Т. Поповой), но все они не противоречат друг другу. Их объединяет деление хороводов на две группы. В основе одних лежит игра сюжетной стороны песни, в основе других - игра эмоциональной стороны песни.

Дальнейшее развитие и распространение получили «плясовые» хороводы, не связанные конкретным отображением сюжета песни. Плясовое начало в хороводах складывается из двух компонентов: пространственной композиции и движений.

Становление местных традиций народного танца осуществлялось в единстве индивидуального и коллективного творчества. Создатели и исполнители народных танцев всегда опирались на общенародный опыт и традицию и, вместе с тем, вносили в них новые черты и детали, приспособлявая образы, стиль, характер к местным конкретным условиям исполнения.

Помимо хороводных форм в русской народной хореографии продолжают развиваться и плясовые формы (пляски, переплясы). В начале XVIII столетия в русском бытовом танцевальном творчестве появляются новшества «игры парами». Исполнители хороводов и плясок группировались в пары. Отношения партнеров в паре являются главными.

Примерно с 70-х годов XIX века в крестьянстве распространяется «кадриль», перешедшая из городов в сельскую местность. Любой танец, попавший в Россию извне, проходил как бы своеобразную фильтровку. В нем постепенно отбрасывались чуждые русскому человеку движения, стиль, характер композиции, манера исполнения и привносились свои национальные черты.

Большой знаток русской хореографии Т. А. Устинова в своих выступлениях неоднократно высказывала мысль о том, что кадрили впитала самое интересное, ценное, самобытное, чем располагала танцевальная культура русского народа. Именно в кадрилях с особой силой проявились характерные стилистические и композиционные особенности танцевальных традиций отдельных районов и областей России.

Сколько замечательных строк написано о русском танце, истории его возникновения и развития, его древнейших и современных жанрах, пластическом языке, выразительных средствах. Огромная заслуга в этом принадлежит ведущим балетмейстерам-исследователям, педагогам - Т. Устиновой, Н. Надеждиной, А. Климову, Г. Богданову, Н. Заикину, И. Веретенникову, В. Захарову и др.

В настоящее время появляются публикации, практические сборники русских танцев, по которым можно ознакомиться с областными особенностями исполнения отдельных движений, научиться переносить на современную сцену лучшие образцы народного творчества.

Сколько бы ни говорилось, ни писалось о русском танцевальном творчестве, эта тема, вероятно, никогда не будет исчерпана. Россия огромна по своим масштабам. Она многонациональна, но большую часть её населения составляет русский народ. Каждый край, регион, область имеет свою культуру, свои особенности исполнения русского фольклорного и сценического танца. Каждый район, село, деревня окрашивают, толкуют обряд, игру, пляску и даже отдельные «коленца» по-своему, в соответствии с местными фольклорными традициями.

Проблема развития многовековых традиций подлинно народного творчества, воссоздания образов, идей народного танца, продолжения танцевальных традиций местного народного искусства в настоящее время как никогда актуальна. Сегодня, в силу утраты народных танцевальных истоков, всё больше хореографических коллективов не придают значения формированию своего репертуара. Многие коллективы народного направления танцуют в «общерусской» манере. Красота, привлекательность, целомудрие заменяются на сцене всевозможными акробатическими трюками, причудливыми головными уборами, стилизованным пластическим языком и т.д.

Всё меньше значения придаётся различию мужской и женской пляски. Самобытная культура русского танца, его пластическая природа, художественные образы и приёмы, композиционные формы, систематически извращаются. Основа подлин-

ной народной пляски уходит на второй план, уступая место фантазии балетмейстера. Подлинный фольклор заменяется балетной «школой».

Руководители танцевальных коллективов зачастую теряют интерес к подлинно народному танцу, всё больше отрываются от первоисточника - от неиссякаемого родника народного творчества. Вспомним, что репертуар танцевальной самодеятельности в пятидесятые годы состоял в основном из местных танцев. Любительское искусство развивало в первую очередь традиции своего района, своей области. Изучая народные бытовые танцы в исполнении носителей местных фольклорных традиций, познавая местную региональную манеру и стиль танца, балетмейстеры создавали в те годы сценические варианты многих народных танцев. Распространение получили почти все формы русского народного танцевального искусства: игровые и орнаментальные хороводы, кадрили, ланце, групповые пляски, переплясы, парно-массовые танцы. Всё, что мы имеем лучшего в сценическом танце, открыто и создано в то время. «Тимоня», «Смоленский гусачок», «Мотаня», «Шестера», «Сени», «Прялочка» и десятки других, известных ныне за пределами своих областей русских танцев, ярко демонстрировали традиционную манеру исполнения, местный танцевальный стиль и при этом были обогащены профессиональной сценической культурой.

Знание танцевального фольклора ставит балетмейстера в гущу народной жизни, даёт ему возможность проникнуть в характер, психологию народа. Чем больше и разнообразнее будут балетмейстерские устремления, тем богаче будет представлено наше танцевальное искусство.

Новое рождается старым, несет в себе его черты, продолжает его. Народное танцевальное творчество - одно из интересных явлений национальной культуры. Оно развивалось тысячелетиями, и было неотъемлемой частью повседневной жизни людей, их этикой. Природа и всё происходящее в жизни общества напоминает нам о необходимости сохранения человеческих и духовных ценностей. «Народный танец - летопись народной жизни, изложенная пластическим языком. Столетиями сочинялась эта летопись. Тысячи безымянных умельцев родной земли слагали её, находя все новые образы, темы, краски. Переходя из поколения в поколение, - пишет Т. А. Устинова, - в живом процессе творчества содержание и форма народных танцев видоизменялись, отражая сдвиги, происходящие в исторической, социальной, бытовой и культурной жизни народа».¹

¹ — Устинова Т. Беречь красоту русского танца. - М.: Молодая гвардия, 1959. с.6.

14 Русские народные танцы, бытующие в России, имеют разнообразные названия. Иногда они называются по той песне, под которую они исполняются («Комаринская», «Сени»); иногда - по названию персонажа («Бычок», «Медведь», «Чиж», «Лебедушка»); иногда - по количеству танцоров («Шестера», «Напарочка»). В этих плясках ярко выражено игровое начало, наблюдательность народа. Во многих главную роль играет композиция-рисунок танца, который определяет его название: «Цепочка», «Плетень», «Воротца». Есть танцы, получившие свое название от входящих в них движений: «Гопотуха», «Дробушечка». В русских танцах «Ленок», «Капустка» изображается трудовой процесс.

В общерусском танцевальном фольклоре сложились и получили повсеместное распространение определенные традиционные формы танцев: хороводные, кадрилиные, плясовые, сюжетно-тематические. Но в каждой зоне, в каждом конкретном регионе они имеют свои разновидности. Так, например, север с его суровой природой. Одеваются северяне тепло, оттого пляски здесь степенные, спокойные. Для северных областей характерно подчёркнутое чувство собственного достоинства в манере исполнения плясок и хороводов. Движения у танцующих как бы стелющиеся по полу, «прилипающие», без отрыва подошвы. Голова поворачивается и наклоняется вместе с корпусом. Медленные хороводы называются «ходечи» или «ходюги», движутся под «долгие песни» («Хожу я по травке» и др.).

В регионах среднерусской зоны имели широкое распространение уникальные хороводы «с рассуждением», т. е. с применением особых жестов, исполняемых в строго определенной последовательности.

Пластический стиль Белгородской области сформировался под воздействием характерных для всех южнорусских стилей, условий труда, природных особенностей, обычаев, обрядов; под влиянием других национальных культур. Одним из таких факторов является народный костюм. У женщин этого региона головной убор - «сорочу» - носят только с выпрямленной осанкой. На грудь надевается «грибатка», вышитая бисером на тесьме; на шею - мелкие бусы. На поясе особым образом собирается «понева».

Надевающая такой костюм женщина должна особым образом держаться, иметь определённый эмоциональный настрой, который в свою очередь, влияет на пластику и манеру танца.

Руки исполнителей движутся во всех направлениях, играют. Кисти могут выполнять любое круговое движение. Часто танец сопровождается прищелкиванием пальцами обеих рук одновременно. Жесты, задающие и регулирующие темп, обращены

друг к другу. Играющие песню обретают большую уверенность после звонких возгласов лидера: «Ну-ка, ну-ка», «е-щё, е-щё» и др. Очень интересен фольклорный танец под язык: «Трындырлюкалки», где участники по очереди и группой поют: «Трын-дыр-лю, дыр-лю, дыр-лю», «трын-дыр-лень. дыр-лень», «о райти, да райти», «ля-ли, ле-ли,» и т. д.

В движениях ног интересен «пересек». «Пересек» - это наложение одного ритма ног на другой. Особенность «пересека» заключается в соединении двух разных ритмов. Основной ритм ног простой. Удары производятся всей ступнёй. Имеется множество приёмов для «пересека». Количество пересекающих, т. е. накладывающих второй ритм, как правило, небольшое. При десяти участниках пересекающих может быть 2-3 человека. Ритмы могут быть самые разнообразные. Подробнее об этом явлении можно познакомиться в книге И. Веретенникова «Южнорусские хороводы». Белгород, 1994.

Каждая местная «школа» фольклорного танца обладает особой манерой исполнения, которая проявляется в положениях рук, корпуса, головы, в ритмике, пластических интонациях движений. На протяжении веков в каждой местности вырабатывались свои приемы, связанные с исполнением танцев определённых форм и разновидностей, с трактовкой традиционных общерусских танцевальных образов и другими факторами, определившими самобытность местной традиции.

По манере исполнения русские танцы многообразны. Отношения северян в танце - как в быту, «полуофициальны», девушки на ухаживания парней почти не реагируют, лишь мимолётные взгляды из-под опущенных ресниц выдают их интерес к партнёру.

А средневолжские «молодцы» и «девицы» танцуют манерно, показывая знания «тонкого городского обхождения».

Очень любопытна походка основных шагов в отдельных ярославских, костромских, рязанских местных танцев. С годами мода прошла, а где-то в глухих местностях осталась. «Прихрамывание» стало традиционным. И до сих пор отдельные ярославцы, костромичи, рязанцы пляшут свои «Козули», «Перетрессы» с прихрамыванием.

Русский танцевальный фольклор богат различными местными стилями. Для каждой местности присущ свой традиционный набор средств выразительности, создающий местный колорит фольклорному танцу. Взять хотя бы для примера кадрилиные формы танца. Композиции северных ланце и кадрилией кажутся однообразными, перенасыщенными «длиннотами». Кадрили средних областей России, напри-

мер, московские, тверские имеют различные плясовые приёмы. Исполнители в них, сохраняя традиционный рисунок, создают свои оригинальные композиции, показывают оригинальное мастерство. Чёткие дроби девушек и лихие присядки, «коленца» парней являются украшением. Для таких кадрилиных форм характерно соединение с хороводом, особенно в последних фигурах. Ивановские, Шуйские кадрили пластичны, грациозны. В них проявляются качества, свойственные потомственным ткачам, имеющим дело с тончайшими нитями, изысканными узорами. В самарских кадрилях наблюдаются элементы соревнования танцующих пар и отдельных исполнителей, например - «Похвистневская кадриль».

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

Говоря об уральском народном творчестве, прежде всего надо отметить, что его нельзя считать результатом деятельности только русского народа, заселявшего край. Оно интересно и примечательно именно тем, что вобрало в себя различные национальные черты и оттенки.

Уже с XVII века начинается активное разведывание богатств края. Русские землепроходцы, рудознатцы, купцы открывали сокровища уральских недр. Сюда бежали, спасаясь от царского гнёта, крестьяне центральной части России. Позднее сюда переселяли целыми сёлами украинцев. На Урале жили местные национальные меньшинства: коми-пермяки, башкиры, татары, марийцы - трудовое население было многонациональным.

Танцевальная культура Урала трансформировалась, приобретала неповторимость и самобытность.

В отдельных плясках, кадрилях, переплясах отчётливо выделяются элементы, навеянные татарскими, марийскими и другими национальными мотивами.

Эклектичность словесного содержания песни, манера уральского произношения слов, органичное слияние разнородных художественных традиций характерны и для танцевального фольклора.

Танцевальное искусство Урала можно разделить на несколько групп: уральские русские танцы, казачьи танцы, фабрично-заводские и национальные.

Многие детали в танце рассказывают о жизни народа. Например, девушки держат руки в кулачках, парни поддерживают девушку ладонью наружу, кисти девушки закрывают краями юбки. На Урале женщины выполняли физическую работу почти наравне с мужчинами. Это, несомненно, повлияло на характер и манеру исполнения девушки в танце.

Формы уральских танцев: кадрили, кадильные пляски, игровые хороводы. Кадрили старинные и современные. К старинным относятся «Банковская кадиль», «Курганская кадиль», а также «Узелок», «Голубок». Современные кадильные пляски отличаются быстрым темпом, стремительностью, богатством рисунка. Это «Шестера», «Крученка», «Улица», «Прикамская кадиль».

В золотой фонд русской народной хореографии вошли своеобразные сибирские танцы и пляски, особенно в исполнении Омского народного хора, Сибирского хора, ансамбля танца Сибири г. Красноярска.

В Сибири на протяжении многих десятилетий создавалась своеобразная и интересная по манере исполнения, стилю и характеру песенная и танцевальная культура, основанная на трансформации старинных русских хороводов и плясок, забав и игр, завезённых в Сибирь переселенцами из разных областей Европейской части России.

озных плясок, лихих переплясов, что говорит о многообразии танцев, привезённых переселенцами. Но богатая танцевальная культура переселенцев в новых природных, бытовых условиях претерпела значительные изменения. К примеру, тяжёлая валенная обувь, тёплая одежда вызвали появление своеобразного шага с каблука, тяжеловатой походки, разнообразных мелких дробей. Прыжки, практически, отсутствовали, присядка встречалась редко и то с хлопущкой.

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

Бытующие повсеместно эти танцы имели в каждом селе свои фигуры, манеру исполнения.

Существовали песни - проходки, «проходячие», которые представляли ритмическую ходьбу от одного до четырёх участников по избе. Особенностью этих проходов являлись включение в ритмическую ходьбу импровизационных плясовых

дублей и коленец. Тексты песен-проходок служили не только аккомпанементом, но и диктовали игровые действия: «пройдись», «поклонись», «поцелуйся».

Взаимные поклоны, приветствия, поцелуи посреди горницы характерны для всех сибирских вечёрок, проходивших в избе. Все поцелуи происходили публично, в них не было вольности.

Заключительным аккордом в веренице забав молодёжи на вечерках являлись игры: «Скоморохи», «Горелки», «Ехал Ваня из Казани» и другие.

Абсолютное большинство фольклорных танцев доказывает, что женский танец в корне отличен от мужского. Женской пляске присуща плавность движений, величавость, большое достоинство. Для мужского танца характерны удаль, сила, медленная поступь «ясных соколов».

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

Наиболее характерные для сибирского танца фигуры: хождение по кругу, «змейка», «крест», «ручеек», «цепочка», «прочёс», «стенка на стенку», а также вращение парами.

Интересны движения рук в парно-массовых танцах, особенно в момент вращения. Здесь можно увидеть «свечку», «форточку», «воротца», «крендель» и другие положения.

Все движения в плясках исполняются с чуть присогнутыми коленями. Обычно танец заканчивается притопом правой или левой нош с обязательным поклоном.

Сопровождаются танцы обычно прекрасными старинными песнями и частушками.

В настоящее время возникает новое в художественном творчестве Сибири. Танцевальные коллективы, используя фольклорный материал, придают танцам разнообразие и законченность номеров, сохраняя манеру исполнения и образ сибирского танца.

При всех, иногда еле уловимых различиях в плясках отдельных областей есть что-то общее, характерное для русского танца - то, что отличает его от танцев других народов. Это широта движений, удаль, особенная жизнерадостность, поэтичность, сочетание скромности и простоты с большим чувством собственного достоинства.

Народный танец, как и разговорный язык, находится в постоянном развитии, живёт с современниками, изменяется вместе с ними, использует те средства выра-

жения, которые помогают точнее высказать то, о чём они думают, в каком ритме живут. В этом сила и величие русского искусства.

Примечание к главе 1.1.

1. Богданов Г. Ф. Урок русского народного танца. М.: Всеросс. муз. об-во, 1955.
2. Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца. М.: МГУКИ, 2001.
3. Веретенников И. Южнорусские карагоды. Белград: Везелица, 1993.
4. Годенко М. С., Мельник А. И. Танцы Сибири. Красноярск, 1969.
5. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. М.: Искусство, 1964.
6. Заикин Н. И., Заикина Н. А. Областные особенности русского народного танца. Орёл, 1ч. 1999, 2ч. - 2004.
7. Захаров В. М. Радуга русского танца. М.: Сов. Россия, 1986.
8. Князева О. Танцы Урала. Свердловск, 1962.
9. Красовская В. М. Русский балетный театр. Л.: Искусство, 1958.
10. Палилей А. В. Сибирский русский народный танец. Кемерово, 1991.
11. Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы. М.: Искусство, 1996.

1.2. Взаимовлияние бытовой танцевальной культуры и сценических форм русской народной хореографии в современных условиях

«Народная пляска может выразить любую мысль и правдиво и реально отобразить любое время: в этой универсальности - ее право на существование» - определяет К.Я. Голезовский, выдающийся хореограф двадцатого века в своей книге: «Образы русской народной хореографии».

Красота, эстетическая ценность народных танцев известна издавна. Не рассчитанные на специальный зрительный просмотр, они из века в век, от поколения к поколению накапливали и оттачивали гармонию составляющих их выразительных средств. Составляя часть ритуала, обычаев, сценария традиционных праздников и гуляний, народный танец был органичной частью этих бытовых событий. Лучшие из танцев и после изменения уклада жизни сохранились и составили художественную сокровищницу народного искусства.

Опыт сценического исполнения народных танцев имеет довольно длительную историю. Еще первые профессионалы танца - скоморохи, радовали своих зрителей мастерством исполнения плясок, с трюками и богатством фантазии в традиционных коленцах.

Определенный опыт исполнения на сцене приобретен был и в рамках спектаклей балетного театра. Так в России исполнением русской пляски славились такие актеры, как Т. Бубликов, Е. Колосова, И. Аблец и многие другие.

Значительное место занимали русские танцы в дивертисментах, где они составляли основной материал действия. Танцы служили для передачи атмосферы праздника, или характеристики того или иного героя. Много внимания им в своих спектаклях уделял знаменитый М. Петипа. Народные сцены и танцы имели место и в творчестве известных русских балетмейстеров А. Горского, М. Фокина. Все это послужило предпосылкой для рождения ансамблей народного танца.

Возможность организации коллектива заложена уже в массовой форме исполнения танцев и песен.

Ансамбль танца - это новый жанр хореографического искусства двадцатого тысячелетия. Это своеобразный театр народного творчества, который имеет свои варианты: ансамбль песни и пляски, хоровые коллективы где есть танцевальная группа.

Стремлением человечества к глубокому познанию мира обязаны мы появлением прекраснейшего искусства сценической хореографии. Ее язык позволяет раскрыть удивительный, богатый мир человека.

Успехи русской сценической хореографии в 50 - 60 годы прошлого века во многом определяются серьезным творческим обращением хореографов к глубокому изучению жизни народа, его танцевальной культуры.

Восьмидесятые годы XX века - это расцвет сценического искусства танца, в том числе и русской хореографии. В то время существовало - 14 танцевальных групп при народных хорах, 34 ансамбля песни и пляски, 23 ансамбля танца. Это только профессиональные коллективы. Их концертные программы представляли собой самобытные сценические произведения, где основным выразительным средством выступал народный танец.

Первая из танцевальных групп возникла в 1925 году при ансамбле Советской Армии, а в 1937 году был создан первый в мире ансамбль народного танца под руководством И. Моисеева.

Руководителями ансамблей выступали профессиональные хореографы, чей интерес к народному творчеству, глубокое знание фольклора позволяли решать средствами народной хореографии сценические образы, рассказывать о жизни, трудностях, радостях и т. д. Владение законами сценической хореографии позволяло подходить к осуществлению постановок с глубоким профессионализмом.

Помощь в подборе подлинного народного танцевального материала оказывали смотры и фестивали художественной самодеятельности, проходившие в стране.

И. Моисеев в своем ансамбле народного танца создавал ценные композиции, творчески преломляя народный танцевальный материал. Среди них «Русская сюита», «Четыре времени года» и т.п.

Новыми многоцветными красками заискрился русский народный танец в талантливых руках балетмейстера Т. Устиновой - руководителя танцевальной группы хора имени Пятницкого. Если собрать в единую программу танцевальные номера этой группы (с 1938 года), получится настоящий праздник русского танца. Это путешествие по России, от северных заснеженных краев до солнечного юга, от лиственного Подмосковья до таежных просторов Сибири. Богатство русского народного фольклора, говорящего о необъятных талантах русского человека, раскрывается перед зрителем.

Можно привести много примеров сюжетных танцев, прочно вошедших в репертуар профессиональных и любительских ансамблей танца. Среди них «О чем плачет вербонька» - в постановке П. Вирского. Картину встречи, счастья сменяет уход на войну героя, ожидание, весть о гибели. Или такое прекрасное сценическое произведение Т. Устиновой, как «Ивушка». Это вечная тема войны и мира, борьба народа за мир. В этом хореографическом произведении воспевается подвиг русского человека, утверждается идеал мирной жизни. В нем нашли отражение национальные традиции русского народного музыкального и танцевального творчества.

Наряду с сюжетными широкое развитие получают танцы определенной тематики, но не имеющие конкретного сюжета. Таковы, например, знаменитый хоровод Н. Надеждиной «Во поле береза стояла», «Вологодские кружева», созданные в Северном хоре И. Меркуловым, танцы Т. Устиновой «Московские хороводы», «Рязанская змейка» и др.

Народные таланты на сцене сохраняли свои самобытные черты, приобретали новые краски. Изменялась и усложнялась композиция танца, стал разнообразнее рисунок, значительно усложнились технические движения танца.

«Ярославская кадрили», исполняющаяся в ряде коллективов страны, родилась в ансамбле хора им. Пятницкого из «Давыдковской кадрили». Из увиденной на смотре сельской художественной самодеятельности пляски «Тимони» был создан сценический вариант танца вместе с хором. Но для этого пришлось изучить жизнь и быт курян, их труд, манеру исполнения, движения, народные формы танцев и многое другое.

Пляска «Тимоня» начала свое путешествие по стране. И коллективы Курской области привозили вновь родившийся танец в Москву на следующие смотры как свой народный танец. Это судьба многих народных танцев - процесс взаимовлияния и взаимообогащения бытовой и сценической хореографии.

Профессиональные ансамбли народного танца, танцевальные группы при народных хорах (Северном, Уральском, Сибирском, Воронежском и др.) - это подлинные лаборатории русского народного танца. Лучшие работы их репертуара - золотой фонд русской хореографии.

Особенность танцевального искусства состоит в том, что создания художественного образа достигается средствами хореографической выразительности.

За многовековую историю в танцевальном искусстве накопилось и получило развитие умение использовать определенные приемы, позволяющие передать богатейшие жизненные явления, наполняющие содержанием хореографические произведения.

Сегодня можно говорить об исторически сложившейся системе выразительных средств составляющих искусство танца.

Танцевальная культура русского народа богата разнообразием художественных особенностей, которые проявляются в образности, в лексической манере, стиле исполнения. В них включены общенациональные черты русского народа и специфические особенности различных краёв, областей, регионов.

Русский танец в ряду других видов искусства приобретает все большее значение. Современная сцена требует от него новизны сценических форм, выразительных средств, актуальных тем и эстетической направленности. Но они не могут возникать у балетмейстеров без глубоких знаний природы русского танца, его фольклорных источников.

В народе очень давно появилась поговорка: «Где песня, там и танец». Её создал самый мудрый художник, самый верный хранитель эстетических богатств - народ. Он всегда умел, сочиняя песню, создавать для неё танцевально-пластический рисунок.

Шли века, обогащался опыт народа, и, будучи до наших дней взаимосвязанными, музыка и пластика обрели право на индивидуальность, на создание чистых форм. У танцевального искусства появилась дифференциация, образовались устойчивые формы народных плясок.

Естественно, что от пытливого взгляда хореографов не ускользают перемены, произошедшие в русских танцах в нашу очень бурную эпоху. Новые условия жизни,

эстетические нормы повлияли, на содержание танца и на взаимоотношения отдельных его форм.

Значительные изменения произошли в женском танце, прежде не имевшем богатого и разнообразного лексического материала. В настоящее время огромное количество движений рук, ног, корпуса и т.д. украшает русский народный женский танец. Движения ног претерпели наиболее сильные изменения. Характер танцев стал более жизнерадостным. Новые условия жизни, новый её темп подсказали и сделали возможным для женского танца новые технические элементы.

Рассмотрим взаимосвязь песни и танца, музыки и пластики. Сегодня на мелодии современных песен профессиональные и самодеятельные хореографы сочиняют танцевальные композиции. В песнях наших дней сохранена национальная мелодика, своеобразие музыкальных оборотов. Это органически сливается с новыми темами, получает новую ритмическую организацию. Мелодии современных песен широко распространены, они являются спутниками бытовых и общественных праздников. Песен сегодня создано неизмеримо больше, чем танцев. Качество их значительно выше. Чем же объяснить, что многие танцы, созданные на определенные мелодии, быстро умирают, не получая широкого распространения. Хореографические рисунки их не утилизируются в дальнейшем и не получают лексического запаса.

Думается, что одной из причин является механическое приспособление танцевальной схемы к той или иной мелодии. В этом случае ритмическая структура танцев совпадает с ритмом песен, и некогда органичный союз пластики и музыки оказывается односторонним.

Выявляет себя и другая тенденция. Мелодии современных песен иллюстрируются модернизированным, «осовремененным» русским танцем. Нелепо смотрятся со сцены серебряные сапожки, пестро раскрашенные мини-юбки, причудливые головные уборы, совершенно не отвечающие эстетическим требованиям русского танцевального творчества.

Балетмейстеры, сочиняя современную лексику, часто забывают о национальном характере движений: нарушают то, что делает танец красивым, а самих исполнителей изящными и привлекательными.

Многое зависит от музыки современного танца, от инструментальной обработки фольклорного материала. На наш взгляд, в настоящее время хореографы, создающие свои новые произведения, находятся в зависимости от этой музыки, а она далеко не всегда подходит для сочинения хореографического произведения.

Сравнивая тематику современных песен и танцев, предпочтение приходится отдавать песням. В них тематические жанровые границы очень широки. Темы любви, встречи, разлуки, расставания обретают новое звучание, новый смысл. В них запечатлён образ человека с его чувствами, переживаниями. Танец же замкнулся в круг ограниченных сюжетов, особенно, если говорить о лирике. А ведь она также, как и лирические песни более всего привлекает к себе зрителей и исполнителей.

Создание оригинальных лирических танцевальных произведений - задача более сложная, чем создание темповых, энергичных танцев, где на помощь хореографам приходит фантазия. Вот почему необходимо обращаться к народным истокам, находить в них наиболее яркие национальные черты, определяющие характер того или иного народа, а также отличительные особенности танцев, бытующих в различных областях, краях, регионах России.

Танец передает мысли, чувства, переживания человека в своеобразной для каждого народа национальной форме. Эта форма рождается конкретным содержанием, на которое накладывают свой отпечаток политические, экономические и географические условия жизни в той или иной стране. Так, у каждого народа складывается свой стиль танца, отражающий особенности определённой эпохи.

Наиболее распространённые русские пляски и хороводы «Камаринская», «Барыня» - сколько разнообразных выражений в них! Здесь и буйная удаль, и плавная лебединая поступь, и весёлый, неудержимый, искрящийся задор, и смелость, и отвага, и чувство национальной гордости. Всё многообразие характера русского человека, глубина его души - в народном танце.

Большой ошибкой является то, что мы порой ищем какой-то русский танец вообще. А между тем ещё Н. В. Гоголь в «Петербургских записках» писал: «Посмотрите, народные танцы являются в разных уголках мира: испанец пляшет не так, как швейцарец..., русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как фин: у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешенный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряжённый, тяжёлый, у другого лёгкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своём танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражается в танцах; народ климата пламенного оставил в своём национальном танце ту же негу, страсть и ревность».

Вдумаемся в эти слова гениального писателя. Нельзя не заметить, что русские пляски севера и юга, востока и запада, центральных областей России далеко не одинаковы: северные танцы более сдержанны и пластичны, чем, например, в Ростовской области, где преобладают быстрые и огненные пляски донских казаков. Для одних областей характерны хороводные танцы, исполняющиеся под песни, для других - парные или групповые переплясы. Кадрили Ивановской области совсем не похожи на кадрили уральские и т.п.

Поэтому, приступая к постановке русского танца, балетмейстер должен точно установить, к какому времени и к какой области России относится задуманный танец. Как мы выяснили, и географическое положение, и образ жизни, и условия труда влияют на танец, воссоздать его на сцене, обогатить своей творческой фантазией, учитывая законы сцены и композиции - первостепенная задача балетмейстера.

Увлечение трюками, разрушающими природу подлинно народного искусства и приводящие к унылому однообразию плясок, свойственно порой самодеятельным и даже профессиональным коллективам. Желание добиться, во что бы то ни стало ошеломляющего эффекта приводит к непомерному использованию всяких, иногда акробатических трюков, вовсе не вытекающих из природы и характера данного народного танца. Здесь и бесконечные верчения по кругу, и на одном месте (до 32 и даже 64 музыкальных тактов подряд), и оглушительный топот вместо знаменитых бисерных дробей, и залихватская манера некоторых исполнителей.

Всё это никак не украшает танец и засоряет его. Зритель аплодирует исполнительской технике танцоров, но у него не остаётся глубокого впечатления о содержании танца. Впечатлять, способны лишь танцы выразительные, правдиво раскрывающие душу и характер живого человека во всём многообразии его мыслей, чувств и переживаний. Да и не секрет, что мы «перекормили» наших зрителей одинаковыми трюками, они явно наскучили им и не вызывают больше прежнего восторга.

Из сказанного не следует делать вывода, будто нельзя использовать виртуозные технические приёмы. Они нужны, но включать такие приёмы нужно лишь, когда они уместны, когда усиливают эмоциональное воздействие танца, а не просто вставлять их в качестве трюка. Балетмейстер должен руководствоваться здесь хорошим эстетическим вкусом и чувством меры.

Визг, свист и крики при исполнении русских и некоторых других танцев также вызваны, желанием непременно произвести ошеломляющее воздействие. Вообще в русских народных танцах могут быть различные возгласы в момент наибольшего эмоционального напряжения, но идут они всегда от души, как бы невольно

вырываются у танцующего. Ритмические возгласы, сопровождающиеся ударами в ладони, в обычаях некоторых народов, например, кавказских горцев, донских казаков и др. Здесь они естественны и правомерны. Но заученные, искусственно организованные выкрики, которые иногда приходится слышать, идут совсем не от особенностей исполнения народного танца, а скорее от шаманства, так как они призваны подхлестывать, возбуждать, создавать впечатление бурного темперамента. Приходится отметить, что до сего времени встречаются ещё досадные явления чрезмерной стилизации народного танца, можно сказать, его электической перетрубации, когда от него остаётся лишь внешне эффектная, нарядная, виртуозно-техническая композиция, только по внешним признакам именуемая народным танцем. Так произошло с творческим кузбасским хореографическим коллективом «Сибирский калейдоскоп» (худ. рук-ль, засл. артист России В. А. Селиверстов), визиткой которого стали национальные танцы малых народностей Сибири. Что касается русского народного танца, остаётся надеяться, что балетмейстер от его стилизации, не всегда совместимой с тематикой хореографического номера, обратится к народным танцевальным истокам Сибири, их специфическим особенностям.

Классику современного русского танца представляют «Сибирский лирический танец», «На мосточке», «Вечерний звон» в постановке М. С. Годенко - создателя государственного ансамбля танца Сибири. Здесь главенствует романтический настрой и особая степень познания человеческой природы.

Оценка творческой деятельности М. С. Годенко неоднозначна. Он создал определенный жанр современного русского танца. Многие специалисты в области хореографии не разделяют его художественной концепции, уверяют, что так не сохраняют традиционный народный фольклор. М. С. Годенко же исходил из того, что не может фольклор оставаться застывшим и незачем его консервировать. По его мнению в народные русские танцы должно входить современное веяние - ритмы и движения.

Однако большинство наших балетмейстеров и студентов стараются создавать свои танцевальные композиции на основе подлинных народных танцев и бережно относиться к стилистической интерпретации материала.

Коллектив ансамбля «Берёзка» не преследует цель перенесения фольклора на сцену в чистом виде. Это настоящий эстрадный ансамбль и, тем не менее, как подкупающе прекрасен образ русской девушки во всех его танцах. Народность - то замечательное качество, которое в сочетании с изобретательностью и выдумкой при-

носит ансамблю неизменный успех, в какой бы стране он не выступал. Именно народность так выгодно отличает его от многочисленных танцевальных ансамблей.

Сочинённый И. А. Моисеевым танец становится законченной хореографической миниатюрой. В «Подмосковной лирике» экспозиция - выход мастерового с барышней. Он - долговязый, в картузе и лаковых сапогах, смущенно прячет за спину ветку черёмухи. Она - маленькая, коренастая, исподлобья смотрит на своего поклонника. Развитие действия - объяснение; идет смущенный, замедленный, а затем ухарски бойкий танцевальный диалог. Заключение - торжественный уход влюблённых.

Постановщик и исполнители (А. Кобзева, В. Арсеньев) впервые выступали как создатели и организаторы сценического действия, как авторы сочинённых характеров, раскрывая заложенные в фольклоре огромные театральные возможности. В экспозиции и заключении «Подмосковной лирики» преобладали приёмы кадрили. Сцена объяснения построена в форме русского перепляса - танцевального соревнования. Постановщик обращается к самым различным народным традициям. Ощущение достоверности и подлинности «Подмосковной лирики» достигалось не только заимствованием движений из фольклора. Здесь были органично соблюдены и воплощены внутренние законы народной хореографии: непосредственность, живость общения партнёров, простота и чёткость перестроений. В каждом движении найден свой, то насмешливый, то лирический подтекст, своя интонация. Пантомима в «Подмосковной лирике» получает последовательно выраженную танцевальную окраску. Намечается неуклонное стремление к уничтожению резких граней между пантомимой и танцем, стремление добиться сквозного танцевального действия, свойственного народным образцам. Танцевального выражения идеи, смысла, сюжета. Острая характерность, связанность повествования, участие в действии артиста, музыканта, отчетливость мизансцен - вот принципы работы ансамбля над хореографическими композициями. Впервые, найденные в «Подмосковной лирике», они стали примером для дальнейшего творчества коллектива и наглядным уроком для молодых балетмейстеров.

Таким образом, балетмейстеры, создавая современные произведения, формируя их эстетику, должны черпать материал для своих сочинений из лучших образцов подлинного народного танца, изучая их на местах или на многочисленных конкурсах и фестивалях. Ведь именно в тех случаях, когда нет подлинного и глубокого проникновения в истоки народного творчества, а настоящее знание фольклора под-

меняется общим и поверхностным о нём, процветают эклектика и чрезмерная театрализация, которые отнюдь не украшают сцену.

Путь танца подлинно народного к его сценическому варианту сложный, неоднозначный и трудный. Тем не менее многие лучшие достижения хореографов в этом жанре позволяют сделать вывод о его природе и методах творческого процесса ведущих мастеров танца, прежде всего Т. Устиновой, И. Моисеева, Н. Надеждиной, О. Князевой, М. Чернышева и др.

При всем различии почерков этих хореографов, именно они были первоходцами и создателями основных разновидностей сценического воплощения народного танца в ансамбле, можно отметить в их творчестве три направления: сценическая обработка фольклорного танца; создание танца на основе традиционных хореографических приемов; использование общих стилистических особенностей народного первоисточника в создании современного сценического хореографического произведения.

Думается, что все три направления творческой деятельности любого коллектива русского народного танца и составляют тот оптимальный процесс, который позволяет наращивать выразительные богатства сценической народной хореографии. И от того, как мы преподаватели научим это делать студентов, зависит судьба русского народного танца.

Примечание к главе 1.2.

1. Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии. М.: Искусство, 1964.
2. Борзов А. А. Вопросы утверждения нового жанра сценической хореографии. Сб. «Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном ВУЗе». М.: ГИТИС, 1980.
3. Михаил Годенко - мастер танца. Воспоминания. Составитель Войтюк С. А. Красноярск. 1997.
4. Палилей А. В. Творческая деятельность балетмейстера над созданием хореографических номеров малой формы. Сб. «Хореографическое искусство: теория и практика». Новосибирск. 2003.
5. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: 1976.
6. Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Л.: 1984.
7. Уральская В. И. Поиски и решения. Танец в русском хоре. М.: 1973.
8. Уральская В.И. Природа танца. М.: Советская Россия, 1981.
9. Чижова А. Э. Танцуй «Берёзка». М.: Искусство, 1967.

1.3. Характерные особенности работы балетмейстера в русском народном хоре, в ансамбле песни и танца

Одной из важнейших сфер духовной культуры русского народа является его национальное самобытное песенное и танцевальное творчество.

С развитием хорового и хореографического искусства в нашей стране интерес к национальным традициям, в том числе к русским народным хорам, ансамблям песни и танца все более возрастает.

Сценический жанр, как русский народный хор, предполагает большую автономию всех групп: хоровой, танцевальной, оркестровой. Каждая группа этого коллектива имеет самостоятельные номера, которые входят в концертную программу коллектива на правах взаимодополняющих. Хоровая группа демонстрирует образцы песенного народного творчества, являясь ведущей группой этого коллектива, танцевальная группа - образцы танцевального творчества, которые дополняют, суммируют представления зрителей о народном, художественном творчестве. Оркестровая группа выполняет функции аккомпанемента для исполнения песен и танцев.

Ансамбль песни и танца - жанр эстрадного искусства, удобный, мобильный, не требующий специальных декораций, органично объединяющий в своей основе народную песню и пляску. Еще с древности народная песня была неотрывно связана с действием, движение с танцем. Искусство наших предков не делилось по жанрам, оно было синкретическим. И само возникновение ансамблей песни и танца в нашей стране, их распространение, все увеличивающийся интерес к ним зрителей, специалистов свидетельствует о том, что этот жанр наиболее полно отражает культурные, певческие традиции нашего народа, являясь органическим единством народной песни и танца. Отсюда его специфические особенности.

Своей разносторонней концертной и творческой деятельностью эти коллективы завоевали ведущее место в современном исполнительстве, так как они представляют самостоятельный вид хорового и хореографического искусства, имеющий глубочайшие народные традиции. На основе обобщения творческой практики этих коллективов стало возможным данное исследование.

Его цель - установить связь и взаимовлияние песни и танца в русском народном хоре, ансамбле песни и танца, указать на возможность создания определенной методики работы балетмейстера, подробнее остановиться на тех формах работы балетмейстера, которые вытекают из особенностей этих коллективов как жанров сценического художественного творчества, из специфики их репертуара, который дол-

жен строиться на органическом слиянии песни и танца. Определить необходимость профессиональной подготовки специалистов в этой области, дать им специальные знания в области руководства данными коллективами, умение ориентироваться в стилевых особенностях, познакомить с разнообразными формами работы в русском народном хоре, ансамбле песни и танца на опыте ведущих коллективов страны.

Рассматривая историю становления жанра русского народного хора, следует отметить, что издавна на Руси одной из своеобразных национальных форм общественных гуляний на открытом воздухе были хороводные игры и песни. Они сопровождались театрализованным действием. Исторически сложилось, что основой хоровода являлось совместное исполнение хороводной песни. Танец, игра и песня в хороводе неразрывно и органично были связаны между собой. Многочисленные песни, под которые водили хороводы, могли исполняться в различном темпе. Следовательно, были разнообразны не только по своему настроению и манере исполнения, но и по темам. Песни, под которые исполняли хороводы, имели различное содержание и тематику. В них существовали темы труда, воспевание природы, любви и т.д.

Существенные изменения произошли в хороводе в наше время. Народ сочиняет новые по содержанию, но традиционные по манере хороводные песни и танцы.

Современность богата событиями, и все профессиональные, и любительские коллективы быстро откликаются на все происходящее. В хороводе появляются темы, связанные с охраной окружающей среды, с трудом, с космосом, борьбой за мир и т.д.

С возникновением профессиональных ансамблей народного танца, песни и танца, народных хоров, многочисленных любительских коллективов, хороводы стали исполняться под музыкальное сопровождение без песни. Нарушилась традиция исполнения хороводов, изменилась сама суть хоровода. Но если говорить об орнаментальных хороводах, то это вполне допустимо, поскольку песня в них часто служила лишь ритмической основой. Всем известны великолепные хороводы ансамбля «Березка», которые, не имея песенного текста, раскрывают и доносят до нас содержательность, красочность и характер русских хороводов. Что касается игровых хороводов, то они на сцене претерпевают более значительные изменения.

При постановке игровых хороводов с инструментальным сопровождением конкретный замысел постановщика является как бы своеобразной игровой песней, в которой есть действующие лица, сюжет. Если в песне имеются действующие лица, игровой сюжет, конкретное действие, то содержание песни раскрывается в лицах, и

исполнители с помощью пляски, мимики, жестов создают различные образы и характеры героев. Иногда содержание песни разыгрывается всеми участниками одновременно.

Мы разобрали основные общие черты хороводов, их взаимосвязь с песней, поскольку именно хоровод является источником сценической пляски и танца.

Песни, под которые исполняются пляски, в основном быстрые, мелодии их ярко расцвечены акцентами и резко выраженной активной ритмикой. Именно эта форма хорового массового исполнения, прежде всего молодёжи, где сочеталось и пение и игра, и инструментальное сопровождение, породила синтезированное искусство русского народного хора.

Рассмотрим, как эта форма народных развлечений почти целиком перешла из быта на концертную эстраду.

Певческие ансамбли мастеров были желанными гостями на семейных торжествах, сопровождая национальные обряды - свадьбу, величание, оплакивание, а также народные гуляния. В сельском быту они выполняли функции профессиональных исполнителей. Наряду с бытовым народным пением с конца XVII - начала XIX веков развивается и другая линия - профессиональное исполнение русских народных песен в городах. Именно пропаганда с концертной эстрады музыкального фольклора и породила профессиональное народное исполнение.

Интересно, что ещё в конце XVI века крепостные певцы, плясуны, музыканты привнесли в барские, а позже в столичные театры самобытное художественное творчество народа. Широко стали исполняться инсценировки святочных и масленичных народных обрядов. Формы этих инсценировок представляли собой вокально-хореографические сюиты из русских народных песен и плясок.

Огромная заслуга первых профессиональных народных хоров состоит в том, что они взяли на себя пропаганду русских песен и плясок среди массового слушателя.

Особое место в истории народного хорового искусства занял хор, собранный из крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний М. Е. Пятницким в 1911г.

В настоящее время установление стилистических особенностей народного хора имеет большое практическое значение, так как помогает руководителю определить творческое направление своего коллектива, найти правильные методы работы с ним. Хор народен потому, что, впитывая в себя местные народно-певческие традиции своего края, развивает их в новых условиях. Каждый русский народный

хор имеет яркую национальную окраску, которая выявляется в репертуаре, манере исполнения и особенностях коллективного творчества. Известно, что народное хоровое исполнительство - не только пение. Это синтезированное искусство, которое составляет и песня, и танец, и народная, игра, и инструментальная музыка.

По народной традиции певцы «действуют» в песне. И движения, и жесты, непосредственно вытекающие из настроения, ритма, внутренней эмоции песни, естественно передаются в исполнении.

Проводя занятия по танцу с хоровой группой, балетмейстеру-педагогу необходимо знать, что это «танцоры» особые, так как при выполнении движений им нужно ещё исполнять песню. Поэтому надо добиваться, чтобы все исполняемые хоровой группой танцевальные движения были для них естественными, не сковывали исполнителей при песне. Для этого надо менять направление круга, проучивать ходы с продвижением вперёд и назад, через поворот корпуса. Наблюдая за исполнением хороводов или плясовых песен на концертах любительских коллективов, замечаешь повсеместно распространённую ошибку: исполнители неестественно поворачивают голову всегда в сторону зрителей для того, чтобы звук голоса был направлен в зрительный зал. Такое положение головы неудобно оно сковывает шею, мышцы плеч, исполнителям сложно в таком положении не только петь, но и двигаться по сцене. И здесь основная задача балетмейстера - выстроить сценическую композицию так, чтобы как можно меньше было у исполнителей положения спиной к зрительному залу, а на занятиях танцем добиваться, чтобы участники хоровой группы свободно поворачивали голову, меняли направления взгляда, лица, а значит, и направление звука.

Участники русского народного хора должны иметь навыки владения предметами, выполняя основные движения русского танца: владение платком, шумовыми музыкальными инструментами (трещотки, колотушка, рубель и т.д.), прищёлкивание пальцами, хлопки в ладоши и т.д. Исполнять основные элементы русского танца: дробь, «ключи», «ковырялочки», «моталочки» (для мужчин - хлопушки и присядки простых видов).

Умение импровизировать, творить, создавать новые хоровые произведения, наигрыши, пляски - есть одно из самых ценных качеств. Именно это качество делает народный хор подлинно творческим коллективом, способным обогатить музыкальный, поэтический и сценический образ песни и танца.

Каждый русский народный хор раскрывает местные или областные богатства песенной и танцевальной культуры. Мы всегда отличим исполнительскую манеру Воронежского хора от манеры Омского, Уральского и т.д.

Существуют многочисленные народные коллективы общерусской традиции. Часто созданные в условиях любительской самодеятельности, они придерживаются местных особенностей исполнения, не имеют ярко выраженной областной специфики. Репертуар их состоит из русских народных песен различных областей. Однако некоторые из них стали не только лабораторией современной песни, но известны как активные собиратели песенно-танцевального фольклора. На базе таких художественно-творческих центров организуется собрание и отбор лучших песенно-танцевальных образцов.

Профессиональные русские народные хоры представляют новую ступень в развитии народного творчества. Они выросли на базе самодеятельности и стали профессиональными потому, что по уровню исполнительского мастерства и по масштабам своей деятельности переросли любительское искусство. Каждый такой хор отражает песенно-танцевальное искусство своего края.

Особенности деятельности балетмейстера в русском народном хоре определяется спецификой народного коллектива. В этом синтетическом объединении взаимосвязь хоровой и танцевальной группы обязательны. И в этом народная традиция, где пляска, игра как бы рождаются из самого пения.

Во многих народных хоровых коллективах танцевальной группой руководит балетмейстер, но отдельные сцены-игры, песни с движениями придумываются художественным руководителем совместно с хореографом.

Хор не должен оставаться посторонним наблюдателем, даже если танец исполняется без песни, хор непосредственно реагирует на действие, происходящее на сцене. Кроме того, он принимает участие в хороводах, в обыгрывании отдельных песен.

Отсюда одна из форм работы с хоровыми певцами, развитие их сценической активности, актерской игры, отдельных танцевальных движений. Специальные занятия с певцами проводит балетмейстер. При этом важно следить, чтобы при активности певцы не переигрывали, «подбадривая» танцоров возгласами и ударами в ладоши, не выкрикивали, не создавали ненужного шума.

Проведение сводных репетиций хора, оркестра и танцевальной группы - сложная и ответственная работа. Основное здесь - слить исполнение всех трех групп в единое художественное целое.

Процесс формирования репертуара русского народного хора заключается в собирании, записи, отборе и обработке лучших образцов народного творчества. С этой целью руководители выезжают в глубь районов области, привлекают местных знакоков народного творчества, используют материалы фольклорных экспедиций, собирают приметы местного быта и речи, самодельные музыкальные инструменты, костюмы и многое другое.

Увлечение фольклором сыграло важную роль в обновлении современной хореографии. Балетмейстеры стараются не цитировать буквально народный танец, а использовать его дух, характерные черты, чтобы обобщить их в собственном авторском замысле, в собственном сценическом произведении.

Трудно переоценить то, что сделано для собирания и популяризации русской народной хореографии руководителями танцевальных групп при русских хорах Т. Устиновой, А. Климовым, М. Чернышевым, О. Князевой, И. Меркуловым, Я. Коломейским и др. Можно много привести примеров замечательной работы балетмейстеров-исследователей, собирателей фольклора, которым удалось ныне организовать известные коллективы.

Не меньшее значение имеет работа балетмейстера в любительских народных хорах и ансамблях песни и танца. Многие коллективы, успешно начавшие обработку фольклора и создание на его основе сценических плясок, стали образцами высокой культуры в своём регионе. Их вклад в общую сокровищницу хореографии страны нельзя не отметить. У каждого из них свои условия для творчества. В одном случае - прекрасный Дворец культуры, в другом - сельский клуб. В одном месте - большой коллектив любителей танца, хор, оркестр, в другом - несколько энтузиастов и баянист. Но тем и другим нужна помощь в организации творческой работы.

В отличие от народного хора, ансамбль песни и танца - это коллектив, в котором все группы, органично связанные между собой. Демонстрируют сценические образцы песенно-танцевального творчества. Основой репертуара такого коллектива являются вокально-хореографические композиции, песенно-танцевальные блоки, где песня и танец взаимно обогащают друг друга, наиболее объемно и полно давая представление о народном искусстве как о синтезе музыки, песни, пляски. Участники хоровой и оркестровой группы этого коллектива должны уметь не только петь, но и красиво, свободно двигаться по сцене, активно включаясь в пляску, обладать навыками актерского мастерства. А участникам танцевальной группы необходимы навыки игры на шумовых инструментах, вокальные способности, чтобы поддержать частушку, хороводную песню.

Как видим, танец в таком коллективе играет едва ли не ведущую роль. Умение красиво двигаться на сцене необходимо всем участникам ансамбля песни и танца. Этим определяется специфика работы балетмейстера в таком жанре коллектива, как ансамбль песни и танца.

Приступая к созданию музыкально-хореографического номера, имея уже в наличии текстовой и музыкальный материал, балетмейстер должен изучить эпоху, к которой относится песня, характер народа, его быт, обычаи и другие литературные источники. Эти материалы помогут найти желаемое, отобрать типичное, характерное для воплощения в пластических образах. Любители ссылаться на интуицию не должны делать вывода, будто можно верно воссоздать тот или другой танцевальный образ без изучения документов и исследовательской работы. Безусловно, интуиция как черта таланта - важнейшее качество всякого художника. Она очень помогает в создании хореографического номера и иногда определяет его художественное достоинство. Но интуиция рождается не сама по себе, а в результате труда и знаний.

В хореографическом сценарии должны быть указаны: точное время и место действия танца, описание декорации, в которой происходит действие, подробное изложение всего происходящего на сцене в течение данного музыкального произведения. Определен характер танцевальной лексики соответствующий музыкальному ритму и размеру с примером рисунка, продолжительности действия каждого хореографического образа в зависимости от сюжета песни.

Никто, кроме балетмейстера, не должен составлять композиционный план. Проблема состоит в том, что часто при создании концертных номеров художественные руководители, режиссёры навязывают действие или игру балетмейстеру и функции его лишь сводятся к наложению хореографического текста. Это малоэффективный метод работы. Балетмейстер, работающий над произведением, может сочинять на готовый песенно-музыкальный материал совершенно новый хореографический текст, определив своё видение и решение данного сюжета или образа.

Балетмейстеру любительского ансамбля песни и танца, как, впрочем, и профессионального, необходимо знать, что его функции в коллективе данного жанра определяются не только знанием работы с танцевальной группой, что вытекает из определения его профессии (ведь балетмейстер - прежде всего создатель, сочинитель танца), но и работой по созданию именно вокально-хореографических композиций на сцене. А это значит, что балетмейстер в ансамбле песни и танца должен работать с хоровой и оркестровой, а не только с танцевальной группой.

Основой репертуара ансамбля песни и танца, являются вокально-хореографические композиции, рассказывающие о быте народа, его традициях, обрядах и песенно-танцевальные тематические блоки. И здесь балетмейстеру отводится ведущая роль режиссёра тематического блока и всей концертной программы коллектива. Именно балетмейстер должен создать зрительный образ песни, народной сцены или обряда.

Рассматривая процесс создания сценического варианта фольклорного танца, необходимо учитывать методы творческого процесса.

Первый - сценическая обработка фольклорного танца.

Второй - создание танцев на основе традиционных приёмов, композиций, рисунков, характерных черт, пластики и манеры исполнения.

Третий - использование наиболее стилистических особенностей народного первоисточника в создании современного хореографического произведения.

Все три направления в деятельности любого коллектива и составляют оптимальный процесс, который позволяет наращивать выразительные богатства сценической народной хореографии.

Качество хореографии во многом зависит от художественных достоинств музыки, от того, насколько она образна, содержательна и выразительна. Характер, темперамент, построение танца заключены в музыке и определяют её. Музыка вдохновляет балетмейстеров, подсказывает хореографические образы, помогает услышать интонационный строй эпохи, подсказывает множество новых композиционных форм. Создавая вокально-хореографические композиции на современную тему, композиторы и балетмейстеры могут использовать богатейший материал песенной культуры. Как пример можно привести вокально-хореографическое произведение «Ивушка» в хоре имени Пятницкого. В построении концертной программы этого хора лежат основополагающие принципы. Все компоненты концертного показа выдержаны в одном ключе, не выбиваясь из общего исполнительского рисунка, не нарушая стилистического единства. Программа состоит из хорового пения, игры народных инструментов, музыкально-хореографических сцен - всё это строится на ярко и сочно звучащей народной песне, инструментальных наигрышах. Эта разнообразная музыка предстаёт в программах как бы в праздничном варианте, опозитизированная, приподнятая, украшенная оформлением.

Обычная программа концерта состоит из двух отделений. В каждом отделении 10-12 номеров. Концерт начинается большой музыкально-хореографической сценой - прологом гражданского звучания. Хоровая экспозиция перерастает во

фрагменты танцевального характера. В финале сцены, все группы объединяются, создавая красочное зрелище. Подобная музыкально-хореографическая сцена может завершать концерт или отделение. В основе её - идея массовых народных празднеств, гуляний, показ красоты, молодости, силы, виртуозного владения всеми компонентами народного искусства.

Такой путь стал типичным для всех других коллективов. Среди них есть как бы главные, представляющие певческую и хореографическую культуру нескольких областей. Таковы: Северный хор - представитель северных певческих направлений, Воронежский - олицетворение южных областных народно-певческих культур, Омский - представитель Сибири, Уральский - Урала, Оренбургский - несущий в себе черты казачьей культуры. Более локальные певческие русские стили представляют областные хоры: рязанский, волжский и т.д.

Грамотному построению концертной программы ансамбля песни и танца способствует, так называемый блочный принцип. Многие балетмейстеры любительских ансамблей песни и танца знакомы с этим принципом и успешно его применяют в создании концертных программ своих коллективов.

Суть блочного принципа заключается в следующем: концертные номера (песни, танцы, вокально - хореографические композиции, инструментальные пьесы) komponуются в тематические блоки. Например: блок «Родина счастливая моя!», блок фольклорных песен и танцев «При лужке, лужке», блок песен военных лет и т.д. Далее, очередность блоков в программе выстраивается таким образом, чтобы постоянно «держат» внимание зрителя от напевных лирических тем, до тем глубокого гражданского звучания.

Очередность концертных номеров внутри блока также определяется законами драматургии.

Принцип блоков позволяет не только грамотно выстроить программу, но и учесть все нюансы концертной деятельности коллектива - необходимо вовремя сменить реквизит, костюмы, включив в блок номера малых форм (инструментальные, сольные), дать возможность исполнителям передохнуть, и, что самое главное, показать мастерство всех групп исполнителей коллектива и солистов.

Работа балетмейстера как режиссёра концертной программы ансамбля песни и танца отнюдь не сводится только к выстраиванию концертных номеров по блокам. Балетмейстер должен продумать все выходы и уходы исполнителей со сцены, сценические поклоны, передвижения исполнителей по сценической площадке между концертными номерами, появление и исчезновение со сцены реквизита, местонахо-

ждение и участие в композициях баянной или оркестровой группы и еще множество вопросов. И всё это должно быть продуманно и воплощено в жизнь при подготовке концертной программы балетмейстером.

Только балетмейстер может создать единое театрализованное выразительно-изобразительное зрелище, объединяющее в себе и песню и танец.

Концертные программы, будь то русский народный хор или ансамбль пест и танца представляют собой самобытные сценические произведения, где основные выразительным средством выступает народный танец.

Плясовые, хороводные, игровые и частично лирические песни расцветиваются элементами сценических, танцевальных движений, что вносит в исполнительскую манеру черты подлинной народности, динамику, жанровые разнообразия.

Роль жеста в народном пении очень велика. По народной традиции многие песни сопровождаются своеобразными движениями рук, головы, корпуса, что помогает выразить лучше характер песни, её эмоциональность. Нередко подвижные песни вызывают невольное легкое приплясывание, когда певцы не могут стоять на месте.

В хороводных и игровых песнях движение подчинено содержанию действия и часто иллюстрирует его. Между этими песнями нет резкого различия. Разниц лишь в степени разыгрывания содержания песни. Хороводные песни сопровождаются движением по кругу с различными перестроениями. Движение в игровых песнях связывается с содержанием текста. В плясовых - элементы движения, пляски иллюстрируют текст, здесь важен общий ритм, характер.

В частушках приплясы или «проходки» используются с целью подчеркивания её смысла. Они ведут свое начало от народно-бытовых приемов исполнения, когда поочередно из большого хоровода отделяются частушечники - запевалы, а после частушки обязательно приплясывают с дробями. Таковы уральские «топтуши» подмосковные «под Елецкого», тульские, орловские «матани» и т.д. В вождение хороводов вовлекают не только артистов плясовой группы, но и большинство певцов что требует специальной работы, которую и проводит руководитель танцевальной группы.

В игровых песнях активная роль принадлежит танцевальной группе. Эти песни разыгрываются танцорами с элементами сценического действия, вытекающего из содержания песни. Хор при этом может не участвовать в основном действии, но находится в активном движении, перестраивается, располагаясь на сцене или свобод-

ными группами или хороводными линиями, наблюдает за игрой, реагируя на различные действия.

Не будем останавливаться подробно на таких этапах работы балетмейстера, как создание рисунка танца и хореографического текста, так как они полностью аналогичны работе по созданию любого танцевального номера. Опускаем также работу балетмейстера с художником по созданию костюма, единственное, что хочется напомнить: балетмейстер, работая над той или иной вокально-хореографической композицией, должен определить с художником наличие на сцене реквизита: крыльцо, лавочка, изгородь, табуретки, прялки; наличие различных аксессуаров у исполнителей: платки, шали, декоративные цветы, веточки деревьев, ленты, декоративные самовары, чашки, полотенца (к примеру - для свадьбы), орудия труда (молот, рогатина и т.д.), оружие (сабли, шашки для исторических военных композиций и т.д.), которые необходимы для более полного раскрытия зримого образа песни или сценического решения разыгрываемого обряда, сцены народного быта, труда.

Важным моментом работы над песней является её сценическое осмысление. Разыгрывать на сцене содержание песни не всегда целесообразно. Необходимо найти сценическую форму песни, создать её сценический вариант. Например, песня-игра «Прялочка» в Омском русском народном хоре.

В «золотом» фонде концертных программ народных коллективов такие игровые сценки, вокально-хореографические произведения, как «У моря Белого», «Вологодские кружева» в Северном хоре; «Люб-травя», «Веретёнце» в Омском хоре; «Ямщики», «Уродилась наша Грушенька крупна» в Волжском хоре; знаменитая «Тимоня» в хоре имени Пятницкого.

Учитывая особенности работы балетмейстера в русском народном хоре, ансамбле песни и танца, следует отметить, что специфика его работы своеобразна, и далеко не все хореографы последнего десятилетия могут профессионально разбираться в музыкальной драматургии, чтении партитур, декорациях, костюмах и т.д. Большинству балетмейстеров нужны знания основ общей режиссуры. Неслучайно сейчас в учебных заведениях специального профиля уроки режиссуры и актёрского мастерства стали неотъемлемой частью учебного процесса подготовки будущего специалиста-балетмейстера или руководителя танцевального коллектива в ансамбле песни и танца или в русском народном хоре.

Балетмейстеру в зависимости от песенно-музыкального материала необходимо определить, какое место отвести танцам в номере, или решать наиболее важные

узловые пункты сюжета песни, или характеризовать её образы, или сопровождать песню музыкальным материалом для передачи её характера и настроения.

Отсутствие у балетмейстера режиссёрских способностей ставит под сомнение право быть балетмейстером вообще. Если нет режиссёра, значит, нет и балетмейстера: в лучшем случае, на лицо только постановщик танцевальных номеров.

Проблема воспитания балетмейстеров для работы в русских народных хорах, а также в ансамблях песни и танца и сегодня актуальна. В связи с этим на кафедре балетмейстерского творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств предусматривается изучение спецдисциплин: русский народный танец и методика его преподавания, образцы народной хореографии, мастерство хореографа, сценический костюм, основы режиссуры и актёрского мастерства и др.

Наряду с изучением общих закономерностей построения танцевального номера, танцевального фольклора, изучением танцевальных образцов из репертуара ведущих коллективов страны имеют место методы работы балетмейстера в русских народных хорах, в ансамблях песни и танца, поскольку этот сценический жанр сегодня становится ведущим в хореографическом искусстве. Чтобы не оказаться этнографическими, музейными экспонатами этим коллективам нашего времени нужно сочетать народно-песенные традиции, исторически сложившиеся в прошлом с чертами новой современной культуры. Эта задача не снимается и сегодня.

Примечание к главе 1.3.

1. Калугина Н. Методика работы с русским народным хором. - М.: Музыка, 1977.
2. Остапенко О. Методические рекомендации в помощь балетмейстеру по работе с самодеятельным ансамблем песни и танца. - Пермь. М плюс Б, 2002.
3. Соболева Г. Современный русский народный хор. - М.: Знание, 1978.
4. Яицкая Д. Методика собирания и записи танцевального фольклора. - М.: 1981.

Глава 2. РОЛЬ ПЕДАГОГА ПО РУССКОМУ НАРОДНОМУ ТАНЦУ В ОРГАНИЗАЦИИ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ БУДУЩЕЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

2.1. Формирование профессиональной направленности студентов - хореографов в процессе творчества

Вопросы теории хореографического искусства в формировании творческой направленности студентов в высшем учебном заведении разработаны недостаточно глубоко. Жизнь хореографического искусства на современном этапе сталкивает нас с некоторыми нарушениями понимания природы танца, условий его существования. Такой вывод напрашивается после просмотра концертных программ ансамблей народного танца на конкурсах и фестивалях любительских хореографических коллективов, а также экзаменационных студенческих работ по целым направлениям хореографического искусства.

Как известно, органическую целостность и эстетическую ценность хореографического произведения обуславливают единство содержания и формы, определенная степень их взаимного соответствия. Опыт показывает, что в хореографической практике часто можно встретить несоответствие этих двух начал танца, которое выступает в следующих значениях:

а) значимое содержание (тема, идея, сюжет) не получает в танце оригинального художественного воплощения;

б) неполноценное содержание выражается в яркой интересной форме.

Степень соответствия формы и содержания хореографического произведения зависит от идеи (художественной мысли), мировоззрения, хореографической одарённости и мастерства балетмейстера.

Развитие этих специфических способностей становится возможным в результате овладения студентами художественными средствами хореографического искусства в процессе изучения русского народного танца. Актуальность данных выводов для теории и методики хореографического искусства у нас не вызывает сомнений.

К сожалению, сегодня ни в одном учебном заведении России не готовят фольклористов, специализирующихся на собирании и изучении областных хореографических традиций. Мы до сих пор не имеем фонда национальной пластики. Часто стилистика областных танцевальных традиций в вузах и колледжах культуры

не изучается. Молодёжь, поступающая учиться в вузы культуры и искусств, не обладает достойной хореографической и общегуманитарной подготовкой. Многие, в связи с веяниями времени танцуют в современном стиле, выражают телом ту музыку, которая не имеет национального музыкального языка как почвы самобытной русской хореографической культуры.

В преподавании учебного предмета: «Танец и методика его преподавания русский народный танец» на кафедре балетмейстерского творчества КемГУКИ до недавнего времени (2002г.) были объективные трудности: отсутствие у студентов знаний истории развития русской хореографии, музыкального образования, сжатые сроки изучения предмета (6 семестров), отсутствие учебных пособий по танцевальным особенностям отдельных регионов, областей и др. Сегодня это положение интенсивно исправляется. Русский народный танец занимает ведущее место в учебном процессе, его изучают 9 семестров. Отсюда становится возможным больше времени отводить на изучение теоретических и практических основ русской хореографии, знакомиться с лучшими образцами русского сценического танца, апробировать свои сочинительские работы на занятиях в образовательных учреждениях города, в любительских хореографических коллективах. Большую помощь по изучению русского народного танца оказывают, изданные в новом тысячелетии, учебные пособия Н. И. Заикина, Н. А. Заикиной, Г. Ф. Богданова, Т. А. Казариновой, А. В. Палилея.

Реализация концепции хореографического образования и воспитания студентов требует точных и однозначных задач в учебной работе - ведущей формы деятельности студентов.

Один из основных компонентов учебного процесса - сочинительский. Со второго семестра предусматриваются пробы студентов по принципу «от простого к сложному». От сочинения малых форм комбинаций и индивидуальных танцевальных этюдов к коллективным сочинениям развернутых композиций обрядов и праздников до полнометражного авторского произведения.

Развитие творческого мышления будущих специалистов-хореографов всегда было одним из показателей успешной деятельности высшей школы.

На начальном этапе обучения в вузе актуализация способностей мыслительной деятельности выступает как необходимое условие учебного хореографического творчества студентов.

Качественными характеристиками художественного творчества являются самостоятельность, добровольность, собственная активность и инициатива, внут-

ренности творческая мотивация (страсть к творчеству, избирательная любовь к определенному хореографическому жанру).

Студенты на начальном этапе обучения чаще всего решают учебно-творческую задачу как повышение исполнительского мастерства, танцевальной культуры, и при сочинении комбинаций, этюдов чаще всего опираются на интуицию, они с трудом могут выразить посредством слова художественную тему, идею, дать образное определение собственному хореографическому этюду.

Содержание танца подчас трудно перевести на язык конкретных слов. Хореографический язык имеет большую степень обобщения, многозначности, нежели достаточно постоянное в содержательном образе слово. Танец в этом значении более близок к поэзии.

Опыт показал, что существует зависимость между мастерством и творчеством специалиста-хореографа. Чаще всего творчество возможно на основе мастерства. Мастерство - это результат «школы», опыта, а творчество как результат «нешаблонного мышления» не обязательно проявляется как итог «школы», тренировок.

Уход в искусстве от традиционного, привычного - это ещё не достижения, а лишь первая ступень на пути к подлинному творческому достижению. В художественной педагогике следует учитывать, что не любая новизна или отклонение от общепризнанного представляет собой творческий акт. Формирование эстетического вкуса, широкой профессиональной эрудиции, знаний о деятельности творцов хореографии различных направлений - важные моменты в образовании и воспитании художественно-творческой личности и выпускника вуза.

Преподаватели кафедры балетмейстерского творчества по русскому народному танцу стараются развивать творческий потенциал студентов не только во время занятий, но и в процессе их самостоятельной работы.

Формирование исторических и теоретических знаний в области русской хореографии у студентов происходит в процессе научно-исследовательской работы. Результат - написание рефератов различной тематики. В качестве объекта исследования могут выступать любительские и профессиональные коллективы Сибирского легиона. Предметом изучения могут являться группы движений русского танца, история их становления и развития. Письменная работа преследует определённые цели - стимулирует мысли и чувства студентов, вырабатывает умение оформлять их в точные образные характеристики, совершенствует метод анализа.

Научить студентов-балетмейстеров создавать новые художественные произведения, созвучные нашей эпохе, не растерять тех жемчужин, которые создал народ - задачи педагогов по русскому танцу и «мастерству хореографа».

По организационно-методическим условиям повышения творческой активности в условиях профессионального обучения в вузе в 2002-2003 учебном году, на занятиях по русскому народному танцу, проводилось тестирование среди студентов. Наиболее типичные ответы большинства студентов курса, их пожелания преподавателям были: «меньше муштры и принуждения, больше самостоятельности», «если не нравится - не могу себя заставить», «более индивидуальный подход к студенту», «полная свобода в выборе темы для сочинения танца», «уметь растормозить студента», «расширить объём изучаемой информации, широкое использование видеоматериалов», «направленность учебного творчества на решение практических задач», «знакомство с методикой различных педагогов по предмету», «организация постановочного процесса в рамках учебных часов» и т. д.

Апробация результатов тестирования осуществлялась в процессе внедрения их в методику преподавания предметов специализации, в том числе таких как «Танец и методика его преподавания, русский народный танец». Кроме того, результаты данного исследования использовались при проведении творческих семинаров, научно-практических и учебно-методических конференциях преподавателей факультета хореографии.

В этой связи, перед педагогической практикой встаёт задача обязательного поиска методики, которая смогла бы помочь компенсировать издержки специфики данной предметной деятельности. Отсюда, на первом году обучения разучивается большой диапазон движений русского народного танца - различные проходки, дробы, хлопучки, присядки и т. д. Всем этим диапазоном хореографической лексики преподаватели должны научить студентов умело пользоваться, чтобы понимать логику развития движений, выстраивать образный, выразительный хореографический текст, оригинально составлять комбинации из отдельных движений в хореографические мотивы, фразы, предложения.

Прежде чем приступить к созданию русского народного танца на сцене, студенты изучают обычаи, обряды, образ жизни народа, характер занятий, экономику географическое положение. При создании сценического танца на основе фольклора важно не исказить существа танца, сохранить заложенную в нём идею, мысль, стилистическую гамму исполнения. Осуществляя сценическую обработку, балетмейстеры должны сохранить всё, что касается характера народа, его манеры, и в то же время

развить и обогатить лексику, рисунок, украсить произведение, но таким образом, чтобы не испортить того главного, что было заложено в первооснове.

Методы подхода к изучению танцевального фольклора разнообразны. Это освоение лучших образцов сценического танцевального искусства Т. Устиновой, Н. Надеждиной, А. Климова, О. Князевой, М. Чернышева, И. Меркулова и других балетмейстеров, просмотр видеоматериалов с последующим анализом, прослушивание русского музыкального наследия, воссоздание образцов русской хореографии в учебной аудитории, на сцене.

Особая роль (36 часов) отводится на изучение местного материала, сибирского русского танца. Студенты самостоятельно разбирают танцевальные примеры из книг Э. Филиппова, М. Годенко, А. Мельника, А. Палилея и воссоздают танцы сибиряков.

По нашим наблюдениям, на основе анализа студенческих постановок мы выделяем ряд критериев хореографического творчества:

1) поступательный характер движения, т.е. развитие лексики, рисунка танца от простого к сложному;

2) использование принципа контраста (противопоставления) темпа, ритма, пространственной динамики, видов рисунка, характера лексики в танце;

3) осмысленная устремленность к кульминации (эмоциональный подъём), которая выражается в самом оригинальном эпизоде танца;

4) целенаправленный рост эмоционально-чувственного напряжения в танце через способ символизации, метафоризации;

5) эффектная концовка, выраженная оригинальной позой или смысловой мизансценой;

6) поэтапность хореографического действия: экспозиция, завязка, развитие действия, развязка, кульминация, финал;

7) органическое взаимодействие музыкальной и хореографической драматургии на основе принципа объективации-субъективации в подходе к интерпретации музыки;

8) оригинальный хореографический текст;

9) оригинальная хореографическая композиция.

Свободное владение данными правилами сочинения танца указывает на высокий профессиональный уровень хореографических знаний, умений, навыков специалиста-хореографа.

Формой отчётности сочинительской работы студентов служат экзаменационные показы в форме праздничных народных представлений, обрядов. Например: «Ярмарка», «Коляда-маляда», «Масленица», «Орловские святки», «На Дону, во станице то было», «Здравица новорожденному» и др.

Не менее сложной проблемой является пластический язык русского танца. Рассказывая о любом элементе хореографического языка, необходимо заострять внимание студентов на его выразительных возможностях, но, в то же время, следует предостеречь от механического перенесения их в хореографические номера. Танец есть союз души и тела. Нужно раскрыть индивидуальность исполнения каждого студента, развить его природный и творческий потенциал. Ещё Ж. Ж. Новерр - основоположник теории танца - заметил эту индивидуально-психологическую особенность творчества. Он подчёркивал, что если «балетмейстер не способен испытывать сильные чувства, он не способен и выразить их - жесты его холодны, лицо не выразительно, позы лишены истинной страсти».¹ Он завещал начинающим хореографам: «Преуспеть в сочинении можно лишь тогда, когда сердце ваше обуреваемо волнением, душа ваша растрогана, а воображение объято пламенем»².

«Эмоции искусства суть умные эмоции» - этот вывод Л. С. Выготского нацеливает педагогов на воспитание чувствительности, эмоциональной отзывчивости, экспрессии в передаче мысли выразительными средствами русского народного танца, а не только на специальную ловкость в умении достигать внешних результатов, студент-хореограф не должен «мыслить ногами».³

Таким образом, техника и культура исполнения в танце, актерское мастерство также важны для будущего выпускника-хореографа, который на их основе будет обучать и воспитывать своих учеников.

Для формирования педагогических умений и навыков используются методы оценки работы сокурсников при разучивании комбинаций, этюдов, танцевальных номеров, а также анализ различных вариантов сочинительской практики для различных возрастных групп учащихся.

¹ - Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л.: М.: Ис-во, 1965. с.59

² - Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах Л.: М.: Ис-во, 1965. с82

³ - Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов на Дону: Феникс, 1998. с.201.

Используется разработка педагогических заданий, нетрадиционных методов работы с детьми, ориентирование на разные педагогические ситуации в будущем коллективе. От того, какими знаниями, умениями и навыками будут обладать наши студенты (в будущем специалисты-хореографы), насколько умело, они смогут донести эти знания до своих воспитанников, зависит сохранение и развитие русской танцевальной культуры, её национального богатства и духовного потенциала.

Примечание к главе 2.1.

1. Бакланова Т. И. Профессиональная направленность студентов художественных специализаций вузов культуры и актуальные проблемы её педагогической регуляции // Совершенствование учебно-воспитательного процесса в вузе культуры: Сб. науч. тр. М.; Искусство МГУК, 1989.

2. Бочкарёва Н. И. Активизация профессиональных умений студентов хореографической специализации в процессе производственной практики // пути и методы совершенствования профессиональной подготовки специалистов в институте культуры: Сб. ст. / КГИК. Кемерово, 1991.

3. Бурцева Г. В. Развитие творческого мышления специалиста-хореографа. Изд-во Алтайского университета. Барнаул, 2001.

4. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.

5. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л., М.: Искусство, 1965.

6. Станиславский К. С. Собр. Сочин. в 8-ми т. Работа актёра над собой, т. 4. М.: 1957.

22. Система устойчивых педагогических принципов и нетрадиционных методов и приемов в преподавании русского народного танца

С открытием в нашей стране хореографических отделений в школах, гимназиях ДШИ растёт интерес к педагогике с научной точки зрения. Хореографическая педагогическая наука молода: в ней есть проблемы, которые нуждаются в развитии, в том числе и проблема подготовки педагогов хореографических дисциплин.

В России в настоящее время академическое образование педагогов хореографов, имеющих право обучать профессионалов, можно получить в московских и Санкт-Петербургских академиях и контингент этих специалистов небольшой. Инсти-

туты, академии, колледжи культуры, университеты, обучают педагогов, которые могут работать только в любительских танцевальных коллективах.

Работая по одним методикам, разные педагоги приходят к разным результатам. Много факторов в педагогическом процессе являются значительными. В сфере современных философских идей образования, в частности идеи гуманизации и личностно-ориентированного обучения и воспитания, изучение специфики работы педагога-хореографа становится актуальной проблемой.

Актуальность ее заключается еще и в том, что в литературе отсутствуют методики, по которым можно было бы провести исследования деятельности педагога в преподавании русского народного танца.

История развития русского народного танца, практические сборники с описанием русских танцев, учебные программы не дают полной картины личности педагога по русскому народному танцу, особенно его поведение на занятиях, их содержание.

Обучение хореографическим дисциплинам - специфическая область в педагогике.

В сравнении с обучением общеобразовательными дисциплинами вся работа нацелена на результат. В свою очередь сам результат зависит от физических и интеллектуальных данных обучающихся.

Каждая нация имеет свою культуру. Богатство и разнообразие ее говорит об уровне национального развития. История русского танца тесно связана с развитием песенного и музыкального искусства. Еще наши предки выражали свое эмоциональное состояние в музыкальном, песенном и танцевальном творчестве, через пластические и ритмические движения.

«Музыка и танец - это старое испытанное религиозно-культовое средство для выявления душевного хаоса в новый строй.

...Свое сознание надо безвольно отдать духу музыки. Но осознание органических ритмов внутри себя и есть танец. Поэтому я называю танец громадным фактором социальной культуры» (Волошин М. О смысле танца. Лики творчества. Л.: 1984, с. 398-399).

В отличие от эстетики большинства западно-европейских танцев, эстетические установки русской народной пляски, выработанные веками, явились фундаментом для создания национального танцевального искусства.

Содержание танцев и ритмическая форма их изложения выражалась через индивидуальность, актерскую выразительность и уникальную отзывчивость танцоров.

Педагог Т. А. Стефановская, развивая знаменитую мысль К. Д. Ушинского «Педагогика - не наука, а искусство» пишет в своей статье о том, что одним из средств воспитания является искусство, которое несет духовные ценности, представленные в художественных символах и ярких эмоциональных образах. Именно искусство как образная модель человеческой жизнедеятельности дает ребенку возможность осуществлять саморазвитие.

Хотелось бы также обратить внимание на проблему, касающуюся развития эмоциональных состояний у детей школьного возраста, на проблему эмоционально-музыкальной отзывчивости в процессе изучения русского народного танца.

Происходящие в обществе перестроечные события побудили направить внимание педагогов на формирование эмоционально устойчивой личности. Колоссальный поток неконтролируемой информации, ритмической и музыкальной, несет в себе разрушительную психику.

Следовательно, возникает необходимость создания условий для национально-лоционального воспитания детей. В настоящее время мы можем наблюдать у детей школьного возраста снижение эмоционального тонуса, затухание эмоциональной отзывчивости на национальную музыку и танцы, снижение интереса к духовной жизни, культуре, искусству, а иногда и агрессивное их неприятие.

В образовательных учреждениях сравнительно недавно стали вводить фольклор как нечто дополнительное к эстетическому воспитанию детей. Но это должна быть среда постоянного обитания детской души: с игрушками, играми, сказками, духовной музыкой, интерьером, одеждой - всем тем, что можно назвать национальной культурой.

Ребенок легко и ярко воспринимает и фиксирует в памяти ту информацию, которую можно видеть, слышать и осязать. Зрительные раздражители дополнительно к слуховым позволяют удерживать образы. Фальшивые образы сформируют фальшивые характеры. Длительное погружение в музыкальную среду создает предпосылки не только к развитию врожденного чувства ритма, но и развивает интеллект посредством восприятия музыкального языка, который несет определенную информацию о своем народе. Если музыкальная среда чужая, агрессивная, она может наложить свой отпечаток на развитие отрицательных качеств (агрессия, жестокость, изворотливость и др.) Например, гуляя в праздник по городу, когда до нас доносятся звуки плясовой музыки, марша мы как бы подчиняемся ритму звукового потока, особенно дети. Самый ранний пример - когда еще грудной ребенок при звуках му-

зыки начинает в такт ритмично приседать на маминых коленях. В нем пробуждается врожденный рефлекс.

С.Н. Худков во второй книге «История танцев» сообщает о том, что в своем послании Св. Василий Великий пишет: «Любимое занятие ангелов на небесах - танцы». Святой называл их счастливыми и блаженными тех, «кто может подражать им на земле».

Задача педагога - научить ребенка слушать настоящую музыку, тогда у него работает творческая мысль, по сути, осуществляется живая связь эмоционального «восприятия - реакции» с музыкальным темпом и ритмом.

Эмоции детей развиваются в деятельности и зависят от ее структуры и содержания. Вместе с развитием интереса эмоциональное состояние становится содержательнее. У многих детей положительные эмоциональные состояния увеличивают эффективность выполняемой деятельности, а отрицательные создают подавленное настроение.

Русский народный танец - как одно из средств развития эмоционального состояния у детей различного возраста, так как русская музыка, которая сопровождает танец, должна вызывать у детей эмоциональную отзывчивость.

Грамотно построенный урок дает возможность ребенку получить заряд положительной энергии, полезные эмоциональные переживания, почувствовать «мышечную радость», так как танец является одним из основных средств рождения и выражения эмоций. При исполнении танцевальных движений на ритмическую мажорную музыку ребенок на время забывает о тех детских расстройствах, которые могли его волновать.

Таким образом, задачи музыкального и танцевального образования заключаются в моральном совершенствовании, обеспечении здорового выхода эмоций, психологической разгрузке. В этом контексте русский народный танец - яркое, веселое красочное, иногда лирическое, но всегда содержательное творение народа, являющееся эмоциональным отображением его быта, характера чувств и мыслей, эстетических взглядов и понимания красоты окружающего мира. Правдивость, художественность танцевальных образов определяется их содержанием и танцевальной лексикой, органической связью с мелодией, ее характером, ритмом и темпом.

Конечно, если русский ребенок от рождения не слышит национальной музыки генерализованный механизм в нем не развит, в этом ребенке не рождается чувство национальной принадлежности, здорового патриотизма и творческих способностей

Чтобы воспитать эти качества на уроках русского танца педагогу необходимо выработать тактику обучения.

Для достижения главной цели важно последовательно решать следующие задачи:

- развивать отзывчивость на эстетические качества звука;
- сделать доступным эстетический смысл музыкального и танцевального произведения;
- последовательно углублять и совершенствовать эстетическую чувствительность;
- развивать, вырабатывать чувство ритма и координацию движений;
- совершенствовать манеру и характер исполнения всех видов русского народного танца;
- знакомить с региональными особенностями исполнения русских народных танцев и сопровождающими их музыкальными инструментами;
- совершенствовать технику и культуру исполнения русских народных танцев;
- развивать импровизацию.

Как реализовать это на практике?

Каждая из перечисленных задач требует подробного объяснения.

Прежде всего в центре педагогического процесса музыкально - танцевально-го воспитания должен стать педагогический опыт и психолого-педагогическое образование учителя, которое часто отсутствует у хореографов работающих с детьми.

Даже в вузе специализация «Хореография» предполагает всего 36 часов изучения учебной дисциплины «Педагогика». Как следствие на уроках часто возникают педагогические ошибки. Много мы слышим отрицательных реплик: «плохо», «разваливаешься, жир не позволяет собрать мышцы», «ты слабый, я тебя отчислю», «мне больные не нужны», «квашня» и т. д.

Это говорит о низких педагогических способностях и низкой интеллектуальности учителя.

Влияние эмоционально - речевого поведения педагога - хореографа огромно. Нужно прибегать к положительным оценкам в исполнении заданий. Не требуется лишних слов, замечания делаются в виде методической подсказки к решению определенной задачи.

Анализ показал, что дети очень тонко чувствуют эмоциональное состояние педагога, его отношение к каждому обучающемуся (иногда одного ребенка всегда называют по имени, другого только по фамилии).

Непостоянность настроения, педагога на уроках, низкие педагогические способности и эмоциональная нестабильность отрицательно влияют на уровень воспитания и танцевального образования детей.

Методы, используемые учителями русского танца в работе, не должны отвлекать внимание учащихся от эстетических качеств музыки, сосредотачивая его только на изучение одних движений. Необходимо помнить об импровизационной особенности русского танца.

Воспитательные и дидактические цели урока требуют усвоения учащимися учебной программы по хореографии, выработки у них навыков учебной деятельности, активности, дисциплинированности.

Педагог помогает учащимся приобрести новые знания, отработать какие-то элементы хореографического этюда с постоянной опорой на уже пройденное. Для плодотворной работы педагога с учащимися надо знать, какие методы и приемы можно использовать на уроке хореографии.

Греческое слово «метод» означает путь, способ познавательной и практической деятельности людей. Каждому виду деятельности присущи свои методы. Все зависит от цели, предмета и характера деятельности. Чем проще деятельность, тем проще и однороднее методы; чем сложнее деятельность, тем более сложны и разнообразны методы. Обучение хореографии относится к числу наиболее сложных видов деятельности и поэтому располагает целой системой разнообразных методов.

Методы обучения играют большую роль в процессе овладения учащимися элементами хореографии, от их совершенства зависит общее развитие личности, качество усвоения специальных знаний и овладение навыками танцевального искусства.

Методы обучения приобретают действенную силу лишь тогда, когда педагог балетмейстер ясно представляет цели и задачи обучения на уроке, в совершенстве сам владеет знаниями в области хореографического искусства и хорошо знает возрастные, индивидуально-психологические особенности учащихся.

Итак, выбор методов и методических приемов педагогом-балетмейстером каждом конкретном случае зависит от:

- 1) цели урока;
- 2) особенностей конкретных задач (например, отработать выворотность стопы, высоту прыжка, точность той или иной позы);
- 3) возраста и подготовленности учащихся;
- 4) условий работы;

5) личных качеств педагога-балетмейстера.

Своеобразие условий работы педагога-балетмейстера на уроках хореографии в школе требует определенного изменения традиционного, сложившегося в профессиональном хореографическом искусстве подхода к порядку изучения материала и принципам преподавания хореографических дисциплин. Например: в первом полугодии не рекомендуется изучение танцевальных элементов у станка, поскольку это больше дает возможность привить интерес к искусству хореографии у ребенка, вызвать его эмоциональный отклик, заложить фундамент важнейших исполнительских качеств, обнаружить ряд мало используемых при обычном подходе резервов. Выработка умения двигаться на площадке в различных рисунках и ракурсах, развитие чувства позы, координации, культуры общения с партнером, начальные навыки коллективного исполнения, эмоциональная отзывчивость, умение передать в движении стилиевые особенности музыки, что является основой, формирующей чистоту стиля и хорошую манеру исполнения, - вот те многообразные задачи, которые решает начальный курс обучения.

В ДШИ, гимназиях с эстетическим уклоном обучения, где ведется предмет «хореография», состав детей неоднороден. Здесь не отбираются дети по природным данным, а часто встречается запущенность природных танцевальных способностей, которые необходимо развивать. Поэтому в системе уроков хореографии целесообразно использовать корректирующие или нетрадиционные методы и приемы работы с детьми.

Говорить: «К стене, к двери, в центр, из центра», а не «направо, налево» и т.д.

2. Речь, опережающая события: «Кружимся», «Обходим друг друга», «Звездочка» и т.д.

3. Речь, подтверждающая действие: «Мыли гуси лапки», «Картошку посадили, закопали», «Внучка колобок катала в ручках» и пр.

4. Синхронное и зеркальное восприятие. Педагог часто танцует с детьми, находясь к ним лицом, то есть общается зеркально. Исполняет определенный набор движений, упражнений. Иногда меняет ракурс, позу, дети повторяют движения синхронно.

5. Перевод из одного пространства в другое. Приучать детей ориентироваться на различных площадках (на сцене, стадионе, в холле, соседнем классе, спиной к зеркалу, к двери и наоборот). Ощущать групповое и индивидуальное пространство при исполнении танца, движения, позы.

6. Использовать различные типы восприятия детьми изучаемого танцевального материала. Движения, их акценты, нюансы повторяют от 3 до 7 раз, подходя к изучению последовательно, от простого сложному, чередуя медленные темпы с быстрыми.

7. Проводить чаще показы: открытые уроки, конкурсы, выступления на сцене. Дети при гостях и зрителях, родителях больше подбираются, стараются красиво выглядеть, быстрее ощущают чувство позы, у них развиваются актерские данные, активизируется внимание.

8. Обращение на индивидуальную культуру исполнения. Замечать способности каждого ребенка. Чаще хвалить, предлагая им сыграть различные персонажа зайца, лису, волка, кота Леопольда и т.д., подчеркивать достоинства, выразительность движения, жеста, глаз. Оценивать, проставляя отметку в журнале и дневнике.

9. Использовать образные названия движений. Например: выставить ногу на каблук - показать новые сапожки. Пользуясь различными образно-игровыми приемами, заниматься партерной гимнастикой: «Куклы в магазине» - различные упражнения для шеи; «Ванька-встанька» - сидя упасть назад и встать; «Лук» - лечь на живот, прогнуться в спине, достать руками пятки; «Книжка», «Верблюды», «Стрельба», «Уголки», «Велосипед» и т.д.

10. Планировать контактные уроки. В таком уроке преобладает танцевальная игра. Преподаватель является соавтором. Сначала он ведущий, потом - дети. Игры направлены на развитие техники исполнения движений, координации детей, эмоциональности, отработки рисунков и т.д. Игры сопровождаются песнями, притошами, хлопками, стихами с четким ритмом. Пример: «Ехал грек через реку». Используется различный реквизит - скакалка, ленты, флажки, мячи, барабаны.

11. Использовать формы компромиссного решения. (Дети, становясь в круг, часто дергают за руки друг друга, нарушая форму. Встать рядом, пожать руку, передать энергетiku. Смена ролей: «Я-ученик, ты - учитель», «ты - член жюри, я - участник», «я - воевода, ты - солдат, а ты - часовой-караульщик». Закончить игру можно словами: «Чур-чура» и закрыть позу, собрать руки на груди. Это переключает внимание, сдерживает шум).

12. Предлагать систему рекламных пауз, где дети могут импровизировать, ярче раскрыть творческие способности, черты характера и т.д.

13. Развитие и сохранение коллективных традиций (дни именинников, совместные обсуждения концертов, конкурсов, семейные праздники, где участвуют родители, вместе с детьми они танцуют, играют, поют) и т.д.

Примечание к главе 2.2.

1. Аркин Е.А. Мозг и душа. - М.,: 1925.
2. Волошин М. О смысле танца. Лики творчества. - Л.: 1984.
3. Проблемы танцевальной педагогической деятельности. - Новосибирск: ЦЭРИС, 2002.
4. Психологический словарь / Под редакцией В.П. Зинченко. - М.: 1999.
5. Теплов Б.М. Типология музыкальных способностей. - М.: Л., 1947.
6. Ушинский К.Д. Педагогические сочинения. - Т. 5. - М.: 1950.
7. Худеков С.Н. Истории танцев. Ч. 1 - 3. СПб.: Тип. «Петербургской газеты. 1912 - 1915.

2.3. Применение русского танцевального фольклора, обрядовых и игровых элементов на занятиях по хореографии и ритмике в образовательных учреждениях

Предмет «Ритмика и хореография» является профилирующей дисциплиной в цикле предметов по эстетике, введённых в гимназиях, лицеях, детских музыкальных школах, имеющих хореографическое отделение. Задачи данного предмета - формирование знаний в области хореографической культуры, развитие исполнительских способностей учащихся. При решении этих задач в работе с детьми особое место занимает русский танцевальный фольклор.

Как известно, танец, основанный на фольклорном материале, помогает учащимся лучше узнать традиции своего народа, любить, ценить и уважать их. Хореография - искусство синтетическое, в ней музыка и поэзия оживают в движении, приобщают осязательную форму, а движения как бы становятся слышимыми. Это позволяет

использовать хореографию как мощное средство эстетического воспитания. В наше время сегодня фольклорный танцевальный материал недооценивается в школах. Так, например, стремясь сформировать у детей чисто, технические навыки танцев, увлекаясь концертной деятельностью (что само по себе неплохо), педагоги часто упускают возможность развивать внутренний мир ребёнка, а это сказывается и на его исполнительской культуре. Во многих программах по хореографии, появившихся в последнее время в образовательных учреждениях, отсутствует раздел «Основы русского народного танца», который непосредственно связан с традициями и творчеством русского народа. Как правило, основными разделами таких программ являются: азбука музыкального движения, элементы классического, народного и бального танцев с пропорционально развивающимся материалом

движений, способствующих закреплению знаний, умений и навыков по каждому разделу. При этом учебные программы предполагают включение русского народного танца лишь как «вход» в хореографию на начальных этапах обучения.

В этой связи особую актуальность приобретает проблема разработки методов формирования нравственных и творческих качеств личности школьника средствами хореографического искусства вообще и русского танцевального фольклора в частности. В педагогической практике необходимо смелее использовать воспитывающие резервы искусства хореографии для развития нравственного сознания учащихся, их творческого и физического развития.

Данная работа адресована в первую очередь педагогам-балетмейстерам, студентам и выпускникам вузов, готовящимся к работе с детьми. Её цель - помочь в определении принципов и форм работы с учащимися на уроках ритмики и хореографии а также приёмов адаптации фольклорных песенно-танцевальных источников, используемых на занятиях.

По словам балетмейстера хора им. Пятницкого Т. А. Устиновой, «фольклорный танец в наши дни является тем алмазом, который надо искать, а найдя - отшлифовать его грани, подчеркнуть его блеск и всё великолепие, дать ему второе рождение, затем подарить его народу»¹.

Значительный опыт по «воскрешению» фольклорного танца накоплен педагогами-балетмейстерами эстетической гимназии №25 г. Кемерово. Данный опыт представляет собой ценный материал для обобщения различных аспектов танцевального образования и воспитания, а также практики создания детского фольклорного репертуара преподавателями кафедры балетмейстерского творчества КемГУКН. Уроки ритмики и хореографии в гимназии проводятся с 1987года. Результатом этой работы стала программа по ритмике и хореографии рассчитанная на десятилетний период обучения.

¹ - Материалы творческой конференции Всесоюзного фестиваля самодеятельных ансамблей народного танца в Молдавской ССР. 6-9 авг. 1968 г. Кишинёв, 1970. С. 59.

В ней искусство танца рассматривается как средство, способное решить важную проблему эстетического воспитания учащихся - приобщение их к богатству танцевального и музыкального народного творчества. В программе условно можно выделить два этапа, связанные с младшим и старшим школьным возрастом. Если на первом этапе закладывается нравственный фундамент личности, её творческий потенциал, то второй этап рассчитан на то, что личность ребёнка уже сознательно реализует свои способности.

Особое внимание в программе уделяется занятиям с младшими школьниками. На уроках ритмики и русского народного танца в 1-3 классах используются детские считалки, скороговорки, песенки и музыкальные сказки, обряды, имеющие игровой характер, поскольку они составляют основу русского песенно-танцевального фольклора. Именно игра стала основополагающим моментом в организации обучения учащихся в младших классах. В игре на уроке дети реализуют свои творческие возможности.

Танцевальные игры тренируют мышцы тела, развивают координацию, исполнительские навыки движений, помогают создать детям тот или иной художественный образ и, наконец, укрепляют здоровье. Ученики любят изображать животных, например птиц совишку, коршуна, курочку с цыплятками, гусей- лебедей и т.д.). С игрой связано много русских пестушек, потешек, закличек, считалок, скороговорок. Ведь не случайно по старинной народной традиции первые шаги ребёнка принято сопровождать поэзией. Звучный, складный стишок, песня задают ритм и создают особый эмоциональный тон. Считалки, потешки выражают детский взгляд на мир, дают возможность в поэтической форме выразить своё эмоциональное отношение к природе и окружающей действительности. Музыкальные потешки, считалки используются на уроке не только для развития речи, чувства ритма, но и для творческого развития личности в целом. Обратимся для примера к такой теме урока в I классе, как «Потешный город».

Его главный персонаж - воевода, задающий общий тон, ритм занятия и определяющий все задания. Сначала в роли воеводы может выступать учитель - соавтор процесса игры, далее им могут быть отдельные учащиеся, наиболее ловкие и проворные. В частности, тот, кто первым поднимет мяч при словах, отделяющих одну игру от другой: «Катилось яблоко по огороду, кто его поднял -- тот воевода». На уроке могут быть использованы танцевальные игры - заклички («Эй, кузнец-молодец»), игры-скороговорки («Ехал грек через реку», «Носит Сеня в сени сено», «Шли сорок мышей»), танец-игра под музыку («Солдатушки, браво, ребяташки», «Ходим задом наперед»), развивающие у детей ориентацию в пространстве. В ходе танца-игры дети получают полезные знания и навыки, например, усваивают понятия «правое» и «левое» (рука, нога), учатся вниманию, координации движений, умению подчиняться приказу, когда весело и охотно выполняют команды «воеводы»: «По коням», «Барыню плясать», «Скакать галопом» и другие.

В старинных русских играх «Совушка», «Гуси-лебеди летели», «Волки», «Коршун», «Домовой», которые используются на занятиях в 1-3 классах, вводятся танцевальные элементы и пластика, дети изображают определенные действия и события, создают свой индивидуальный и неповторимый образ. Это развивает не только фанта-

зию учащихся, но и способствует формированию исполнительских танцевальных навыков, определяет стиль, манеру поведения, дружелюбное отношение ребят в коллективе друг к другу. В младших классах не ставится цель изучить максимум движений и элементов русского народного танца. Задача - развивать танцевальность, чувство ритма и эмоциональность исполнения. Поэтому, в частности, ритмические разминки предлагаются в форме детских стихов, положенных на музыку и передающих содержание сказок: «Колобок», «Теремок», «Ходит по двору петух», «Птички-синички», «Жура-жура-журавль на мельницу ездил» и т. д. Дети, исполняя упражнения, поют вместе с учителем. Это позволяет создать определенное настроение и передать через пластику различные музыкальные интонации. С помощью игры дети знакомятся с языком сценического русского танца. Сама условность танцевального языка воспринимается детьми как игра, имеющая свои правила. Ученикам даётся возможность самим называть качества танцевального образа, проявлять изобретательность, выразительность и чувство формы.

Основной принцип построения любого урока по ритмике и хореографии, основная задача любого года обучения - переход от простого к сложному. Первоначально дети разучивают небольшие танцевальные этюды, получают элементарные навыки поведения в сценическом пространстве. Так, например, на фоне народных песен «Во поле береза стояла», «Светит месяц» дети учатся двигаться в парах, затем в тройках. Разучивая игровые танцы (упрощенные по форме и содержанию, но отличающиеся по манере исполнения), дети осваивают площадку, разные рисунки танца, учатся определять и выдерживать интервалы между исполнителями. Так, например, в курской пляске «Тимоня» первоначально дети стоят по кругу тройками: мальчик в середине, девочки по краям. В этом весёлом танце, основанном на простом беге с носка, на хлопках с определённым ритмом и притопами, идёт состязание между девочками и мальчиками. Ребята учатся двигаться по большому кругу, затем по маленьким кружочкам в тройках, играть руками.

Активное использование на уроках находит другой вид русского народного танца хоровод. Для примера возьмём игровой хоровод Ярославской области «Как у наших у ворот стоит озеро воды». Задача, поставленная перед учащимися - развитие импровизации. Все участники хоровода движутся по кругу, в его центре происходит действие: «добрый молодец» выбирает «красну девицу», приглашает её на танец, исполняет перед нею «коленца», «красна девица» идёт, «словно ладушка плывёт», показывает свою манеру, свои движения рук, ног и головы. Здесь же определяются симпатии детей друг к другу. Тем же задачам отвечает старинный детский хоровод-игра «Пошёл козёл по

лесу». Учащиеся постоянно меняются в парах, мальчик приглашает девочку на танец, и наоборот.

Анализ многолетнего опыта преподавания ритмики и хореографии, общение с детьми позволяет утверждать, что через искусство хореографии, через душевное волнение, испытанное ими в народном танце, детям открывается красота жизни. Действительность для них приобретает в искусстве танца новую форму в виде чувственной информации, построенной на ощущении движения, и имеет назначение развить творческий потенциал личности.

Огромную роль при этом имеет педагог-балетмейстер. От его всесторонней культуры, музыкальной образованности, профессиональной компетентности зависит дальнейший интерес ребёнка к искусству. Руководитель-педагог может ставить перед учениками задачи по улучшению качества исполнения танца. Например, в одном случае это будет ритмическая точность движения, в других - красота пространственного рисунка и поз, в - третьих - выразительная одухотворённость движения, культура общения с партнёром, передача стиля и т.д.

Второй этап реализации программы по ритмике и хореографии рассчитан на школьников средних и старших классов. Занятия сосредотачиваются на осознании уже полученных навыков. Идет разучивание движений и элементов различных хореографических жанров, знакомство с основными правилами и закономерностями этих жанров, накопление танцевального опыта. Хореографическое образование и обучение русскому народному танцу проходит более углубленно.

Известно, что истоки русской хореографии берут свое начало в хороводных массовых танцах. Именно в них складывались различные виды русского танца, такие , как перепляс, парный танец, импровизационная хороводная пляска, в которой ведущий танцор придумывал движения, а остальные их повторяли. Со временем отбирались наиболее выразительные движения и рисунки, которые запечатлевались в различных танцах, приуроченных к жизненным событиям, включая обряды, идущие от языческих времен. В арсенале выразительных средств русских плясок можно найти любые интонации - от грустных до безудержно веселых. В задачу обучения на втором этапе входит разучивание более сложных танцевальных элементов и движений, изучение различных видов русского народного танца, знакомство с отличительными особенностями исполнения танцев, бытующих в различных регионах России.

На занятиях с учащимися средних и старших классов активно используются хороводы севера («Ходечи»), юга («Петелька»), Сибири («Я по бережку похаживала», «Веретенце»), групповые пляски («Смоленский гусачок», «Вологодская сударушка»,

«Белгородские триндырлюкалки», «Вятская топотуха») и другие. Не следует забывать также о русских кадрилиях, например: «Подгорная» - Томской области, «Карачанка» - Саратовской области, «Галя» - Брянской области и т.д.

По нашему мнению подлинное освоение русского фольклора невозможно без комплексного подхода. Для этого требуются совместные усилия учителей по хореографии, театру, народному пению, например при подготовке старинных русских обрядов «Святки», «Масленица», «Семик» и др.

Особое место в программе занимает изучение танцевального фольклора своего края - Сибири. Уже собран и обобщён материал по Кемеровской области, который ждёт своего сценического воплощения. Сценическая обработка предполагает сохранение всех построений и рисунков в танце, манеры и стиля исполнения, своеобразных движений и песенного или музыкального сопровождения, бытующего в том или ином районе Кузбасса.

Танцевальный фольклор - коллективное художественное творчество народа вобравшее в себя его многовековой жизненный опыт и знания. Танец многообразно отражает жизнь человека, раскрывает его духовную красоту и богатство, его думы и чаяния. Именно в танцевальном народном творчестве отразились со всей полнотой извечные стремления народа к добру и правде, к счастью и справедливости.

Эстетические идеалы, заложенные в народной хореографии, оказали благотворное влияние на многие поколения людей. Танец глубоко эмоционально воздействует на всех, кто с ним соприкасается. Он учит с достоинством, но без ложной патетики любить свою Родину, народ, природу, воспитывает чувство коллективизма и товарищества, развивает музыкально-поэтический вкус, пробуждает творческие способности. Вот почему русский танцевальный фольклор в наши дни не только не утратил своего значения, но и получил ещё более широкое применение в самых различных сферах народной жизни. Одним из наиболее важных направлений в этом плане можно считать серьёзное привлечение его в детское образование и воспитание. С самого раннего возраста необходимо в детях заложить прочный фундамент хорошего вкуса, основанного на лучших образцах народного творчества.

Овладение фольклорным песенно-танцевальным материалом способствует развитию народных традиций, распространению их в современном быту.

Образная конкретность материала помогает детям лучше воспринимать движущую пластику, народные музыкальные интонации.

Использование русского танцевального фольклора делает школьный концертный репертуар более интересным, разнообразным и содержательным.

2. Русский фольклор в современных образовательных структурах. Кемерово. Кузбас-сзуиздат, 1996.

Глава 3. РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ И МЕТОДИКА ЕГО ПРЕПОДАВАНИЯ

3.1. Методика изучения различных групп движений русского народного танца на примерах региональных отличительных признаков

Русские народные танцы очень разнообразны. В них нашли свое отражение глубоко укоренившиеся в народе традиции, тяготение народа к раскрытию переживаний личного и общественного характера.

Танцы, связанные с жизнью народа, отражают его мысли и чувства посредством композиции и находятся в непрерывном изменении и развитии. Композиция придает содержанию танца идейно - художественную завершенность, скрепляет элементы, его формы в соответствии с содержанием.

Русский народный танец в каждом регионе отличается только ему свойственной лексикой, приемами, манерой и стилем исполнения сложившихся ярких и замысловатых коленец, выразительных положений рук в сочетании с четким ритмом, оригинальным рисунком, источником появления которого может служить все, что нас окружает: природа, труд, быт, народное художественное творчество.

Русский народный танец отличается сочетанием талантливой импровизации с народной традицией, богатством хороводов (орнаментальные, игровые), кадрилией (линейные, квадратные, круговые), импровизированных плясок (мужская, женская, парная, парно - массовая), движений и коленец, получивших свое название от рисунка или построения - «воротца», «цепочка», «барыня с подныром», от характера трудового процесса - «сапожники», «косари», от названия движений - «топотуха», «дробушечка». Также в основу названия танцев может быть включены события - «Во деревне то было, в Ольховке». Наблюдения за жизнью птиц и животных нашли свое отражение в фигурах и танцах: «Змейка», «Гусачок», «Лебедушки» и т.д. Отражения семейно-бытового уклада связанного с отношением между мужчиной и женщиной, их имена послужили основой для названия танцев: «Тимоня», «Спиря» и т.д.

За многовековую историю создано множество таких танцев, они образуют широкое поле деятельности для создания на их основе новых сценических вариантов.

Жесты, мимика, позы, движения ног, рук, головы, корпуса составляют танцевальную лексику, которая является наиболее выразительным средством в хореографическом произведении.

В русском народном танце лексика представляет собой, наиболее сконцентрированную форму с ярко выраженным национальным колоритом. По лексике можно определить, какому региону, области, району, селу принадлежит танец.

Лексика в танце бывает образная, подражательная, естественно - пластическая и традиционная.

Образная создает - ассоциацию с определенным образом (гусь, петух и т.д. Ее называют эмоционально - подражательной.

Естественно - пластическая - подсказанная самим действием, развивающийся в танце.

Традиционная - выработанная веками и находится в постоянном развитии, чем свидетельствуют русские танцы, созданные в наши дни, отличающиеся от старинных танцев не только манерой исполнения, но и богатством танцевальных движений, которые можно условно разделить на десять групп:

- «ходовые движения построенные на шагах»;
- «дробные выстукивания»;
- «веревочки»;
- «ковырялочки»;
- «подбивочные движения»;
- «моталочные движения»;
- «присядки»;
- «хлопушки»;
- «прыжковые движения»;
- «вращения».

Но прежде чем исследовать определенную структуру построения танцевальных движений, их отличительные региональные признаки, мы остановимся на общерусской танцевальной культуре исполнения.

В русском танце мы ощущаем невероятное душевное богатство: в нем радость, и веселье, и гордость, и ревность; в нем застенчивость и скромность, чистота и задор; в нем разухабистность, дерзость, порой отчаяние; но в нем же мы встречаем

грусть, печаль, а когда надо силу и красоту, непокорность, мужество; часто во многих плясках выражаются юмор, сарказм, насмешки, шарж и т.д.

С изменением эпох меняется и техника танца, становясь все более совершенной и отражающей эстетические потребности.

В настоящее время основными позициями ног в русском танце являются шесть позиций классического танца. От основных позиций происходят шесть положений «свободных» и шесть положений «прямых».

В качестве переходных связывающих положений встречаются невыворотные, «обратные» положения («гармошка», «елочка», «ковырялочка» и др.).

Точность, правильность постановки ног в позициях и различных положениях, чистота переводов и переходов - это не только эстетическое требование школы, но и техническая необходимость, т.к. от правильности работы всех звеньев костно-мышечного аппарата зависит свободное и координированное владение искусством танца, секретами его красоты.

Особое место в кругу выразительных средств русского танца занимают **руки**. Они особенно ярко передают национальный характер, колорит танцев. Работая над пластикой рук, мы оказываем положительное влияние на совершенствование тела в целом и на музыкальность, чувство ритма, координацию движений. Она не может быть без работы над движениями головы, шеи, корпуса, особенно плеч, которые являются основой для свободного владения жестом и правильной осанки.

В форме и движениях рук, как ни в одном движении, ярко проявляются сущность человеческого характера, его деятельность и профессия. Своеобразные движения рук, корпуса и головы придают танцу и его исполнителям определенную манеру. Манера же, в свою очередь, помогает дать наиболее полную характеристику танцующим, раскрыть содержание танца, придает неповторимость его выразительным средствам и характерным национальным чертам. Движения рук вырастают из движений тела, закрепляют позу, рожают жест.

Позиции рук при обучении русскому танцу соответствуют трем позициям классического танца (во второй позиции изменены положения локтей и кистей рук). Все остальные, многообразные сочетания и комбинации сочетаний рук являются положениями, описывать многообразие которых будет нецелесообразно, поскольку они подробно уже представлены, во многих учебных пособиях.

В русской школе народного танца есть некоторые общие требования: локти в позициях не провисают, ладони широкие, открытые, держатся прямо, без изломов в запястье; при переводах из позиции в позицию кисти не отстают, не опережают

движение и не совершают случайных, «выкрутасов», а переводятся в строгой манере.

Исхода из стиля танца, руки часто изменяют форму позиций, и окраску положений: локти направленные вперед или назад; кисти могут лежать на талии, на бедрах, на затылке, вытягиваться в пальцах или собираться в кулачки, или совершать кругообразные движения, прищелкивать пальцами рук. Любимым предметом в руках девушек служит красивый платочек, и тут трудно перечислить возможности задорных взмахов, разнообразных плетений и игр.

Например, в поэтической девичьей комбинации, построенной на боковом ходе, называемом «гармошкой» особое внимание обращается на движение рук. Согнутые в локтях обе руки постепенно раскрываются впереди корпуса и, поднимаясь, обрамляют лицо танцующей, причем при продолжении движения вправо правая рука чуть выше левой, а при движении влево - наоборот. В правой руке может быть платочек. Эти плавные движения «лодочкой сложенных кистей», их величественное сопровождение поворотами головы и взглядом одухотворяют всё движение. И если раньше оно выглядело просто техническим упражнением, то постепенно при отработке выливается в настоящий танец, несущий в себе богатое содержание. В русском танце руки по истине «глаза тела», и движения их чрезвычайно разнообразны.

В старинных хороводах руки чаще всего опущены вдоль корпуса или сложены накрест у груди. Оба эти положения подчеркивают строгость и спокойную величавость танца. Положенные с боку на талию, с согнутыми в кулачки кистями, руки могут долго находиться в таком положении, раскрываться одновременно или поочередно, одна рука может оставаться на талии, а другая двигаться. Движения рук совершаются в разных положениях: на уровне талии или ниже; на уровне груди и вверху над головой. Кисти рук поворачиваются кверху ладонькой и книзу, или слегка встряхиваются при движении. Очень часто, вроде бы неподвижно сложенные у груди руки покачиваются в локтях.

Обучение движениям рук позволяет осваивать особую, присущую русским танцам координацию и проникать в самую глубинную кладовую танца - манеру исполнения.

Каждое движение рук, выученное отдельно, тут же соединяется с движением ног головы и корпуса, так как только в целом узнается многообразие русского танца.

Корпус у девушек в танцах обычно прямой, стройный, величественный, хотя в плясках может и наклоняться, и отклоняться в любую сторону.

У мужчин больше разнообразия в связи с тем, что им приходится делать присядки, прыжки, вращения, трюки, разнообразные хлопушки и дробушки.

В русском танце от положения головы, от ее поворотов, наклонов зависит характер, настроение, образ движения, отношение к партнерам. Голова может быть гордо вскинута, отчаянно запрокинутая, задорно повернутая и т.п. Например, в северных районах России медленный поворот головы вместе с корпусом характерны для девичьих плясок. При исполнении дробей корпус и голова остаются неподвижными. А в сибирских танцах, особенно у мужчин, закинуты кверху головы, откинутые корпуса в паре друг от друга. В русских танцах мужчины, проделывают непрерывные движения ногами в сочетании с прыжками и присядками, махая руками, всегда полны внимания к девушкам, часто голова повернута к партнерше. А в конце исполнения, какого - то движения, мужчины становятся на одно колено и бьют руками по земле, по голням и голове. Конечно, при этом немаловажную роль играют глаза, которые раскрывают настроение, состояние исполнителя или образа. От выразительности глаз зависит передача мысли, чувства, состояние танцующего.

Поклоны в русском танце - это обычай приветствовать людей дошедший до нас из глубокой древности. Раньше говорили «бить челом», то есть почтительно кланяться, благодарить, приветствовать. На Руси, где при подходе ко многим городам дороги поднимались на холм или высокий гребень, существовал такой обычай: путники, пешие или конные, ехали ли они на телегах или в экипажах, слезали с коней, выходили из экипажей и кланялись городу. Такие холмы назывались поклонные. Во многих городах России и до наших дней остались эти названия - Поклонная гора. Значение поклонов в русском танце может быть самое разнообразное - это поклоны приветствия, благодарности, прощания, уважения, приглашения на танец и т.д. Поклоны могут выполняться на месте, а также в продвижении. В различных танцах разных областей могут встречаться своеобразные стилистические особенности, нюансы, отклонения, характерные окраски исполнения поклонов. Почти все бытовые поклоны перешли в танец и были дополнены и украшены движениями рук и ног. Существует несколько видов поклонов:

1. Маленький поклон - с легким наклоном корпуса вперед происходит плавный кивок головы с возвращением в исходное положение.

2. Поясной поклон - верхняя часть туловища от пояса наклоняется. Такой поклон был распространен как у женщин, так и у мужчин. В боярских домах женский поклон в пояс во время церемонии встречи гостей назывался «малым обычаем».

Правая рука поднималась впереди по корпусу или со стороны, прикладывалась к левой стороне груди и в этом положении делался наклон головы и корпуса вперед.

3. Поклон ниже пояса - глубокий низкий поклон до земли. Чаще всего это мужской поклон. Чем ниже поклон, тем больше проявлялось уважение. Иногда при глубоком поклоне рука или шапка касались земли. Правая рука поднималась тыльной стороной и, не сгибаясь вместе с сильным наклоном корпуса опускалась вниз почти касаясь пола.

4. У мужчин все вышеописанные положения в поклонах, могут быть исполнены на опорном колене с вытянутой работающей ногой вперед или в сторону.

5. Обе руки открываются через первую позицию во вторую и, соединив обе ладони на груди, держатся так, пока происходит поклон. При возвращении в исходное положение руки опускаются вдоль корпуса. (Бытуют в народе и другие своеобразные поклоны, сложные по исполнению, которые требуют большой пластичности рук, музыкальности и танцевальности исполнителя. Они встречаются в хороводах центральных, северо - западных областей России.)

6. Сложный праздничный женский поклон - обе руки поочередно со второй позиции описывают небольшой кружок кистью по направлению к голове. Если левая рука начинает двигаться от локтя влево, голова вместе с наклоном корпуса поворачивается влево; взгляд следует за движением кисти левой руки. Девушка во время этого поклона как бы любит себя в зеркале, или в отражении воды, поочередно поглаживая бусинки или другие украшения головного убора.

7. Женский поклон с поочередным раскрыванием и закрыванием концов большого платка накинутого на плечи. С открыванием правой руки вправо, голова поворачивается вслед за рукой и наоборот. Правую руку закрыть на уровне диафрагмы, под грудью, левую подвести параллельно, небольшой вздох и одновременный поклон вниз - концы платка раскрываются вдоль корпуса.

8. Праздничный мужской поклон «расстелить дорожку». Руки, сгибаясь в локтях, поднимаются до уровня подбородка, затем корпус вместе с руками начинает сгибаться в поясе. Руки, оставаясь параллельными, начинают двигаться от локтей вниз и назад к корпусу, не прижимаясь к нему. Локти отводятся назад. Это исполняется дважды, затем руки разводятся в стороны, а корпус выпрямляется. В этом поклоне усиленная просьба, двойное приглашение, любовь к девушке. Может выполняться с подходом вперед и отходом назад.

В арсенале русского танца очень много различных танцевальных движений, элементов, сочетаний движений. Один и тот же элемент танца может иметь множе-

ство оттенков, нюансов в зависимости от характера и музыки, от колорита и образа танца, от исполнителя, от местности где исполняется тот или иной танец. В этом многообразии и заключается богатство фольклорного творчества.

При изучении движений или танцев той или иной области, педагог должен обратить внимание студентов на географическое расположение местности, на климатические условия, особенности костюма и характера музыки, на исторические и социальные условия, под влиянием которых сложился образ, характер, стиль, манера данного танца, его лексика.

В процессе прохождения основных движений и элементов, необходимо также много уделять времени на пластичность исполнения движений, на совершенствование технических приемов, развитие актерского мастерства, а самое главное - на развитие индивидуальных способностей и выявление творческой индивидуальности.

Ниже, в описании движений и элементов, бытующих в разных регионах России, имеющих различную манеру исполнения, присущую конкретно той или иной местности, даются их местные, специфические названия. Специфика исполнения выражается в характере движения рук, корпуса, головы или своеобразном ритме. Для изучения этих движений необходимо подбирать и соответствующие музыкальные сопровождения.

Танцевальные шаги - наиболее характерный элемент в народной хореографии. Они являются основой всех русских танцев, как старинных, традиционных, так и современных. Шаги являются составной частью некоторых движений - «припаданий», ряда дробей и т.д. Они играют большую роль в соединении отдельных элементов между собой. (Простой русский танцевальный шаг отличается от бытового шага тем, что он ритмически связан с музыкой, с ритмом, темпом, характером, образом танца).

В русском народном танце существует большое количество шагов: шаг с переступанием, простой шаг с носка, каблука, переменный шаг с подбивкой, с притопом, шаркающие шаги мужские и женские и т.д.

По методике выполнения все шаги делятся на простые и переменные. Шаги разнообразны по характеру и манере исполнения в зависимости от местности, в которой исполнялся танец.

Окрашивая простой танцевальный шаг различными элементами, поворотами, ракурсами, ритмическими рисунками притопов, прихлопов, движениями рук, можно получить бесконечное разнообразие танцевальных шагов, ходов и проходов.

Если шаг или бег приобретает свои специфические особенности, своеобразную лексику исполнения и становится типичным, присущим лишь одной области местности, а порой одной пляски или хоровода, он уже называется ходом.

Иногда составной частью хода могут быть дробные движения, подскоки и другие элементы русского танца. Но ход - это не только разнообразные шаги, проходки и другие движения ног, присущие той или иной пляске, местности, области, региона. Часто при одном и том же движении ног своеобразные положения рук, осанка корпуса, темп музыкального сопровождения сильно разнообразят эти ходы, резко изменяют их характер. Со своей особой специфичной манерой исполнения каждый ход бытует отдельно, самостоятельно.

Ход - это широкое, емкое понятие, включающее в себя все компоненты выразительности.

Ходы - проходки - это такие передвижения, которые отличаются от шагов тем, что имеют в своей структуре не простые шаги, а шаги «художественные», «образные», придуманные фантазией человека.

В неповторимости, своеобразии, оригинальности, выдумке, красоте и заключается фольклорное богатство народа.

В русском танце известны «сибирский ход» на высоких полупальцах с горделивой осанкой; «воронежский ход» с плавным «лебединым» шагом; «смоленский ход» - «гусачком» со своеобразными взмахами рук, подражающими раскрытым крыльям птиц; ход «уральской шестёры» со своеобразными ударами - «молоточками» подушечками ног и т.д.

Танцевальный бег в отличие от бытового бега, всегда имеет определенную образную форму.

Бег - это стремительное перемещение танцующего в определенном темпе, ритме, образе, манере, стиле.

Ноги при этом беге могут скользить над полом, могут отбрасываться назад или подниматься впереди с вытянутыми стопами или с поднятыми коленями, в зависимости от требований танца.

Бег может совершаться и спиной по ходу движения, в различных ракурсах, рисунках и во вращении. Бег можно разнообразить различными танцевальными элементами из иных танцевальных шагов.