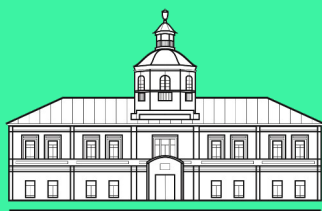


МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ АЛТАЙСКОГО КРАЯ

КРАЕВОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА»

В помощь руководителям
хореографических коллективов
Методические рекомендации



Барнаул 2025

Составитель
Литовко М.А.

В помощь руководителям хореографических коллективов: Методические рекомендации / Алтайский государственный Дом народного творчества, отдел народного творчества, сост. М.А. Литовко. — Барнаул: АГДНТ, 2025. — 48 с.

КАУ Алтайский государственный
Дом народного творчества», 2025

От составителя
Уважаемые коллеги!

Хореография — это не просто искусство, но и мощный инструмент воспитания, сохранения культурного наследия и формирования гармоничного общества. Ваш труд, направленный на развитие творческого потенциала участников коллективов и популяризацию танцевального искусства, заслуживает глубокого уважения и поддержки.

Данные методические рекомендации созданы для того, чтобы помочь вам в вашей важной и ответственной работе. В них вы найдете:

- Историческую справку о развитии хореографического жанра. Особое внимание уделено истории развития хореографии, так как именно она помогает осознать, как танец отражает ценности, традиции и мировоззрение народа. Это знание обогащает ваши постановки, делая их более глубокими, значимыми и интересными для зрителей. Изучение истории танца — это не просто дань уважения прошлому, но и ключ к пониманию его сути. Знание истоков, эволюции и культурного контекста хореографических направлений позволяет сохранить аутентичность танца, избежать искажений и глубже прочувствовать его эмоциональную и смысловую нагрузку.
- Обзор основных хореографических направлений, их особенностей и специфики, знание которых поможет вам расширить репертуар и разнообразить творческую деятельность коллектива.
- Информацию об обязательной нормативно-правовой документации для клубных объединений культурно-досуговых учреждений, которая обеспечит прозрачность вашей работы и соответствие юридическим нормам.
- Рекомендации по формированию репертуарного плана хореографических коллективов, включая советы по выбору произведений, их адаптации и постановке.

Надеемся, что эти материалы станут для вас надежным помощником в повседневной работе, вдохновят на новые творческие достижения и помогут вашему коллективу стать ярче и успешнее.

М.А. Литовко,
зам. директора КАУ АГДНТ

Развитие хореографического искусства в России

Хореографическое искусство в России имеет многовековую историю и рассматривается как искусство, социально сформированное и адаптированное для сцены. С изменениями в социальной и политической жизни страны менялись и функции танца.

Танец стал сценическим искусством, когда появился зритель, что произошло с его переходом от обрядовых форм к танцевальным зарисовкам скоморохов. Ю.А. Бахрушин и другие исследователи считают скоморохов первыми профессиональными исполнителями русского танца и прародителями народно-сценического танца.

Скоморохи, первые исполнители русского народно-сценического танца, не возникли извне. С древних времен народ выражал свои эмоции в массовых гуляниях и танцах, которые имели обрядовый характер и сочетали песни, игру и движения. Эти действия стремились повлиять на силы природы и жизненные процессы. Танец, благодаря выразительности пластики, ярко проявлял эстетические и гедонистические функции, что делало его исполнителей популярными. Позднее появились «дружко» — распорядители праздников, которые использовали элементы русского танца. Зрителям нравилось на них смотреть, и они получали вознаграждение за свои усилия. Когда эстетические аспекты танца начали преобладать, он превратился в зрелище. «Дружко» стали предшественниками скоморохов, профессионально организовывавших массовые праздники в городах и селах.

Скоморохи ценились за способность удивлять и развлекать публику, ведь народ всегда жаждал зрелищ. Не всем удавалось талантливо организовать праздник, для этого требовались врождённые способности и креативность, а также время на подготовку. Поэтому появились профессиональные скоморохи, для которых организация праздника стала основной деятельностью.

Вначале скоморохи были универсальными исполнителями, но со временем их искусство стало делиться на жанры, среди них выделялись «плясуны». Эти исполнители стали основателями русской народно-сценической хореографии. Скоморох — это плясун, сочинитель и исполнитель танцев, который имел право выступать перед зрителем как профессионал.

Период активности скоморохов — VIII-IX века — совпадает с зарождением хореографического искусства. Скоморохи были популярны не только у народа, но и у знати: например, былины описывают их присутствие на пирах князя Владимира в X веке. Стенные росписи у входа в Софийский собор в Киеве показывают, что танец занимал важное место в представлениях. На росписи изображены танцующие, среди которых один скоморох в женском платье исполняет дуэтный танец, что характерно для русской пляски.

Русское сценическое танцевальное искусство в тот период развивалось, однако нашествие монголо-татар в 1243 году остановило этот процесс на два с половиной столетия. Объединение Руси вокруг Москвы и свержение монголо-татарского владычества в 1480 году способствовали возрождению культуры.

Изменения в быту правящих классов привели к появлению профессиональных танцовщиц — ранее танцевали только мужчины. В начале XVI века, во время торжества по случаю свадьбы шурина матери Ивана Грозного, великой княгини Елены, танцевали «плясицы», среди которых были жены скоморохов, ставшие первыми исполнительницами русского танца. Их появление добавило лирики к танцам, которые раньше часто имели пародийный характер.

Иван Грозный активно использовал скоморохов на пирах, что вызывало недовольство старой боярской верхушки. Князь Курбский критиковал царя за то, что тот «плясал с скоморохами». Эти выступления имели социальный подтекст и стали причиной гонений на скоморохов, поскольку их политическая функция возросла. Позднее скоморохов осуждала церковь, что привело к упадку этого искусства с начала XVIII века до его исчезновения к концу века.

Однако важны не только социальные аспекты, но и эстетические: скоморохи внедрили новые танцевальные движения и трюковые элементы, что обогатило русский танец и сделало его более зрелищным.

С начала XVIII века, во время правления Петра I, Россия активно устанавливает связи с Европой. В сфере сценического танца начинает развиваться классический танец, уже существовавший в Европе, а также балльные танцы, взявшие начало из народных танцев европейцев.

Русские быстро осваивали европейские танцы и адаптировали их, добавляя национальный колорит, — перенимали само иностранное движение, но не отношение к нему. Например, кадрили, привезённая из Франции, стала популярной в России и заняла место среди народных танцев, хотя изначально входила в число европейских балльных танцев, исполняемых на ассамблеях, которые были популярны в светском обществе.

При Петре I также распространились «потехи» — маскарады и шествия, которые, несмотря на языческие корни, ставились на сцене. В этих представлениях поощрялось исполнение русских плясок, которые всё больше приближались к театральному действию. Академик Якоб Штелин подчёркивал, что в народе оставался спрос на русские танцы, особенно во время масленицы, когда при дворе устраивались праздники с деревенскими танцами, где танцевали как гвардейцы, так и дамы.

Русский танец стал неотъемлемой частью сценического искусства, дополняя другие жанры. Стоит отметить, что драматические актёры и оперные певцы бережно сохраняли сценическую выразительность народной пляски. В комических операх, таких как «Мельник – колдун, обманщик и сват» и «Санкт-Петербургский гостинный двор», песенно-плясовые номера органично сочетались с элементами народного танца.

Народная пляска стала неотъемлемой частью народной комедии XVIII века, как, например, в комедии «Бобыль» П.А. Плавильщикова, где герои в финале пели и танцевали. Русский танец периодически появлялся на сценах, исполняемый не всегда профессиональными танцовщиками, но артисты передавали его дух, исполняя танец так, как они чувствовали.

В это время в России формируется профессиональная школа классического танца. С подавлением иностранцев в придворном театре в классических балетах начинают появляться номера, основанные на русском танце, благодаря ученикам первых отечественных танцевальных заведений, многие из которых были крестьянского происхождения.

В то время русский танец в балетах исполнялся в духе классицизма, теряя свою душевность и простоту. Популярен был псевдорусский героический танец. «Настоящий» народный танец стал частью балета благодаря первым русским профессиональным танцорам и балетмейстерам, которые, обучившись у иностранных педагогов, сохранили его элементы, но в «облагороженной» версии.

В 1756 году открывается Московский университет, а в 1773 году – Воспитательный дом, где обучаются новые представители русской танцевальной школы. В программе первых учащихся отсутствовал предмет «русский народно-сценический танец». Артур Сен-Леон (1821-1870), приехав в Россию в 1859 году и сменив руководителя петербургской балетной труппы, стал первым, кто попытался интегрировать экзерсис народно-сценического танца в обучение балетных танцовщиков. Его работа как балетмейстера была противоречивой: он привнес множество эффектных технических приёмов, но содержание его постановок страдало от недостатка глубины. Сен-Леон изучал национальные пляски, комбинируя их с классическим танцем, создавая характерный танец, однако его постановки не отражали настоящих национальных особенностей.

В 1864 году Артур Сен-Леон поставил балет по сказке П. Ершова «Конёк-горбунок», который, хотя и не имел значительной художественной ценности, стал событием благодаря русской тематике и использованию языка русского танца. В это время в Москве Сергей Петрович Соколов создал балет «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала» на музыку Ю.Г. Гербера, где использовал аутентичные этнографические материалы, противопоставляя их стилизованным танцам Сен-Леона.

Русский танец процветал на сценах крепостного театра в помещичьих усадьбах, где основными участниками были крепостные артисты, музыканты и художники. Репертуар различался: одни театры приглашали западных балетмейстеров, другие просто демонстрировали народные пляски.

Крепостные балетмейстеры, изучая западные пантомимные балеты XVIII века, исполняли их в русской манере, добавляя элементы народного танца.

Середина XIX века ознаменовала конец крепостного театра, который тем не менее сыграл значительную роль в выводе народного танца на сцену. В этом театре театрализация народной пляски происходила свободнее, чаще ставились русские балеты, в которых проявлялась национальная самобытность артистов. В результате соединения крепостного и профессионального театров отечественная хореография обогатилась народными элементами, сохраняя исконные традиции русского танца и придавая номерам завершённую форму.

XIX век в профессиональном хореографическом искусстве стал временем формирования самобытной школы классического танца в России. Однако

русский народно-сценический танец не получил новых направлений для развития и выступал скорее как элемент в оперных и балетных постановках или как отдельный дивертисмент.

В это время русская интеллигенция, включая таких писателей, как Александр Пушкин и Лев Толстой, усилила интерес к народным темам. В фольклоре они видели подлинное, нетронутое временем. Это особое отношение к исконно народному сформировало схожее восприятие русского танца. В XIX веке появляются первые этнографические исследования и записи народных танцев, подчеркивающие важность связи с народной традицией для сохранения национального искусства.

Балеты на русскую народную тематику стали способом продемонстрировать самобытность России и её балетной школы. Во второй половине века зарождается народничество, защищающее интересы крестьян. Сентиментальное отношение к простому человеку основывается на понимании, что он является носителем русских традиций, а народное творчество отражает сознание народа.

К счастью для русского танца, в конце XIX – начале XX века в профессиональной хореографии появляются талантливые деятели, ценящие красоту народного танца. Артисты, такие как А. Горский, М. Фокин и другие, активно развивают педагогику народного танца, вводя в балетные школы Петербурга и Москвы предмет «характерный танец» (народно-сценический), основанный на классическом танце. Это стало важным этапом в формировании народно-сценического танца как самостоятельного жанра.

К началу XX века русский народно-сценический танец укрепил свои позиции. С приходом советской власти народные танцы начинают широко использоваться в новых балетах, где акцент делается на величии советского народа.

Октябрьская революция кардинально изменила как гражданскую, так и культурную историю, породив новые формы народного искусства и театральной самодеятельности. Массовые театрализованные представления с танцем, музыкой и литературой стали важной частью культурной жизни.

В послереволюционные годы возникло много танцевальных студий, сохранивших дореволюционное наследие. Ритмопластика и идеи «свободного» танца получили поддержку новой власти, что способствовало росту профессиональных танцевальных учреждений.

Во второй половине 20-х годов центральное место в культурной политике заняла бытовая хореография или «клубные танцы». Вопросы о том, какие танцы нужны советскому обществу, активно обсуждались. Процесс создания нового советского бытового танца был неоднозначным. Эксперименты по созданию новых образцов советской хореографии сочетали традиционные и современные формы, акцентируя внимание на физкультуре.

Методический сборник «Массовые агитпляски» обобщил опыт педагогической и постановочной работы секций пляски Всесоюзного совета физической культуры и Ассоциации ритмистов. Авторы отвергали старые бальные и народные танцы, предлагая новый танец, который должен

объединять участников, оздоравливать и воспитывать нового человека, защитника социализма.

Новые массовые танцы, включая такие, как «Ликбезная», «Колхозная» и «Пятилетка», исполнялись одновременно с пением, но основывались на тех же несложных элементах. Пляски также показывали, что практические композиции строились на элементах русского народного танца.

Этот хореографический язык, претендовавший на статус нового, массового «вненационального» танца, естественно, не сложился в какую-то особую пластическую систему и не оправдал себя. Тем не менее большая экспериментальная работа по созданию нового советского танца имела определяющее значение для последующего развития народного танца.

В дискуссиях и экспериментах танец вновь обрел статус самостоятельного искусства, что способствовало росту интереса к нему и образованию первых танцевальных коллективов. Подчеркивалась важность пляски в художественной самодеятельности и необходимость изучения народной хореографии как источника для развития танцевального искусства. Специалисты отмечали значимость народных плясок, предостерегая от их вырождения из-за влияния городских танцев. Они рекомендовали собирать народные пляски, организовывать кружки и включать их в школьные программы.

В.В. Гориневский, предсказав пути развития народного хореографического творчества, поддержал Анну Зеленко, которая изучала новый бытовой танец, результатом чего стала книга «Массовые народные танцы». Она включала записи танцев из разных стран и теоретический раздел по классификации хороводов, подчеркивая их народные корни.

Зеленко стремилась привлечь молодёжь к народному хореографическому творчеству и интегрировать народные праздники в городскую жизнь, однако сталкивалась с критикой за неудачные примеры танцев. Она активно сотрудничала с журналом «Деревенский театр», призывая к записи и изучению танцев народов СССР и расширению этими танцами репертуара. Её вклад заключался в организации коллективов для занятий народными танцами в рамках хореографического творчества.

Пропаганда народного искусства на профессиональной сцене стала важным направлением деятельности органов Советской власти с первых лет её существования. В 1917-1918 годах были созданы музыкально-драматические труппы и организовывались фольклорные экспедиции. В 1921 году открыт Государственный институт музыкальной науки, в 1926 — отдел народного искусства в Академии художественных наук.

9 октября 1923 года в Большом театре прошёл «Вечер культуры народов СССР» с участием более 200 исполнителей 20 национальностей. В Ленинграде действовал Экспериментальный театр, который проводил этнографические вечера, но специалистам не хватало материалов для исследований, и подлинные народные пляски заменялись городскими танцами.

Ситуация в национальных республиках была более благополучной. В 1926 году для знакомства с культурой народов СССР создано акционерное

общество «Этно-мир». Успехи этнографических концертов в Москве и Париже подтвердили интерес к национальному искусству. В 1927 году в Москве встретились 112 исполнителей из Закавказья и Средней Азии.

Однако общество «Этно-мир» и этнографические театры не стремились развивать народное искусство. Несмотря на это, интерес к народному танцу рос, но для его возрождения требовались самодеятельные коллективы, создание которых затруднялось из-за пролеткультовской теории «единого художественного кружка».

Первые публичные показы творчества кружков прошли на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года. Перспективными формами выявления дарований стали олимпиады и смотры. В 1926 году творческий смотр в Большом театре собрал около 50 народных танцоров. Также прошли I музыкальная олимпиада в Ленинграде в 1927 году и первый съезд ашугов в Баку в 1928 году. Лучшие исполнители выступили на Спартакиаде 1928 года, а в 1929 году состоялся первый хореографический праздник — пионерская танцевальная спартакиада.

Пляска и танец постепенно приобретают признание в искусстве, отмечал журнал «Современный театр». В пионерской спартакиаде участвовали девять коллективов, представившие 65 хореографических номеров, включая народные танцы из разных регионов. Спартакиады продемонстрировали необходимость специализированных праздников, хотя народное танцевальное творчество развивалось медленно из-за пренебрежения клубных руководителей.

В 1930 году I Всесоюзная олимпиада театров и искусств, в которой участвовали 18 национальных театров и 10 этнографических ансамблей, подтвердила достижения в художественном творчестве. Несмотря на представленные на олимпиаде яркие пляски узбекского и башкирского ансамблей, жюри критиковало ограниченность репертуара. Итоги олимпиады легли в основу постановления Наркомпроса, отметившего рост любительского художественного движения и подчеркнувшего его задачи, включая подготовку кадров и поддержку национальных республик.

В 30-е годы советское хореографическое искусство на любительской сцене стало важным этапом формирования новых танцевальных жанров, что оказало влияние на дальнейшее развитие хореографии в стране. В январе 1931 года в Москве прошла неделя Советской Белоруссии, а 15 февраля состоялся I Всетаджикский слёт, где успех народных танцев подтвердил необходимость акцента на них вместо классического искусства.

С начала 30-х годов создаются танцевальные группы в национальных театрах республик. В 1932 году прошли олимпиады самодеятельного искусства в Саратове и Москве, собравшие тысячи участников. Председатель ЦК Рабис Я. Боярский отметил эмоциональное воздействие танцев, указав не только на необходимость их включения в программы самодеятельных коллективов, но и на такие проблемы, как нехватка репертуара и методических материалов.

Отношение к хореографии было неоднозначным: одни видели в танце лишь прибыльное занятие, другие отрицали его воспитательную роль. В 1932

году в Москве было сложно найти танцевальные коллективы, в то время как музыка и театр активно развивались среди любителей.

Организаторы олимпиады предложили проводить состязания по отдельным видам искусства, что способствовало развитию народного хореографического искусства в СССР.

1932 год ознаменовал начало хореографической самодеятельности как новой формы любительского танцевального искусства созданием «секции художественного движения» в Центральном парке культуры и отдыха Москвы. Это содействовало развитию различных направлений танцевального творчества, включая такие, как клубный танец, адаптация академического балета и народный танец.

Работа развивалась в трех направлениях: массовые танцевальные вечера и школы, коллективы для цельных спектаклей и эстрадно-балетные кружки. Секция стремилась не только обучать танцу, но и развивать его как искусство. Однако массовые танцы уступили место парным, которые стали активно поддерживаться.

Издание «Инструкции об организации платных танцевальных вечеров» установило рамки для платных танцевальных вечеров, исключив американские танцы. Парные танцы стали частью досуга, отдалившись от хореографического творчества. Пройдут десятилетия, прежде чем танцевальная самодеятельность и бытовая хореография вновь ненадолго пересекутся в процессе самоопределения конкурсного бального танца в Советском Союзе и новой России и столь же быстро разойдутся на разные полюса – искусства и спорта.

Руководство секции расширило деятельность, создав студии классического танца и школу сценического танца, которые стали примерами организации работы с любителями. Вечерняя художественная школа танца стала первым учебным и методическим центром для кружков. Организатор школы А.В. Шатин показал, что систематическое обучение может привести к профессиональному росту участников, успешно реализовав данную задачу.

На Всесоюзной олимпиаде 1932 года не было танцевальных коллективов, но к середине 30-х годов массовый интерес к танцу и политика культурных учреждений способствовали развитию хореографических кружков. Эти кружки обычно объединяли 20-50 участников и не имели чёткой репертуарной направленности. Программы включали изучение классического экзерсиса, простых па характерного танца и постановку отдельных номеров, а качество работы зависело от квалификации руководителей и организации процесса обучения.

Нехватка подготовленных кадров приводила к неструктурированности учебного процесса, что ограничивало репетиции и содержало репертуар на простых танцах. Критики отмечали, что для хорошего танца необходима предварительная хореографическая подготовка и физическая тренировка участников, чтобы избежать дилетантства. Подчеркивалась важность профессионального воспитания участников на основе классического танца с учётом возраста и организационных условий. Танцевальная самодеятельность на тот момент признавала несколько направлений: классический танец,

характерный танец и ритмопластику, каждое со своим педагогическим методом и принципами воспитания, что имело большое общественное значение.

Для повышения квалификации руководителей планировалось создание в крупных городах курсов-семинаров с привлечением опытных педагогов. Необходимыми стали грамотно выстроенные учебные программы и методические пособия.

К середине 30-х годов советское хореографическое искусство развивалось в форме самостоятельных коллективов, где обучались танцоры и осваивались разные виды танцев. Государственная поддержка способствовала изменениям в формах и методах работы, а также новым достижениям и решению проблем в хореографической самостоятельности.

Развитие направлений хореографического искусства в России

К концу 30-х годов XX в. в результате акцентирования внимания на изучение и постановку народных танцев хореографические коллективы существовали в двух основных формах, таких как хореографические кружки общего типа (или балетные) и ансамбли народного танца. Кружки ритмического танца и художественного движения занимали уже незначительное место. Балетные кружки и ансамбли народной пляски отличались не только репертуаром, но и объёмом учебной работы, методикой занятий и возрастом участников.

В хореографических коллективах изучались основы классического и народного танца, однако существовали кружки, сосредоточенные исключительно на балете, где народной хореографии не уделялось внимания. В основном в таких кружках занимались женщины до 25-30 лет, и многие желающие без необходимых навыков не могли попасть в эти коллективы. Репертуар и направленность работы хореографических кружков, ориентирующихся на Школу танца ЦПКиО, оставались практически неизменными,

В конце 60-х — начале 70-х годов важным этапом в развитии самостоятельного искусства стало массовое появление детских хореографических коллективов. В отличие от предыдущих лет, когда танцами занимались преимущественно девушки, юноши и взрослое население, теперь активными участниками танцевальных коллективов стали дети. Это привело к формированию множества ансамблей с высоким уровнем подготовки, обширным репертуаром и устойчивой школой.

Выделились два основных направления в работе детских коллективов. Первое направление характеризовалось отработанным репертуаром, массовостью и высоким исполнительским уровнем. Второе направление отличалось уникальным подходом к созданию детского репертуара, основанного на народных играх. В таких постановках каждый участник был одновременно танцором, певцом и музыкантом, что позволяло детям не только осваивать хореографию, но и развивать индивидуальные образы со своей смысловой нагрузкой.

Этот период стал переломным, так как детские коллективы, вовлекая в творчество новое поколение, не только обогатили самодеятельное искусство, но и заложили основы для дальнейшего развития хореографии.

Народный танец

Ансамбли народного танца, возникшие в результате развития хореографической самодеятельности, часто ограничивались изучением народной пляски и не имели строгих возрастных или профессиональных ограничений, что привлекало множество желающих. Успехи лучших любительских коллективов объяснялись регулярными занятиями, правильной организацией учебного процесса и обязательными уроками классического танца под руководством профессионалов.

Специалисты отмечали, что сценическая интерпретация танцевального фольклора в репертуаре ансамблей народного танца требует особого подхода и обработки для сохранения его ценности. Несмотря на слаженность исполнения, многие коллективы теряли индивидуальность, демонстрируя однообразие. На сцене существовали две крайности: этнографические варианты и стилизация.

Проблемы сценической интерпретации народного танца выявили фестивали: стало очевидным, что с любителями должны работать только квалифицированные балетмейстеры, чтобы избежать искажений.

И.А. Моисеев выделял три формы сценической жизни фольклора: подлинные народные танцы, в которых фольклор представлен в наиболее чистом виде; стилизованные танцы, в которых этнографический материал подвергся обработке и изменению; и, наконец, танцы, которые созданы фантазией постановщика.

Удачная сценическая обработка народного танца зависела от подлинности материала и мастерства балетмейстера, однако многие постановщики забывали об образном содержании танца, сосредоточиваясь на внешней форме и технических приёмах. Это привело к однообразию: русские, украинские и красноармейские пляски становились похожими друг на друга из-за использования одних и тех же эффектных трюков. Руководители же, работающие с народными танцорами, напротив, в массе своей стали ориентироваться на хореографические образцы, созданные в профессиональных ансамблях песни и пляски, утрачивая животворную связь с танцевальным фольклором.

Русская национальная пляска, представляемая на фестивалях, страдала от неуместной стилизации (подмигивания, зазывающие покачивания головой и улыбочки), которая добавляла в танец излишнюю кокетливость. Таким же конфетным стилем отличался костюм: светло-лиловые шёлковые шаровары и голубая рубаха, стянутая на поясе ярко-розовым шарфом, завязанным в большой бант.

Многие солисты игнорировали чистоту стиля, смешивая элементы разных танцев (движения горской лезгинки, цыганочки, трюковые элементы

украинского гопака), что приводило к появлению новых, неуместных движений, таких как женская «присядка».

Производились отдельные попытки изучения и поиска образцов русского хореографического фольклора в деревнях, однако многие руководители, не зная истории русского танца и особенностей национального стиля, лишь слепо копировали увиденное. Это привело к засорению русского народного танца чуждыми элементами, такими как чечётка, цыганская венгерка и акробатические трюки, которые, попадая на сцену, растворялись в общем потоке.

Это явление имело глубокие исторические корни. Насильственное вытеснение с XVII века русского национального танца из быта придворного и дворянского общества, а также внедрение иноземных новинок разрывало связь между профессиональной хореографией и народным танцевальным творчеством. Подлинный русский народный танец трансформировался под влиянием городской цивилизации.

Печальное состояние русской пляски вызвало в прессе дискуссии о её сценическом будущем. В диспуте, организованном балетной секцией ВТО и редакцией газеты «Советское искусство», участвовали видные специалисты, такие как И. Моисеев, В. Ивинг и др. В ходе споров было признано, что русский народный танец показывается односторонне, теряя при этом многообразие выразительных средств из-за недостаточной изученности и недооценки его истории. Диспут поднял вопросы о необходимости организации экспедиций, записи танцев на плёнку, изучении исторического материала и подготовки руководителей хореографических кружков.

Несмотря на недостатки в кадровой и репертуарной областях, ансамбли народного танца имели большое значение для развития советского хореографического искусства. Народные танцоры отличались свежестью восприятия, что позволяло им даже при несовершенстве техники передавать содержание и характер танца. Лучшие представители самодеятельности при должной подготовке могли успешно пополнить ряды профессиональных артистов. Среди них были настоящие энтузиасты народной пляски, ставшие выдающимися исполнителями и педагогами, которые охраняли художественную цельность танца и могли предоставить исторические сведения о его происхождении. Народные танцоры-любители приносили на сцену оригинальные пляски, предоставляя балетмейстерам разнообразный материал, отсутствовавший на профессиональной сцене.

Шефское движение «Мастера искусств – самодеятельности», начавшееся в 1938 году, принесло танцевальным коллективам и танцорам-любителям огромную пользу, особенно в хореографии, нуждавшейся в квалифицированной помощи мастеров балета. Хореографы-практики и теоретики, такие как И. Моисеев и В. Ивинг, делились своим опытом и знаниями с любительскими коллективами, помогали советами, становились педагогами крупных народных танцевальных групп, организовывали смотры и фестивали народного хореографического творчества.

Вместе с определёнными достижениями в развитии народного танца в этом периоде наблюдались и негативные тенденции. Дав толчок к возрождению и развитию народного танца как в стране, так и за рубежом, ансамбли народного танца впоследствии стали копировать образцы, созданные профессионалами, постепенно теряя роль связующего звена между профессиональным искусством и фольклором.

Отрыв от подлинно народных традиций приводил к обезличиванию и потере национального колорита в сценических произведениях, порождая штампы. Не все выводы, сделанные в те годы, были воплощены в жизнь, что привело к почти отсутствию развития теории народного танца и забвению достижений жанровых фестивалей. Критерием оценки выступлений народных танцоров все чаще становилось их соответствие профессиональному уровню.

Эти проблемы обострились в последующие десятилетия, в течение которых самодеятельные коллективы не создали на любительской сцене новых жанров и форм, а лишь повторяли найденное в 30-е годы.

В 1960 году у танцевальной самодеятельности появился новый «флагман» — красноярский ансамбль танца Сибири под руководством М.С. Годенко. Его деятельность по эстрадизации народного танца подвергалась нападкам со стороны профессиональных балетмейстеров, но породила волну подражаний на любительской сцене. Танцевальные полотна Годенко, использующие фольклорный материал как отправную точку и насыщенные современной танцевальной пластикой, требовали мастерской режиссуры и высокого актерского мастерства исполнителей. Без этих индивидуальных особенностей копирование нового творческого метода другими часто напоминало не лучшие варианты мюзик-холла.

С каждым фестивалем народного творчества замечания о сохранении в народном танце колорита и подлинности становились настойчивее. Указывалось на необходимость отбора фольклорного материала, так как не все руководители коллективов умели видеть и определять художественную ценность народного творчества.

Одним из итогов фестивалей стала новая волна создания ансамблей народного танца. Однако, анализируя репертуар выступлений, можно было с сожалением констатировать, что за четверть века он почти не изменился. Народный танец по-прежнему оставался основой, а предпочтительным репертуаром для ансамблей были танцы народов СССР, России, армейские и флотские пляски, а также танцы народов демократических стран.

На фестивалях и смотрах наиболее интересными выглядели ансамбли республик и автономных округов России, сохранившие аутентичные образцы национальной хореографии из далекого прошлого. В то же время ансамбли народного танца и хореографические коллективы из областей России демонстрировали негативную тенденцию копирования композиций профессиональных ансамблей. Стереотипные рисунки и «ложные финалы» продолжали повторяться, что отмечали ведущие мастера. Утрачивался подлинный колорит русского танца, не учитывающий региональные особенности.

Несмотря на общую тенденцию «общерусских» плясок, в хореографической практике встречались примеры обращения к самобытному материалу, что зависело от стремления балетмейстера возродить подлинные традиции. Танцы подвергались сценической обработке: убирались повторы, выявлялись типичные движения, совершенствовалась манера исполнения.

Большинство балетмейстеров, включая тех, кто работал на профессиональной сцене, были вынуждены следовать партийным установкам по созданию идеологически выдержанного репертуара. Понятие сюжетного танца стало отождествляться с «современной тематикой», образцы которой были представлены на смотрах и конкурсах.

Ведущие балетмейстеры народного танца подчеркивали, что для создания сюжетного танца необходимо либретто, как и для балета. Они отмечали, что в большинстве самодеятельных коллективов хореография сводилась к простым взаимодействиям без ясной цели. Сюжетный танец, являющийся сложной формой хореографического искусства, требует мастерства в применении законов драматургии и сценической логики. Без этих качеств постановки часто превращались в пантомимные картины, не учитывающие выразительные средства танца. Балетмейстеры выступали против упрощенного понимания современности и призывали к стилизации на основе национального танца. Они также указывали на утрату камерной хореографии и индивидуальности в танцевальной самодеятельности, что было следствием идеологической установки власти на массовость и «партийность».

К концу 80-х годов под влиянием политических изменений самодеятельность начала освобождаться от идеологической опеки, что способствовало появлению подлинного фольклора на официальной сцене. Балетмейстеры, избавленные от необходимости создавать танцы на темы, связанные с историей и идеологией, начали обращаться к настоящему фольклору. Коллективы делились на две группы: ансамбли автономных республик, которые сохраняли уникальный колорит и правдивость танцев, и ансамбли областей России. Сохранение фольклорного танца в национальных территориях объяснялось его бытованием на свадьбах и праздниках. Однако в коллективах также наблюдалось засилье цыганских и солдатских плясок, которые страдали от эклектики и архаичности.

Региональный смотр с участием коллективов центральных областей России 1989 года продемонстрировал позитивные изменения в народной хореографии, выявив стремление к воссозданию утраченных образцов русского народного танца и появление новых молодых ансамблей, избежавших штампов. В 90-е годы продолжалась поддержка русской народной хореографии, возрождались народные обряды и праздники. Конец века стал временем экспериментов и новых открытий: возникли новые варианты прочтения русского танца, включая аутентичные образцы и оригинальные сценические обработки, исполняемые различными коллективами.

На данный момент народный танец в России продолжает оставаться важной частью культурного наследия, сохраняя традиции и одновременно адаптируясь к современным реалиям. Его состояние можно охарактеризовать

как динамичное и многослойное, сочетающее в себе преемственность традиций и новые творческие подходы. Но также стоит заметить, что проблемы развития народного танца конца XX века не были решены и остаются актуальными по сей день.

Условно репертуар нынешних коллективов народного танца можно разделить на несколько групп, определить их общие достоинства и недостатки, а также наметить перспективы развития.

Одну из групп составляют выступления, сочетающие припевки, частушки и наигрыши, что создает синкретическое зрелище, близкое к природе русского народного искусства (малая доля коллективов). Этим же путем, но от песни к танцу, шли молодёжные фольклорные ансамбли в конце XX века.

Другая группа — обработанные композиции, где танец доминирует, а вокал служит лишь музыкальным сопровождением. Среди таких коллективов наиболее распространены «общерусские пляски», успех которых зависит от мастерства постановщика и исполнителей. Однако повторение шаблонов и использование безликих костюмов превращает танец в бессмысленный набор движений, ведущий в тупик (большая часть коллективов).

Более удачные результаты достигаются при бережном отношении к региональным особенностям танца, включая движения, рисунки и костюмы. Здесь сложно провести грань между обработкой и стилизацией, которая предполагает большую свободу в выборе выразительных средств, но требует сохранения духа и характера первоисточника.

Существующая стилизация русского танца часто использует современные аранжировки фольклорных мелодий, таких как «Поруха-Параня» или «Ах, зайка». Однако чрезмерное увлечение этим направлением приводит к повторяемости и вульгаризации, напоминая мюзик-холл. Влияние стиля Михаила Годенко, созданного в 60-е годы, продолжается. «Льняные» номера, исполняемые босиком в полотняных костюмах, часто не достигают философской глубины и требуют более осмысленного подхода к музыке и хореографии.

Несмотря на негативные примеры ремесленного отношения к фольклору, многие коллективы продолжают подражать профессиональным ансамблям, чье будущее также вызывает вопросы.

*Следует отметить, что представленный анализ преимущественно охватывает развитие русского танца. Вместе с тем, понятие народного танца включает в себя хореографическое наследие и других народов и национальностей, что также заслуживает внимания и изучения.

Классический танец

В сравнении с ансамблями народного танца классический танец на любительской сцене оставался редким явлением. На I Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества 1977 года из трехсот хореографических коллективов было представлено всего 13 коллективов

эстрадного и 14 классического танца, что отмечалось как недостаток. Критике подвергалась Воронежская область, где, несмотря на наличие музыкального театра и хореографического училища, классический танец в самодеятельных коллективах не развивался. Причинами этого были недостаток профессиональных навыков у участников и руководителей, а также отсутствие необходимых условий для занятий. Рапорты чиновников о работе народных театров балета основывались на немногих достойных коллективах. В 60-70-е годы народные театры балета действовали в нескольких городах (Нижний Тагил, Барнаул, Вологда, Киров, Березники Пермской области, Смоленск, Хабаровск, Новокузнецк, Ярославль, Уфа). В большинстве этих городов не было балетного театра, но были крупные предприятия, которые обеспечивали условия для занятий и постановок.

Сеть студий классического танца была несколько шире, но учебная работа в них длилась 4-5 лет, и учащиеся часто не имели возможности применить свои знания и умения на сцене. Когда же такая возможность у коллективов появлялась, их репертуар состоял из простых концертных номеров, таких как вариации из классических балетов и танцы из «Щелкунчика». Руководители коллективов зачастую не учитывали значение образа и смысловую нагрузку классических произведений, что приводило к искажению оригиналов, как в случае с «Умирающим лебедем». В 50-70-е годы коллективы классического танца оставались редкостью в хореографической самодеятельности, что подтверждали исследователи, указывая на сложность освоения этого искусства и необходимость долгих тренировок для достижения достойных результатов.

В 70-е годы создавалось множество детских самодеятельных коллективов, ориентированных на изучение классического танца как обязательной части тренировки. В начале 80-х годов появились первые учебно-методические пособия для самодеятельных коллективов классического танца, подготовленные профессионалами.

С конца 80-х годов активно развивались детские школы искусств, где хореографические отделения перешли от учебных задач к постановочным экспериментам. Ученики стремились к концертной деятельности, а появление одарённых постановщиков приводило к интересным художественным результатам. Коллективы, выросшие в школах искусств, демонстрировали оригинальный и грамотно исполненный репертуар.

Ансамбли и театры классического танца представляли программы по двум основным направлениям: «классический танец» (в основном образцы классического наследия) и «современная хореография на основе классического танца» — как правило, самостоятельные постановки руководителей на классическую или современную музыку с использованием материала деми-классики, свободной пластики и классического танца.

Организованные Государственным Российским Домом народного творчества им. В.Д. Поленова с начала 90-х годов Всероссийские конкурсы коллективов классического танца «Душой исполненный полет» в Санкт-Петербурге, Новосибирске, «Фуэте» в Перми стали настоящими событиями в

мире хореографического искусства. По искреннему мнению членов жюри, лучшие любительские коллективы по мастерству теперь ни в чем не уступали профессионалам: недоученные стопы, зажатые руки, сутулые спины ушли в прошлое, а большинство педагогов и руководителей имели высшее хореографическое образование и были преданы делу. Даже не обладая выдающимися способностями, дети достигали хороших результатов благодаря желанию заниматься. В городах при отсутствии профессиональных балетных школ возникали прекрасные коллективы, создававшие собственные балетные спектакли.

Помимо классического наследия, любительские ансамбли показывали множество оригинальных постановок, так как «казённая» классика не всегда была доступна артистам-любителям, а сменяемость состава требовала обновления репертуара. Это приводило к интенсивной балетмейстерской работе, часто превосходящей по активности и напряженности работу с профессиональными коллективами. Целые балетные спектакли артистов-любителей демонстрировались раз в два года на Всероссийском фестивале детских музыкальных театров «Синяя птица» в Москве. В таких спектаклях присутствовали все необходимые элементы: грамотно подобранный музыкальный материал, единая драматургия, умелая режиссура и красочное оформление. Соблюдение этих принципов отличало балетный спектакль от дивертисмента и концертного номера, а также выделяло профессию балетмейстера и хореографа наряду с профессиями руководителя и педагога хореографического коллектива.

В настоящее время коллективы классического танца, наименее распространенного среди самодеятельных коллективов направления, демонстрируют более высокий уровень исполнительского мастерства в сравнении с коллективами иных хореографических направлений. Классический танец отличают бережное отношение к историческому наследию, грамотный подход к внедрению инноваций и проведению экспериментов с новыми формами и стилями.

Бальный танец

К концу 50-х — началу 60-х годов в СССР начались первые попытки возрождения бальной хореографии в новой конкурсной форме. Это вызвало идеологическую борьбу между сторонниками западного «стандарта» и пропагандистами «советского» бального танца. За три с половиной десятилетия бальный танец пережил столько событий, что их хватило бы на века.

Старшее поколение продолжало сопротивляться новым танцам: на смену фокстроту и танго пришли твист и шейк, вызвавшие негодование у консерваторов. Даже известные хореографы под давлением общественного мнения критиковали новые веяния, забывая, что в прошлом запрещали вальс, танго и даже средневековые танцы, считая их греховными.

Появление «международного стандарта» — конкурсов по европейским и латиноамериканским программам — обострило борьбу. Смешение бытовой и

конкурсной хореографии привело к искажению обеих форм. Однако конкурсы быстро обрели тысячи поклонников, и в эпоху «оттепели» их уже нельзя было запретить — оставалось лишь попытаться их «осоветизировать».

С 1963 по 1977 год в СССР прошло шесть Всероссийских и два Всесоюзных конкурса исполнителей бальных танцев, направленных на внедрение советской танцевальной культуры в быт молодёжи. Репертуар включал как традиционные танцы (танго, фокстрот, вальс, ча-ча-ча, самба), так и советские новинки: «Сударушка», «Русский лирический», «Венгерский бальный», «Туяна», «Буяна», «Рилио» и многие другие. Однако большинство этих танцев исчезли после отмены репертуарной цензуры.

Конкурсы проводились с участием десятков тысяч человек по строгой системе: район-город-область-зона-республика. Организаторы надеялись, что это поможет популяризировать танцы, соответствующие советской эстетике, но на практике многие предпочитали зарубежные танцы. По итогам конкурсов проводились конференции с участием специалистов и комсомольских работников, где критиковалось «нигилистическое отношение к советскому репертуару» и увлечение зарубежными ритмами.

Директивные органы также осуждали музыкальное сопровождение танцевальных вечеров, считая его однообразным и излишне ориентированным на зарубежные произведения. Несмотря на попытки «осоветизировать» танцевальную культуру, интерес к международным стандартам продолжал расти.

С 1963 по 1974 год в СССР прошли три Всероссийских и Всесоюзных конкурса на создание новых бальных танцев и музыки к ним с денежными призами до тысячи рублей за лучшую работу. Однако создание советского репертуара столкнулось с трудностями: конкурсные танцоры не имели хореографического образования, а профессиональные балетмейстеры не интересовались этой сферой. Задача «обновления репертуара» легла на студентов институтов культуры (А. Ивашковский, С. Кевевтегин, Б. Ляпаев) и энтузиастов-преподавателей (С. Жуков, И. Диментман, Л. Школьников, И. Кусков, С. Чудинов).

Создаваемые танцы должны были соответствовать канонам «современных ритмов», «народов СССР» и «социалистических стран», что ограничивало творческую свободу. Для внедрения новых танцев в 70-е годы проводились Всероссийские смотры-конкурсы танцевальных площадок, где оценивались репертуар, оркестры, исполнители и ансамбли — новая форма бального танца, рекомендованная «сверху».

Ансамбли создавались по образцу народных танцевальных коллективов, но их развитие сдерживалось слабой сетью школ бального танца. Хотя идея создания ансамблей открывала возможности для хореографического роста, однако свойственные им массовость и коллективизм часто приводили к нивелированию индивидуальности.

Государственные установки и финансовая поддержка не всегда помогали в создании ансамблей бального танца. Министерские документы констатировали отсутствие таких коллективов в Архангельской, Вологодской,

Калининградской и Тульской областях, при этом не учитывалось, что бальный танец мог просто не получить там развития.

Директива о повсеместном развитии конкурсного танца в регламентированных рамках считалась спасительной, но её реализация привела к исчезновению традиционной народной хореографии из повседневной практики танцевальных вечеров и праздников.

Несмотря на строгий идеологический контроль над репертуаром и ходом развития бального танца, не все в этом процессе можно считать негативным. Некоторые аспекты пройденного пути имели и положительные стороны.

В серии «В помощь художественной самодеятельности» появились публикации «Приглашение к танцу», где описания советских и зарубежных танцев мирно соседствовали. Фирма «Мелодия» выпустила серию грампластинок «Танцевальные вечера», что для танцоров-любителей стало важной поддержкой. Проводились семинары и курсы для преподавателей бального танца, а во второй половине 70-х вышел первый фундаментальный учебник, описавший зарубежные танцы и сохранивший материалы о танцах-экспериментах. В ГИТИСе под руководством А.Н. Шульгиной начался первый набор специалистов по бальному танцу. В 1979 году в Москве состоялся IV Международный конкурс исполнителей бальных танцев социалистических стран, после которого Министерство культуры СССР обязало методические службы активнее развивать это направление.

В 80-е годы прошли I и II Всесоюзные фестивали ансамблей бального танца. Несмотря на строгие правила (обязательная советская программа, запрет на зарубежную вокальную музыку), фестивали стали важным шагом в развитии эстрадной хореографии, выявив талантливые коллективы и композиционные находки. Лучшие ансамбли задали стандарты на десятилетия вперед.

Конкурсы по зарубежному образцу, такие как «Янтарная пара» в Каунасе и «Рижская осень», вначале ограниченные территорией Прибалтики, вышли на всесоюзный уровень. Они сократили «советскую программу» до трёх танцев («Русский лирический», «Сударушка», «Рилио»), определили лидеров среди отечественных танцоров и начали движение к признанию бального танца олимпийским видом спорта.

Бальный танец, исполняемый самодеятельными коллективами, претерпел значительные изменения: от строго регламентированного искусства в конце XX века до более свободного и технологически оснащенного направления в настоящее время. Сегодня деятельность коллективов бального танца спортивного направления значительно насыщеннее, чем коллективов сценического бального танца.

Современный и эстрадный танец

Десятилетие демократических перемен в России принесло на хореографическую сцену волну свободы творчества, включая развитие современного танца («contemporary dance»). Этот жанр, в отличие от «modern

dance», соответствовал духу времени и выражал протест против глобализации и устоявшихся форм хореографии.

Наиболее талантливые создатели contemporary dance нашли баланс между традициями и новаторством, сочетая новую пластику с театральностью. Однако многие последователи, увлекаясь внешней формой и стремясь к эпатажу, часто жертвовали глубиной.

Россия, начав с запозданием, переняла идеи скорее у аутсайдеров, чем у лидеров направления. Любительские коллективы из Челябинска, Санкт-Петербурга, Москвы, Екатеринбурга и Перми, стремясь к профессионализации и возможности получить государственную поддержку, превратились в театры и труппы, став выразителями нового танца. Их успех в Европе, во многом обусловленный политическим контекстом, вдохновил на долгие годы творчества. Однако в России признание, включая победы на премиальных конкурсах, часто было основано на удивлении и снисходительности, а не на профессиональной оценке.

Любительская сцена стала площадкой для новых талантов, где под именем современного танца процветали самые разные стили: от канкана и рок-н-ролла до брейка и шоу-гёрлз. Молодёжные коллективы активно экспериментировали с различными формами хореографии, включая когда-то запрещённые танцы, такие как твист, шейк, диско и брейк, которые до сих пор находят своих поклонников.

В репертуаре молодёжных групп можно было встретить как новые направления, такие как «ламбада» и «рэп», так и устоявшиеся системы, например, джаз-танец, степ или модерн. Однако многим коллективам не хватало четкой приверженности какому-либо направлению, что часто было связано с недостатком знаний или нехваткой квалифицированных педагогов.

Появились коллективы эстрадного танца, чья техника и пластика трудно поддавались классификации. Это мог быть стилизованный народный или бальный танец, свободная пластика или деми-классика. К сожалению, многим из них не хватало вкуса и технической подготовки. Эстрадное искусство, основанное на легкости техники и актёрской раскрепощенности, требует прямого контакта со зрителем, однако должный уровень исполнения достигается не всегда.

Некоторые балетмейстеры экспериментировали с лексикой джаз-танца, модерна и свободной пластики, обогащая репертуар стилизованными народными номерами с элементами языческой эстетики. Это привело к выделению на фестивалях отдельного раздела «современный танец», хотя различия между модерном, джазом, contemporary и деми-классикой в любительских коллективах пока были незначительны, что было связано с недостаточной информированностью балетмейстеров и с их стремлением к творческой свободе.

В России – в Саранске, Ярославле, Североуральске и Нижнем Новгороде – появились специализированные фестивали современного танца, а Екатеринбург стал его неофициальной столицей. В репертуаре эстрадных

коллективов широко использовались акробатические элементы, но их часто применяли без должного мастерства, сводя танец к набору трюков.

Многие ансамбли использовали однотипный материал: танго, стилизованные испанские и восточные танцы, сиртаки, кантри, канкан и рок-н-ролл. Популярны стали подтанцовки, сделанные на музыку очередного шлягера, они изображали как бы кордебалет вокруг отсутствующего певца-солиста. Такие номера, как правило, не имели ни содержательной, ни даже смысловой нагрузки. Вынесенная на сцену «дискотека» ничего не несла зрителям, а кажущаяся простота современной пластики была обманчива.

Несмотря на мнимую простоту, современная пластика требовала высокой техники и существенной подготовки. Под влиянием зарубежных звезд, таких как Майкл Джексон и Патрисия Каас, в репертуаре коллективов появлялись композиции в их стиле. Хотя пошлость и вульгарность, характерные для прошлых лет, ушли, многие постановки оставались поверхностными, с избытком декоративных элементов и бесцельным движением на сцене.

На фоне массового увлечения поверхностными формами танца успехи любительских ансамблей эстрадного танца выглядели настоящими победами. Небольшие группы под руководством талантливых постановщиков создавали уникальные художественные образы, выделяясь на общем фоне.

Коллективы нового поколения постепенно отходили от копирования зарубежного опыта, где акцент делался на внешней форме и кинетике в ущерб танцевальной образности. Лучшие программы отличались ясным замыслом, глубоким пониманием музыки и стремлением выразить ее через хореографию.

Попытки перенести на сцену «уличные танцы» (брейк-данс, хип-хоп, стрит-данс) пока оставались демонстрацией трюков, а не полноценными постановками. Возможно, этот стиль еще не привлек внимание одаренных хореографов.

В 80-90-е годы любительская сцена доказала свою значимость, подарив профессионалам первые яркие коллективы и имена постановщиков, таких как Геннадий Песчаный, Ольга и Владимир Пона, Марина Суворова, Ольга Бавдилович, Виталий Перебаскин, Александр Пепеляев и другие.

В настоящее время отмечается недостаточное понимание различий между современным и эстрадным танцем среди руководителей и преподавателей хореографических коллективов. В связи с этим представляется необходимым провести сравнительный анализ, направленный на условное определение границ между указанными направлениями.

Следует отметить, что более глубокий анализ данных стилей требует изучения истории их становления и развития, что выходит за рамки настоящих методических рекомендаций. Однако представленный сравнительный анализ позволит выделить ключевые особенности каждого направления, знание которых поможет руководителям хореографических коллективов более грамотно формировать репертуар и составлять учебные программы.

Эстрадный танец.

Основная цель эстрадного танца – создание развлекательного эффекта. Этот стиль ориентирован на массовую аудиторию и направлен на демонстрацию ярких и эффектных номеров, способных увлечь публику и вызвать аплодисменты. Традиционно он исполняется на сцене перед широкой аудиторией. Лексика эстрадного танца отличается сложностью и зрелищностью, танцоры уделяют значительное внимание синхронности движений, динамике и включению акробатических элементов, что делает номера визуально захватывающими. Выступление танцоров чаще всего сопровождается популярной музыкой или проходит под аккомпанемент живой музыки. Музыкальный фон играет важную роль в создании эмоциональной связи между исполнителями и аудиторией, усиливая общее впечатление от выступления. Костюмы и декорации здесь отличаются яркостью и привлекательностью, они призваны усилить визуальный эффект выступления и создать запоминающееся зрелище.

Современный танец.

Современный танец, напротив, ставит своей главной задачей самовыражение и экспериментальный подход, его основная цель заключается в том, чтобы позволить танцорам передать свои чувства, идеи и эмоции через движение, не ограничиваясь исключительно удовлетворением зрительских ожиданий. Данное направление может быть представлено как на сцене, так и в более камерных условиях, а иногда даже без присутствия зрителей, это подчеркивает его фокус на внутреннем содержании и художественном выражении, а не на внешнем эффекте. В современном танце хореография обладает большей свободой и допускает эксперименты, а исполнители могут создавать уникальные композиции, которые не всегда следуют традиционным канонам, что позволяет им выразить индивидуальность и исследовать новые формы танцевального искусства. Музыка может быть экспериментальной и абстрактной, здесь она служит не только фоном, но и средством для более глубокого выражения эмоций и идей, что делает её неотъемлемой частью художественного замысла. В костюме и декорациях предпочтение отдаётся минималистичному дизайну – это позволяет сосредоточить внимание на движениях танцоров и символическом содержании номера.

Важно подчеркнуть, что оба направления занимают значимое место в мире хореографического искусства, расширяя его разнообразие и содействуя развитию. Понимание особенностей и различий этих направлений позволит руководителям и преподавателям более грамотно подходить к формированию репертуара и образовательных программ, что в конечном итоге будет способствовать повышению уровня танцевального искусства в целом.

Развитие хореографического искусства в Алтайском крае

Уровень культурной жизни Алтайского края можно оценить по созданию «театрального дома» в Барнауле в 1776 году. В это время активно развивались живопись и музыка, создавались народные хоры и выступали сольные вокалисты, что свидетельствовало о растущем интересе к искусству и культурной самобытности населения.

Значительным этапом в культурной жизни края стало основание в 1939 году в Барнауле Алтайского краевого Дома народного творчества, который занимался организацией и методическим руководством сельских клубов и художественной самодеятельности. В первый год работы было организовано множество мероприятий, включая курсы для режиссеров и выставки художников-самоучек.

Хотя в регионе активно развивались многие виды искусства, хореография не была массово представлена. В это время в центральной России уже существовали известные профессиональные коллективы, такие как ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева и ансамбль «Березка».

В 1940-х годах в Алтайском крае выступали музыканты, чтецы и артистки оригинального жанра, а также театр пластико-акробатического танца под руководством Анны Асенковой. Хореография проявлялась в виде сольных и дуэтных номеров, таких как «Восточный танец» и «Танго», но массовые выступления хореографических коллективов и местные танцы всё ещё отсутствовали в концертах.

Следующим этапом развития хореографического искусства в Алтайском крае стало включение хореографии в программы агитбригад. Эти небольшие мобильные коллективы, активно выступавшие в военное и послевоенное время, демонстрировали театрализованные представления на актуальные темы. Основная задача агитбригад заключалась в пропаганде передового опыта и выявлении недостатков, что было важно для советской работы. Большинство агитбригад были самодеятельными и создавались в вузах, на заводах и в Домах культуры, при этом к сценариям и актерской игре предъявлялись минимальные требования.

Однако отсутствие чёткой направленности и стремления к совершенствованию не позволяло агитбригадам развиваться и становиться художественными коллективами. Хотя из них периодически отбирались хорошие исполнители, говорить о полноценном коллективе пока не приходилось.

Развитие хореографии как самостоятельного вида искусства началось в Алтайском крае в конце 1940-х – начале 1950-х годов с образованием множества самодеятельных хореографических коллективов в Домах культуры и клубах. Значимым из них стал народный театр балета ДК Барнаульского меланжевого комбината, основанный в 1948 году Маргаритой Зарайской. Под ее руководством театр осуществил постановку алтайского национального балета «Шёлковая кисточка» и получил звание народного театра балета.

После неё новым руководителем коллектива стал Арам Саркисян, поставивший балет «Бахчисарайский фонтан». В 1964 году в театр пришел новый балетмейстер – Макс Миксер, который 12 марта 1965 года представил балет «Лауренсия», вызвавший бурный успех и признание публики. Пьеса стала ярким событием в культурной жизни региона, о котором писали местные и центральные газеты.

В отчётах о работе самодеятельности часто упоминались и другие коллективы, такие как балетная студия клуба «Химик», ансамбли клубов «Стройгаз», ВРЗ и другие.

В конце 1950-х годов наблюдается рост мастерства исполнителей хореографии, что связано с проведением всероссийских и краевых смотров самодеятельности. Основные цели смотров включали развитие художественного творчества сельского населения, повышение квалификации руководителей коллективов, вовлечение в коллективы колхозников и рабочих, улучшение материальной базы культурных учреждений и превращение районных Домов культуры в центры методической помощи.

Смотры проводились почти ежегодно и состояли из нескольких туров отбора лучших коллективов для выступления в Москве. Краевой смотр также имел отборочные туры, а награды присуждались в Новосибирске. Например, в 1966 году для участия в краевом смотре, посвящённом 50-летию Октябрьской революции, танцевальные ансамбли должны были приготовить номера на историко-революционную тематику и пройти четыре этапа отбора: первый – на предприятиях, стройках, совхозах; второй – районные и городские показы; третий – зональные конкурсные отборы; четвертый – межобластной показ самодеятельного искусства в г. Новосибирске.

На смотрах часто выделялись коллективы Барнаула, такие как балетная студия «Трансмаш», народный театр балета Барнаульского меланжевого комбината и балетный коллектив ДК «Химик». В отчётах из Государственного архива Алтайского края говорится, что дипломы первой степени на конкурсе танцевальных коллективов получили ансамбли клуба Барнаульского меланжевого комбината за фрагменты из «Половецких плясок», а также коллективы из Рубцовска и совхоза Смоленского района. Дипломы второй степени завоевали танцевальные группы из Бийска, клуба ВРЗ г. Барнаула и Кулундинского района, дипломами третьей степени были награждены 11 коллективов и 6 исполнителей.

Благодаря смотрам танцевальная культура в самодеятельных коллективах края улучшилась. Районы, ранее не имевшие ансамблей, начали их создавать и получать награды на краевых фестивалях. Из 65 районов 53 теперь имели танцевальные коллективы, и некоторые из них уже представляли танцы на местные темы. Улучшилась также танцевальная техника, увеличилось разнообразие хореографических рисунков, акцентировалось внимание на массовых танцах и костюмах.

Статистика хореографического жанра в Алтайском крае

Согласно статистическим данным за 2024 год в Алтайском крае 1329 хореографических коллективов, функционирующих на базе культурно-досуговых учреждений, 90% из них ведут деятельность в районах края. Количество участников танцевальных коллективов составляет 19 315 человек, что свидетельствует о большом интересе населения края к хореографическому искусству.

Хореографический жанр в крае представлен несколькими направлениями: 38% из общего числа составляют коллективы современного танца, 29% — народного танца, 12% — бального и эстрадно-спортивного танца, менее 1% приходится на коллективы классического танца, 20% коллективов представляют собой группы иных направлений.

Около 50% коллективов работают на местах и не выезжают за пределы районов/городов, всего 3% коллективов ведут активную деятельность — более пяти раз за год посещают другие территории края и регионы.

Проблема с кадрами остаётся актуальной в большинстве территорий Алтайского края: всего 36,8% хореографов имеют высшее или среднее профильное образование, более 33,4% руководителей хореографических коллективов имеют среднее непрофильное образование, 17,4% — среднее общее. Стоит отметить, что не всегда наличие или отсутствие у руководителя профильного образования влияет на качество работы коллектива. Так, 11,5% руководителей хореографических коллективов со званием «Народный (Образцовый) самодеятельный коллектив Алтайского края» не имеют профильного образования, но, правильно организуя деятельность коллектива, демонстрируют качественную работу, высокий исполнительский уровень танцоров.

В последние годы в Алтайском крае наблюдается проблема ложного спроса на современный танец, вызванная путаницей между современным и эстрадным направлениями. Многие руководители хореографических коллективов в районах края строят репертуар на популярной музыке и отдельных техниках, присущих современному танцу. Это приводит к значительному увеличению числа коллективов, заявляющих о своей принадлежности к жанру современного танца, однако их репертуар зачастую не отражает подлинные особенности и разнообразие этого направления. В результате зрители и участники не получают полноценного представления о современном танце, что негативно сказывается на его развитии.

Ежегодно в Алтайском крае происходит присвоение лучшим коллективам званий за высокие творческие достижения. На 01.01.2025 года звание «Народный (Образцовый) самодеятельный коллектив Алтайского края» имеют 66 хореографических коллективов, звание «Заслуженный коллектив самодеятельного художественного творчества Алтайского края» присвоено 20 хореографическим коллективам.

С целью поддержки и развития хореографического жанра в городах и районах Алтайского края культурно-досуговые учреждения организуют

профильные конкурсы, фестивали и праздники. Такие мероприятия предоставляют начинающим коллективам возможность получить сценическую практику, а руководителям — обменяться опытом и оценить свою работу. Как правило, в районах и городах, где проводятся подобные мероприятия, имеются коллективы с более высоким уровнем исполнения и разнообразным репертуаром. В 2024 году мероприятия для хореографических коллективов прошли в 26 муниципальных образованиях региона.

КАУ «Алтайский государственный Дом народного творчества» активно способствует развитию хореографического жанра в Алтайском крае, организуя краевые фестивали, конкурсы, курсы повышения квалификации и консультации для руководителей коллективов.

В 2024 году состоялся IX открытый краевой фестиваль хореографического искусства «Навстречу солнцу», который проводится один раз в три года и является крупнейшим мероприятием в данном жанре на территории Алтайского края. С 2022 года с целью популяризации и развития современного и эстрадного танца проводится краевой фестиваль современного и эстрадного танца «Ступени». Для коллективов народного танца традиционным мероприятием является краевой праздник русского танца «Сибирский разгуляй», посвящённый памяти выдающихся хореографов Алтайского края — заслуженного работника культуры РСФСР Гарри Николаевича Полевого и педагога-балетмейстера Александра Павловича Батырева. С целью стимулирования творческой активности балетмейстеров и создания высокохудожественных хореографических постановок проводится краевой конкурс «Балетмейстерское искусство сегодня» (БИС).

Указанные мероприятия позволяют проводить анализ деятельности хореографических коллективов, выявлять тенденции их развития и оказывать качественную методическую поддержку.

Нормативно-правовая база хореографического коллектива

Основным документом, определяющим деятельность самодеятельного коллектива, является Положение о клубном формировании. Это локальный документ учреждения культуры, который служит основой для функционирования коллектива. Без него клубное формирование не имеет права начать свою работу.

Примерное положение о клубном формировании было утверждено Министерством культуры России (приложение 2 к решению коллегии Минкультуры России от 29 мая 2002 г. № 10) и состоит из трех разделов:

- общие положения;
- организация деятельности клубного формирования;
- руководство клубным формированием и контроль над его деятельностью.

*Можно ознакомиться в Приложении № 1.

При составлении Положения руководитель вправе изменять названия разделов, перегруппировать или объединять их. Важно, чтобы вся необходимая информация, представленная в примерном положении, была отражена в конечном документе. Это будет способствовать эффективной работе коллектива.

Ключевые аспекты, которые необходимо учесть при разработке Положения:

1. Порядок финансирования клубного формирования.

Здесь необходимо описать, за счёт каких средств будет работать коллектив (бюджетные средства; специальные средства, выделенные учреждению; членские взносы участников; доходы, полученные коллективом от деятельности; частичная самоокупаемость).

Также в случае самоокупаемости/частичной самоокупаемости в этом пункте можно указать, на какие цели будут потрачены заработанные средства.

2. Наполняемость клубного формирования.

Этот пункт касается определения минимального и оптимального количества участников, необходимых для функционирования коллектива. Здесь же можно указать, как происходит набор участников, какие требования к ним предъявляются, в каких случаях происходит отчисление участников из коллектива.

Если кружок финансируется из бюджета, нормативы наполняемости устанавливает учредитель. Учредитель учтёт количество выделенных бюджетных ставок руководителей кружков и минимальный объём занятости.

Рекомендуемая наполняемость участниками клубных формирований, финансируемых из бюджета, представлена в Приложении № 2 (Методические рекомендации по формированию штатной численности работников государственных (муниципальных) культурно-досуговых учреждений и других организаций культурно-досугового типа с учетом отраслевой специфики.

Приложение к приказу Министерства культуры Российской Федерации от 30.12.2015 № 3453).

Нормативы наполняемости самоокупаемых коллективов устанавливаются по согласованию с учредителем.

3. Цели и задачи клубного формирования.

Важно четко обозначить цели, которых планирует достичь коллектив, а также задачи, которые необходимо решить для реализации этих целей. Это поможет определить стратегию работы и направление развития.

*Стоит отметить, что Положение разрабатывает руководитель коллектива (это следует из должностных обязанностей «Руководитель клубного формирования (любительского объединения, студии, коллектива самодеятельного искусства, клуба по интересам)» раздела 5.2.1 квалификационного справочника (утв. приказом Минздравсоцразвития России от 30 марта 2011 г. № 251н)).

Также к необходимой документации относятся (*Приложение № 1*):

- планы учебно-творческой работы на календарный год;
- расписание коллективных и индивидуальных занятий;
- журнал учёта работы клубного формирования.

Клубные формирования, действующие на принципах частичной или полной самоокупаемости, дополнительно имеют смету доходов и расходов.

Организация деятельности хореографического коллектива

В современных условиях развития хореографического искусства перед любительскими коллективами стоит важная задача – сохраняя лучшие традиции исполнительской культуры, осваивать новые направления и методики работы. Системный подход к организации деятельности позволяет создать устойчивую модель развития коллектива, обеспечивающую как художественный рост, так и воспитательный эффект.

Основой успешной работы коллектива является четкое определение стратегических целей и тактических задач. Цель должна отражать не только художественные амбиции (например, получение звания «Народный/Образцовый самодеятельный коллектив Алтайского края»), но и социальную миссию – приобщение участников к культурным ценностям, развитие их творческого потенциала, организацию содержательного досуга. Конкретные задачи выстраиваются в логическую цепочку, где каждая решенная задача становится ступенью к достижению главной цели.

Важнейшим элементом системы является планирование деятельности. Годовой план-программа должен включать:

- учебно-тренировочный процесс с поэтапным освоением техник;
- репертуарную политику с ежегодным обновлением на 20-25%;
- график участия в конкурсах и фестивалях;
- мероприятия по укреплению материальной базы;
- воспитательную и культурно-просветительскую работу.

Особое внимание уделяется созданию оптимальных условий для творчества. Это предполагает:

1. Наличие специально оборудованного помещения.
2. Обеспечение профессиональными кадрами.
3. Развитие материально-технической базы.
4. Разработку сбалансированного расписания, исключающего перегрузки участников.

Учебно-творческий процесс строится на принципах последовательности и преемственности. Система занятий выстраивается от простого к сложному: каждое последующее упражнение логически вытекает из предыдущего. Репертуарная политика должна учитывать как исполнительские возможности участников, так и воспитательные задачи коллектива.

Ключевая роль в данной системе принадлежит руководителю, который совмещает функции:

- педагога (обучение технике танца);
- хореографа (постановочная работа);
- психолога (работа с коллективом);
- администратора (организация деятельности);
- воспитателя (формирование ценностных ориентиров).

Важным компонентом системы является культурно-воспитательная работа, включающая:

- традиционные мероприятия (открытые уроки, выпускные и т.п.);

- совместные посещения спектаклей и концертов;
- творческие встречи с профессиональными коллективами;
- анализ выступлений и «разбор полетов».

Контрольные точки системы – участие в конкурсах, фестивалях, творческие отчёты – позволяют объективно оценивать уровень развития коллектива. Критериями эффективности служат:

- рост исполнительского мастерства;
- расширение репертуара;
- повышение сценической культуры;
- достижения на конкурсных мероприятиях;
- социальная активность коллектива.

Таким образом, системная организация деятельности любительского хореографического коллектива представляет собой целостный комплекс взаимосвязанных элементов от материально-технического обеспечения до духовно-нравственного воспитания. Такой подход позволяет превратить любительский коллектив в полноценный творческий организм, способный к постоянному развитию и достижению высоких художественных результатов.

Возрастные особенности

Важную роль в процессе обучения и развития танцоров играют возрастные особенности. Эти особенности учитываются при выборе как хореографических стилей и направлений, так и методов обучения. Рассмотрим основные возрастные группы и связанные с ними характеристики.

1. Дошкольный возраст (3-6 лет).

- Физическое развитие. Дети в этом возрасте находятся на этапе формирования основных двигательных навыков. Их двигательные способности еще не совсем развиты, но они открыты к обучению и новым ощущениям.

- Психологические особенности. Дошкольники часто действуют стихийно и спонтанно. Они ориентированы на игру, что позволяет делать занятия более увлекательными.

- Методы обучения. Важно использовать игровые формы, ритмические упражнения, простые движения и элементы танца. Занятия должны быть короткими и динамичными.

- Рекомендации. Фокус на развитии координации, ритма, выражения эмоций через движение. Важно развивать любовь к танцу и музыкальность.

2. Младший школьный возраст (6-10 лет).

- Физическое развитие. Дети старшего дошкольного и младшего школьного возраста начинают развивать координацию, гибкость, баланс и силу.

- Психологические особенности. У детей появляется более высокая степень самостоятельности. Они могут сосредотачиваться на обучении и освоении новых движений.

- Методы обучения. Комплексные и игровые методики продолжают быть актуальными, но можно вводить более структурированные элементы хореографии и техники исполнения.

- Рекомендации. Подчеркнуть важность регулярных тренировок, формирование дисциплины и командного взаимодействия.

3. Подростковый возраст (11-16 лет).

- Физическое развитие. В этот период происходит бурное развитие физического тела, что может привести к неравномерности в координации и уровне физической подготовки.

- Психологические особенности. Подростки часто становятся более самосознательными, могут проявлять интерес к самовыражению и экспериментам с различными стилями.

- Методы обучения. Важно предлагать более сложные техники, акцентировать внимание на индивидуальности каждого танцора, внедрять элементы хореографии и импровизации.

- Рекомендации. Поддерживать интерес к танцу, акцентируя внимание на профессиональном росте и индивидуальных достижениях.

4. Взрослый возраст (16-35 лет).

- Физическое развитие. Взрослые танцоры находятся на пике физической силы, гибкости и технической подготовленности. Они могут восстанавливать и развивать свои навыки.

- Психологические особенности. Взрослые танцоры могут подходить к обучению более осознанно, четко представляя свои цели и соизмеряя их с карьерными амбициями.

- Методы обучения. В этом возрасте актуальны более сложные техники, профессиональные тренировки, участие в конкурсах и спектаклях.

- Рекомендации. Программа должна включать элементы персонализированного подхода, направленного на развитие мастерства и индивидуального стиля.

5. Зрелый возраст (35+ лет).

- Физическое развитие. В зависимости от уровня тренированности танцоры могут сталкиваться с изменениями в физическом состоянии, силе и гибкости.

- Психологические особенности. Взрослые на данном этапе могут быть заинтересованы в танце как способе самовыражения, форме социальной или физической активности без профессиональной нагрузки.

- Методы обучения. Занятия могут быть более мягкими, с акцентом на здоровье, получение удовольствия от танца и возможность социальных взаимодействий.

- Рекомендации. Важно учитывать физическое состояние, предлагать адаптированные программы и поддерживать интерес к танцам как к форме искусства.

Возрастные особенности являются важным аспектом в хореографии и должны учитываться как в процессе обучения, так и в общей организации танцевальной программы. Индивидуальный подход к каждому возрасту

поможет более эффективно развивать танцевальные способности и поддерживать интерес к искусству танца на протяжении всей жизни.

Концепция и стиль хореографического коллектива

Определение концепции и стиля хореографического коллектива — это один из ключевых аспектов в работе руководителя, поскольку именно эти элементы задают общее направление и характер творческой деятельности коллектива. Правильное формирование концепции и стиля не только помогает внести ясность в работу хореографа, но и создаёт уникальную идентичность коллектива. Рассмотрим основные шаги, которые помогут в этом процессе.

1. Анализ коллектива.

Первым шагом к определению концепции является детальный анализ самого коллектива. Это включает изучение:

- технического уровня танцоров: какие стили уже известны участникам и какие техники они осваивали? Это поможет определить, достижения в каких направлениях будут наиболее реалистичными;

- возрастного диапазона и физической подготовки: чем младше или менее подготовлены танцоры, тем стоит выбирать более простые и понятные концепции;

- творческих предпочтений: необходимо определить, какие стили танцев наиболее интересны участникам коллектива. Это поможет создать более увлекательный и вдохновляющий репертуар.

2. Формирование стиля.

Стиль коллектива является визуальным и эстетическим воплощением концепции. Правильно сформированный стиль включает в себя работу над несколькими аспектами:

- танцевальные техники: определите, какие стили (классический, современный, народный, уличный и т. д.) будут доминировать в репертуаре массовых номеров; важно, чтобы танцы гармонировали друг с другом.

- хореографическое оформление: модерн, экспрессионизм, авангард — выберите стиль, который соответствует вашей концепции и идеально подходит каждому произведению;

- костюмы и сценография: визуальные элементы, такие как костюмы и декорации, должны поддерживать и усиливать концепцию, создавая целостное восприятие представления.

3. Обсуждение с коллективом.

Участие членов коллектива в процессе формирования концепции и стиля крайне важно. Такой подход должен основываться на внимательном изучении уже существующего репертуара, выявлении тех направлений и произведений, которые наиболее органичны и близки участникам, вызывают у них искренний интерес и эмоциональный отклик. При этом важно сохранять баланс, избегая крайностей — как бездумного следования современным тенденциям, так и слепого подражания зарубежным образцам.

Обсуждение идей и предложений с танцорами может открыть новые перспективы и создать условия для креативности. Такой диалог позволяет выявить сильные стороны коллектива, определить наиболее перспективные направления развития, сохраняя при этом художественную целостность и аутентичность. Это не только позволяет демократизировать процесс, но и способствует сплочению команды вокруг общих художественных ценностей и творческих задач.

4. Постоянное развитие.

Концепция и стиль коллектива не должны быть статичными. Важно оставаться открытыми к изменениям и новшествам, следовать современным тенденциям и учитывать обратную связь от зрителей и участников. Регулярно пересматривайте и анализируйте, соответствует ли ваш стиль концепту, и вносите нужные изменения.

Определение концепции и стиля хореографического коллектива — это процесс, который требует многогранного подхода и коллективного взаимодействия. Четко сформированная концепция не только помогает создать уникальный стиль и идентичность труппы, но и значительно обогащает артикуляцию танцевального искусства, делая каждое выступление значимым и запоминающимся для зрителей. Главное — оставаться верными своей идее и не бояться экспериментов, чтобы давать жизнь новым художественным проявлениям.

Репертуар коллектива

Формирование репертуара в хореографическом коллективе — это сложный и многоуровневый процесс, включающий в себя выбор, разработку и постановку танцевальных номеров, которые отражают уникальность труппы и отвечают её художественным задачам. Важными аспектами этого процесса являются как творческий подход, так и практические нюансы, влияющие на конечный результат.

1. Определение концепции и стиля.

Первым шагом в формировании репертуара является определение концепции и стиля коллектива. Хореографы и руководители должны учитывать индивидуальность танцоров, их технические навыки и предпочтения. В зависимости от этих факторов можно выбирать между классическими, современными, народными или экспериментальными танцевальными номерами.

Сценическое оформление также играет важную роль в восприятии танца. Обратите внимание на костюмы, освещение и декорации. Они должны подчеркивать концепцию и выполнять роль дополнения к танцевальной части.

2. Подбор произведений.

Следующим этапом является подбор произведений, которые соответствуют выбранной концепции. Репертуар может включать как оригинальные хореографические постановки, созданные специально для коллектива, так и адаптации известных балетов или постановок. Важно

учитывать выразительность и эмоциональную нагрузку каждого произведения, а также его соответствие уровню подготовки танцоров.

Подбор музыкального сопровождения — это один из ключевых элементов хореографической работы. Музыка должна соответствовать концепции и эмоциональной нагрузке постановки. Важно учитывать ритм и темп, чтобы они гармонично сочетались с движениями.

Также вам потребуется создать структуру постановки. Определите, как будет развиваться история или идея на протяжении всей работы.

3. Работа с хореографом.

Ведущую роль в формировании репертуара играет хореограф. Его задача — создать хореографию, которая будет не только эстетически привлекательной, но и полной смысловой нагрузки. Хореограф работает с каждым танцором индивидуально, учитывая его особенности и возможности, чтобы создать гармоничное и выразительное исполнение.

4. Учет аудитории.

При выборе репертуара следует также учитывать целевую аудиторию. Номера должны быть интересны и понятны зрителям, поэтому важно проанализировать предпочтения публики. Для этого можно изучать отзывы и наблюдать за реакцией зрителей на предыдущие выступления.

5. Обновление репертуара.

Не менее важным является регулярное обновление репертуара. Это способствует повышению интереса как у танцоров, так и у зрителей. Периодически стоит обсуждать возможность включения новых произведений, а также возвращения к уже исполняемым номерам, чтобы освежить их интерпретацию.

6. Процесс репетиций.

Формирование репертуара — это не только выбор и постановка номеров, но и кропотливый процесс репетиций. Требуется время для усовершенствования хореографии, сопоставления её с музыкальным сопровождением и для отработки взаимодействия танцоров. Эффективные репетиции предполагают детальную работу над нюансами исполнения, а также работу над выразительностью и эмоциональной глубиной. Нужно использовать этот процесс для внесения корректировок — иногда в ходе наблюдения за исполнением (с разных ракурсов и на разных площадках) возникают новые идеи и возможности.

Во время проведения финальных репетиций вы сможете отрепетировать все нюансы, включая музыкальное сопровождение, освещение, работу в костюме и взаимодействие на сцене. Это позволит сделать окончательные корректировки перед премьерой.

7. Презентация и оценка.

Финальный этап включает в себя выступление с новым репертуаром перед публикой. При оценке реакции зрителей важно учитывать то, что наиболее объективным показателем является реакция незаинтересованной аудитории — случайных зрителей, не связанных с коллективом. Их восприятие номера в целом даёт наиболее чистую и непредвзятую оценку. Также следует с

осторожностью относиться к оценкам родителей участников, так как они часто фокусируются на выступлении конкретно своего ребёнка, что делает их мнение излишне субъективным.

Особое внимание стоит уделить эмоциональной реакции зала во время исполнения, спонтанным овациям и аплодисментам, общим комментариям после выступления. После выступления рекомендуется провести комплексный анализ, который может включать обсуждение с участниками коллектива (их ощущения от номера), мнение хореографа (техническая сторона исполнения), видеоанализ выступления.

Такой многосторонний подход позволит сделать наиболее объективные выводы о значимости, актуальности и художественной ценности выбранных произведений, а также определить направления для дальнейшего совершенствования.

Формирование репертуара в хореографическом коллективе — это динамичный и творческий процесс, требующий внимания, терпения и креативности. От правильно подобранного репертуара зависит не только успех выступлений, но и общее развитие коллектива, его способность к самовыражению и взаимодействию с аудиторией. Сбалансированный и разнообразный репертуар может стать настоящим движущим фактором в жизни коллектива, открывая новые горизонты для танцоров и зрителей.

Работа хореографического коллектива в сельской местности

В условиях сельской местности хореографические коллективы играют особую роль, становясь не только центрами творчества, но и важным элементом сохранения культурного наследия. При отсутствии у педагога профильного образования и столкновении с ограниченными ресурсами (старые костюмы, недостаток времени для повышения исполнительского уровня) важно найти оптимальные подходы к организации работы.

1. Оптимизация рабочей программы.

- Планирование репетиций. Составление четкого графика репетиций поможет максимально эффективно использовать имеющееся время. Учитывайте время на отработку отдельных номеров и на общее укрепление коллектива.

- Сгруппируйте номера. Грамотно составленная программа – залог успешной работы коллектива. Включайте в каждое выступление два-три проверенных номера, которые коллектив исполняет уверенно и одну-две новых постановки для творческого роста. Основу репертуара составьте из универсальных номеров, подходящих для основных праздников (Новый год, 8 Марта, День Победы), а также визитных карточек коллектива (ваших лучших постановок).

Такой подход снижает нагрузку на участников, гарантирует качество выступлений, даёт время для творческих экспериментов, позволяет постепенно обновлять программу.

2. Бережное обращение с ресурсами.

- Костюмы. Если нет возможности приобрести новые костюмы, можно обновить старые. Рассмотрите возможность обновления: добавить новые элементы, изменить детали. Кроме того, использование традиционных костюмов может быть интересным решением, подчеркивающим местную культуру или актуальную тематику.

- Собственные ресурсы. Возможно, в сообществе есть талантливые швеи, художники или музыканты, которые могли бы помочь создать новые костюмы или записать новое музыкальное сопровождение.

3. Обучение и развитие.

- Повышение квалификации педагога. Важно, чтобы педагог стремился к саморазвитию. Можно использовать онлайн-курсы, семинары и вебинары, доступные на платформах для танцовщиков и педагогов. Также можно обмениваться опытом с другими коллективами, чтобы перенимать идеи и методы работы.

- Обучение участников. Ведите регулярные занятия по основной технике танца, используя доступные видеоуроки или книги. Мотивируйте танцоров развивать себя самостоятельно, например, через практику или работу над постановками в парах и группах.

4. Взаимодействие с сообществом.

- Вовлечение местного сообщества. Проводите открытые репетиции, мастер-классы или праздничные события, чтобы больше людей узнало о вашем коллективе. Это может повысить интерес к вашему творчеству и привлечь новых участников.

5. Эмоциональная поддержка.

- Создание позитивной атмосферы. Важно, чтобы участники чувствовали поддержку и понимание. Позаботьтесь о том, чтобы в коллективе царила дружеская и творческая атмосфера, что поможет поднять общий настрой и сохранить энтузиазм.

- Поощрение и признание. Создавайте условия для того, чтобы танцоры чувствовали свою ценность и дорожили достижениями. Регулярные похвалы, небольшие награды или совместные праздники могут отлично поднять дух коллектива.

6. Участие в фестивалях и конкурсах.

- Активно участвуйте в районных и региональных мероприятиях, чтобы демонстрировать свою работу и находить вдохновение в работах других коллективов. Используйте такие мероприятия для повышения мотивации участников и укрепления командного духа.

Работа хореографического коллектива в сельской местности с ограниченными ресурсами требует гибкости и креативности. Так как возможности могут быть ограничены, важно сосредоточиться на сильных сторонах вашего коллектива, поддерживать дух сотрудничества и привлекать внимание общественности к своему искусству. В конечном итоге желание и стремление к развитию могут привести к успеху независимо от имеющихся ресурсов.

Список рекомендуемой литературы

1. Мелехов, А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие / А.В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2015. — 128 с.
2. Волынский, А.Л. Книга ликований: Азбука классического танца / А.Л. Волынский. — М.: Книга по Требованию, 2013.
3. Догорова, Н.А. История и теория хореографического искусства: учебник/ Н.А. Догорова. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. — 376 с.
4. Лопухов Ф.В. Вглубь хореографии / Ф.В. Лопухов. — М.: Фолиум, 2003. — 181с.
5. Ранние формы искусств: сборник статей / Сост. С.Ю. Неклюдов, Отв. ред. Е.М. Мелетинский. — М.: Искусство, 1972. — 479 с.
6. Шереметьевская, Н.Е. Танец на эстраде / Н.Е. Шереметьевская. — М.: Искусство, 1985. — 414 с.

Приложения

Приложение № 1

Приложение N 2
к решению коллегии
Министерства культуры
Российской Федерации
от 29 мая 2002 г.
N 10

ПРИМЕРНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ О КЛУБНОМ ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОГО УЧРЕЖДЕНИЯ

1. Общие положения

1.1. Настоящее Положение регулирует деятельность клубных формирований государственных и муниципальных культурно-досуговых учреждений.

1.5. Численность и наполняемость клубного формирования определяется руководителем в соответствии с Приложением N1, которое носит рекомендательный характер для клубных формирований, содержащихся на бюджете.

В клубном формировании, действующем на платной основе, его наполняемость определяется в соответствии со сметой, утвержденной руководителем культурно-досугового учреждения.

1.6. В своей деятельности клубное формирование руководствуется:

- действующим законодательством Российской Федерации;
- уставом культурно-досугового учреждения;
- договором с руководителем культурно-досугового учреждения;
- положением о своем клубном формировании.

1.7. Положение о конкретном клубном формировании разрабатывается на основании устава культурно-досугового учреждения и утверждается руководителем культурно-досугового учреждения, на базе которого создается и действует данное клубное формирование.

2. Организация деятельности клубного формирования

2.1. Клубное формирование создается, реорганизуется и ликвидируется по решению руководителя базового культурно-досугового учреждения.

2.3. Руководитель клубного формирования составляет перспективные и текущие планы деятельности клубного формирования, ведёт журнал учёта

работы клубного формирования (Приложение 2), а также другую документацию в соответствии с уставом культурно-досугового учреждения, правилами внутреннего трудового распорядка, договором с руководителем культурно-досугового учреждения и положением о клубном формировании.

2.4. Порядок ведения документации о работе клубного формирования, условия членства (участия) в клубном формировании, права и обязанности его членов (участников) определяются его положением.

2.5. Творческо-организационная работа в коллективах должна предусматривать:

- проведение учебных занятий, репетиций, организацию выставок с концертами и спектаклями;
- мероприятия по созданию в коллективах творческой атмосферы; добросовестное выполнение участниками поручений, воспитание бережного отношения к имуществу коллектива учреждения;
- проведение не реже одного раза в квартал и в конце года общего собрания участников коллектива с подведением итогов творческой работы;
- накопление методических материалов, а также материалов, отражающих историю развития коллектива (планы, дневники, отчеты, альбомы, эскизы, макеты, программы, афиши, рекламы, буклеты и т.д.) и творческой работы.

2.6. Занятия во всех коллективах проводятся не менее 3-х учебных часов в неделю (учебный час – 45 минут).

2.7. По согласованию с руководителем Клубного учреждения клубные формирования могут оказывать платные услуги, как-то: спектакли, концерты, представления, выставки и т.д., помимо основного плана работы клубного учреждения, при условии, что сборы от реализации платных услуг будут использованы на приобретение костюмов, реквизита, приобретение методических пособий, а также на поощрение участников и руководителей клубных формирований.

2.8. За достигнутые успехи в различных жанрах творчества клубные формирования художественной направленности могут быть представлены к званию "народный" (образцовый) коллектив.

За вклад в совершенствование и развитие творческой деятельности, организационную и воспитательную работу участники клубных формирований могут быть представлены к различным видам поощрения, а именно: грамота, почетный знак, другим отличиям на основании соответствующих документов местных органов власти.

3. Руководство клубным формированием и контроль за его деятельностью

3.1. Общее руководство и контроль за деятельностью клубного формирования осуществляет руководитель культурно-досугового учреждения. Для обеспечения деятельности клубного формирования руководитель организации создает необходимые условия, утверждает планы работы, программы, сметы доходов и расходов.

3.2. Непосредственное руководство клубным формированием осуществляет руководитель коллектива, кружка (секции), любительского объединения, клуба по интересам и т.д.

3.3. Руководитель клубного формирования:

- составляет годовой план организационно-творческой работы, который представляется руководителю клубного учреждения (правления) на утверждение;
- ведет в коллективе регулярную творческую и учебно-воспитательную работу на основе утвержденного плана;
- формирует программу деятельности клубного учреждения;
- представляет руководителю клубного учреждения (правления) годовой отчет о деятельности коллектива.

3.4. Ответственность за содержание деятельности, финансовые результаты несет руководитель клубного формирования.

ЖУРНАЛ
УЧЕТА РАБОТЫ КЛУБНОГО ФОРМИРОВАНИЯ

(наименование)

Класс / группа _____

Руководитель клубного формирования _____

Староста _____

_____ учебный год

ПРАВИЛА ВЕДЕНИЯ ЖУРНАЛА

1. Журнал является основным документом учета всей работы коллектива.
2. Журнал ведется лично руководителем коллектива (педагогом).
Отметки в журнале производятся регулярно на каждом занятии.
3. Заполнение всех граф журнала обязательно.
4. В графах "Дневник коллектива" после каждой записи должны быть росписи руководителя коллектива (педагога) и старосты коллектива.
5. Посещаемость занятий коллектива отмечается следующими условными обозначениями:

Присутствовал на занятиях "б"

Отсутствовал по уважительной причине:

Работал "р"

Находился в командировке "к"

Болен "б"

Заполнение графы отсутствующих на занятиях производится после выяснения причины отсутствия.

6. Помарки и перечеркивания написанного текста в журнале не разрешаются.

7. Журнал хранится в администрации клубного учреждения как документ строгой отчетности.

Фамилия, имя и отчество _____

Год и место рождения _____

Образование – общее _____
 специальное _____

Стаж работы в клубном учреждении _____

Место основной (штатной) работы _____

Домашний адрес _____ телефон _____

Фамилия, имя и отчество _____

Профессия _____

Где работает _____

Домашний адрес _____

Телефон _____

№ п/п	Фамилия, имя, отчество	Год рождения	Основное место работы, адрес, телефон	Домашний адрес и телефон

[illegible]

3. РАСПИСАНИЕ

Дата	Тема занятий	Время занятий		Число часов занятий	Подпись руководителя коллектива
		начало ч, мин.	конец ч, мин.		

4. УЧАСТИЕ В МЕРОПРИЯТИЯХ

№ п/п	Число и месяц	Место мероприятия	Начало мероприятия	Окончание мероприятия	Кол-во часов	Кол-во зрителей

5. ПЛАН РАБОТЫ КОЛЛЕКТИВА НА _____ УЧЕБНЫЙ ГОД

6. ОТЧЕТ РАБОТЫ КОЛЛЕКТИВА ЗА _____ УЧЕБНЫЙ ГОД

**Нормы наполняемости участниками коллективов клубных формирований
(рекомендационные)**

Типы коллективов	Нормы наполняемости участниками коллективов в учреждениях			
	На региональном уровне	На окружном и районном уровнях	На муниципальном городском уровне	На уровне сельских поселений
Художественно - творческие	15 - 45	16 - 25	16 - 20	10 - 16
Творческо - прикладные	15 - 30	18 - 20	12 - 18	8 - 12
Спортивно – оздоровительные	20 - 30	25 - 30	20 - 25	10 - 20
Культурно – просветительские	15 - 20	15 - 18	12 - 15	10 - 12
Технического творчества	15 - 25	15 - 20	12 - 15	10 - 12

Содержание

От составителя.....	3
Развитие хореографического искусства в России.....	4
Развитие направлений хореографического искусства в России.....	11
Развитие хореографического искусства в Алтайском крае.....	24
Статистика хореографического жанра в Алтайском крае.....	26
Нормативно-правовая база хореографического коллектива.....	28
Организация деятельности хореографического коллектива.....	30
Список рекомендуемой литературы.....	38
Приложения	
Приложение № 1. Примерное положение о клубном формировании культурно-досугового учреждения. Журнал учёта работы клубного формирования.....	39
Приложение № 2. Нормы наполняемости коллективов клубных формирований (рекомендованные)	46

В помощь руководителям
хореографических коллективов
Методические рекомендации

Составитель
М.А. Литовко

Редактор Е.Л. Овчинникова
Ответственный за выпуск А.А. Панюков

Тираж 20 экз.

КАУ «Алтайский государственный Дом народного творчества»
656043, г. Барнаул, ул. Ползунова, 41
тел.: (385 2) 63-39-59
e-mail: agdnt@yandex.ru
www: cntdaltai.ru