

Министерство культуры Республики Крым  
Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования Республики Крым  
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

# МАТЕРИАЛЫ

**IX Всероссийская научно-практическая  
конференция студентов и молодых ученых**

**«КРЫМСКИЙ МИР: КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ»**

**2 часть**



Симферополь  
2020

УДК 008(477.75): 061-057.87  
К90

*Рекомендовано к изданию Ученым советом  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»  
(протокол № 12 от 30 сентября 2020 г.)*

**Редакционная коллегия:**

*В. А. Горенкин – главный редактор, кандидат политических наук, доцент  
А. Ю. Микитинец – кандидат философских наук, доцент  
А. В. Швецова – доктор философских наук, профессор*

**Ответственный за выпуск** А. Н. Жаворонков  
**Редактор** Г. Н. Гржибовская

К90 **Крымский мир: культурное наследие.** Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции студентов и молодых учёных. 2 часть. – Симферополь : Изд-во ООО «Антиква», 2020. – 324 с.

В сборнике представлены материалы и тезисы докладов IX Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Крымский мир: культурное наследие», состоявшейся 28-29 сентября 2020 г. в Государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

*За достоверность цифр, фактов, цитат, имен  
ответственность несут научные руководители студентов*

УДК 008(477.75): 061-057.87

© ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма», 2020  
© Коллектив авторов, 2020  
© Оформление. ООО «Антиква», 2020

## **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ХОРЕОГРАФИЯ**

## Малые хореографические формы: понятия и классификация

*А. А. Абаева*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Ю. Н. Слонченко*

*научный руководитель  
Заслуженный артист Украины,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматривается вопрос формирования малых хореографических форм в структуре балетного спектакля. Автором выявлены такие понятия, как: «чистый» танец, «действенный» танец, «танец-монолог» и др., проанализированы построения таких малых форм, как вариация: «ras de deux», «ras de trois», «ras de quatre». Изучена история их создания и применения в структуре балетного спектакля.*

**Ключевые слова:** балет, хореографические формы, малые хореографические формы, вариация, дуэт, трио, квартет, хореографическая миниатюра, «чистый» танец, «действенный» танец.

**Актуальность** данной темы заключается в востребованности малых хореографических форм на балетной сцене для раскрытия полного портрета персонажа, яркого воплощения всех возможных эмоций и чувств героя, демонстрации диалога и истории взаимоотношений.

**Цель** – раскрыть специфику и проанализировать процесс формирования малых хореографических форм балетного искусства.

**Задачи** – дать характеристику малым хореографическим формам, проследить их появление на балетной сцене и популяризацию; раскрыть особенности этого жанра.

На протяжении всей истории человечества невербальное общение служит для подкрепления и выражения чувств и эмоций людей. Наши мысли передаются через нервные импульсы в мышечные ткани и приводят тело в движение. Когда эмоции усиливаются, то возрастает и движение. Например: когда человек находится в угнетённом состоянии, его пальцы рук – сжаты, он как бы собран в комок. Все его движения направлены en dedans – к себе. И наоборот, переживая радость души, он направляет движения en dehors, то есть наружу, появляется стремление обнять весь мир. Когда человеку кажется, что ему этого мало, он находит соответствующее движение, в том числе и с прыжками вверх. И потому танец – это высшее проявление возвышенного эмоционального состояния человека. Танцевальные движения развивались из обыденных действий. Со временем движения обогащались с помощью наблюдения за животными и уподобления растениям и природным явлениям. Но танец не остановился в своем развитии, люди начали координировать свои движения. А затем, обобщив и систематизировав накопленный опыт, создали единые правила танца. Составляющими танца являются непосредственно: ритм, темп, жесты, мимика, позы и движения, которые в равной степени создают посыл танца и формируют гармоничную и выразительную пластику тела.

В хореографии присутствует понятие – хореографические формы, которые свойственны только танцу. К примеру, пантомима в балете не имеет определенных форм, за исключением случаев, когда в сочиненных танцах она приобретает формальную организацию. Хореографические формы можно определить как замкнутые устойчивые танцевальные структуры, в рамках которых развиваются танцевальные темы. Стоит отметить, что хореографические формы свойственны каждому из видов танца, однако разным танцам присущи свои уникальные формы. Для каждого выразительного средства формы создаются, чтобы оптимально выразить содержание танца [4, с.62-63].

Одно из ключевых и важнейших упоминаний о малых формах можно найти в трудах великих теоретиков XVII века, таких как Ж. Ж. Новерр, К. Блазис, Г. Анджолини и др. К примеру, Ж. Ж. Новерр в «Письмах о танце» пишет о великолепном «ras de deux», который Ж. Доберваль создал для оперы «Сильвия». Автор характеризовал его как полное слияние действия и интереса. Данный танец буквально соткан из страсти и всех других эмоций и чувств, которые вызывает любовь. Венцом очаровательного «ras de deux» стал дар известной французской балерины Мари Аллар, которая привнесла в танец уникальную выразительность и естественность. Неудивительно, что данное произведение имело большой успех [7, с.81-82].

Ж. Ж. Новерр считал, что дуэтная танцевальная форма является одним из основных компонентов композиционного построения классического балета.

Балет как таковой возник в Италии, но свое важнейшее развитие он получил только во Франции в 1581 году. Советская энциклопедия

характеризует балет как вид музыкально-театрального искусства, суть которого проявляется в хореографических образах [1, с.42]. Стоит отметить, что в Италии термин «балет» не был обособленным действием, а являлся лишь танцевальным эпизодом для передачи определенного настроения без сюжетной нагрузки. Изначально балет показывали в интервалах между другими театральными представлениями: оперными, драматическими и т.д. По сути, такие танцевальные эпизоды называются «Интермеццо» (итальянское «intermezzo» от латинского «intermedius» – пребывающее посередине, промежуточное). В данном жанре творили такие мастера как: Л. Дюпре, П. Бошан, Ж. Люлли, М. Гардель, которые ставили танцевальные взаимодействия между драматическими частями, основу которых составляли малые формы – сольные номера и дуэты, а также небольшие группы» [1, с.42].

Основные структурные формы классического балета зародились еще в XVI веке, а уже к XVII они закрепились в данном сценическом действии и стали неотъемлемой частью представления. В балетах Ж. Доберваля, Ф. Гильфердинга и других развивались такие обыденные для нас понятия, как «вариация», «pas de deux», «pas de trois», «pas de quatre».

На сегодняшний день в балетном театре наибольшее развитие получили формы классического балета, обладающие своими собственными утвержденными канонами. В целом, в балетном искусстве существует несколько групп классических форм, в которых сущность проявляется в исключительно танцевальном развитии. Первая группа называется «чистый» танец, а вторая – «действенный».

«Чистый» танец – это танец без смысловой нагрузки. К балетным формам «чистого» танца с устойчивой конструкцией (выход, adagio, вариации, coda) относятся:

- вариации;
- дуэты («pas de deux»);
- трио («pas de trios»);
- квартеты («pas de quatre»)

Вторая группа – это хореографические формы, содержащие в себе процесс. «Действенный» танец – это танец, с помощью которого мы можем наблюдать развитие сюжета или воплощение полной истории взаимоотношений». Например:

- монологи (транслирующий ход мысли);
- действенные дуэты;
- формы pas d'action.

Так же существуют «смешанные формы», которые представляют совокупность различных классических форм, структуры их свободно переплетаются между собой. К ним относятся соло, дуэты или трио на фоне танца кордебалета. Их формы не имеют устойчивой системы и предназначаются для усиления выразительности вариации, дуэта, трио и т.д. В качестве примера можно привести adagio Одетты и Зигфрида из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» в постановке Л. Иванова.

Понятие «вариация» имеет латинское происхождение и означает дословно «изменение». Она считается формой балетного спектакля, посредством которой раскрывается сюжет действия и характер героя. В вариации представляются также технические возможности артиста балета, в этом случае показан и уровень его исполнительного мастерства. Тем не менее вариация бывает для разного количества участников. Это может быть один солист или одна солистка, два солиста или две солистки. С XX века вариации неформально разделяются на мужские и женские, поскольку повествовательная линия в женских и мужских классах отличается, но также они могут носить смешанный характер. Такой плюрализм позволяет балетмейстеру подобрать для каждого исполнителя свои движения, которые лучше ему подойдут и наиболее ярко раскроют персонажа. Примером могут служить мужская вариация из вставного pas de deux балета «Жизель» в постановке Ж. Перро на музыку А. Адана, а также 11 вальс из балета «Шопениана» в постановке М. Фокина на музыку Ф. Шопена.

Вариация-монолог или хореографический монолог представляет собой трёх или четырёх частную форму. Характер, эмоции, сопутствующие условия – всё без исключений – в наиболее определенной форме, в отличие от балетной вариации. Монолог может быть решён с помощью всевозможных выразительных средств. Формируя свое собственное творение, постановщик раскрывает чувства героя в конкретный, переломный период в его жизни, прослеживая отклик характера на события, которые с ним происходят. Монолог Фригии в балете «Спартак» Ю. Григоровича обусловлен издевательствами спартанцев на пиру. Абсолютно для каждой вариации-монологу характерен принцип хореографической логики, контрастности.

Сольное исполнение постановки или ее части присутствует и в иных жанрах танцевального искусства. Соло происходит от итальянского «solo», произошедшего от латинского «solus» и означает «один». В различных видах искусств термин означает исполнение одним танцовщиком (либо танцовщицей) вариации, концертного номера или любой танцевальной части в балетном спектакле [1, с.484].

В истоке развития балетного искусства каждый парный танец назывался pas de deux. Pas de deux, так называемый «танец вдвоём», существовал ещё в XVIII веке. С течением времени в дуэтном танце поменялось многое: техника, актёрское исполнение, драматургическое построение и многие другие составляющие. Несмотря на это, выявленные ещё в XVIII веке законы действенности, выразительности, смысла, одухотворённости, актуальны и сейчас.

К XIX веку дуэтный танец приобретает более определённую танцевальную форму из пяти частей. Pas de deux балерины и танцовщика входит в неё в качестве составной части, выполняемой в характере adagio.

Современные балетмейстеры, искусствоведы делят дуэтную форму на две – «хореографический дуэт» и «pas de deux» и считают их разными по значению. Хореографический дуэт сегодня – это независимое

художественное произведение, а *pas de deux* – танцевальное действие внутри балетного спектакля.

Хореографический дуэт – осуществление хореографических партий двух танцовщиков, во время которых выявляются индивидуальные отношения главных действующих лиц, их чувства, мысли, наполненные сюжетным звеном, являющимся главным замыслом балетного спектакля. В дуэте совершается взаимодействие, однако общение проходит не с помощью слов, а невербально, с помощью движений тела и выражению эмоций и чувств. Общее содержание всего спектакля формируется непосредственно через отображение отношений исполнителей друг к другу в дуэтном танце.

Ф. Лопухов в работе «Хореографические откровенности» отмечал, что *pas de deux*, как, собственно, и дуэт, – также хореографическая композиция для двоих, но в отличие от хореографического дуэта *pas de deux* не несет сюжетной и смысловой нагрузки. Каждый артист танцует четко сочиненную для него партию, придерживаясь исключительно хореографических законов. Бесспорно, *pas de deux* это блестящая техника, с различным чередованием танцевальных движений, нередко богатая разными по сложности поддержками, в том числе воздушными, либо партерными, в зависимости от балетмейстерского замысла и сюжетной линии балетного спектакля. В таких дуэтах нет действующих лиц, есть только выражение, через пластику движений, хореографических тем. Поэтому «вырвать» дуэт из общего спектакля в отдельный номер, то впечатления от него будут такими же сильными, как и в составе целого балета. Примером таких дуэтов можно называть *pas de deux* Китри и Базиля из четвёртого акта балета «Дон Кихот» в постановке М. Петипа, Асака и Ледяной девы из балета «Ледяная дева» в постановке Ф. Лопухова, Хозяйки и Данилы из балета «Каменный цветок» в постановке Ю. Григоровича [5, с. 55-56].

Дуэтный танец, в свою очередь подразделяется на: «двойку» и «танец-диалог».

Танец «двойка» – дуэт, исполненный парой артистов, представляющийся простейшей формой малой хореографической постановки. Их композиционно-лексическая структура как правило характеризуется как танец «в унисон». Однако бывают случаи, когда создавать данные дуэты следует по принципу «зеркального отражения» [2, с. 121].

«Танец-диалог» можно смело назвать высшим видом дуэтного танца. Здесь каждый партнёр посредством своей индивидуальной пластики ведёт тему, доносящую до зрителя мысль и чувство. Дуэты в форме действенного диалога являются одной из важнейших частей балетного спектакля. Здесь необходимо отметить, что «танец-диалог» не закрепился в балетном обиходе, поскольку момент общения героев есть в каждом дуэте, к примеру, Жизель и Альберт, Фригия и Спартак и т.д. Общение, взаимосвязь с партнёром – элемент общий для дуэта с диалогом.

«*Pas de trois*» – дословно «танец втроём» – одна из разновидностей классического ансамбля, включающая танец трёх артистов. Компози-

ционной основой является *pas de deux* с дополнительной танцовщицей, которая исполняет свою вариацию между адажио и вариацией танцовщика. Как и для других малых форм, для *pas de trois* характерна каноничная структура.

Трио – это танцевальная форма, в которой задействованы три исполнителя. Трио может исполняться в четырёх вариантах: три женских партии, три мужских партии, две мужские и одна женская, две женские партии и одна мужская. Такая танцевальная форма не замкнута канонами классического балета, поэтому имеет более свободную пластику и разнообразие в движениях.

«*Pas de quatre*» – «*quatre*» в переводе с французского – «четыре». Термин обрел популярность уже к XIX веку. В балет же данная танцевальная форма пришла вместе с *pas de deux* и *pas de trois*. Упомянутый выше Ж.Ж. Новерр считал, что в *pas de quatre* допустимы симметричные фигуры, идущие справа налево, которые лишены выразительности, это делается для того, чтобы дать передохнуть первым артистам. При этом отмечал, что в большинстве своем неразумно жертвовать выразительностью и чувством танца в угоду техническому проворству танцора. Более того, Новерр настаивал, что в сценах действия, симметрия обязана уступить место природе [6, с.143]. Построение *pas de quatre* по своей сути во многом выстраивалось по принципу *pas de deux*, сохраняя всю ее структуру: *entree*, вариации четырёх танцовщиков, *coda*. *Pas de quatre* может быть как действенным (сюжетным), так и дивертисментным (чистым).

В XX веке *pas de quatre* трансформируется в хореографические квартеты. С этого момента их структура становится более разнообразной, более свободной в вариационном смысле. Также становится очевидно, что возможности создания танца для четверых танцоров весьма велики: для четырёх мужчин, для четырёх женщин, двух мужчин и двух женщин, трёх мужчин и одной женщины, трёх женщин и одного мужчины.

Каноничный *pas de quatre* не является такой доминирующей формой в балетном спектакле как *pas de deux*, но тем не менее достаточно часто применяется в качестве выразительной формы. Пожалуй, самый известный пример *pas de quatre* является «Танец маленьких лебедей» из балета П. Чайковского «Лебединое озеро». Другим не менее ярким примером может послужить танец Фей: Золота, Серебра, Сапфиров, Бриллиантов из балета П. Чайковского «Спящая красавица» (хореография М. Петипа).

К малым хореографическим формам также относится и миниатюра. Миниатюра – это произведение искусства, отличительная черта которого – особая тщательность и тонкость исполнения при коротком хронометраже. Изначально миниатюрами называли искусство расписывать заглавные буквы в рукописных книгах XI-XVII в., а самоназвание пошло от названия краски, которой и писались миниатюры – сурик [3, с. 198]. Миниатюру позаимствовали и другие виды искусства, такие как литература, театр, музыка. Одним из ярчайших примеров миниатюры в хореографии может послужить «Умирающий лебедь»

в постановке М. М. Фокина. Этот танец выстроен на традиционных движениях женского классического танца и состоит из pas de bourree, позы attitude, с перегибами и движениями рук (port de bras), то плавными, то взволнованными. «Умирающий лебедь» воспринимается как вполне самостоятельное произведение, и это вполне заслуженно, даже несмотря на то, что длится оно всего около двух минут. В целом, в структуре форм хореографического искусства миниатюра была и остается самой вдохновенной и самостоятельной формой.

Малые хореографические формы формировались столетиями. На сегодняшний день хореографы активно используют их для создания своих шедевров. Это объясняется их вариативностью и универсальностью. В постановочном процессе работа с малыми хореографическими формами является одной из самых трудных. Она требует от постановщика огромных знаний в области психосоматики и биомеханики. Чтобы в танце как можно лучше подобрать нужные движения, где каждый жест, поза, мимика раскрывают для нас героя. Ведь герои всегда на виду у зрителя и им некуда прятаться. Это как крупный план в кино, где заметен каждый вздох и не прощается малейшая оплошность. Но все же именно они раскрывают для нас более подробно те или иные черты характера героя. Поэтому малые хореографические формы не теряют свою актуальность и интерес у зрителей.

#### Литература

1. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Захаров Р.В. Слово о танце. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 160 с.
3. Краткий словарь по эстетике / Под общ. ред. М. Ф. Овсянникова, В. А. Разумного. – М.: Политическая литература, 1964. – 542 с.,
4. Линькова Л. А. О драматургии балета / Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. – Вып. 3. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
5. Лопухов Ф.В. Хореографические откровенности. – М.: Искусство, 1972. – 215 с.,
6. Новерр Ж. Ж. Письма о танце – СПб.: Лань; Планета музыки, 2007. – 384 с.,
7. Смирнов Искусство балетмейстера: учебное пособие для студентов культ.-просвета, фак. вузов культуры и искусств.- М., Просвещение, 1986, 192с.

## Влияние танца «модерн» на гармонизацию личности

*В. В. Агеева*

*студент 4-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Ю. Н. Слонченко*

*научный руководитель  
Заслуженный артист Украины,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Высшая цель всякого культурного общества – формирование всесторонне развитой личности. Культура является совокупностью материальных и духовных благ, созданных человеком, и несет в себе созидательную функцию.*

*В данной работе, под понятием «культура» следует понимать то, что способствует духовному росту человека. Культурно развитая личность способна мыслить и создавать нечто новое, что будет иметь духовную ценность. Такую ценность в культуре имеет и искусство танца, в том числе современно. Он направляет человека на путь познания мира и поиска своего места в нём.*

*В исследовании рассматривается философский и психологический подходы к танцу, а также особенности его влияния на формирование и развитие гармоничной личности.*

***Ключевые слова:** общество, культура, современный танец, личность, гармония, танец «модерн», психология, философия, мироощущение.*

Вторая промышленная революция, конца XIX и начала XX века была фазой быстрой индустриализации. Фабрика сменила мануфактуру, уровень благосостояния и качества жизни существенно вырос.

В быт людей повсеместно входят фотография и кинематограф, телефон и телеграф, новые транспортные средства, которые позволяют быстрее преодолевать расстояния, формируется средний класс. Меняется ритм жизни, ценности людей, что не могло не отразиться на культурной деятельности.

Кризис классической балетной школы меняет отношение к балетному театру. Это становится одной из причин рождения нового танца – «модерн». У танцоров появляется закономерное желание выражать свои чувства и собственное «Я», а не эмоции заложенные автором. Они тре-

буют свободы мысли, поиска новых техник и подходов к движению. Так первые модернисты осмелились бросить вызов обществу и традиционной хореографии.

Появление новых танцевальных направлений в XX веке можно объединить определением – «антибалетное искусство». Балетмейстеры и танцовщики стали отказываться от балетных канонов и занимались поиском новых ценностей, способов понимания соотношения жизни и искусства, форм выразительности, техник, которые отрицали достижения классического балета, а так же философских обоснований своего экспериментирования. Изменения были кардинальными и их можно считать настоящей революцией в мире искусства.

**Актуальность** исследуемой темы заключается в том, что в настоящий период времени происходит интенсивное развитие современного танца и, в частности, танца «модерн». В связи с этим важно знать особенности данного направления, нацеленные на внутреннее состояние личности, развитие её уникальности и особое видение мира.

**Цель** статьи – привлечь внимание к проблеме современного танца и выявить его механизмы влияния на личность человека. **Задачи:** проанализировать актуальную информацию по данной теме; раскрыть такие понятия как «танец модерн» и «гармонизация личности»; определить особенности, с помощью которых направление танца «модерн» оказывает влияние на личность.

Современный танец – это искусство, прежде всего выражающее индивидуальность автора. История его развития собрала множество различных техник, подходов и стилей. Понятием «современный танец», или же «contemporary dance», часто ошибочно называют одну определенную технику или эстетику, а также приравнивают к бытовому танцу. На самом деле важно помнить, что этот термин обозначает лишь временные рамки, от момента возникновения, и по сегодняшний день.

Искусство современного танца начинает свои поиски с танца «модерн» и берёт свое начало в Соединенных Штатах и Германии. Это были эксперименты творческого самовыражения художника. Зачастую в танце «модерн» автор использует различные сравнения, образы, метафоры. В нём сочетаются декламация, танец, пение, пантомима, театр, и помимо музыки могут использоваться шумы и различные звуки. Спонтанность, гармония, импровизация, непрерывный эксперимент с движениями, работа в несценическом пространстве – всё это является основными принципами танца «модерн».

Это направление не концентрируется лишь на технике. Большое внимание уделяется душевному состоянию исполнителя, а также ощущениям, которые возникают в танцевальном процессе.

Танец «модерн» в своём понимании схож с психологическим понятием «гармоничной личности». Когда у человека существует баланс между внутренним миром и внешним, то он в гармонии с собой. Личность, полностью принявшая себя, умеющая глубоко понимать окружающий мир является гармонично развитой. В танце «модерн» этот принцип ярко

прослеживается. Только гармония души, разума, тела и пространства может вдохновить постановщика и исполнителя на создание произведения, которое способно затронуть самые тонкие струны психики человека.

Но в жизни человека не всегда присутствуют необходимые условия для гармоничного развития. Внутренний мир современного человека наполнен массой противоречий, с которыми он сталкивается в повседневной жизни, и его психика бывает слишком уязвима. Влияющими факторами могут быть: стрессы, чрезмерно активная социальная деятельность, давление общества и СМИ, жизненная несправедливость и многое другое. Вследствие подобного концентрированного воздействия психологическое состояние такого индивида – нестабильное, что зачастую приводит к дисгармонии. Дисгармония личности – это лишение собственного «Я». Человек в таком состоянии теряет ощущение самого себя и отказывается от собственного мнения. Данная проблема формирует у человека телесную скованность, мышечные зажимы, недоверие и тревогу от близости или физического контакта с людьми. Но ни для кого не секрет, что человечество всегда умело находить пути выхода даже из глобально сложных ситуаций.

Так, с возникновением психоаналитических школ К. Юнга, З. Фрейда, А. Адлера, с учениями В. Райха, началась работа по гармонизации состояния личности и процесса коммуникации через движение.

Появление телесной терапии, которую разработал В. Райх, внесло свой вклад в развитие танца «модерн». «Конфликт, который действовал в определенный период жизни, всегда оставляет свои следы в характере, в форме ригидности» [1, с. 95]. Так психоаналитик в своих работах указывал на то, что все невыраженные переживания и эмоции человека не исчезают, а формируют в теле мышечные блоки, которые впоследствии нарушают гармоничную жизнедеятельность и даже вызывают невротические заболевания. Исходя из этих убеждений, он создал ряд методик, которые помогают человеку уменьшить скованность каждой группы мышц через высвобождение скрытых чувств и эмоций.

Такие пионеры свободного танца, как А. Дункан и М. Вигман были близки учениям В. Райха. Они полагали, что естественность, индивидуальность и эмоциональное выражение – это самое главное для танцовщика. Данное суждение остается актуальным и ныне.

Спустя некоторое время американская танцовщица и педагог Мэрион Чейз, создала направление танцевально-двигательной терапии, где обращала большое внимание на свободу движения. Её студенты ставили на первое место выражение чувств. Методы Чейз опробовали на психиатрически больных, которых считали безнадежными, но на этих сеансах они научились выражать свои мысли и чувства правильно и смогли перейти к более традиционным методам лечения.

Принципы танцевально-двигательной терапии перекликаются с принципами танца «модерн». В обоих случаях происходит осознание возможностей и особенностей своего тела, повышается самооценка и доверие к самому себе, поощряется творческий потенциал человека и

его самовыражение. Все техники, созданные психологами и танцовщиками, на основе этих принципов, являются мощным инструментом для гармонизации личности.

В искусстве современного танца техники танцевальной терапии можно назвать одним словом – «импровизация». Она учит человека взаимодействовать с пространством и партнерами, а также реагировать на сигналы и импульсы своего тела. Импровизацию можно назвать «спонтанной хореографией».

Существует ещё одна немаловажная техника танца «модерн» – техника дыхания. Американский психотерапевт А. Лоуэн в работе «Психология тела» отвел главу на тему дыхания. Он писал: «В течение нескольких последующих лет после терапии у Райха я работал над своим дыханием, все сильнее осознавая его, а также выполнял биоэнергетические дыхательные упражнения. Эти упражнения отличаются от обычных дыхательных упражнений тем, что они вырабатывают навык естественного дыхания, независимо от нашей воли. Я не нахожу слов, чтобы полностью выразить, какие благие последствия принесла мне эта работа. Она положительно повлияла на мое здоровье, укрепила меня, а также позволила вести себя более свободно и естественно во всех стрессовых ситуациях. Она бесценна во время публичных выступлений, как как позволяет мне избегать напряжения, связанного с выступлениями перед большим количеством людей» [4, с. 18]. В этом труде Лоуэн рассказывает как важно, чтобы мы осознавали своё дыхание. Он утверждает, что если бы мы дышали естественно и без зажимов, то уровень нашей энергии был бы выше, и мы бы реже страдали от депрессии или хронической усталости. «Глубоко дышать – означает глубоко чувствовать», – так писал автор. Аналогий из танцевального мира много, но самой известной по сей день техникой является техника сжатия и расширения «contraction and release» Марты Грэхем. Механизм данной техники полностью зависит от правильного дыхательного процесса.

Техники в танце «модерн», созданные на протяжении многих лет, доказывают, что танец – это язык чувств. Любое эмоциональное состояние, выраженное телом, снижает напряжение, что позволяет находить баланс с собой. Когда человек познает себя и окружающий его мир, то в жизни и искусстве ему будет легче обрести гармонию.

Благодаря своим особенностям танец «модерн» оказывает большое влияние на внутреннее состояние человека, а это, в свою очередь, – на качество исполнения танцовщика и восприятия действия зрителем. С пониманием современного сценического танца изменится взгляд на искусство в целом и повысится уровень культурного развития общества.

В заключении следует сделать вывод о том, что танец «модерн» – это сложный феномен, который нужно понять с помощью анатомии, биомеханики, психологии, социологии и философии. Это позволяет заинтересованному человеку быть всесторонне развитым, обогащать свои чувства и знания. Применение данных достижений ведёт к личностному развитию и гармонизации.

## Литература

1. Вильгельм Р. Анализ личности. – М.: КСП; СПб.: Ювента, 1999. – 333 с.
2. Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. N 4. С.50-63.
3. Дункан А. Моя жизнь. Танец будущего. – М.: Книга, 2005 – 345 с.
4. Лоуэн А. Психология тела: биоэнергетический анализ тела/Пер, с англ. С.Колета – М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2000 – 256 с.
5. Никитин В. Ю. «Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие» – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 520 с.: ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
6. Фейдимен Д., Фрейгер Р. Вильгельм Райх и психология тела // Личность и личностный рост. Выпуск 2. – М.: Исток, 2003 – 453с.

## Национальные особенности хореографического произведения

*Н. Э. Аджиниязова*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье рассматривается танцевальное искусство нескольких национальностей: русских, евреев, грузин. Сделаны акценты, на уникальности, особенности каждого народа. В процессе сравнения, мы узнаем, историю и уникальность каждого из них.*

*Ключевые слова: особенность, хореография, танцевальная культура, история, традиция, индивидуальные, характер, искусство, народ».*

Танец – это насыщенный и разнообразный вид искусства, существующий с древних времен. Его яркость и эмоциональный посыл, никого не оставляет равнодушным. К каждому народу, присущи свои манеры и особенности исполнения.



Чтобы продемонстрировать индивидуальность танцев разных народов, мы сравним и обозначим их особенности деятельности, жизни и быта. Изучим особенности танцев таких народов, как: русский, еврейский, грузинский [1, с.34].

**Актуальность** темы состоит в необходимости исследования потребностей и отличий характера, разных национальностей.

**Цель** данной статьи – показать особенность и уникальность танцев разных народов.

**Задача.** Раскрыть индивидуальные особенности разных национальностей. Сделать выводы по каждому из них.

### **Русские народные танцы**

Этот вид творчества берет свою историю в Древней Руси. В то время ни одна ярмарка или другие массовые мероприятия не обходились без национальных плясок – особого вида колоритной хореографии. Эти танцы имеют множество отличительных характеристик и особенностей. Во-первых, русский народный танец – это задорные пляски с прыжками и активными движениями, которые неизменно сопровождаются бесконечными юмором и смехом. Во-вторых, национальные костюмы являются обязательным атрибутом этого танца – они не менее яркие и красивые, чем сами танцы. Следовательно, танцы на просторах России требовали от мужчин энергии и физической силы, а от женщин – грациозности, изящности движений и величественности.

Русский народный танец – это своеобразное олицетворение характера русского человека и его души. В основном, народный танец был привязан к массовым и большим церковным праздникам. Среди самых грандиозных можно выделить: свадьбы, Рождество, Масленицу, Ивана Купалу и многие другие. Русский народ и до сих пор славится своим огромным количеством праздников [6, С. 68].

В русских народных танцах, названия часто отражают их суть: *хоровод* – стал главное украшение русских народных праздников. Характер танца меняется от случая к случаю: хоровод в честь прихода весны, потом встречают Ивана Купалу, держась за руки, платки или девичьи венки; *кадриль* – русифицированный французский танец – в России оброс своими традициями. В кадрили частушки часто исполняются либо всеми исполнителями одновременно, либо по очереди, передавая эстафету от одного к другому. Танцевальная встреча нескольких пар переросла в настоящий роман в танце со многими главами: "Знакомство", "Прогулочка", "Разлучная", "Прощальная"; Русская пляска – позволяет танцору проявить свою индивидуальность и выплеснуть заряд энергии и эмоций. Любой исполнитель может проявить собственную смекалку и мастерство в танце. Главное отличие танца от хоровода состоит в более богатой лексике танцевальных движений; игровые народные танцы, как становится ясно из названия, имеют ярко выраженную игровую часть, где исполнитель не просто танцует, а выступает в роли одного из представителей флоры или фауны, придавая им некоторые человеческие черты. В этих номерах осо-

бенно ярко отображается осмысленное отношение русского человека к окружающей жизни [3, с. 41].

Каждый из этих танцев отечественной хореографии, требует пристального внимания и изучения. Необходимо дать толкование танцам и охарактеризовать их основные черты [3, С. 12].

Подводя итог, можно сказать, что русские народные танцы – это яркие и красочные произведения народного творчества, отражающие художественную и специфическую идею его многотысячелетней истории. Этот вид искусства несет в себе определенную идею и глубоко отражается в хореографическом творчестве народа.

### **Еврейские народные танцы**

Еврейские танцы создавались и развивались на протяжении многих веков, совмещая в себе традиции как еврейского народа, так и культуру языческих обрядов. Тем не менее, появились и собственный стиль и некоторые традиции. К примеру, правило, что нельзя танцевать с представителем противоположного пола на официальных мероприятиях. Танцы и танцевальные вечеринки считаются для евреев местом, где парни знакомятся с девушками и выбирают себе невесту. По еврейскому обычаю, период знакомства и ухаживания длится недолго, несколько встреч – достаточно для принятия решения.

В древности еврейский танец представлял собой разновидность танцевального фольклора. Затем стали развиваться еврейские обрядовые танцы, связанные с заключением брака, рождением детей, сбором урожая. Они имеют веселый, энергичный, ритмичный характер. Как и у всякого народа, у евреев есть характерные движения – положение рук и корпуса (кости к плечам, работа корпуса – покачиваемые движения вперед) [2, с. 131].

Большинство еврейских танцев носит массовый характер и по своей структуре напоминают хоровод – участники танца держат друг друга за руки, которые поднимаются и опускаются во время танца, также каждому танцу присуще особые шаги.

Существует множество различных видов традиционного еврейского танца, но большинство выделяют три наиболее известных жанра: израильский танец – изначально формировался во время богослужений, при формировании новой культуры – сочетания различных форм танца с традиционными шагами. Израильский народный танец включает в себя даже балетные движения. Хава Нагила (в переводе с иврита название этого танца "давайте радоваться") на сегодняшний день – один из самых известных танцев во всем мире; хора – это круговой танец, который появился в Румынии. Хора часто рассматривается, как самый популярный круговой танец среди евреев во всем мире [2, с. 88].

Делая выводы, можно сказать, что еврейские танцы многообразны, формируются они на основе исторических событий и частично впитывают в себя особенности культуры народов того региона, где они проживают. Характерным элементом еврейского танца являются платки, которые служат условным разделением мужской и женской ладони.

### **Грузинские народные танцы**

Грузинская танцевальная культура многогранна и разнообразна. Но в то же время, все танцы имеют общие черты: девушки в этих танцах смотрят грациозно и величественно. Они двигаются маленькими шажками, их руки пластичны, взгляд направлен вниз, и лишь иногда они могут позволить себе взглянуть на мужчину. Мужчина – является воплощением мужественности и бесстрашия. Он двигается резкими и очень сложными движениями, некоторые из которых больше похожи на акробатические трюки. Это могут быть высокие прыжки и смелые пируэты [5, с. 163].

Существует три основных вида: *лезгинка* – старинный, народный, быстрый кавказский танец. Сопровождающая его музыка характеризует стиль танца. Исполнение требует от юношей ловкости и большой силы, а от девушек – изящества и плавности движений. Музыка, как и танец – очень быстрая и темпераментная. Этот знаменитый танец является отголоском языческих ритуалов, главным элементом которых был образ орла. Этот образ прекрасно передают исполнители, в тот момент, когда они встают на цыпочки и расправляют руки-крылья. *Картули* – грузинский народный танец. Он родился в долинах Каргалинии. Это лирический парный танец. Танец исполняют девушки и юноша. Основные движение в танце – скольжение ног. *Рачули* – стал широко известен публике совсем недавно – в начале двухтысячных годов. Его танцуют так же просто и страстно, как плясали бы на лугу рачинские крестьяне. Игривый и юмористический танец никого не оставляет равнодушным – стоит заиграть музыке и ноги сами идут в пляс [2, с. 327].

Мы приходим к выводу, что грузинский танец формировался на протяжении многих веков, в зависимости от характера народа, быта и повседневности. Характер хореографии – энергичен, все движения динамичны. Они отличаются яркой эмоциональной выразительностью, быстротой и уверенностью движений.

**Вывод.** У каждого народа есть свои особенности в хореографической культуре. Исполнители отражают мысли и чаяния своего народа, привнося в свой танец национальный колорит. Таким образом они позволяют почувствовать душу и колорит всех народов.

### **Литература**

1. Вашкевич Н.Н. История хореографии всех веков и народов, 3-е изд., стер. – 2016 года/ 192 с.
2. Потехин В.Е. – Народоведение Крыма – 1997. – 79 с.
3. Худеков С.Н. – Всеобщая история танца/ С.Н. Худеков. – М: Эксмо, 2010. – 608 с.
4. Телушкин Р. Й. Еврейский мир. О еврейском народе, его истории и религии – 2000 г. / 760 с.
5. Джавришвили Д.Р. Грузинские народные танцы – / Государственное издательство/Тбилиси – 1958 г.- 280 с.
6. Бахрушин Ю.А. «История русского балета», – М.,-1977-227 с.

## **Традиционные формы танца крымских татар**

*К. Ф. Ахметова*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В работе рассматриваются традиционные формы крымскотатарского танца и их сценическое воплощение.*

**Ключевые слова:** танец, музыка, крымские татары, культура, Хайтарма, Крым.

**Введение:** крымскотатарский народный танец – явление уникальное и самобытное. В связи со сложной историей народа, значительная часть этого вида искусства утеряна и потому нуждается в бережном сохранении и изучении. Несмотря на широкое распространение крымскотатарской культуры на территории Крыма, она все еще мало изучена, а что касается хореографии, то на сегодняшний день отсутствуют должные методические разработки по крымскотатарскому танцу. Таким образом, тема традиционных форм танца крымских татар является своевременной и **актуальной**.

**Цель.** Проанализировать традиционные формы танца крымских татар.

**Методы** исследования: исторический, метод описания произведения, метод анализа.

Форма произведения танцевального искусства – это система специфических ритмически организованных выразительных движений человека, претворяющих и обобщающих пластику реальной жизни.

Веками вырабатывались малые и крупные танцевально-хореографические формы способные выражать обобщенно-поэтическое жизненное содержание. Форма – это способ (метод) изложения хореографического материала, как он будет изложен, такую форму этот материал, как хореографическое произведение, и приобретет. Каждый вид танцевального искусства имеет свои формы, свои особенности построения композиции танца.

Чтобы ответить на вопрос о том, какими традиционными формами обладает крымскотатарское хореографическое искусство, следует взглянуть вглубь истории и понять, каким образом этот вид искусства сформировался.

К примеру, танец «Ташлама» имеет чисто мужские корни и пришел из ритуала его исполнения перед началом борцовских или воинских единоборств, бытовавших у кочевых предков крымских татар. И, напротив, с трудовым циклом связан групповой танец «Хоран», когда танцующие, сомкнувшись в круг или полукруг и положив кисти своих рук на предплечья рук соседей по танцу, двигаются по кругу приставным шагом, напоминая движения людей разминающих глину вперемежку с соломой для формовки кирпичей – «саман» на общественных строительных работах «Талакъя». Помимо этого, хораны отличаются друг от друга в зависимости от места их возникновения. Например, в Алуштинском районе бытовал танец Тувакь джыйыны, исполняемый только мужчинами. Тувакь дэюыйыны, возникший в степных районах, исполняли только женщины [6, с. 707].

Таким образом, сценическое искусство крымских татар также как и у многих других народов, зародилось в недрах древних ритуалов и старинных обрядов, связанных с началом различных трудовых циклов, земледельческой и скотоводческой форм хозяйствования, бракосочетанием, подготовкой к военным походам. Отсюда и появление связанных со всем этим народных песен и танцев. Так, танец «Ташлама» – буквально бросок, бросание – или по-другому «Агъыр ава» – это тяжелая, медленная мелодия, весьма характерен для мужчин. Еще один вариант названия этого танца «Акъяй авасы» – мужская мелодия. Танец, перемежающийся дугообразными движениями рук танцующих и приседаниями в такт тягучей, тревожной по характеру музыки, акцентируемую ударными инструментами, как бы символизирует движения двух готовящихся к схватке друг с другом орлов. Этот считающийся очень старым у крымских татар танец до сих пор еще исполняется взрослыми и пожилыми мужчинами на торжествах.

Весьма характерным является и танец пастухов – «Чобан оюны» (танец пастухов). Когда пастухи танцуют, они стараются показать ловкость и продемонстрировать красоту телосложения мужчины. Это очень выразительный танец. Бейим одаман – пастушеский танец (одаман – глава пастухов), состоит из трех частей: медленной, умеренной и быстрой. Содержание танца варьируется. Пастух поет о сыне, пропавшем без вести. Радостное известие о том, что сын нашелся, вызывает бурный, темпераментный танец [6, с. 707].

Отдельно следует отметить такой танец как «Хайтарма». На основе зафиксированных в экспедиции материалов Асан Рефатов в 1932 г. выпустил книгу «Песни крымских татар», где совершенно определенно говорится об оригинальности крымскотатарской «Хайтармы», которая, по его мнению, является исключительно крымскотатарским танцем, и не имеет ничего общего с танцами Кавказа, Турции, Ира-

на. Она характерна для крымских татар так же, как «Лезгинка» для грузин [2, с. 15–16]. Исследователь приводит примеры более шестидесяти «плясок», «песен-плясок», хороводов, среди которых около двадцати – «Хайтарма». Оригинальность и разнообразие данного танца дает основания для выделения всех разновидностей этого танца в самостоятельную группу в классификационном ряду крымскотатарских народных танцев.

Игры и обряды крымских татар нашли свое выражение в песнях, сопровождаемых особыми танцевальными движениями. К ним относятся четыре песни степных татар «Юзюк оюн йырлары», исполняемые при игре в кольца. В первой песне – медленной и мечтательной – поется о будущем женихе: одна из девушек собирает кольца у своих подруг, вторая, шутливая и оживленная, повествует о радостях предстоящей семейной жизни, несколько девушек танцуют. В третьей песне есть куплеты, восхваляющие и высмеивающие жениха-неудачника, чье го имени не оказалось в числе избранников. Четвертая песня посвящается избраннику. Во время ее исполнения каждая девушка должна танцевать соло для своего будущего жениха. Танцует она до тех пор, пока кто-нибудь из подруг не ударит ее по спине, поздравляя с будущим семейным счастьем. Танец исполняют в сопровождении унисонного хора девушек под аккомпанемент бубна [6, с. 708].

Таким образом, можно выделить следующие характерные черты крымскотатарских танцев. 1) По количеству исполнителей наиболее часто встречающимися являются массовые (мужские или женские), дуэтные (мужчина с женщиной) и сольные танцы. 2) По тематике все танцы схожи, в основном преобладают лирические и бытовые мотивы. 3) По количеству фигур танцы имеют вариации от 2х до 8-10. Основными рисунками танца являются точка, линия, диагональ, полукруг, круг. Количество исполнителей в танцах варьируется: от одного до восьми человек или же неограниченное четное количество человек в парных танцах, что, возможно, связано с четной цифрой в тюркской культуре [2, с.47].

Что же касается традиционных форм танцев, то здесь можно провести следующую классификацию:

- 1) сольные танцы («Эмир Джелал ве Хайтарма»);
- 2) дуэтный танцы («У ручья»);
- 3) хороводы и хороводные танцы («Хоран», «Къады, къады» и др.);
- 4) массовые и сольно-импровизационные бытовые танцы («Чобан оюн», «Акъяй авасы», «Акъмечит яшлар» и др.), где отдельную подгруппу составляют танцы«Хайтарма»;
- 5) массовые парные танцы («Агъыр ава ве Хайтарма»);
- 6) вокально-хореографические композиции («Юзук оюны»).

Несмотря на сложный исторический путь развития крымскотатарской культуры, все же она сохранила свою самобытность и уникальность, и продолжает жить и развиваться. Во многом этому способствует деятельность двух крымскотатарских ансамблей песни и танца «Хайтарма» и «Крым». Благодаря руководству и творческим коллек-

тивам этих ансамблей крымскотатарское искусство получает новые импульсы для своего дальнейшего развития.

Основной репертуар ансамблей представлен фольклором. За многолетнюю творческую деятельность этих коллективов восстановлено и аранжировано множество старинных песен, собраны народные мелодии и, конечно, воссоздано множество народных танцев. Большая заслуга в этом деле принадлежит заслуженной артистке Таджикистана Ремзие Усеиновне Баккал. Будучи балетмейстером (в разные годы) в ансамбле «Крым» и в ансамбле «Хайтарма» ею было создано множество хореографических композиций, отражавших быт, нравы, культурные и этнические особенности крымскотатарского народа. Это и торжественная «Агыр ава ве Хайтарма», и шуточный танец «Ай-Петри», сольный танец «Эмир Джелиал» и вокально-хореографическая сюита «Той» и многие другие.

Конечно, время движется вперед, и вместе с ним появляются новые композиторы, новые молодые балетмейстера, спектр тем для хореографических разработок становится шире. Таким образом, возникает возможность для преобразования и совершенствования танцевального искусства, приобретающего новые формы и содержание. Однако, возможно это лишь при наличии крепкой основы. И такая основа у крымскотатарского танцевального искусства, безусловно, есть.

**Выводы:** история наделила крымскотатарский народ богатой культурой и традициями, которые продолжают жить и обогащаться в нынешнее время. Воплощается это богатое наследие, в том числе, и на сцене в виде песен и танцев. Богатое разнообразие традиций, обрядов и других культурных особенностей – мощная основа для создания множества хореографических композиций, имеющих образное содержание, что в свою очередь, привело к появлению разнообразных форм крымскотатарского танца. Это многообразие форм мы и сегодня можем видеть на сценах как больших театров, так и в сельских клубах, потому как подлинное народное искусство всегда будет жить всегда.

#### Литература

1. Абкадыров Р. Р. К вопросу формирования тюркской топонимии Крыма / Р. Р. Абкадыров // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 1999. – № 6.
2. Алимов Али. Танцы крымских татар. Хореографический сборник / Алимов Али. – Одесса : ТПО «Вариант» 1994.
3. Аркина Н. Е. Языком танца / Н. Е. Аркина. – М., 1980.
4. Ванслов В.В. Статьи о балете / В.В. Ванслов. – Л.: Музыка, 1980 – 192 с.
5. Джемилев А. Танцы ансамбля «Хайтарма» / А. Джемилев. – Ташкент, 1986.
6. Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре старожильческого населения Крыма. Часть первая. Мусульмане: крымские татары, крымские цыгане / Ред.-сост. М. А. Лраджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. – 768 с.
7. Refat Asan. Qъgъm tatar jъlgarъ. – Qъgъm devletnesrijatъ, 1932. – 147p.

## Поддержки в дуэтном танце на основе современной хореографии

*В. К. Барсукова*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Работа посвящена поддержкам в современном танце. В ней рассматривается понятие поддержки в дуэтном танце на основе современной хореографии. На протяжении долгого времени тема не теряет актуальности, так как значение дуэтного танца в хореографии важно.*

**Ключевые слова:** *дуэтный танец, поддержка, классический танец, современный танец, хореографическое произведение.*

В хореографических коллективах ведётся постоянный поиск средств выразительности, рождаются новые формы хореографического искусства. Удачный эксперимент обогащает лексику хореографии. Педагоги разножанровых хореографических коллективов обратились к дуэтному танцу. Для преподавания важен учёт возрастных и психологических особенностей учащихся. Педагог должен знать основы дуэтного танца, элементы поддержек и технику безопасности, а также методику женского классического танца и уметь профессионально объяснить ученикам правила исполнения, так как основа всех приёмов дуэтного танца – это классика. Для обучения дуэтному танцу педагогу следует выбирать детей с хорошими физическими данными.

**Актуальность:** тема доклада актуальна и по сегодняшний день, так как почти в каждом балете или в хореографическом произведении используются дуэтные поддержки.

**Цель исследования:** показать специфику становления поддержки в дуэтном танце на основе современной хореографии.

**Задачи исследования:** выявить понятия «дуэтный танец» и «поддержка»; проследить этапы становления дуэтного танца в современной хореографии

Дуэтный танец – парный танец танцовщика и танцовщицы. Может быть частью спектакля или самостоятельным номером. В начале развития балетного искусства любой парный танец называется *pas de deux* [1, с. 264].

Дуэтный танец получил развитие в XVIII – XIX вв., в это время он строился преимущественно на партерных поддержках и танцевальных комбинациях. Постепенно техника и драматургическое построение танца развивались и усложнялись, появились воздушные поддержки, гимнастические и акробатические элементы, ставшие составной частью дуэтного танца [4, с. 10].

В современном танцевальном репертуаре на профессиональной и самодеятельной эстраде и в классической хореографии все чаще появляются танцы, в которых широко применяется акробатическая поддержка.

Создаются танцы на спортивные темы с использованием гимнастических движений, молодежные хореографические сюиты.

Такие танцы являются одной из форм пропаганды физической культуры, способствуют эстетическому воспитанию молодежи, хорошо принимаются зрителями [3, с. 4].

Поддержка – это элементы дуэтного танца, когда партнер помогает партнерше выполнять какие-либо движения, являясь для нее опорой, поддерживая партнершу в устойчивом положении или поднимая ее.

В современной хореографии различаются поддержки партерные и воздушные. Большинство поддержек не имеет специальных терминологических обозначений, но некоторые получили обиходные названия: «рыбка», «ласточка», «флажок», «стульчик», «свечка» и др. Партерные поддержки по техническим приемам подразделяются на осуществляемые двумя руками или одной рукой за талию или за руки партнерши. Воздушные поддержки помогают исполнять маленькие или большие прыжки, включают подъемы на уровень плеч и груди или на вытянутые руки над головой, с фиксированием позы или с подбрасыванием и переменной поз [5, с. 31].

В процессе развития хореографического искусства поддержки обогащались и усложнялись. Современной хореографии свойственно их многообразие, где возможности развития и формы далеко не исчерпаны. Особые разновидности поддержек разработаны в танце модерн.

Современная хореография, отличающаяся свободой творческих взглядов, авангардностью балетмейстерских приёмов и психо-философской содержательностью обозначило новую ступень эволюции дуэтной хореографии. Дуэтное танцевание стало неким актом тактильного общения, вследствие чего процесс воплощения поддержек изменился. Более того дуэтный танец в современной хореографии стал базироваться не только на технике поддержек, но и на тактильно – танцевальном взаимодействии. Это сформировало новую технику танца – контактную импровизацию и партнёринг.

Основные принципы на которых базируется партнёринг – доверие, осознанное слежение за перемещением центра тяжести обоих танцоров, тактильное взаимодействие и использование инерциального движения.

Контактная импровизация – новое явление в хореографии, которое иногда считается самостоятельным видом искусства. Инерция и вес тела, передаются через точку физического контакта. Контактная импровизация учит доверять партнёру, чувствовать его на физическом уровне.

Однако поддержка в хореографии представляет ценность не только потому, что позволяет исполнителям демонстрировать смелость, ловкость, силу, красивый рисунок пластических линий, но и потому, что служит действенным эмоционально-выразительным средством танца. Умело использованная акробатическая поддержка, органично сливаясь с танцем, становится его необходимым элементом.

Дуэтный танец часто присутствует в балетах классического наследия: Одетта и Зигфрид («Лебединое озеро» на музыку П. И. Чайковского), Мария и Зарема («Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева) или Отелло и Яго («Отелло» А. Мачавариани).

Дуэтный танец на современной сцене можно увидеть в балетах Бориса Эйфмана. Балет «Евгений Онегин» на музыку П. И. Чайковского и рок-музыку композитора Александра Ситковецкого. А так же можно наблюдать в таких работах как «Ноктюрн» (бал-р А. Мирошниченко), «Таис» (бал-р Р. Пети), «Сарабанда» (бал-р Р. Поклитару), дуэт из балета Э. Клюга «Радио и Джульетта», одноактный балет из двух человек «Благовещение» (бал-р А. Прельжокаж), балет «Sacred Monsters»/«Священные чудовища» (бал-р А. Хан).

**Заключение:** Значение дуэтного танца в хореографии велико, с его помощью можно ярче, полнее выразить чувства главных героев, их отношение друг к другу, тонкости и нюансы их любви или ненависти, как в классических балетах, так и в современных.

#### Литература

1. Александрова, Н.А. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий : словарь / Н.А. Александрова.— СПб: Планета музыки, 2011. – 624 с.
2. Никитин, В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учебное пособие / В.Ю. Никитин. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. – 520 с.
3. Сабинов, Б. Поддержка в танце / Б. Сабинов, Н. Сувров. – М., 1962. – 306 с.
4. Серебренников, Н. Н. Поддержка в дуэтом танце: учеб.-метод. пособие. – 2-е изд., доп. – Л., 1979. – 151 с.
5. Усачёв Ю.Ю., Бугаёв А.В. Эволюционное развитие дуэтного танца в исторической ретроспективе // Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2018. №3

## Сюжет как основа драматургии хореографического произведения в народной хореографии

*Н. В. Бондарь*

*студент 5-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье рассматривается сюжет в народном танце как основа драматургии хореографической композиции. Раскрываются понятия «сюжет» и «драматургия» и анализируется их специфика в народной хореографии. Автором приведены примеры постановок из творчества выдающихся мастеров народного танца, где сюжет становится основой для разработки драматургии танца.*

**Ключевые слова:** *сюжет, драматургия, хореографическая композиция, балетмейстер, народный танец, ансамбль народного танца.*

**Введение.** Еще в античное время театральные деятели понимали важность законов драматургии для рождения танца. Древнегреческий философ Аристотель в трактате «Об искусстве поэзии» писал: «...трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец» [1, с. 62]. Народная хореография опирается на жизнь, культуру и традиции народа. Это всё становится темой и находит своё отражение в танцевальном творчестве. Сюжет в народном танце становится тем самым стержнем, на который опирается балетмейстер, разрабатывая драматургию танца, являющуюся неотъемлемым компонентом любого хореографического произведения.

**Целью** данного исследования является анализ/выявление особенности (специфики) сюжетов в народном танце как основы драматургии хореографической композиции.

В данном научном исследовании использованы аналитический, описательный и культурно-исторический **методы**.

Понятие «драматургия» берет своё начало от древнегреческого слова «драма», что означает действие. Со временем этот термин стал употребляться в контексте не только драматического театра, но и других видов искусства. Драматургия драматического театра, драматургия кино, музыкальная драматургия и драматургия хореографии имеют общие универсальные черты, характеристики и закономерности, общие тенденции развития, но каждое направление характеризуется индивидуальными специфическими особенностями. В хореографическом искусстве большая роль для результата всей постановки принадлежит композиции танца, т. е. рисунку и танцевальному тексту, которые сочиняются балетмейстером. Главными задачами, которые стоят перед постановщиком являются: 1) раскрытие сюжетной линии и её решение в хореографических образах, 2) выражение задуманного при помощи хореографической лексики и выразительных средств. В народном танце находят своё отражение жизнь народа, его быт, нравы, традиции. Это всё становится темой и основой для сюжетных народно-сценических танцев.

Сюжет (от французского  *sujet* – тема, предмет) – это последовательность событий, раскрывающих художественные образы произведения в действии. Сюжет является важнейшей стороной содержания хореографического произведения, раскрывающей его тему и его идейный смысл. Идейное содержание воплощается в последовательности событий сюжета, связанных с конкретной жизненной ситуацией, с развитием и разрешением драматургического конфликта, раскрывает характер и индивидуальные черты художественного образа. Сюжет является способом существования и развития так называемой фабулы – содержания изображаемых в произведении событий, где всё связано и подчинено главной идее. Балетмейстер Р. В. Захаров в своей книге «Сочинение танца» даёт такое определение: «Сюжетный танец – это маленькая пьеса с персонажами, каждый из которых наделён индивидуальными характеристиками, обладает своим внутренним миром. Выявить через драматургию внутренний мир человека, его мысли, чувства и призван сюжетный танец» [3, с. 82].

Подбор оригинального сюжета для народно-сценического танца предполагает тщательное изучение и анализ истории народа, его жизни, быта, психологии и культуры. Как правило, темой и основой сюжета народно-сценического танца выступает событие или случай, взятые из жизни народа, основой танца может вполне стать бытовая бытовая ситуация. Примерами воплощения таких сюжетов в народном танце являются «Чумацкие радости» и «Октябрьская легенда» (балетмейстер П. Вирский), «Партизаны» и «Два Первой» (балетмейстер И. Моисеев), «Табакеряка» и «Ла спалат» (балетмейстер В. К. Курбет). Выделяются композиции, в которых сюжет развивается как бы в воспоминаниях или в воображении главных героев: «О чём верба плачет» и «Хмель» (балетмейстер П. Вирский).

В народной хореографии, как и в других видах танцевального искусства, балетмейстеры берут за основу и раскрывают через призму своей

творческой индивидуальности так называемые «вечные темы». К таким темам принято относить сюжеты, которые раскрывают общечеловеческие черты характера, ценности и пороки, психологию поведения людей, вопросы поиска смысла жизни, понятия любви и ненависти, добра и зла, стремление к свободе и равноправию и другие философские и этические категории. «"Вечные темы" – это живая память человеческой нравственности, морали, человеческих взаимоотношений, память, которую человечество закрепляет в образах искусства» [5, с. 86]. «Вечные темы» в искусстве отличаются преемственностью, не теряют своей актуальности и значения, заключают в себе наиболее обобщённые и устойчивые черты характера человека в процессе исторического развития<sup>1</sup>.

Ж. Ж. Новерр, известный реформатор балетного искусства, делил всякую танцевальную композицию на компоненты, неотъемлемые элементы: «Всякий танцевальный сюжет должен иметь экспозицию, завязку и развязку. Успех этого рода зрелищ отчасти зависит от удачного выбора сюжета и правильного распределения сцен» [4, с. 64].

Сюжет в народной хореографии, как и в других в других видах танцевального искусства, реализуется через пять основных частей драматургии. К ним относятся экспозиция, завязка действия, развитие действия (ступени перед кульминацией), кульминация, развязка.

Экспозиция – наиболее статичная часть сюжета, задачей которой является представление действующих лиц произведения, и показать обстановку будущего действия. «Экспозиция лишь мотивирует действия, которые произойдут впоследствии, как бы проливает на них свет» [2, с.24].

Завязка действия – некоторое событие или цепь событий, дающее толчок, стимулирующее развитие основного действия. Как правило, в завязке возникают противоречия у персонажей, что служит предпосылкой основного драматургического конфликта.

Развитие действия (ступени перед кульминацией) – динамичная часть сюжета, где разворачивается основной событийный ряд. Конфликт приобретает остроту и динамику. Ступени перед кульминацией могут состоять из нескольких фрагментов. Как правило, напряжение нарастает от ступени к ступени, подводя действие к кульминации.

Кульминация – наивысшая точка драматургии, где конфликт достигает максимальной остроты и накала. По окончании действие постепенно теряет напряжение, конфликт становится исчерпанным.

Развязка действия – заключительная часть действия. В развязке становятся явными положения конфликтующих сторон, мы видим, как изменились отношения действующих лиц, проясняются последствия конфликта.

Все части драматургии тесно и органично связаны друг с другом, каждая часть не только является следствием предыдущей, но и дополняет и развивает её. Только синтез всех компонентов позволяет хореографу выстроить сюжетную линию, которая волнует, держит во внимании и напряжении зрителя. Согласно законам драматургии, соотношения частей, динамика действия должны подчиняться замыслу балетмейстера, основной идее произведения.

Качества хореографа-драматурга ярко раскрылись в деятельности И. А. Моисеева – балетмейстера и художественного руководителя ГААНТ. «Осуществленные им постановки – драматургически цельные, действующие лица в которых имеют разные человеческие характеры, воплощённые средствами народного танца, – позволили говорить о создании им нового сценического жанра – театра народного танца» [5, с. 124]. Его произведения «Партизаны», «День на корабле», «Картинки прошлого», «Веснянка», «Молдавская сюита», «Половецкие пляски», «Ночь на лысой горе» признаны шедеврами народно-сценической хореографии и по праву называются танцевальными спектаклями.

Т. А. Устинова – создатель танцевальной труппы хора им. М. Пятницкого, говорила о важности создания танцевальных композиций, которые отражают сегодняшний день. Среди её известных произведений на современную тему нужно назвать «Праздничную урожайную», «Королеву полей», «Красное знамя», «Красную гвоздику», «Вологодские кружева», «Здравствуй, Волга!». Творчество Т. Устиновой отличается умелым применением выразительных средств русского танца для раскрытия художественного образа и идеи постановки, детально разработанной драматургией и точно выявленными всеми её частями.

Н. С. Надеждина, основатель ГАХА «Березка», была мастером хореографической миниатюры и прославилась как автор многочисленных хороводов, основанных на лексике русского народного танца. «Лебедушка», «Берёзка», «Прялица», «Воротца», «Вальс», триптих «Русский фарфор» – знаменитые постановки из репертуара ансамбля. Используя рисунок танца в хороводах, как главное выразительное средство, Н. Надеждина искусно решала задачи раскрытия сценического образа, применения законов драматургии к одним из самых сложных и специфичных форме народного танца – хореографической миниатюре и хороводу. Как правило, хороводы Н. Надеждиной не имеют развернутого сюжета, тем не менее, все постановки характеризуются выстроенной драматургией, ярко выраженной кульминацией, отличаются смысловой завершенностью и ясностью хореографического решения. Своеобразие пластического языка, неповторимый творческий почерк, умение разработать драматургию и обобщить задуманный хореографический образ, привлечь к решению идейно-творческой задачи все возможности выразительных средств народного танца говорят о её большом мастерстве и таланте хореографа-драматурга.

Хореографические композиции, поставленные основателем П. Вирским в НЗААНТ Украины: «Запорожцы», «Гопак», «Ползунец», «Подоланочка», «О чём верба плачет?», «Ой, под вишнею», «Хмель», «Березнянка», «Коломийка» «Куклы», «Рукодельницы» и другие отличаются мастерски выстроенной драматургией и детально проработанными художественными образами. Большинство концертных номеров в репертуаре являются сюжетными; широко известны номера на современную тему, постановки, созданные на основе танцевального фольклора разных областей Украины, сюжетные танцевальные

## Музыкальная драматургия в хореографии

*Е. А. Борисенко*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

картинки. Творчество П. Вирского – это пример органичного синтеза владения богатством выразительных средств народной хореографии и мастерского применения законов драматургии в хореографии.

Хореографическая миниатюра «Чумацкие радости» в постановке П. Вирского является ярким примером сюжетного народно-сценического танца, где драматургия всей композиции выстраивается на основе сюжета. В танце автор показывает тяжелые страницы из жизни украинского народа, когда сапоги – были мечтой чумаков, но в такой нищете друзья могли на общие деньги купить только одну пару сапог на всех.

Экспозиция. Напевную мелодию исполняет на сопелке один чумака. Трое друзей разместились полулёжа в центре сцены. Перед ними стоят сверкающие новые сапоги – мечта каждого из них.

Завязка. Первый парень надевает сапоги. Трое ждут не дождутся своей очереди и, когда солист заканчивает свой танцевальный эпизод, снимают с него сапоги.

Развитие действия. Их надевает второй. Он красуется, безмерно счастлив обновке, но они ему малы, и чувство радости сменяется чувством обиды и разочарования. Третьим надевает сапоги самый шустрый, маленький. Он доволен, что теперь пришла его очередь. Парень так увлекся танцем, что друзья, взяв за руки, вынимают его из сапог.

Кульминация. Наконец очередь дошла до четвёртого чумака, сапоги пришлись ему впору, он танцует с большим размахом, с наслаждением. Но вот после одного удара ногой о землю он понимает, что случилось непоправимое – от сапога оторвалась подошва. Все замерли.

Развязка. На их лицах – горечь и досада.

Драматургия данного шедевра народно-сценического танца может служить примером того, как без изложения сюжета в либретто хореограф доносит до зрителя мысли и чувства своих героев.

Выдающиеся мастера народной хореографии в теоретических трудах выражали и практическим опытом подтверждали значение законов драматургии при создании сюжетного танца.

**Заключение.** Сюжет является важнейшей стороной содержания хореографического произведения, раскрывающей его тему и его идейный смысл. Развитие сюжетной линии и хореографического образа в народном танце невозможно без соблюдения законов драматургии. Сюжет здесь выступает тем самым стержнем, на основе которого хореограф выстраивает драматургию хореографической композиции.

### Литература

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
2. Есаулов, И.Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера / И. Г. Есаулов.-Ижевск: Издат. дом «Удмурт, ун-т», 2000. 320с.
3. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М., 1983.
4. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Пер. А.А. Гвоздевой, примеч. и статья И.И. Соллертинского. – Л.:Academia, 1927. – 316 с.
5. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера / И.В. Смирнов. – М.: Просвещение, 2015. – 192 с.

*Статья посвящена осмыслению роли музыкальной драматургии в хореографии, взаимосвязи хореографической и музыкальной драматургии, их взаимодополняемости. В работе рассмотрены понятия драматургии в общем, а также отдельно для каждого из двух видов искусства: музыкального и хореографического; изложены основные точки их соприкосновения.*

**Ключевые слова:** драматургия, хореографическое искусство, хореографическое произведение, действие, сюжет, музыкальное искусство.

**Введение.** Связь музыкального и хореографического искусств – это тема, которая, на первый взгляд, может показаться весьма очевидной. Однако на самом деле она является одной из главных, необходимых балетмейстеру, хореографу, танцовщику. Танец еще с древнейших времен сопровождался музыкой. Музыка рождает танец, а танец продолжает музыку, раскрывает её, расширяет её границы. Важной точкой их соприкосновения является драматургия.

Термин «драматургия» в переводе с древнегреческого языка (от слова драма) означает действие. С течением времени данное понятие стало употребляться в более широком спектре, применяться ко многим видам и направлениям искусств, а не только к драматическому.

Драматургия различных видов искусств имеет много схожих элементов, однако не идентична, что связано с различием средств выразительности в том или ином искусстве.

**Цель исследования:** показать роль музыкальной драматургии в хореографическом искусстве.

**Материалы и методы исследования.** Для написания данной работы использовались такие методы, как теоретический и эмпирический, которые включают в себя анализ, изучение и обобщение. Материалами



исследования являются: литературные источники, информация из периодических изданий и интернет-ресурсов.

**Результаты исследования.** Музыкальная драматургия представляет собой воплощение в музыке драматического действия. Музыкальная драматургия определяет композицию, форму и средства выразительности музыкально-драматических произведений, таких как оперетта, опера, балет, оратория и другие [1, с. 87].

Музыкальная драматургия является основой для хореографической драматургии, а значит и для всего хореографического произведения. Каждое танцевальное сочинение строится на основе музыкального произведения.

При создании хореографического произведения балетмейстер обязан внимательно изучить музыкальный материал, чтобы при постановке номера танцевальный язык был неотделим от характера музыки, чтобы драматургия танца совпадала с музыкальной драматургией, чтобы ритмическая сторона музыкального произведения помогала развитию танцевальной лексики, а не препятствовала ей и не обрывала её. Это всё является одной из главных задач балетмейстера – сочинителя или балетмейстера-постановщика при создании нового образца хореографического искусства [5, с. 178].

В качестве примера можно привести постановку знакомого всем балета «Спящая красавица». Всемирно известный композитор и драматург Пётр Ильич Чайковский создал музыкальный театр на единой идейно-художественной основе, и балет в его творчестве впервые занял свое равноправное место с оперой и симфонией. В это же время два прекрасных балетмейстера – Мариус Иванович и Лев Иванович Петипа – утвердили принцип «танцевального симфонизма». Сцены «Спящей красавицы», поставленные ими, отличаются единством, целостностью и художественным равновесием танцевальных форм классического балета и музыкальных форм симфонического цикла. Именно в этом балете наиболее ощутимо созвучие талантов композитора и хореографов, их сотрудничество и глубокое понимание замыслов друга [3, с. 237].

Хореографическая драматургия – это конфликтное развитие действия хореографического произведения, заключающееся в некой определенной жизненной ситуации и раскрывающееся на протяжении музыкально-хореографического действия. Сюжетный и смысловой конфликт, заложенный в основе хореографической драматургии, является её основой [2, с. 135].

Работая над хореографическим произведением, балетмейстеру необходимо не только изложить сюжет, но и найти решение данного сюжета в происходящих событиях, во взаимоотношениях героев, в хореографических образах, опираясь на музыкальную драматургию. Постановщик обязан логически верно выстраивать драматургию хореографического произведения в соответствии со строением драматургии музыкального материала [4, с. 29].

Принято считать, что элементов драматургии пять

**Экспозиция.** Во время экспозиции зритель знакомится с главными и второстепенными героями, начинает составлять представление об их характерах. Также в этой части выявляются такие факторы, как: эпоха, в которой происходит действие, примерное время, место действия и многое другое, что балетмейстер решит уточнить для зрителя. Для правильной передачи этих моментов используются определенные декорации, костюмы, освещение, манера исполнения движений и, конечно же, музыкальный материал. Продолжительность хореографической экспозиции по большей мере зависит от длительности экспозиции музыкального сопровождения и от целей и задач, поставленных балетмейстером.

**Завязка.** В этой части происходит уже целостное формирование характеров героев, устанавливаются взаимоотношения между ними, создаётся некое эмоциональное состояние. То есть эта часть призвана сделать первые шаги в развитии сюжета. Она не должна быть слишком затянута по времени.

**Развитие действия.** Это основная часть произведения. Здесь всецело разворачивается ход событий, всё, к чему зрителя подготавливали экспозиция и завязка. Динамика развития сюжета должна соответствовать динамике музыкального произведения: стремительная или плавная, монотонная или контрастная, всё время идущая вверх или с умышленными спадами. Это самая большая по времени часть хореографического и музыкального произведения.

**Кульминация.** Эта часть считается вершиной музыкально-хореографического действия. В этот момент происходит ключевое событие всего произведения, эмоциональный накал, используется наиболее яркий хореографический текст.

**Развязка.** Это часть, завершающая всё действие. Она должна логически выстраиваться из всех предыдущих частей, из всего предшествующего произведению. Развязка может быть мгновенной, постепенной или резко-обрывающей действие. Выбор формы развязки зависит от замысла балетмейстера, от того, какие цели и задачи она выполняет в данном произведении, а также от финала музыкального произведения.

**Заключение.** Исходя из всего выше перечисленного, можно сделать вывод, что все составные части хореографической драматургии должны соответствовать всем частям музыкальной драматургии.

В разные периоды развития человеческого общества соотношение и взаимосвязь музыкального и хореографического искусств было различным. Зависело это в основном от эпохи и понимания эстетики тем или иным хореографом. Исторически и схематически это движение от полного отсутствия взаимодействия музыки и хореографии до идеального слияния их.

Балетмейстер имеет право считать свое произведение удачно завершённым тогда, когда готовые хореографические образы совпадают с образами, рожденными музыкой, а все элементы музыкальной драматургии отражены в хореографии.

На основе данной работы, можно ещё раз убедиться в том, что музыкальная драматургия в хореографическом искусстве играет очень важную роль и является одной из основ, необходимых для создания достойного танцевального произведения.

#### Литература

1. Абдоков, Ю. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. – М.: МГАХ: РАТИ-ГИТИС, 2009 – С.165.
2. Александрова Н.А., Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. 2-е изд., испр. и доп., С.-П., 2011г.
3. Ванслов В. В. О музыке и о балете – М.: Памятники исторической мысли, 2010г. – 332 с.
4. Зарипов, Р. С. Драматургия и композиция танца. Взгляд из зрительного зала. – Новосибирск, 2008 – С.98.
5. Карп П. Балет и драма. – Л.: Искусство, 1980. – 246 с.

## Многообразие форм классического танца

*А. К. Бочкова*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассмотрены формы классического танца, выявлены их специфические характеристики. Автором приведены примеры из балетов классического наследия и выдающихся балетов отечественного хореографического искусства. В научном исследовании были использованы такие методы, как аналитический, описательный, визуальный и обобщение.*

**Ключевые слова:** *формы классического танца, классический танец, хореография, балет, балеты классического наследия, Pas de deux, Pas de trois, Pas d'action.*

Классический танец – это исторически сложившаяся, устойчивая система выразительных средств хореографического искусства, основанная на «принципе поэтической обобщенной трактовки сценического образа» [2, с.55], которая формировалась и развивалась на протяжении веков. Классический танец является одним из видов сценического искусства, который имеет свои оригинальные и разнообразные формы, в которых выражается и раскрывается содержание произведения.

Хореографическая форма – это замкнутая устойчивая танцевальная структура, в рамках которой осуществляется развитие танцевальных тем [3, с.42]. **Форма** – «способ существования и выражения содержания» [1, с. 366]. Формы классического танца развивались на протяжении нескольких веков, и ко второй половине 19 века сложились их структура, каноны и отличительные черты.

Прежде всего стоит сказать о вариации, которая стала родоначальницей всех дальнейших форм классического танца в балете. Термин вариация происходит от латинского *variation* – «изменение». В хореографической вариации развитие темы происходит не за счёт варьирования танцевальных движений, а за счёт содержания, эмоционально-психологического раскрытия образов действующих лиц. Нередко понятие вариация связывают с бравурным, технически сложным сольным танцем. В своё время А. Ваганову называли «королевой вариаций», позже М. Семёнова, Н. Дудинская, О. Лепешинская и другие отечественные балерины тоже продемонстрировали своё мастерство в исполнении вариаций главных партий.

*Вариация* – это своеобразный хореографический портрет героя или героини, раскрывающая основные черты образа. Она может иметь повествовательный характер (вариация Одетты во 2-ом акте «Лебединого озера» Чайковского), вариация может быть решена как соревнование или перепляс (вариации Базиля и Китри в балете Л. Минкуса «Дон Кихот», Вацлава и Марии в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева). *Монолог* – своего рода рассказ, на протяжении которого происходит смена внутреннего состояния героя (Монолог Мехменэ Бану в балете Ю. Григоровича «Легенда о любви», танец Спартака в одноименном балете А. Хачатуряна.

*Pas de deux* ( в пер. с фр.- танец вдвоём) – одна из форм классического танца, которая начавшаяся складываться в 19 веке, в эпоху романтизма, и с появлением сценических героев, раскрытие образов которых требовало ещё более усложненной техники. Окончательная структура сформировалась во 2-й пол. 19 века. Форма па де де позволяет графически точными штрихами нарисовать выразительный портрет персонажа. Например, *Pas de deux* Жанны и Филиппа из «Пламени Парижа» В. Вайнонена, Лауренсии и Фрондосо из «Лауренсии» В. Чабукиани.

*Структура Pas de deux:*

*Entrée* (с фр. – вход) танцевальный выход одного или нескольких исполнителей, играющий роль экспозиции (например, антрэ из балета «Пахита» в составе па де труа. *Adajio* (в пер. с ит. – медленно) являет-

ся узловым моментом драматургии па де де или трау. С его помощью балетмейстеры раскрывают содержание и эмоциональное состояние героев. Лирической кульминацией балета «Щелкунчик» является адажио (в первоначальной постановке – Феи Драже и принца, ныне — Маши и Щелкунчика).

*Coda* (от лат. – хвост) – заключительная часть многих танцевальных форм, следующая за вариациями преимущественно виртуозного характера. Кода состоит из небольшого танцевального фрагмента каждого из исполнителей и совместной заключительной части (например кода во вставном па де де в балете Адольфа Адана «Жизель»).

*Pas de trios* (в пер. С фр. – Танец втроём) – одна из разновидностей классического ансамбля, включающая трёх участников. Имеет каноническую структуру, однако, в отличие от па де де, несущего действительные драматургические функции, па де трау имело, как правило, дивертисментный (вставной) характер, в котором обрисовывались не главные герои, а их окружение, среда действия, атмосфера и т. д. Примеры наиболее известных па де трау «Океан и жемчужины» в «Коньке-Горбунке» А. Горского, па де трау из 1 акта «Лебединого озера» А. Горского, танец фей (золото, серебро, сапфир) в балете «Спящая красавица».

*Pas de quatre* (в пер. С фр.- танец четвером) состоит, как и прочие формы, из антре, адажио, вариаций и коды. Самым известным примером является па де катр, сочиненный Ж. Перро на музыку Ц. Пуни (одноактный балет-дивертисмент, поставленный для танцовщиц К. Гризи, М. Тальони, Ф. Черрито, Л. Гран).

*Pas de six* (в пер. с фр. – танец шестером) аналогична формам па де де, па де трау и др. Наиболее яркими примерами являются па де сис в балетах «Лауренсия» А. Крейна (где танцуют 3 ведущие пары) и «Эсмеральда» Ц. Пуни (где танцует пара солистов и четвёрка корифеек-цыганок).

Важную роль в драматургическом развитии сценического действия в балетном спектакле играют такие формы как *pas d'action* и дивертисмент.

*Pas d'action* (танец действия, или действительный танец) – традиционная форма хореографического представления наряду с гран па, па де де, па де трау. Наибольшее распространение она получает в спектаклях классического репертуара. Па даксьон представляет собой такой танцевальный фрагмент балета, в котором, как и в пантомиме, в отличие от чисто танцевальных форм, «действие обретает возможность активного развития, раскрывая свой смысл, содержание, причину с помощью танцевальных средств» [5, с.23]. Типичным примером формы па даксьон можно считать второй акт балета «Раймонда» А. Глазунова, в котором средствами танцевальной образности раскрывается весь клубок сложных и противоречивых взаимоотношений героини, её друзей и подруг с Абдерахманом.

Балетмейстеры обогащают эту форму новыми действенно-пластическими и танцевальными приёмами. Важное место она обрела в 1920-30-х годах в таких балетах как, «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова и «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского. В балете «Макбет»

В. Васильева (танец ведьм) действенность танца укрупнилась, обогатилась новыми красками современной палитры выразительных средств. Дальнейшее развитие балетного искусства связано с поиском новых приемов действенно-танцевальных форм.

*Дивертисмент* (с фр. – увеселение, развлечение) является составной частью многих балетов классического наследия, чаще всего используется как прием, создающий данной сцене определенную атмосферу, или играет роль мажорного финала спектакля. Дивертисмент, как правило, состоит из бессюжетных танцевальных номеров и, завершается развернутым па де де главных героев. Но нередки случаи, когда обособленные номера строятся как небольшие сюжетные миниатюры, имеющие свой сюжет, свою эмоциональную атмосферу и свою драматургию. Таковыми являются, например, в 3-м действии балета «Спящая красавица» миниатюры «Кот в сапогах и белая кошечка», «Золушка и принц Фортуне», «Красная шапочка и Волк» и многие другие. В современных постановках развёрнутый дивертисмент почти не используется, только в виде отдельных вставок, чисто танцевальных номеров. Однако, искусствоведы и балетные критики считают, что возможности дивертисмента как составной части балетного спектакля еще далеко не исчерпаны.

*Grand pas* (с фр. – большой шаг, большой танец) – сложная многочастная танцевально-музыкальная форма, зародившаяся в эпоху романтизма и получившая завершение в творчестве М. Петипа. «Построение гран па подобно сонатной форме музыки»: антре, адажио, вариации и затем кода [4, с.122]. В гран па хореография выражает внутреннее содержание балета. Танцевальные темы симфонически развиваются, переплетаются, противоборствуют. Таковы гран па в балетах «Баядерка», «Раймонда», «Лауренсия», «Пахита», «Шопениана», «Дон Кихот». Как правило, гран па исполняется местно с солистами, корифеями и кордебалетом. Некоторые гран па имеют действительный характер, как во 2 действии балета А. Адана «Жизель».

**Заключение.** Классический танец является одним из главных и уникальных выразительных средств балетного искусства. Представляет собой исторически сложившуюся, упорядоченную систему. Классический танец отличается многообразием форм, в которых выражается содержание хореографического произведения. Форма является способом существования содержания, его внешним обликом. Каждая форма – уникальна и имеет свои отличительные особенности. Балетмейстеры современности широко применяют формы классического танца в современных балетных спектаклях, совершенствуя и выкристаллизовавая их как достояние балетного искусства.

#### Литература

1. Балет: энциклопедия: гл. редактор Ю.Н.Григорович. [Текст] / – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Блок Д.Д. Классический танец. История и современность. – М.: Искусство, 1987.

3. Бойцова, А. Формы танца [Электронный ресурс] / А. Бойцова – Электрон. дан. – СПб., 2012.
4. Классическое наследие и современность : [Сб. статей] / ред. Д. С. Лихачев и др. – Л. : Наука, 1981.
5. Русский балет. Энциклопедия. Гл. редактор П. А. Марков. М., "Большая Российская энциклопедия", "Согласие", 1997. 632 с.

## Философия в творчестве немецких хореографов

*Ю. Ю. Булавина*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Л. Кабачёк*

*научный руководитель  
кандидат искусствоведения, доцент,  
декан факультета художественного творчества  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Статья посвящена проблеме осмысления танца как философии немецкими хореографами. Основным моментом исследования является обращение к танцу в стиле «модерн», обогатившего и давщего толчок к развитию современного танца. Автор приходит к мысли о том, что немецкими хореографами философия танца прежде всего понимается как дуализм души и тела, которые воплощаются в ритмическое действие. При этом, у каждого из хореографов было свое понимание взаимосвязи и перехода души и тела в танцевальный образ.*

**Ключевые слова:** философия танца, модерн, немецкие хореографы, современный танец, балет, тело, телесное развитие.

В начале XX века в Германии и США сформировалось новое танцевальное направление (модерн), основанное на свободной пластике тела. Осмысление нового феномена связано с именами М. Вигман, М. Грэхем, Р. Лабан, М. Каннингем и др.

Подлинное философское осмысление бытия танца невозможно без обращения к общим вопросам. В исследовании использовались работы Г. Зиммеля, Г. Спенсера, О. Шпенглера, А. Н. Уайтхеда. Среди крупных мыслителей, чьи труды посвящены философско-эстетиче-

ским проблемам искусства и танца в частности, специфике искусства и влиянии его на людей, необходимо отметить следующие имена: Платон, Аристотель, Ф. Ницше, И Кант, Г. Гегель, Г. Гете, Ф. Шеллинг.

**Объект исследования** – философия танца.

**Предметом исследования** выступает творчество немецких хореографов.

**Цель исследования** – изучить особенность творческого мышления немецких хореографов.

**Методы исследования.** В работе использован метод историко-культурного описания позволявший обозначить характерные черты искусства постмодерна и отразить его в творчестве немецких хореографов, аналитический метод – для рассмотрения значения творческого вклада Рудольфа Лабана в процесс поиска и реализации идей нового жанра в современной хореографии, а также метод описания – для характеристики отражения принципов искусства постмодерна в Германии.

Танец – один из важных предметов философского осмысления. Сегодня смысл танца, воплощение в нем сущности бытия, человеческой души исследуют ученые Германии, США, России и других стран. До начала XX века данное направление отсутствовало в философских и эстетических исследованиях того времени. Не смотря на наличие большого количества культурологических исследований танца, существует лишь несколько более ранних философских сочинений, в которых танец хотя бы упоминается.

На связь танца с философией обращали внимание еще античные мыслители, оценивая его многогранную роль в жизни человека – танец как часть культовых действий, как составная театральных спектаклей, как движенческая культура, формирующая человека, и, наконец, эмоциональный выразитель его чувств, приносящий радость общения [2, с. 56].

В Средневековье танец не рассматривался в качестве предмета философии, так как считался неразрывно связанным со специфическим материалом – человеческим телом, которое было запретной темой для западноевропейского христианского общества. В эпоху Ренессанса и Нового времени, философия признавала главенство разума над телом, а, значит танец также не считался важной темой исследований. Так, немецкий философ Б. Вальденфельс, который в своих воззрениях отделял материю от духа, тело от мысли, указывал: «Танцующий не мыслит, мыслящий не танцует, пока картезианское разделение духа и тела задает тон».

Современный немецкий философ Моника Аларкон, указывает, что само понятие «философия танца» стало распространяться только после Второй мировой войны. Сегодня же, философия танца – это не только теория, но и система представлений, активно применяемых в практике [5, с. 94].

В Германии философия танца, как направление не просто философии, но и искусства, стало развиваться в первые десятилетия XX века. Исследователь танца в Германии Карл Топфер заметил, что именно та-

нец был отражением современности и символом того времени. С его помощью сознание тела отождествлялась с исторической силой, способной поднять силу и волю индивидуума в комплекс социального бытия. Таким образом, немецкий выразительный танец искал в те годы место в концепции социальной и даже национальной идеи [8, с. 118].

Австрийская артистка балета М. Вальман, пропагандируя немецкий танец в Америке, подчеркивала, что этот вид танца «является стилем движения нашего времени», а его техника базируется на «немецкой гимнастике, не имеет гигиенической или атлетической цели». Эту новую гимнастику Вальман называла «Индивидуальным, интеллектуально-телесным развитием через свободный импульс» и подчеркивала, что «благодаря этому методу тело становится инструментом танца» [6, с. 74].

Таким образом, танец модерн, как идея движений и жестов, освобожденных от условностей и стилизации (в том числе и музыкальной), способных правдиво передавать все нюансы человеческих переживаний, реализованная Лои Фуллер, а позже Айседорой Дункан, получила свое распространение именно с Германии.

Танец модерн со всеми своими модификациями дал жизнь другому театру, прямо противоположному традиционному. Contemporary dance – это хореография века технологий. Пластический язык современного спектакля – одна из его особенностей. В нем нет той строгой регламентации, которая свойственна классическому танцу [6, с. 75].

Понятие «современный танец» («contemporary dance») впервые сформулировано в начале века в Германии Рудольфом фон Лабаном. Лабан провозгласил «Манифест независимого танца». Согласно его воззрению, танец выражает сам себя и творится «здесь и сейчас», танец не зависит от школы и техники, от музыки. Исполнитель танца «модерн» – не просто исполнитель, а творец и соавтор хореографа (зачастую творец и исполнитель в одном лице), поскольку никто не может лучше знать исполнителя, чем он сам. Это был более свободный и демократичный взгляд на человека. Балетмейстер не ограничен в выборе тем своих хореографических произведений. Именно идея, а не «красивость» и эстетичность рождает танец, носящий название «модерн» («contemporary dance»). Такого же, как он сам, человека, находит зритель в танце модерн – с подобными ему эмоциями и переживаниями. Основными принципами танца становятся актуальность и аутентичность. Актуальность – только здесь и сейчас. Аутентичность – авторство исполнителя [10, с. 327].

Если говорить о лексике и методе построения танца «модерн», то это скорее метод индуктивный – метод отказа и исключения всего лишнего, неискреннего, как-то: излишняя подтянутость корпуса, нарочитая округлость линий, чрезмерная «выворотность», замысловатость костюмов, «дотянутость» коленей и стоп и т.д. Все несвойственные человеку, не изнуряющему себя многочисленными занятиями, положения и линии тела подлежат исключению из лексического арсенала танца «модерн». Композиции, зачастую, могут строиться не на преодолении

естественного закона земного тяготения, а на подчинении ему. Самым главным отрицанием в «contemporary dance» стали установленная хореография, симметрия построения. Стихийность, «витализм», саморазвитие форм предопределяют отказ от зеркальной симметрии, заменяя ее принципом динамического равновесия. Это равновесие учитывает движение, ритм линий, расположение плоскостей, оно не на поверхности – «внутри», скрыто его внешней ассиметрией. Пространство, Время, Энергия – три константы, на которых построил Лабан теорию движения [7, с. 62]. Свои идеи Рудольф фон Лабан реализовывал в хореографических произведениях. Наиболее ярко эти идеи воплотились в «Мерцающих ритмах» (1925), спектакле, поставленном без сопровождения музыки.

Согласно теории танца Лабана (хоревтики), существуют универсальные закономерности движений человеческого тела в трехмерном пространстве. Наиболее характерный из них в большинстве хореографических культур – это мах «на себя» и «от себя» в различных вариациях. Любой вид хореографии – от примитивного к профессиональному – по Лабану, обусловлен преимущественно одной из трех характерных черт, а именно: динамической, пространственной и темповой [4, с. 520].

Хоревтика для него была наукой, которая развивает пространственное мышление, чувство взаимодействия отдельного исполнителя и группы танцовщиков в целом. Евкиневтика, по его теории, определяет все возможные направления движения.

Расширению философии танца модерн способствовала немецкая танцовщица и хореограф Мари Вигман. В 1920-х гг. XX века творчество Вигман в Германии разворачивалась параллельно с работой Лабана под влиянием тех же общественно-политических и художественных факторов. В частности, развивая постулаты своего учителя по пространственному видению танца, она творчески пропагандирует его теорию: «Пространство, – пишет Вигман в 1921 году, – это мир танцовщика, это отражение бесконечности, символ пожизненно меняющейся среды, которое его окружает». Вигман называет танцора «обладателем этого пространства» и одновременно его «разрушителем и создателем» [1, с. 55].

Ее искания шли в русле одного из авангардных течений того времени – экспрессионизма. В своих постановках («Жалоба», «Жертва», «Танцы матери») она сознательно отказывалась от традиционно красивых движений. Ее постановки отличались крайней напряженностью и динамикой формы. Уродливое и страшное она считала достойным выражения в танце, приравнивая их к красоте и гармонии. Для творчества Вигман характерны темы одержимости, страсти, страха, отчаяния, безысходности, смерти. Идеи немецкой танцовщицы оказали огромное влияние на дальнейшее развитие танца модерн. Ученица Мари Вигман – Ханья Нольм – способствовала распространению этих идей уже в США.

Из многочисленных учеников и последователей Рудольфа фон Лабана выделяется имя хореографа и танцовщика Курта Йосса. Курт Йосс стал одним из первых постановщиков, который поставил цель синтеза современного и классического танца. Несмотря на приверженности к профессионализму исполнителя, Курт оставался верным своей позиции: «Личность важнее техники!». Современный и классический танец в его творчестве соединились с небалетной пантомимой.

Философия танца «модерн» продолжена философией уже постмодернистской хореографии. Яркий пример – немецкая артистка и балетмейстер Пина Бауш, ученица Курта Йосса. «Тема хореографических постановок Пины Бауш, если можно так выразиться, – состояние души человека. При этом она активно использует приемы абсурдности действия» [7, с. 68].

П. Бауш справедливо считают основателем нового театрально-танцевального искусства – танцевального театра, «театра фрагментов», «постмодернистского антибалета», основанного на эстетике симулякра, «кодексе жестов», принципе кинематографического монтажа [2, с. 49].

Акцентируя и внимание на внутрисубъективном аспекте человеческой жизни, часто применяя трагически неэстетичные формы его хореографического воплощения на сцене, что характерно для немецкого экспрессионистского танца, она фактически создала новый театрально-пластический язык, который отошел от традиций немецкой хореографии первой половины XX века.

Философия П. Бауш и ее практическое воплощение стали основой формирования новых подходов не только в хореографическом искусстве, но и в театральном, последствия чего и по сей день удерживают в себе ряд непредсказуемых комбинаций различных искусств и их направлений [3, с. 58].

Таким образом, мы можем сделать **вывод**, что танец, как предмет философии, рассматривается немецкими хореографами, как совокупность невербального и эстетической рациональности, воплощаемой не в классическом исполнении с правильными выверенными движениями, а в свободном, где каждое движение это не хореографический прием, а передача внутреннего состояния танцующего. Стоит отметить, что немецкие хореографы, несмотря на общую идею свободы танцующего субъекта в воплощении своих переживаний с помощью тела на сцене, различались в том, следует ли полностью отказаться от классической хореографии на сцене или нет.

#### Литература

1. Гегель, Г.В.Ф. Наука логики: в 3-х т. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: 1970. - Т.1. – 501с.
2. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель // Собр. соч.: в 4-х т. – М., 1968. – Т.1. – С. 624
3. Домрина, Н. М. Вигман. Страницы календаря / Н.М. Домрина // Советский балет. – 1986. – № 6. – С. 56-60.
4. Зиммель, Г. Избранное. Философия культуры: в 2-х т. / Г. Зиммель. – М.: Юрист, 1996. Т.1. – 671 с.

5. Зиммель, Г. Избранное. Созерцание жизни: в 2-х т. / Г. Зиммель. – М.: Юрист, 1996. Т.2. – 607 с.
6. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. -347 с.
7. Озджевиз, Е.Л. Модерн и постмодерн в танцевальной культуре / Е. Л. Озджевиз. – Саратов: 2015. -95 с.
8. Спенсер, Г. Опыты научные, политические и философские / Г. Спенсер, Н.А. Рубакина. Пер. с англ. подред. – Мин.: Современный литератор, 1998. –1408 с.
9. Рудольф Лабан и современный балет. В Гваттерини Маринелла. Азбука балета. М.: БММ АО. 2001
10. Шпенглер, О. Закат Европы: в 2-х т. / О. Шпенглер. Пер.с нем. И.И. Маханькова. –М.: Айрис-пресс, 2003. – Т.1. – 528 с.
11. Toepfer, Karl Germany. International Dictionary of Modern Dance. / Karl Toepfer. – Detroit.: New York; London, 1998

## «Театр народного танца» Игоря Моисеева

*Н. В. Градкова*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Л. Д. Лесова*

*научный руководитель  
кандидат биологических наук,  
профессор кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В работе дана краткая характеристика особенностей постановок Игоря Моисеева.*

*Ключевые слова: народный танец, театр, фольклор, особенности, хореография, постановка.*

**Введение.** Народный танец является истинным чистым источником, который сумел сохранить в себе опыт и память нескольких поколений. Это выражается и в красочных костюмах, и в национальных мотивах, которые вмещают в себя безусловно неповторимый, а поэтому именно несомненный талант, который раскрывает уникальность отдельных регионов. Народный танец концентрирует в себе определенный, но не-

повторимый набор чувств, образов и веселья. Уникальность и особенность каждого народа, которые нашли выражение в хореографии народа очень сложно передать словами, но душа это воспринимает легко.

**Цель исследования:** ознакомить читателя с особенностями моисеевской школы танца.

**Материалы и методы** исследования: использованы такие методы, как эмпирические и теоретические, состоящие из анализа литературных источников, изучение информации в интернете и обобщение.

#### **Результаты исследования**

В своем творчестве И. Моисеев смотрел на фольклорный танец как на своеобразную платформу для возможности создать новую сценическую хореографию. По сути, он положил начало формированию системы народно-сценического танца в России. Для этого Моисеев выбирал из всего многообразия народных движений лишь самые яркие и выразительные, которые позволяют сохранить и передать характер национального танца. "Лявониha", "Аркан", "Молдовеняска" и многие другие танцы появились благодаря фольклору. Именно народный танец послужил основой, а новым в этих танцах была только их композиция.

Следует отметить белорусскую "Бульбу", так как именно этот танец является плодом полета фантазии балетмейстера. "Бульба" была поставлена по сюжету и мелодии старинной белорусской песни, в которой выражалась мечта народа о сборе богатого урожая бульбы (картофеля) – главной кормилицы белорусских крестьян. Танцевальный материал самого номера, поставленного по мотивам народной песни, довольно скупой, с вариациями только одного полькообразного движения.

Таким образом, балетмейстер хочет привлечь внимание зрителя к смыслу который вложен в номер, – движения танца показывают и раскрывают трудовые процессы. Но великий мастер смог это воспроизвести при помощи такого приема, как игра, что позволяет танцорам не только показывать действие, но комментировать его. Безусловно, танец по достоинству оценили зрители, но наибольшим успехом можно считать то, что его стали исполнять в Белоруссии на празднествах как народный танец. Балетмейстер смог настолько почувствовать и уловить суть, что "Бульба" стала поистине народным танцем. Об этом может только мечтать каждый художник, чтобы посредством своего искусства влиять на жизнь. Ансамбль Моисеева давно признан эталоном в области постановок народного танца и является мировой знаменитостью.

Моисеев создание ансамбля начал с нуля, так как до этого никогда и никто не создавал ничего подобного тому, что задумал великий балетмейстер. Пройдя весь нелегкий путь, ошибаясь и учась на своих ошибках, он сумел создать абсолютно новый жанр – сценический народный танец, и смог создать уникальную собственную систему. Без нее невозможно появление студии при ансамбле, и создание других многочисленных коллективов последователей. Он твердо и уверенно начертал линию жизни созданного им собственного ансамбля, и эта линия прошла по восходящему пути, который содержал в себе отдельно сотворенные

танцевальные номера, и переход через хореографические композиции и сюжеты, к спектаклям, состоящим из одного акта. Можно сказать без преувеличения, что Моисеев смотрел из будущего, не обращая внимание на тех, кто не понимал и осуждал его работу, он верил своим ощущениям и единомышленникам – своим танцорам. Следует сказать, что с членами его ансамбля, тоже было достаточно много трудностей, так как многие пришли фактически с деревенской околицы, другие – покинули балетные подмостки. Нужно понимать, что при таком сочетании, сложность была в том, что-бы суметь перевоплотить в единую танцевальную манеру лихую народную выходку и сухость академизма. Сегодня это является знаменитым стилем Моисеева, а время, когда это создавалось, сопровождалось отсутствием опыта, знаний, традиций. Балетмейстер стал первопроходцем, это всё было новым. И аргументы, которые можно привести в защиту идеи создания Театра танца. Ансамбль, созданный Моисеевым "вытанцовывался" в нелегком труде. Моисеев, всегда был благодарен тем энтузиастам, которые имели смелость радостью и без оглядки пошли за балетмейстером в полную неизвестность.

«Я так возвышен, потому что у меня есть крылья – это мой коллектив, без них я бы был, как парус без ветра, как дирижёр без оркестра» [2, с. 17].

"Моей конечной целью было создание театра с труппой такого уровня, при котором я мог бы осуществить любую постановку" При этом следует сказать, что именно Моисеева нельзя отнести просто к праздным мечтателям, он был упорен и трудолюбив, именно благодаря этим чертам и великому таланту он сделал то, что хотел.

"Я всегда занимался тем, что мне нравилось". Видимо, одной из важных причин успеха и долготы этого уникального и гениального балетмейстера, именно то что он непостижимым образом мог использовать обстоятельства в свою пользу и на пользу дела всей своей жизни. У Моисеева достаточно большое количество заслуг, но есть еще одна, которая заслуживает особенного внимания – создание уникальной и феноменальной моисеевской Школы танца (1943). Она является единственной во всем мире и признана всем миром. Моисеевскую школу танца отличает от других прежде всего высочайший профессионализм, отличная техническая оснащенность и возможность, и умение воспроизводить и передавать народные черты танца при помощи импровизации. Моисеевская школа танца является виртуозной, так как танцовщики являются ещё и актерами, владеющие танцевальной импровизацией.

Воспитанники Игоря Моисеева – глубоко образованы, по своей сути, они универсальные артисты, в арсенале которых имеются владение, всеми видами танца, поэтому им удастся передать особенный национальный характер при помощи созданного художественного образа, который основан на национальных чертах. Если артист является танцовщиком моисеевской школы – это наивысшая рекомендация для возможности работать в любой стране мира, и, что немаловажно, не только в народной хореографии, а и в коллективах других направле-

ния. Артисты ансамбля Игоря Моисеева удостоены наивысших наград и званий, таких как Заслуженный и Народный артист СССР и России.

Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева, по мнению экспертов, является образцом народного искусства, ему удалось посредством танца в своих постановках не только передать национальный характер, но и усилить его при помощи академической хореографии. Именно Игорь Александрович Моисеев – выдающийся хореограф XX столетия, талантливый танцор, человек-легенда, стоял у истоков зарождения и признания народно-сценического танца. В 1937 году в Доме учителя в Леонтьевском переулке им была проведена первая репетиция, положившая начало истории легендарного ансамбля. Моисеев и его деятельность – это целая эпоха. За 70 лет своей постановочной деятельности он создал 300 произведений, для возможности их воплотить в жизнь балетмейстер собирал по крупицам фольклор, без преувеличения, по всему миру. Для этого он, ездил в экспедиции с участниками своего ансамбля.

Артисты, в буквальном смысле слова, выходили в народ, где перенимали яркий опыт народного танца. Они возражали его, отыскивали забытые традиции, музыку и движения. После того как материал был собран, Моисеев усовершенствовал полученное богатство народов мира. После доработки номера получались более насыщенные динамикой и техникой высшего класса, в свою очередь, номера для зрителя становились более яркими и зрелищными. Показывая номера на концертах в тех странах, откуда происходил фольклор и основы народного танца, зритель верил, что именно так выглядели танцы "Гопак" или "Тарантелла" в исполнении их предков.

Сегодня, концертные программы, в основном, составляют "моисеевские работы" наряду с новыми созданными номерами. Что еще можно выделить уникального в ансамбле народного танца имени Игоря Моисеева? Чем еще он отличается от других ансамблей народного танца? Виртуозное владение техникой танцовщиков, которые нарабатываются годами, его перенимают у учеников И. А. Моисеева в школе-студии, которая была основана в 1943 году при ансамбле. Наверное одна из наиболее важных черт отличия, это то что называют актерской выразительностью: отшлифованная техника, чувственное осознание себя принадлежащим к так называемому "моисеевскому братству". Игорь Александрович Моисеев относился к танцу гораздо серьезнее чем коллеги, его отношение к танцу особенное, так как помимо виртуозно отработанных движений, которые выстроены в линейку танца, он чувствовал его душу, танец для него всегда обладал собственным характером, который он стремился передать. Он относился к танцу как к отдельному произведению истории, которую нужно рассказать зрителю и окрасить это все эмоциями личных переживаний. В советский период ансамбль имени Моисеева помогал налаживать отношения между государствами. Сегодня он остаётся "любимчиком" среди зрителей зарубежных стран, где высоко ценят профессионализм, уважение к традициям и любовь к танцу как основу "моисеевского искусства".

**Заключение.** Государственный ансамбль народного танца СССР детище созданное Моисеевым. Следует отметить, что на тот момент государственный ансамбль, созданный Игорем Моисеевым, был единственный во всем мире, подобных ему танцевальных коллективов не было. Деятельность Игоря Моисеева способствовала появлению подобных ансамблей как на территории СССР, так и во всем мире. Мы не раз подчеркивали, что ансамбль великого балетмейстера – это уникальный коллектив, который действовал как единый живой организм. Как и ансамбль народного танца Игоря Моисеева, вновь созданные подобные коллективы имели одну главную общую черту, которая их объединяла – народная танцевальная культура.

Это принципиальное общее предопределяет и возможности самобытного в творческом поиске каждого из этих коллективов. Индивидуален уже и сам материал – народные танцы, основа их сценических произведений.

Молодой вид сценической хореографии – Ансамбль народного танца – в советский период выдвинул из своей среды немало талантливых хореографов. Игорь Моисеев, Павел Вирский, а так же Нино Рамишвили и Илико Сухишвили – талантливые творцы грузинских танцевальных поэм; Владимир Курбет – самобытный молдавский умелец, много лет руководящий прославленным ансамблем "Жок"; литовский балетмейстер Юозас Лингис; узбекские балетмейстеры Тамара Ханум и Мукаррам Тургунбаева; удивительный знаток башкирских танцев, создатель национального ансамбля Файзи Гаскаров; яркий татарский хореограф Гай Тагиров; тонкий знаток карельских плясок Василий Кононов и др.

Проблему создания сценических вариантов народного танца с сохранением его национального колорита, выразительных средств и, самое главное, в современной трактовке содержания, которое стало бы образным отражением жизни, способствовал бы эстетическому и нравственному воспитанию личности, в настоящее время решают и другие как профессиональные, так и любительские коллективы. Среди них: "Гжель", "Русь", "Россия", "Везелица" из Белгорода, "Радуга" из Орла, "Вензеля" из Пензы и др. [3, с. 89].

#### Литература

1. Барышникова Т. Азбука хореографии. – М.: Айрис Пресс, 1999. – 263 с.
2. Балет – энциклопедия. – М.: Согласие, 1997. – 631 с.
3. Богаткова Л. Танцы народов разных стран. – М.: Детская литература, 1957. – 680 с.
4. Бухвостова Л.В., Заикин Н.И., Щекотихина С.А. – Балетмейстер и коллектив. – Орел: 2014. – 203 с.
5. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. – М.: Владос, 2002. – 207 с.
6. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. – М.: Владос, 2004. – 230 с.
7. Захаров Р. Слово о танце. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 158 с.
8. Моисеев И.А. Я вспоминаю... – М.: Согласие, 1998. – 302 с.



## Особенности воплощения образа в произведениях современной хореографии

*К. Г. Гриценко*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Ю. Н. Слонченко*

*научный руководитель*

*Заслуженный артист Украины,*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Образ является важнейшим элементом создания хореографического произведения. Посредством выразительности созданных образов зритель может понять авторскую идею. В данной работе совершена попытка исследования вопроса создания хореографических образов средствами современной хореографии и этапов работы над ними, раскрытия следующих понятий: «современная хореография», «хореографическая мысль», «пластический образ», «выразительные средства».*

**Ключевые слова:** хореография, современный танец, современная хореография, хореографическая мысль, хореографический текст, пластический образ, балетмейстер, выразительные средства.

**Актуальность** темы исследования определяется важностью знаний всех аспектов постановочной работы для хореографов, и, в частности, молодых специалистов. Современные хореографы, в том числе и детских любительских коллективов, зачастую в своих постановках акцентируются с на усложненности техники танца, чрезмерной насыщенности акробатическими элементами, забывая при этом о главном – работе над сюжетом и образом.

**Цель данной работы** – выявить природу зарождения хореографической мысли и способов её реализации в современной хореографии.

**Задачи.** Раскрыть понятие о современном хореографическом искусстве, пластическом образе и хореографической мысли.

Для достижения поставленной цели и задач мною были использованы следующие **методы:** изучение литературных источников, наблюдения, анализ и обобщение собранного материала.

Хореография – это вид искусства, в котором основой для создания произведения служат основные принципы психофизики и биомеханики. В процессе созерцания возникает импульс, сообщающий мышцам

тела направление, амплитуду и скорость движения. Рождаются позы, в том числе и проходящие, которые несут в себе определенный смысл, организованы во времени и пространстве и составляют единое целое. Поза, как ни что другое, отражает состояние, в котором находится исполнитель. Открытая поза даёт понять, что его ничего не тревожит, он открыт для этого мира. По закрытой позе зритель понимает, что героя терзают проблемы и переживания.

Хореография, так же, как и другие виды искусства, прежде всего, отражает отношение объекта внимания к окружающему миру, согласованность либо противоречие с ним, в том числе, и отношения между людьми, способствующие обогащению либо обеднению их духовного мира, но помогающую раскрытию личности. Её особенностью является то, что все чувства, переживания человека она передает в пластической образно-художественной форме.

**Современная хореография** – это новое, уникальное и неповторимое направление, в основе которого лежит глубокое понимание современной музыки в сочетании с искусным использованием своего тела в качестве совершенного инструмента. В отличие от классической хореографии современная способствует раскрытию новых возможностей тела, пластика становится свободнее, появляется новый лексический материал. Основа философии школы современной хореографии – выделение индивидуальности каждого танцора, а достичь этого можно лишь используя симбиоз многих, дополняющих друг друга танцевальных направлений. Современная хореография включает в себя большой спектр техник и методов, обусловленных развитием технологий, познанием человеком собственного тела и своего места в мире.

**Балетмейстеры современной хореографии** выражают в своих движениях всевозможные чувства и эмоции. Образ в танце складывается из множества связывающих свойств и особенностей, присутствующих ему. Воплотить идею и образ постановщику помогают следующие выразительные средства: движения, мимика, пантомима, музыка, рисунок, костюм, художественное оформление сцены. При создании хореографического образа хореограф должен стараться по максимуму использовать данные выразительные средства, так как они, гармонично соединяясь друг с другом в единое целое, способствуют полноценному погружению зрителя в сюжет произведения.

Энциклопедия культурологии определяет художественный образ – как форму отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала [5].

Образ – это собирательное, вымышленное явление, но вместе с тем взятое из жизни.

Процесс создания хореографического образа состоит из нескольких этапов.

- У автора появляется художественный замысел, так называемый визуальный эскиз, он в общих чертах представляет будущее хореографическое произведение

- У хореографа появляется интерес к образу, который он начинает изучать для дальнейшей его реализации в будущем произведении

- Осуществление художественного замысла

- Воплощение образа сначала постановщиком во время репетиционного процесса, а затем – исполнителем на сцене.

Содержательность хореографического образа тесно связана с содержанием всего драматургического замысла танца. Создание хореографического образа – процесс, требующий синтеза различных видов искусств, строго направленных и подчиненных единственно верному назначению – хореографической мысли произведения. Она становится самым необходимым элементом образного мышления постановщика.

Основой хореографического образа является танцевальная лексика, сочиненная постановщиком. Движения исполнителей должны выражать заданный характер. В процессе создания образа хореографу необходимо находить индивидуальную технику, соответствующую настроению персонажа, задумке и задаче постановки. Раскрывая каждый образ необходимо грамотно сочетать единство пластического и внутреннего содержания.

В быту по определенным движениям, манере поведения можно сделать выводы об эмоциональном состоянии человека, его личностных качествах, отношении к окружающим и даже о его профессии. Эти свойства движений сохраняются и в танце, несмотря на видоизменение их внешней формы.

Рисунок танца – это расположение и перемещения исполнителей по сценической площадке строго в организационной форме. Как и вся создаваемая композиция, он должен быть подчинен исключительно идее хореографического произведения и эмоциональному состоянию действующих героев. Рисунок должен развиваться логично, быть в тесной связи с танцевальной лексикой, способствовать её более яркому выражению. Исходя от задачи номера, хореограф может симметрично или асимметрично строить рисунок танца. С помощью различных перестроений постановщик оказывает определенное психологическое воздействие на зрителя. Поэтому задача хореографа – добиться, чтобы рисунок танца как можно полнее выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в постановке [6].

Неотъемлемой частью танца является мимика. Ведь именно выражение лица и эмоции помогают создать живой и законченный образ, который представлен в танце. «Каменным» или «неуместным» выражением лица можно испортить даже самую лучшую постановку. Одной из ошибок во время работы над мимикой является использование «штампов». Заученные выражения лица на все случаи жизни создают эффект маски, что лишает мимику естественности. Вторая же ошибка – копирование чужих эмоций. Для того, чтобы создать наиболее живой образ, необходимо полностью погрузиться в смысл произведения, найти отклик внутри себя. Только в этом случае мимика получится максимально естественной.

Пантомима – вид искусства, в котором художественный образ создается при помощи пластической выразительности человеческого тела. Главным выразительным средством пантомимы являются жесты, исходя из чего, логично вытекает её второе название – искусство жеста. Жест – это движение или комплекс движений, содержащий какой-либо эмоциональный оттенок. Подчиняясь законам хореографического искусства, пантомима становится танцевальной. Значение каждого движения становится важным моментом в создании танцевального образа и танца в целом. Подбор движений происходит согласно представлениям автора о том, как можно наиболее ярко и точно воплотить определенный образ.

Главная особенность хореографического искусства состоит в полном и гармоничном единстве партитуры сценического движения с музыкой. Невозможно представить себе танец без музыки, будь то простой аккомпанемент хлопков и притопов, всевозможные шумы или сложное симфоническое произведение. Даже если танец исполняется в абсолютной тишине, в голове каждого зрителя будет звучать определенная музыка. Помимо этого, музыка также может стать основой образного содержания танца, она играет ключевую роль в танцевальном творчестве: создании хореографического образа, она может «подсказывать» использование выразительных движений.

Одним из важных выразительных средств в создании хореографического образа называют танцевальный костюм исполнителей. От его особенностей зависят возможности исполнения движений, комбинаций, технически сложных элементов танца. Влияние костюма на образность танцевальной композиции постановщик определяет самостоятельно, согласно характеру хореографического текста, его образного строя и действия, а также характера музыкального произведения.

Для полного завершения формирования образа крайне важное значение имеет сценическое оформление. Поставленный танец, обладая своей образностью, может либо органично сочетаться декорациями, находящимися на сцене, либо быть нейтральным к нему, либо диссонировать по отношению к нему.

**Выводы.** В процессе изучения материалов данной статьи выявлена природа зарождения хореографической мысли и способов её реализации в современной хореографии, что и являлось целью её написания, решены поставленные задачи: раскрыты понятия «современная хореография»; значение образа в современном хореографическом искусстве; описан процесс создания хореографического образа.

Образ в хореографии понимается как целостное выражение в танце мысли, чувства и музыки человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Танец, лишённый образности, сводится лишь к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, ведет к раскрытию содержания.

Только в том случае, если хореограф сумеет грамотно соединить все компоненты хореографического образа – музыку, хореографический текст, рисунок, мимику, пантомиму, костюмы и сценическое оформление – произведение будет доступно до понимания зрителю и будет представлять определенную художественную ценность.

#### Литература

1. Александрова Н. А. Балет. Танец. Хореография. – Санкт-Петербург: Лань : Планета музыки, 2008. – 414 с.
2. Богданов Г. Ф., Кириллов А. П. Композиция и постановка танца. Программы. Методическое пособие. – М.: МГУКИ, 2002.
3. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – Москва: Искусство, 1983. – 224 с.
4. Смольянинов, И.Ф. Природа, художественного образа. – Москва: Знание. 1982.– 64 с.
5. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. – СПб.: Университетская книга; ООО “Алетейя”, 1998. 447 с.
6. Семенова О. Н. Образ в хореографическом произведении. Режим доступа: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2018/05/17/obraz-v-horeograficheskom-proizvedenii>

## Специфика учебно-тренировочного процесса в танцевальном коллективе

*Е. С. Джулай*

*студент 4-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Успех любого коллектива, направленного на единую цель, напрямую зависит от эмоционального климата его участников. Важно, насколько дружно участники коллектива относятся, насколько они способны слышать и воспринимать друг друга и руководителя.*

**Ключевые слова:** *коллективный климат, танцевальный коллектив, групповые игры, тренировочный процесс*

Коллектив – это сложная система, состоящая из множества связанных между собой групп людей и отдельных личностей [1].

Практически любая деятельность рождается не одним человеком, а группой людей. Поэтому очень важно с детства прививать детям навыки коммуникаций. Местами, где дети могут получать этот навык служат спортивные секции, танцевальные коллективы и различные кружки.

Сегодня танцевальные кружки очень популярны, вот почему в этой работе исследуется – коллектив СХС "Империя танца" В танцевальных студиях дети получают не только хороший навык общения и познания командной работы, но и развивают танцевальные способности. Мой коллектив существует 3 года. В нём занимаются дети от 3-х лет. «Империя танца» представляет тренировки разного уровня подготовки и включает в обучение разные направления: гимнастику, акробатику, ритмику, современную хореографию, эстрадную хореографию, а также азы классической хореографии.

К литературе психолого-педагогического типа, нацеленных на формирование благоприятного климата в коллективе, можно отнести труды таких педагогов и ученых, как Н. П. Анисеева, Ю. М. Жуков,

И. Е. Ковалев, А. С. Макаренко, А. В. Петровский, В. Е. Панферова, В. В. Бойко, Б. Д. Парыгин, Е. В. Шорохова и др.

Ведущую роль в развитии танцевального коллектива играет преподаватель. Педагог танцевальной студии выполняет несколько важных функций: создание благоприятной среды в коллективе, развитие танцевальных навыков, обучение детей танцевальному искусству, а также понимание психологии детей и умение находить подход к каждому ребенку [2].

**Целью исследования** данной работы является:

- улучшение взаимодействия учеников танцевального коллектива;
- повышение нравственности детей;
- формирование чувства долга и ответственности перед коллективом.

**Объектом исследования** выступает группа танцевального коллектива – девочки 11-13 лет (10 человек).

В качестве методов к осуществлению поставленных целей было выбрано изучение различных литературных источников с рекомендациями по воспитательной работе с детьми.

В исследуемом танцевальном коллективе мною разработана структура тренировки длительностью в 1,5 часа. Данная структура с детальным пояснением приведена в таблице 1:

*Таблица 1. Структура тренировки танцевальной группы*

Наименование деятельности	Отведенное время	Описание деятельности
1. Введение	10 минут	Ознакомление с новым материалом. Теория.
2. Самостоятельный тренировочный процесс	20 минут	Разогрев проводит выбранный тренером ученик
3. Тренировочный процесс	40 минут	Растяжка, общефизическая подготовка, акробатика, изучение элементов, отработка танцевальных композиций под руководством тренера
4. Развивающие задания на развитие музыкальности	10 минут	Совместное прослушивание музыкальных композиций и разбор их характера
5. Игровые задание на развитие командной работы	10 минут	Различные командные игры на развитие навыков совместной работы

Разбирая таблицу 1 структуры учебно-тренировочного процесса танцевальной группы, первым пунктом мы видим проверку домашнего задания учеников, носящих творческий характер. Данное задание направленно на развитие творческих способностей к импровизации.

Импровизация – вид танцевального искусства, высшая форма танца, которая совмещает в себе прекрасное владение телом, чувство ритма и музыки, артистизм и яркое воображение. Импровизация в танце – это спонтанность творческого самовыражения. Импровизация движений – это свобода движений, выход за рамки придуманных заранее движений. [3]

Самостоятельный тренировочный процесс подразумевает воспитание ответственности перед группой. Происходит это следующим образом: преподаватель на каждой тренировке выбирает нового ответственного ученика для проведения разогрева. Таким образом, каждый участник коллектива мотивируется к выполнению упражнений максимально точно и правильно. В такой ситуации даже дети, которые прежде не ощущали в себе лидерских качеств, становятся самостоятельными и более раскрепощенными.

Далее следует тренировочный процесс под руководством тренера. На данном этапе для педагога очень важно завоевать авторитет среди учеников, стать для них наставником. Достичь такого статуса возможно только через любовь и понимание к детям, с индивидуальным подходом к каждому ученику [4].

Одним из важных аспектов в построении учебно-тренировочного процесса при работе с детьми, является добавление различных игровых заданий, нацеленных на развитие ощущения музыки, ритма а также подвижные командные игры для формирования работы в команде и развития коммуникативных навыков. С помощью командных игр дети начинают понимать значимость и роль каждого игрока. Лучше узнают друг друга и получают позитивные эмоции. Однако, в случае каких то спорных моментов или внезапных конфликтов педагог обязан вмешаться и провести воспитательную работу [5].

Организация совместных праздников, походов и экскурсий, совместно проведенные дни рождения и различные поездки также положительно сказываются на внутригрупповом климате, поэтому педагогам следует уделять этим мероприятиям особое внимание.

Таким образом, учебно-тренировочный процесс в танцевальном коллективе должен быть направлен не только на получение различных спортивных результатов но затрагивает еще множество областей, которые представлены на рис. 1.

Исходя из данной схемы, мы видим, что учебно-тренировочный процесс очень многогранен. Поэтому занятия в танцевальных студиях невероятно повышают уровень ребенка сразу в нескольких сферах.

Степень развития детей также зависит от педагога-хореографа, который одновременно должен быть и учителем, обеспечивая хорошую дисциплину и знания, и постановщиком, чтобы давать возможность

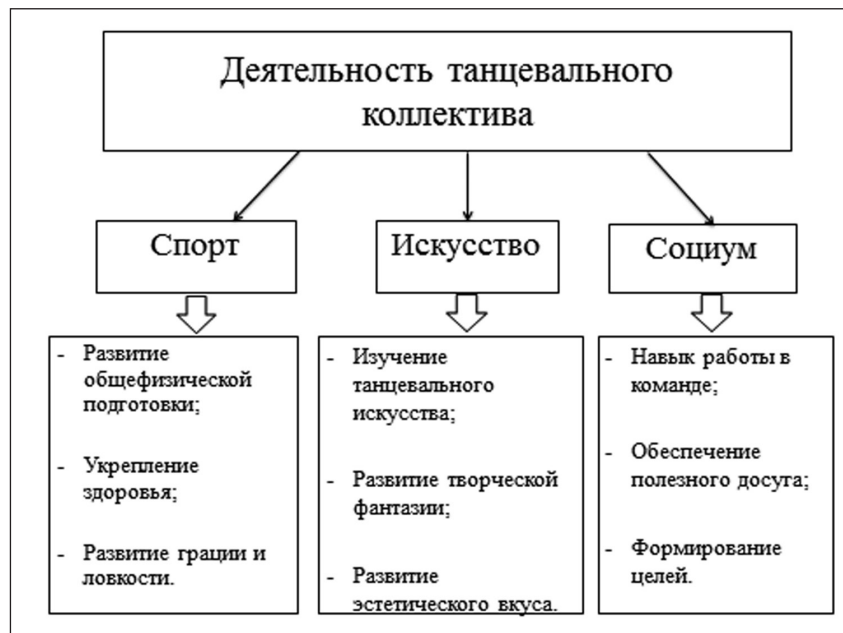


Рисунок 1. Деятельность танцевального коллектива

детям участвовать в конкурсах и фестивалях и конечно быть психологом, чтобы помогать детям преодолевать себя, свои страхи, и устранять конфликты в коллективе.

#### Литература

1. Догудовский В. В. Педагогические условия формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий // Социально-культурная деятельность: поиски, проблемы, перспективы: сборник научных статей. М.: МГУКИ, 2014. С. 133-139.
2. Здор, С. Точка навигации. Техника импровизации в современном танце / Снежана Здор. – Красноярск: изд-во Вайнермана, 2010.– 117 с.
3. Исаев И. Ф. Профессионально-педагогическая культура преподавателя. – М.: Издательский центр "Академия". -2002.
4. Исхакова М. Г. Тимбилдинг: раскрытие ресурсов организации и личности. – СПб.: Речь, 2010. – 256 с.
5. Кибанов А. Я., Захаров Д. К., Коновалова В. Г. Этика деловых отношений. – М.: Инфра-М, 2005. – 367 с.

## Особенности системы записи танца В. Степанова

*Е. В. Емельянова*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Л. Кабачёк*

*научный руководитель  
кандидат искусствоведения, доцент,  
декан факультета художественного творчества  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье подробное внимание уделяется системе нотации, созданной В. Степановым в 1892 году. Характеризуются основные черты данной системы. Рассматриваются хореографические произведения на предмет его нотации. В результате работы выявлено, что система нотации хореографических произведений должна быть в состоянии зафиксировать все движения человека в пространстве и во времени. Следовательно, подобная система нотации основывается на анализе возможных движений человеческого тела.*

**Ключевые слова:** балет, классический танец, культура, нотация, система записи танца, хореографическое искусство.

**Актуальность** исследования обусловлена проблемами сохранения и реконструкции авторских текстов хореографических произведений, искажения первоисточников, невозможности научного анализа хореографических произведений. Оригинальность авторского произведения зависит от ряда причин: от способа записи, от точности хореографической лексики произведения, которая должна соответствовать авторскому первоисточнику. Балетмейстер, создавая хореографический текст, стремился записать его, но зафиксированный текст не всегда близок первоисточнику, так как дополняется другими лицами.

Поэтому следует обратить внимание на системы нотации, которые способствовали передаче и сохранению классического наследия.

**Объектом** данного исследования является хореографическое искусство.

**Предмет исследования** – система записи танца В. Степанова.

**Цель исследования:** выявить особенности системы записи танца В. Степанова и проследить пути развития данной системы нотации.

**Методы** исследования: методологию исследования составляет совокупность способов, нацеленных на изучение системы записи танца. В работе использовался метод описания для характеристики основных системы записи танца В. Степанова, а также аналитический метод для определения значения роли данной системы в развитии балетного искусства.

С конца XIX века и по XX век создавались системы записи движений, так как состояние хореографического искусства, усложнение техники классического танца в XIX веке, сочетания различных движений, особенно движений корпуса, рук, головы не позволяли фиксировать хореографические тексты только на основе термина классического танца. Поиски новых путей были возможны только при научном анализе движений человека, которые могли иметь абстрактные знаки для обозначения простых движений, из которых как из кубиков, возможно, сложить любое комплексное движение. Таких принципов придерживались А. Цорн, В. Степанов, Р. Лабан, С. Лисициан и Р. и Д. Бенеш и другие [1].

В 1892 году в Париже, вышла книга Владимира Степанова «Хореография, алфавит движений человеческого тела» («Choregraphie, Alphabet des mouvements du corps humain»).

Владимир Степанов – артист балета его Императорского величества Санкт-Петербургского Мариинского театра – долгое время жил и работал в Париже, где серьезно изучал анатомическое строение человека. Система В. Степанова основывается на глубоком анализе природы движений человеческого тела, всех его частей и суставов. Он первый, кто полностью отходит от фиксации комплексного движения. Система В. Степанова ориентирована не только на специалиста в области классического танца, но она позволяет записать хореографический текст на любом языке танца. Для фиксации движений В. Степанов использовал 4 горизонтальных линии для фиксации движений ног, над ними – 3 горизонтальных линии для движений рук, выше – 2 горизонтальных линии для фиксации движений корпуса и головы. Над ними – нотный стан, состоящий из 5 горизонтальных линий. Оба стана соединяются вертикальной линией, соответствующей началу музыкальной и танцевальной фразы. Каждой ноте музыкального текста соответствует запись движения. «Ритмические обозначения движения гармонируют со всей записью» – отмечает Сбруи Лисициан [3, .62]. Подобный принцип записи – соединения музыки с хореографическим текстом можно наблюдать в работах А. Сен-Леона и А. Цорна. Для записи движений человеческого тела В. Степанов использует только абстрактные знаки в виде музыкальных нот. Он дает знаки правой и левой ноги, положения на полу и в воздухе, знаки опорной и работающей ноги, знаки всех частей человеческого тела, его суставов. Он фиксирует не только статическое положение начала и конца движения, а дает определенные знаки для записи процесса движения, в понимании процесса движения проявил глубокие знания анатомического строения человека. В зависимости от

процесса движения делит движения на простые и сложные. К простым движениям В. Степанов относит: сгибание и разгибание, приведение и отведение, вращение. Таким образом, В. Степанов четко разрабатывает простые движения различных частей тела и суставов и дает им абстрактные знаки, для указания процесса движения. В. Степанов определенными знаками фиксирует направление движения, композицию танца, дает знаки мужчины и женщины. Он дает знаки танцевальной фразы при исполнении её с другой ноги, пользуется знаком повторения фразы. Этот знак В. Степанова в дальнейшем будет использован в системе Р. Лабана. В системе автора записано более 20 балетов классического наследия. Во время революции партитуры этих балетов были вывезены за границу. В зарубежных изданиях, в частности в Международной энциклопедии танца [5], указывается, что система Степанова, строившаяся на анатомическом анализе движений человека, оказала большое влияние на Л. Мясина и В. Нижинского. Э. Хатчинсон Гэст считает, что Л. Мясин использовал систему для фиксации собственных хореографических произведений. Огромная роль в жизнедеятельности системы В. Степанова принадлежит А. Горскому. Он не только сохранил систему, издав книгу «Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе В. И. Степанова.» на русском языке [2], где дал квинтэссенцию ее основ и знаков. Благодаря А. Горскому система была введена в программу обучения его Величества С.-Петербургского и Московского балетных училищ в начале XX века. Необходимо обратить внимание на важность выработки методики изучения системы. Исследование жизнедеятельности различных систем фиксации хореографических текстов показывает, что каждая система должна пройти путь усовершенствования на основе практического использования. В течение этого процесса отрабатываются различные методики изучения системы. С течением времени система «дозревает», выкристаллизовывается, обретая ясность и большую доходчивость в восприятии её основ и принципов. По всей видимости, система В. Степанова имела короткий путь совершенствования, оборвавшийся в 1917 году. Однако, благодаря А. Горскому, его «Таблицам», энтузиасты в конце XX века, практически через 100 лет расшифровывают записи, сделанные в системе В. Степанова, и возвращают к жизни хореографические тексты, казалось бы утерянные. В 2007 году в Большом театре Ю. Бурлака и А. Ратманский реконструировали балет «Корсар» Л. Минкуса в хореографии М. Петипа, 1899 года. Реконструкция производилась по представленной Гарвардским университетом США хореографической нотации балета, произведенной Н. Сергеевым в системе В. Степанова. Хореографический текст, зафиксированный в системе, состоял приблизительно из 50%; пантомимный текст, мизансцены, были на 60% зафиксированы на русском и французском языке; в композиционном рисунке танца указывались в ряде случаев движения классического танца. Ю. Бурлака и А. Ратманский стремились создать образ спектакля, поставленного М. Петипа в 1899. Ю. Бурлак говорил,

что нельзя с абсолютной достоверностью считать хореографический текст, зафиксированный Н. Сергеевым, адекватным первоисточнику, хоть он и записан непосредственно во время спектакля и его репетиций. В системе В. Степанова нет точности фиксации временной длительности исполнения целого ряда движений, фиксация не давала движение в трехмерном пространстве, и огромное количество знаков затрудняло расшифровку зафиксированного текста. В конечном итоге, благодаря записям Н. Сергеева балета «Корсар» в системе В. Степанова и реконструкции его текста Ю. Бурлака, мы имеем возможность представить образ балета «Корсар» М. Петипа в первоначальном варианте. На основе вышеизложенного возможно сделать следующее заключение [4. С.89].

Система В. Степанова, в начале XX века являясь исторически прогрессивна, поскольку в ее основе лежал анализ движений человеческого тела, а не какое-либо комплексное движения. Потому запись могла быть расшифрована независимо от знания того или иного элемента танца, знакомого узкому кругу лиц. Однако она не имела глубокой методической литературы по ее изучению. Книга В. Степанова, изданная в 1892 году, практически была единственной, не считая «Таблиц» А. Горского. Записывающий хореографический текст и дешифрующий его должны в одинаковой степени владеть шифром, т.е. знанием данной системы. Можно усомниться в знании специалистами XX века системы В. Степанова, исходя из сложности самой системы, а также хореографических текстов балетов, зафиксированных в ней. Владимир Степанов на основе научного анатомического анализа движения человека полностью отошел от фиксации комплексного движения и обозначил абстрактными знаками простые движения, проложив тем самым путь к созданию систем XX века, способных зафиксировать любое движение в пространстве и во времени.

#### Литература

1. Вихрева, Н. А. Хореографический текст: проблемы его фиксации / Н.А. Вихрева // Журнал Балет. – 2008. – № 2. – С. 42 – 43.
2. Горский, А. Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе В.И.Степанова / А.Горский. – СПб.: Императорское С-Петербургское театральное училище, 1896. – 26С.
3. Лисициан, С. Запись движения Кинетография / С.Лисициан. – М.: Искусство, 1940.-540С.
4. Слонимский, Ю. Беречь хореографические сокровища. / Ю. Слонимский – М.: Музыка, 1977 – 131С.
5. Internation Encyclopedja of Dance / founding editor Solma Jeanne Coohen, – New York, Oxford: Oxford University Press, 1988. – vol.1

## Драматургия балетного спектакля 2-й половины XIX века

*О. С. Зейдаа*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. М. Минина*

*научный руководитель  
Заслуженный работник Украины,  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент, заведующая кафедрой хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье раскрываются особенности становления и развития драматургии балетного спектакля 2-й половины XIX века, дается краткая характеристика балетов М. И. Петипа, Л. И. Иванова. Автор определяет характерные особенности балетного спектакля данного периода, раскрывает вклад выдающихся деятелей искусства, повлиявших на формирование уникальности и самобытности драматургии русского балета.*

**Ключевые слова:** драматургия, балет, спектакль, хореограф, композитор, искусство, танец.

**Актуальность** данной работы состоит в том, что драматургия балетного спектакля данного периода рассматривалась ранее лишь в контексте академического классического балетного наследия М. И. Петипа. Рассмотрены и изучены этапы развития драматургии балетного спектакля, влияние и вклад выдающихся балетмейстеров на дальнейшее развитие балетного искусства.

**Объект исследования** – драматургия балетного спектакля.

**Предметом исследования** является характерные особенности балетного спектакля 2-й половины XIX века.

**Цель исследования:** рассмотреть особенности становления и развития драматургии балетного спектакля.

**Методы исследования:** В работе использован аналитический метод исследования – для рассмотрения значения творчества великого балетмейстера М. И. Петипа повлиявшего на формирование драматургии балетного спектакля, метод описание – с целью ознакомления балетного наследия М. И. Петипа, а также теоретический метод – для изучения становления и формирования драматургии балетного спектакля.

Исследования в области творчества М. И. Петипа затронуты в различных трудах как отечественных, так и зарубежных искусствоведов. При работе над статьей были изучены труды Ю. И. Слонимского «Драматургия балетного спектакля XIX века» [4], В. М. Гаевского «Дом Петипа», а также в трудах В. М. Красовской.

Драматический балетный спектакль – одно из направлений хореографического искусства, в котором преобладают элементы драматической игры, а его сюжет подразумевает, конфликтное развитие действия спектакля. В его основе легли сюжетный и смысловой конфликт определённой жизненной ситуации, который развивается и разрешается на протяжении музыкально-хореографического действия. Драматургия балета основывается на сценарии, который содержит идею, сюжет, конфликт и описание характеров героев [6]. При этом, развитие событий, переживания героев изображаются с помощью техники и физических возможностей исполнителя, также активно используется активная пантомима – мимика и жесты.

Как указывает П. Карп: «и драма, и балет как произведения театрального искусства концентрируются вокруг отобразившейся в них жизненной ситуации, и та и другая запечатлевают происходящее в той ситуации, обращаясь одновременно и к слуху, и к зрению и предполагая целостное восприятие». Но при этом, добавляет исследователь, драма в балете искусство не столько литературное, сколько хореографическое [1, с. 77-82].

Драматургия балетного спектакля второй половины XIX века развивалась поэтапно. Первый этап – 1960-е годы, прежде всего, отметились кризисом русского балета. С одной стороны, присутствовавшая идейная борьба в России дала толчок писателям и художникам к созданию реалистических, высокохудожественных произведений. С другой стороны, подъём культуры не затронул сферу балетного спектакля, его репертуар оставался неизменным, хотя время требовало значительных трансформаций.

Распространённый на то время романтический репертуар постановок уже не удовлетворял демократического зрителя. Напротив, дворянство, которое не принимало реальность крестьянских реформ 60-х годов, стремилось видеть романтизм высшего общества, в котором не было место ни реформам, ни каким-либо другим изменениям общества. Как итог, конфликт интересов обусловил кризис жанра и развитие репертуара балетного искусства.

Кризис балета затронул не только балетмейстерское искусство, репертуар театра, но и исполнительское искусство. Если спектакли большей частью превращались в танцевальный дивертисмент, то исполнители демонстрировали зрителю, главным образом, свое техническое мастерство. Техника танца при этом совершенствовалась, но образность и действенность балетов исчезли. Танцевальные трюки, механические идеальные, по большей части, тем не менее, не соответствовали эстетическим требованиям балета [7]. Яркий пример, балеты

Сен-Леона, где нередко внешние феерические эффекты выступали на первый план, содержали богатые хореографические находки, обогатившие лексику балетного танца, которые способствовали развитию его техники. Он был более представителем реализма, поэтического увлечения в нем было мало, он развивает выразительные средства, направляя свои интересы в рамках профессиональной эстетики.

Второй этап конец – 70-х годов 2-й половины XIX века определяется трансформацией сценографии балетного спектакля. Сохранив романтическую направленность, в сюжетах балетных спектаклей стало прослеживаться стремление к исторической и бытовой достоверности. В эти же годы на первый план в театрально-декорационном искусстве стали выдвигаться отечественные художники.

С появлением в балетном искусстве таких великих деятелей, как М. И. Петипа, П. И. Чайковский, Л. И. Иванов наметился качественно новый период развития русского балета. В это время на первый план стала выходить не просто техника исполнителя, но и сюжет балетного спектакля чаще всего основанный на конфликте, трагедии, и самое главное, приближенного к действительности.

Соответственно, уже к концу XIX века (третий этап) в оформлении балетов сформировался и даже «законсервировался» своеобразный стиль балетной сценографии, в котором гармонично уживались вымысел и реальность. Сценография обогатилась вдумчивым и серьезным изучением воплощаемых на сцене эпох и стилей, достоверными, но в то же время соответствующие спектаклю этого периода. Основные тенденции балетного оформления выразились в творчестве петербургских декораторов М. Бочарова и М. Шишкова и московского декоратора А. Гельцера [5].

Итак, драматургия балетного спектакля второй половины XIX была основана на действенных танцах, которые несли драматическую событийность. Сюжет драматического балета подразумевал экспонирование, противостояние злых и лирических образов, позитивных и «фатумных». На этом противостоянии и основывался конфликт спектакля. Примечательно, что антагонисты нередко не получали сольных номеров в дивертисментных сценах, и впервые их характеристика давалась в *pasd'action*, именно так раскрытие сюжета связывалось со столкновениями добрых и злых сил.

Лирические образы в балете воплощали образ прекрасного, который подчеркивался с помощью дансанта музыкального материала, построенного на принципах повторности и симметрии. Драматические, негативные образы раскрывались с помощью традиционного танцевального стиля и способствовали появлению ритмической неустойчивости. В характеристиках злых образов преобладала ритмическая дробность. Так, в балетах П. Чайковского темы Феи Карабос, и Дроссельмейера отмечены структурной (мотивной) дискретностью. Они состоят из коротких мотивов и сопровождаются быстрой сменой ритмических формул, регистров, эпизодов [2].



Драматургия балетного спектакля этого периода развивалась через призму деятельности ряда выдающихся хореографов и композиторов таких как П. И. Чайковского, А. К. Глазунова и балетмейстеров М. И. Петипа и Л. И. Иванова.

Именно одновременная работа балетмейстеров и композиторов заложили основу классической драматургии балета. Если раньше композиторы А. Адан и Л. Минкус считали, что сюжет – это предлог для серии танцевальных дивертисментов, то П. И. Чайковский считал, что необходимо «породнить» балетных героев с музыкой. Синтез симфонической и балетной музыки устранил кукольность персонажей, теперь музыка стала раскрывать не внешнюю обстановку на сцене, а внутренние образы героев. С помощью музыки герои могли передавать свои переживания, идеалы и выражать чувства.

Такое «нововведение» требовало уже не просто механической (танцевальной) профессиональности но и актерского мастерства. Исполнитель должен был не просто оттанцевать спектакль, а раскрыть образ своего героя, его характер с помощью хореографии и музыки. Если раньше две сферы балетной выразительности – пантомима и танец – часто использовались врозь: первая – для игры, вторая – преимущественно для развлекательных дивертисментов, то в балетах М. И. Петипа и Л. И. Иванова они сливались в единое целое.

Музыка и драматургический замысел теперь должны быть воплощены в качественно новых постановках. «Лебединое озеро» стало достойным хореографическим воплощением партитуры Чайковского в постановке М. И. Петипа и Л. И. Иванова, которое признано лирической вершиной русского балетного театра. В «Лебедином озере» есть сквозное развитие образа героя: он представлен в I акте несколько легкомысленным весельчаком; во II – преображённым любовью; в III – обманутым сходством Одетты и Одиллии, IV – раскаявшимся и ищущим искупления. Особенность реформ Чайковского (преобразование балетного театра и его музыки изнутри, без какой-либо пагубной ломки) позволяла даже старым мастерам хореографии подняться в их творчестве на новую ступень [3].

М. И. Петипа, опираясь на опыт своих предшественников, обогатил лексику сценического действия, добавил философское содержание, обогатил танцевальную лексику, но и не отказался от академической классичности.

М. И. Петипа добился того, что либретто получило логику стройности, кроме того, по его инициативе создана новая музыкальная редакция в сотрудничестве с Р. Дриго. Хореографическое решение дворцовых сцен (I, III акты), выполненное М. И. Петипа, предало балету динамику и целостность, а выдающееся па-де-де Одиллии и Зигфрида стало шедевром русской хореографии.

Однако подлинное новаторство в хореографической лексике принадлежало Л. Иванову: для создания образа лебедя он отошел от принятых в классическом танце позиций рук, создав иллюзию живых крыльев – выразительных и чувственных. Кроме того, все «лебединые» сцены ба-

лета (II, IV акты) получили символического назначения: кордебалет подчеркивал, углублял и усиливал душевное состояние главной героини [4].

Более досконально, с небывалым размахом симфонический прием воплощен в балете «Спящая красавица» (1889 г.), при постановке которого «крупному мастеру композиции балетных танцев ... М. И. Петипа еще не приходилось хореографическими средствами раскрывать идеи и образы, положенные в основу симфонии» [8, с. 22-34]. Симфоническое «новаторство» П. И. Чайковского подчеркивается остротой и напряженностью драматических образов героев. Если музыка еще в романтическую эпоху балета могла подчеркнуть драму настроения и не более, то с помощью ярко очерченных образов действие превращается в настоящую драму. «Спящая красавица» – явный симбиоз музыкальной драматургии гения П. И. Чайковского и смелого новаторства и профессионализма М. И. Петипа.

В отличие от «Спящей красавицы», где преобладает классический танец, «Щелкунчик» (1892) по новизне драматургии представляет собой новый вид хореографического спектакля, где симфоническое развитие связано преимущественно с пантомимными сценами и характерным танцем. Основой для балетмейстера в его трактовке «Щелкунчика» была музыка, а не сценарий, который он, внешне почти не изменяя, подчинил логике музыкального развития.

Итак, во второй половине XIX века, испытав кризис, русская балетмейстерская школа, благодаря совместной работе выдающихся композиторов и хореографов, осуществила реформу балетного спектакля. Качественно новая драматургия, в которой объединились индивидуальная творческая манера, новаторство и традиции, вписала новые страницы в историю русского балетного искусства.

#### Литература

1. Аксенова, Е.Ю. Чайковский: гений и эпоха / Е.Ю. Аксенова // Вестник Академии Русского балета им А.Я.Вагановой. – 2015. – №3 (38). – С.77-82.
2. Зарубин, В.И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене 1825–1997 / В. И. Зарубин. – М.: Эллис Лак, 1994. – 320 с.
3. Карп, П.М. Балет и драма / П.М. Карп. – М.: Искусство, 1979. – 246 с.
4. Кропотова, К.А. Русская балетная сценография XIX века: автореф. канд. искусств / К.А. Кропотова. – М: Рос. акад. худож, 2008. – 172 с.
5. Слонимский, Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века: Учебное пособие / Ю.И. Слонимский. – Спб.: Лань, Планета музыки, 1977. – 345 с.
6. Галятина, А.В. Два типа ритмических систем в музыке русского балета последней четверти XIX – начала XX веков / А.В. Галятина // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. – (<https://cyberleninka.ru/article/n/dva-tipa-ritmicheskikh-sistem-v-muzyke-russkogo-baleta-xix-veka>).
6. Кризис русского балета. 60-е годы XIX века. – (<http://www.ballet-world.ru/index.php/edu/item/126-crisis.html>).
7. Роль ритма в эволюции музыки русского балета конца XIX – начала XX века – Вестник Магнитогорской консерватории – 2008. – №1. – С. 22–34. – (<https://studfile.net/preview/8134047/>).

## Специфика создания художественного образа в хореографической композиции

*Э. Р. Зиновьева*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной работе рассмотрен многоступенчатый процесс создания хореографического образа.*

**Ключевые слова:** *художественный образ, сценический образ, хореографический образ, художественное творчество, хореографический текст, законы драматургии.*

**Введение:** В хореографии образ понимается как гармоничное высказывание в танце переживания и идеи, человеческого нрава. Образная танцевальная композиция содержательна, экспрессивна, насыщена внутренним смыслом. Воссоздать образ в хореографии — значит обрисовать в танце деяние либо темперамент. Танцевальная композиция, утратившая образность, ограничивается обнаженной техникой, бессмысленными комбинациями движений.

**Цель.** Проанализировать специфику формирования хореографического образа в танцевальной композиции.

Особенность хореографического образа заключается в танцевально-пластическом совершенствовании, и восприятия образами танцевальных композиций подразумевается единственным способом раскрытия и олицетворение нравов. Выразительность хореографического образа неразрывно сплетена с содержательностью драматургического плана танца, который в процессе формирования привносится музыкальными, живописными и пластическими особенностями, и совместно с ними предстает в новейшем взаимопроникновении пластики, музыки, пантомимы, драматургии,

В создании хореографического образа огромную роль играют:

- музыкальный материал;

- рисунок танца;
- танцевальный текст;
- драматургия;
- выразительные средства.

*Хореографический образ и музыкальный материал.* Конструирование новой хореографической композиции — это многоступенчатый процесс, требующий обоюдных стараний деятелей разнообразных творческих специальностей. И вступительным в данной цепочки творческих контактов подразумевается взаимосвязь хореографа с композитором или аккомпаниатором. Музыка, считается базовым компонентом для воссоздания танцевальной композиции. Музыкальное произведение предоставляет ритмическую концепцию пластике, характеризует ее эмоциональный строй, нрав, образную выразительность. Хореограф в собственной методике применяет готовую музыкальную композицию, или сочинённое композитором произведение, написанное по плану хореографа (драматурга, либреттиста). Когда в настоящее время мы обговариваем необходимость выражения музыки в хореографической композиции, мы достигаем совпадения вербального строя, стиля музыки темпа, конфигурации музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствие темпа. Возможно, что в музыке (или в музыкальном материале) уже заложен надлежащий замысел, задача и образ хореографа. На структуре данного музыкального произведения применяя все (иные выразительные средства танца) — сформировать целостный сценический хореографический образ.

*Роль рисунка танца в формировании хореографического образа.* Рисунок танца — это расположения и перемещение танцующих по сцене — сценической площадке. Рисунок любого хореографического произведения, как и вся формируемая композиция (должен передавать конкретную мысль), должен быть подчинён задумке хореографического произведения, эмоциональному состоянию всех персонажей, которое выявляется в их танцевальных воздействиях и помыслах. При составлении хореографического рисунка хореограф должен использовать все перспективы, для того чтобы достичь наибольшей образности, полнее раскрыть образ, нрав, эмоции персонажа. Рисунок танца должен прогрессировать рационально, быть взаимосвязан лексикой танца, содействовать более яркому выявлению на сценической площадке танцевального текста. В зависимости от задачи номера хореограф может симметрично или асимметрично выстраивать рисунок танца. Всевозможные построения и перестроения производят на зрителя конкретное психологическое влияние, и задача хореографа — добиться, чтобы рисунок танца более полно формулировал ту идею, то настроение и тот нрав, что заложены в номере. Закономерность совершенствования рисунка танца руководствуется в начале задачей, что определяет педагог-хореограф. Но случаются периоды, когда в соответствии с драматургией номера надо продемонстрировать на сцене грусть, встревоженность или иные яркие, эмоциональные состояния

персонажа. Тогда хореограф может выстраивать рисунок танца «клочковато», прерывать один рисунок и переходить к другому. Такое решение будет весьма обоснованным, так как будет соответствовать цели, которая стоит перед хореографом. Темп музыкального произведения, динамика должны обрести должное выражение в рисунке танца.

*Танцевальный текст и хореографический образ.* Разучивание движений нельзя рассматривать вне связи с деятельностью над ролью, над образом, этот творческий процесс должен быть одновременным. Хореографический текст исполнителей должен быть, весомым, выражающими конкретный характер. Каждое движение – это живая ткань образа. Хореограф содействует исполнителю пластически мыслить в каждый период роли, когда он прибывает на сцене, раскрывать характер через интонацию жеста, движения, позиции. И в каждом моменте нужно находить личностные штрихи, оттенки, надлежащие настроению героя, духу тематики, сюжета, задаче постановки. Раскрывая образы, нравы, настроения, взаимодействия, потребно совмещать единство пластического и внутреннего содержания. Порой тончайший пластический штрих совершенствует и обогащает уже знакомые старые движения, содействует раскрытию образа. А возможности пластики безмерны. Танцевальный текст, сочиненный хореографом, должен быть личностным.

*Взаимовлияние драматургии и сценического образа.* Любое хореографическое произведение строится по законам драматургии, в соответствии с которыми и выстраивается сценический образ. В сценическом образе должна быть своя экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией (развитие действия) кульминация, развязка. Балетмейстер должен так продумать и усовершенствовать формирование образа, чтобы это привело к сценической правде действия. В хореографическом произведении одно движение порождает иное, они логически сплетены и составляют единое целое, единую, рационально развивающуюся фразу, предложение. При сочинении хореографического текста балетмейстер должен следить за диалектикой формирования движений и логикой развития рисунка танца.

*Комплекс выразительных средств для создания хореографического образа.* Сценический образ – сложнейший сплав внутренних и внешних особенностей человеческой индивидуальности. В танцевальном искусстве эти особенности должны быть раскрыты средствами хореографии. Хореограф применяет для этого максимум выразительных средств. Рисунок танца, танцевальный язык – пластику человеческого тела. Пантомиму, драматургическое становление образа, актерское мастерство, музыку, костюмы, художественное оформление сцены.

*Раскрытие идеи, замысла, через хореографический образ.* Балетмейстер-хореограф, танцор, которым предстоит реализовать нужный характер на сцене, должны освоить, проследить всю очередность его становления, понять персонажа, и только тогда они полностью поймут, почему отношение определенного героя к реальности, в которой

он живет во время сценического действия, стало именно таким, каким оно характеризуется в его танцевальных действиях и помыслах. Если автору постановочной хореографии удастся все это не только понять, но и высказать чувствами, ему легко будет воссоздать именно ту танцевально-мимическую партитуру, которая может быть присуща данному человеческому образу. А затем и танцовщик этой партии, приобретя от хореографа – балетмейстера определенное задание, текст танцевальной партии, проникнется воздействиями нрава этого образа и сумеет в него запросто переродиться, воссоздать этот образ на сцене. Значительную роль играют внешние признаки танцовщика, мимика, пластика человеческого тела для олицетворения образа, темперамент на сцене. Сценический образ – сложнейший сплав внутренних и наружных особенностей человеческой сущности.

**Вывод.** Художественный образ – это сложная репродукция структурирования всевозможных сторон искусства, которая возникает в деятельности автора произведения. Человеческое осмысления характеризуется образным отображением реальности.

#### Литература

1. Агрипина Яковлевна Ваганова: статьи, воспоминания, материалы / под ред. Н. Д. Волкова, Ю. И. Слонимского. – М.: Искусство, 1958. – 343 с.
2. Захаров Р.В Работа балетмейстера с исполнителями. М.: Искусство, 1967. – 62с.
3. Захаров Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. – М.: Искусство, 1983. – 224с., рис., 24л.ил.
4. Рославлева Н. П. Марис Лиепа. – М.: «Искусство», 1979. – 100с
5. Тарасов Б. Движение – эта великая сила [www.peoples.ru/art/theatre/ballet/eufman/interview9.html](http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/eufman/interview9.html)

## Особенности кавказского национального танца «Лезгинка»

*М. Р. Ибрагимова*

*студент 4-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Ю. Н. Слонченко*

*научный руководитель  
Заслуженный артист Украины,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной работе раскрыта особая танцевальная традиция жителей Северного Кавказа – праздничный парный танец «Лезгинка», исполняемый горцами на торжествах. Проведено изучение этимологии танца и его характерной хореографии, которая частично является отголоском древних языческих тотемических представлений. Раскрыта возможная взаимосвязь между характерной хореографией танца и местным тотемом в образе орла.*

**Ключевые слова:** *Кавказ, кавказский танец, народный танец, Лезгинка, лезгини, парный танец, орел, тотемизм.*

**Цель** данной статьи – выявление особенностей национальной танцевальной культуры на основе исследованного материала.

**Задачи:** изучить этимологию кавказского народного танца «Лезгинка»; проследить этапы его появления, становления и развития; определить значимость национального танца в культуре Кавказа.

Национальный танец народов Северного Кавказа под названием «Лезгинка» является одним из интереснейших феноменов кавказской культуры. Он стал известен далеко за пределами кавказского региона. Широкое распространение, быструю популярность и мировое общественное признание он получил благодаря пропаганде корневой национальной культуры государственным академическим заслуженным ансамблем танца Республики Дагестан «Лезгинка». В последние годы тема «Лезгинки» приобрела иную актуальность в связи с интересом к групповым танцам. По всей видимости, исконная, осязаемая инстинктами потребность подобного самовыражения кавказской молодежи определена вовсе иными причинами. И можно предположить, что «народные танцы сохраняются как этнические идентификационные знаки культуры, как

способ сохранения этноса, как высокие эстетические акты, как форма психотерапевтической коррекции и одновременно как определенное сопротивление модернизации и вестернизации общества» [4, с. 28].

Несмотря на многочисленные варианты данного танца в особом стиле, ритме и музыкальном размере 6/8, сама традиция общественной танцевальной культуры торжеств народов Кавказа, судя по всему, очень архаична. Имеющиеся различия в музыкальном и танцевальном исполнении нередко обусловлены внешними факторами. Примером тому могут служить ограничения или запреты на песни и танцы, введенные в связи с распространением исламской религии. Так, у жителей Дагестана, за исключением кумыков, полностью утрачена традиция многоголосого хорового мужского пения, которая сохранилась у народов не придерживающихся ислама. В большей степени таковыми являются осетины, грузины, народы, принявшие данную веру позже, чем дагестанцы: балкарцы, карачаевцы, вайнахи, адыги. По этой же причине у дагестанцев и иных народов, исповедующих ислам, почти не сохранилось групповых хороводных танцев, характерных для осетин и адыгов, так как прикосновение к посторонним женщинам в исламе осуждается. «Групповые танцы и хоровое пение жителей Дагестана, свидетельствуют о том, что певческие и танцевальные традиции, были частью культовых ритуалов и отличались многообразием. Таким образом, парный танец «Лезгинка», мужская партия которого отличается особым атлетизмом и военной хореографией, является лишь частью богатой танцевальной традиции горцев Северного Кавказа, которая, в сравнении с песенными традициями, лучше сохранила свои исконно архаичные элементы» [1, с. 158].

Тема кавказского хореографического искусства профессионально почти не исследована. Образцы данного народного творчества известны лишь из сценических постановок профессиональных коллективов, опирающихся на местные танцевальные традиции. Однако, «в последние годы наблюдается тенденция к изменению репертуара, что не способствует сохранению самобытных древних танцевальных традиций» [3, с. 6]. Обрядовая часть народных танцев отходит на второй план, в репертуаре начинают преобладать темпераментные атлетические танцы в стиле «Лезгинка» с доминирующими акробатическими элементами.

Лезгинка также была популярна и в Грузии, где называлась «Лекури», то есть «дагестанский танец, лезгинский». Танец «Лекури» был переименован в «Картули» в сталинское время, чисто из политических соображений, что в переводе означает «грузинский». Доказательством этому являются цитаты из воспоминаний заслуженного артиста Грузинской ССР, известного хореографа, одного из первых исполнителей и постановщиков танцев Осетии на профессиональной сцене – Владимира Михайловича Хетагурова (1902–1973): «Считаю моим моральным долгом остановиться на И. Сухишвили. У меня как у хореографа есть свои существенные замечания к творчеству Сухишвили и его ансамблю, на которых я считаю нужным остановиться. Начнем с «Лекури». Танец

назывался «Лекури» примерно до 1944–1945 годов, а после, у этого же танца поменялась вывеска стараниями Джавришвили и Сухишвили в «Картули». Была изменена вывеска, но исполнение осталось таким же. Я утверждаю, что «Лекури» он же «Картули» грузинским национальным танцем никогда не был. Слово «Лекури» в переводе с грузинского на русский значит «Лезгинский» [1, с. 449-453]. Также, свидетельством того, что танец «Картули» исконно назывался «Лекури», полагается соответствующий эпизод «танец лекури» в опере «Даиси» (1923 год) Захария Палиашвили (1871–1933), мелодия которого написана по мотивам народной музыки, узнаваемой всеми из сценического танца «Картули».

*Лезгинка – отголосок тотемических представлений.*

Если коснуться этимологии и названия танца, то «более вероятным происхождением этого этнонима является лезгинское название орла – лекь (табасаранское люкь «орел», рутульское лыкь «ястреб»)» [4, с. 112]. То есть этноним лек/лезг мог исконно означать «орлиный народ» и, вероятнее всего, восходит к тотемическим представлениям предков лезгин.

«Так и в наши дни, многие птицы, включая орлов считаются священными у лезгин и других коренных народов Кавказа. Их отстрел и употребление в пищу считается самым тяжким грехом. Эти запреты, несомненно, связаны с табуированием тотемных животных. Запрет добычи и употребления в пищу тотемного животного распространен у многих народов мира, так как это приравнивается к каннибализму» [1, с. 253].

Древние представления, как религиозные так и тотемические, связанные с образом орла, присутствовали у многих древних народов. Наши предки верили, что тотем охраняет своих почитателей и поэтому различные части тела тотемного животного или его изображения использовались как амулеты-обереги. Позже, подобные атрибуты приобрели лишь декоративное значение. Отголоском этих представлений является тот факт, что образ орла используется в государственной геральдике множества стран.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать предположение, что созвучие этнонимов некоторых кавказских народов с местными наименованиями орла являются не случайными, и восходят к тотемическим представлениям, связанным с «орлиной» символикой. Это предположение допустимо не только по отношению к лезгинам, но и к многим другим народам Центрального Дагестана. Если вернуться к природе танца и происхождению «Лезгинки», явно бросаются в глаза мужские партии, которые являются отголоском древних ритуалов и верований, одним из основных элементов которых являлся образ орла. Сегодня, этот образ, как и многие тысячелетия назад, в совершенстве исполняется танцорами, в момент подъёма на носки, горделиво раскрывая руки-крылья, плавно описывает круги, словно стремится взлететь. Часто сопровождающийся акробатическими трюками, танец мужчин особенно отличается атлетической хореографией с воинственными элементами, тогда как движения женского танца, в которых по-

казывается полёт голубя, особенно грациозны. Танцевальные рисунки повторяют сцены охоты на голубя, такими птицами как сокол или орёл: мужчина, олицетворяющий образ орла, мужчина, вокруг своей «жертвы» описывает круги, пытаясь ее догнать, а девушка-голубь всякий раз ускользает.

*Лезгинка – исконно парный танец.*

Зачастую, парная лезгинка считается танцем жениха и невесты – это мнение является неверным, потому что на Севере Кавказа в чаще всего жених и невеста не могли присутствовать на своей же свадьбе. Танцевальные церемонии во время свадебного торжества на Кавказе, очень схожи по своему характеру. Подобные вечера танцев, проходили под особым присмотром распорядителей вооруженных палочками для наказания провинившихся, мужчины и женщины располагались по разным сторонам специальной площадки. Лишь здесь парень мог близко подойти к понравившейся ему девушке, и пригласить на танец. Во время танца выяснялось, мог парень отправлять в дом девушки сватов или нет. За счёт этого, парную лезгинку можно считать как бы танцем-приглашением будущих жениха и невесты.

Танцы являлись своего рода смотринами, где молодые люди могли «себя показать и на других посмотреть». Танцевали строго в порядке очереди, заведомо договорившись с распорядителем. Потасовки, чаще всего доходившие до кровопролития, были результатом того, что кто-либо пытался выйти танцевать, нарушив очередь. В том случае, если дама, после приглашения, отказывалась выйти на танец, распорядитель выгонял её с мероприятия. В таком случае танцевать выходила родственница приглашавшего, ибо танцы являлись исключительно парными, кроме особых церемоний проводившихся в начале и конце сего мероприятия, когда присутствующие, образуя круг, танцевали все вместе. Девушкам не считалось стыдным танцевать даже с незнакомыми парнями, подобные танцевальные вечера являлись единственным местом, где парни и девушки имели право приблизиться друг к другу, не будучи родственниками. Однако прикасаться к противоположному полу и брать друг друга за руки строго запрещалось и могло привести к кровопролитию. Данная строгость в отношениях является следствием сильных традиций ислама, особенно ярко это выражено на территории Восточного Кавказа.

Мужчина в танце всегда был ведущим, женщина – ведомой, она ориентировалась на положение и движения рук своего партнера. Танец, был своего рода диалогом между партнёрами: к примеру, раскрытые и обращенные к женщине ладони раскинутых в стороны рук партнера означали «приглашение», и, наоборот, сжатые в кулак руки означали: «беги, я догоняю». Если партнер прекратил танцевать на месте, то партнерша тоже останавливалась и начинала вращаться в такт музыке. Девушке принято танцевать с опущенным взглядом, этим она показывает свою скромность и непорочность. Парень же, наоборот, имеет право «зажигать», закрывая путь партнерше, выполняя всевозможные акробатические, а иногда и шуточные трюки. Однако, недо-

стойное поведение танцоров и вульгарные, вызывающие движения, немедленно пресекались распорядителями, которые безусловно присутствовали на подобных мероприятиях.

Танцевальные вечера обычно «открывались» танцем особенно уважаемой пожилой пары, за которой следовали другие высокопоставленные представители общины. Все присутствующие вставали, чтобы поприветствовать, всячески поддержать, воодушевить и вдохновить танцующих. Для них звучала особая музыкальная композиция, в более медленном темпе которая называлась: «танец стариков». Постепенно, с ускорением темпа, музыки и танца в круг выходила молодежь. Танец юных исполнителей становился соревнованием на выносливость и удаль, так как продолжался часами в быстром, стремительном темпе без перерыва. Это естественно формировало характер исполнителей и тренировало их тело. Зачастую, «гвоздём программы» являлось танцевальное соревнование между парнем и девушкой, которая могла танцевать мужские партии и нередко сама вызывала парня на соревнование.

Музыкальное сопровождение в центральной и западной части Кавказа было чаще струнным. Это двух- или трехструнный инструмент типа русской балалайки, который с конца XIX века дополнила заимствованная из Европы гармонь. В восточной части Кавказа музыкальное сопровождение было в большей степени духовым, примером тому могут служить зурна, дудук, кфил и т.д. У народов Абхазии и Адыгеи струнным инструментам аккомпанировали с помощью особых трещоток или просто стучали палками по приготовленной доске. Издревле, у дагестанцев популярны барабаны, на которых, с помощью особых загнутых палочек, выстукивался ритм в музыкальном размере 6/8. Его принято называть «Лезгинка», тогда как в Закавказье (за исключением грузин-горцев) был распространен отличный от этого стиль, называемый нынешними музыкантами «Шалахо».

Часто приходится слышать, что «Лезгинка» – боевой танец мужчин, однако это всегда исконно парный танец. В древности, во время танцевальных вечеров танцор в определённый момент мог выхватить кинжал, сделать несколько движений с ним и вонзить его в пол. Вокруг этого кинжала продолжали танцевать в более ускоренном темпе, начиналось своего рода соревнование между парнем и девушкой. Чтобы воодушевиться, нередко танцевали перед боем. Особенностью танца «Лезгинка» является характерная хореография, в которой erroneously угадываются движения парящего орла.

В **заключении** следует сказать, что танцевальные традиции Северного Кавказа являются более консервативными, чем, например, традиции песенного творчества, однако, и они претерпели значительные изменения за последние десятилетия. С развитием телевидения и интернета нововведения распространяются очень быстро: на смену традиции танцевать парами в строгой очередности пришли групповые танцы, когда при звучании лезгинки на танцевальную площадку выходят целые

группы людей, причём хореография и рисунок традиционной лезгинки соблюдается крайне редко. В противоположность старой традиции жених и невеста уже могут присутствовать на свадьбе, и даже участвовать в танце. Танец Лезгинка – неотъемлемая часть танцевальной культуры народов Северного Кавказа и близлежащих регионов. Несомненно, что особое название танца, соответствующее этнониму одного из многочисленных народов Кавказа – лезгин, не является случайным. Именно на примере его этимологии, вероятно связанного с наименованием орла в лезгинских языках, можно понять настоящую тотемическую природу танца, характерную для горцев Восточного Кавказа.

### Литература

1. Абдулаева М. Ш. Этномузыкальные традиции в многоуровневой структуре идентичностей народов Дагестана/ М. Ш. Абдулаева // Теория и практика общественного развития. – Махачкала, 2013. – Вып. 2.
2. Агаширинова С. С. Материальная культура лезгин, XIX – начало XX века.: Монография/ С.С. Агаширинова; - Москва: Изд-во Наука, 1978. – 304 с.
3. Кудавев М. Мелодии нартов./ М. Кудавев. – Нальчик, 2010.
4. Минорский В. Ф. История Ширвана и Дербенда X–XI веков./ В. Ф. Минорский. – Москва, 1963.
5. Соколова А.Н. Деструктивные, конструктивные и реконструктивные процессы в музыкально-инструментальной культуре адыгов (советский и постсоветский периоды)/ А. Н. Соколова// Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону, 2009. – С. 20-29.
6. Челехсаты К. Осетия и осетины./ Челехсаты К. // Ассоц. творч. и науч. Интеллекции. – Владикавказ, 1964.

## Основы репетиционного процесса в хореографии

*И. В. Измерли*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*В статье раскрываются теоретические основы и специфика репетиционного процесса в хореографии как важнейшего элемента всей художественно-творческой деятельности хореографического искусства. Анализируются отличительные черты репетиций в профессиональных и любительских хореографических коллективах.*

**Ключевые слова:** *репетиционный процесс, репетиция, хореография, балетмейстер-репетитор, ансамбль танца, балетная труппа.*

**Введение.** Организационно-творческая работа в хореографическом коллективе имеет много направлений. Одним из наиболее значимых является репетиционный процесс, который является основой подготовки художественного продукта к сценическому исполнению. Потребность в осмыслении репетиционного процесса вызвана появлением большого количества разнообразных балетных трупп, профессиональных ансамблей танца и самодеятельных танцевальных коллективов.

**Цель** данного научного исследования – раскрыть основы, сущность репетиционного процесса в хореографии.

**Объектом** выступает хореографическое искусство, как вид творческой деятельности. Предметом является репетиционный процесс в хореографии.

В данном научном исследовании были использованы аналитический и описательный **методы**.

«Репетиция (от латинского – повторение) – это основная форма подготовки театральных, эстрадных, цирковых представлений, концертных программ, отдельных номеров и сцен путём многократных повторений и частично или полностью под руководством специалиста» [3, с.11].

Репетиционный процесс – вид совместной деятельности хореографа с исполнителями, направленный на повышение исполнительского уровня, постановку и сохранение хореографического произведения.

В репетиционном процессе выделяются следующие его характеристики: доминирующим является развитие профессиональных качеств исполнителя (техники исполнения, дисциплины, единого стиля исполнения, образности, эмоциональной подачи и так далее); воспитание сценической культуры.

Репетиционный процесс отвечает всем закономерностям педагогики и имеет поэтапный характер. Подготовительный этап – анализ возможностей исполнителей, проектирование и планирование репетиционного процесса. Основной этап – определение цели и задачи предстоящей деятельности; взаимодействия репетитора и исполнителей, репетиционный процесс, обеспечение подготовки хореографического произведения в срок. На основном этапе решаются следующие задачи: приобретение физических навыков, доведение до автоматизма исполнения танцевальных движений; выработка сценического дыхания, формирование профессиональной памяти исполнителей; совершенствование техники исполнения, сохранение профессиональной формы танцовщика; определение ансамбля исполнителей с сохранением стиля хореографического замысла и образа произведения, созданного хореографом-сочинителем; воспитание взаимодействия между партнёрами; определение одинакового восприятия музыкальной основы: музыкальной фразы, темпа, ритма («музыка – условие для синхронности ансамбля» [2, с. 58]); выполнение актёрской задачи с сохранением индивидуальности исполнителя. Заключительный этап – анализ достигнутого результата, выявление причин несоответствия результатов первоначальному замыслу.

Репетиционный процесс всегда должен опираться на методы системности и последовательности, на принципы от простого к сложному, от медленного темпа к быстрому. Доведение танцевальных движений до автоматизма является одной из задач репетиций и связано с образованием двигательных навыков, что представляет собой цепь условных рефлексов. Становлению этого процесса способствуют условные раздражители: словесные, зрительные, вестибулярные и так далее. На овладение двигательными навыками требуется время, вырабатывается они постепенно: сначала выполняется движение неточно, немного неряшливо, сопровождаясь лишними телодвижениями; потом становится более точным и согласованным, и когда это движение становится двигательным навыком, оно исполняется легко, точно, выразительно. Как правило, репетируемые танцевальные композиции сначала исполняются по частям, как многократно повторяемые упражнения для отработки навыков синхронного исполнения, что способствует закреплению ранее сформированных навыков. Сознательный контроль педагога и самоконтроль исполнителей являются залогом успешного формирования таких двигательных навыков и высвобождения

дает мыслительную деятельность артиста, эмоционально раскрепощают для создания образного танца, создают условия для раскрытия индивидуальности исполнителя. Длительность репетиции определяется педагогом и зависит от физической нагрузки данного танцевального номера, от задачи, и возможностей исполнителей. «Каждая репетиция обязана иметь свою кульминационную точку, и исполнители должны уходить с репетиции с чувством удовлетворения от того, что главное удалось сделать» [5, с. 57]. Репетиция должна быть построена таким образом, чтобы обеспечить максимальную продуктивность совместной творческой работы и достижения поставленных задач.

В профессиональном хореографическом коллективе (ансамбле танца или балетной труппе) репетиции направлены на воспитание единого исполнительского стиля танцевальной труппы, на постановку единого ракурса тела исполнителей, единой высоты в позициях рук, на выработку культуры их перевода из позиции в позицию, на единое восприятие ритма, законченность и точность поз классического танца. В отличие от педагога балета, сочиняющего ежедневный тренаж, репетитор работает с хореографическим текстом, предложенным балетмейстером-сочинителем, который необходимо «расшифровать» в тексте, рисунке, в музыкальном содержании для исполнителей. Но эти две сферы творческого процесса тесно связаны, так как требования репетитора реализуются на ежедневных составленных педагогом уроках. Совместная работа педагога и репетитора приводит ансамбль артистов к единой профессиональной форме. Необходимо учитывать, что артисты могут быть с разным уровнем образования, воспитанными в разных учебных заведениях. «Задача репетитора – за небольшой срок добиться наивысшего результата – качественного уровня исполнения репертуара» [3, с. 223].

В балетных труппах репетиционный процесс имеет свои специфические особенности и включает в себя разные виды репетиций: это могут быть репетиции вариаций, монолога, репетиция адажио, репетиции с кордебалетом, затем сводные и мизансценные репетиции. Сначала в репетиционном зале под рояль отрабатываются фрагменты танцев солистов, малых ансамблей (па де труа, па де катр); выучивается текст, технология и стиль исполнения. Вторым этапом идут сводные и мизансценные репетиции, где под рояль сводятся фрагменты всех участников в картине, акте. Следующий этап – репетиция на сцене под рояль, затем – под оркестр. Потом сценическая репетиция в костюмах под оркестр, которую ведёт балетмейстер-постановщик, а репетитор записывает все замечания, принимает решение по дополнительным репетициям. Последним этапом перед премьерой выступает прогон – генеральная репетиция, на которой не может быть никаких остановок от начала и до антракта (и так каждый акт).

Репетиторской работой профессиональных хореографических коллективов (театр, ансамбль танца), в основном, занимаются артисты балета, отслужившие на сцене. Смена деятельности требует новых

профессиональных навыков и знаний. Так как репетитор является посредником между балетмейстером-сочинителем и артистами, возникает требование к педагогу обладать не только профессиональными навыками, но и знаниями из психологии, педагогики, музыкального искусства, истории культуры, способность к эмпатии, уметь привести творческое начало в каждую репетицию, рассмотреть и раскрыть индивидуальность каждого танцовщика.

Репетиционный процесс в любительском коллективе является архиважным, значимым. Его отличительной особенностью является то, что в нём тесно переплетаются обучение хореографии и эстетическое воспитание. Репетиторскую работу в любительском хореографическом коллективе, как одну из функций своей творческой деятельности, осуществляет руководитель коллектива. «Необходимо хорошо знать танцевальный коллектив. Только при глубоком знании характера, склонностей, возможностей каждого исполнителя можно добиться наилучших результатов в работе. Надо уметь видеть, кого можно и нужно поощрить по ходу репетиции, кому сделать замечание после нее, кого заставить повторить движение несколько раз» [4, с. 58]. Одним из критериев качества репетиционного процесса является синхронность исполнения танцевального текста. Синхронное исполнение – одна из характеристик ансамбля, профессиональные умения каждого исполнителя сочетать свои движения с движениями других танцовщиков, контролировать рисунок, согласованность в танцы, одинаково исполнять движения во времени, пространстве и рисунке. Грамотно организованные репетиции воспитывают сценическую дисциплину участников коллектива, выносливость, развивают память, сообразительность, способствуют быстрому освоению нового хореографического текста, рисунка, композиции танца.

Репетиция в любом из видов хореографических коллективов всегда требует подготовки от педагога: расчёт регламентации во времени, соблюдение перерывов, чёткое знание текста танца. Показ должен быть точным по технике, верным по форме и выразительным по характеру. К репетиции привлекаются все участники коллектива, на сцену же выходят те, кто лучше справляется с задачей педагога, со всеми компонентами танца в их совокупности. Важным требованием остается внимание к началу танца и его окончанию, они, в свою очередь, тоже определяют уровень сценической культуры.

Педагог выполняет все функции по управлению репетиционным процессом. Продуктивность и эффективность репетиционного процесса зависит от профессиональной подготовки педагога, уровня его мастерства, личностных качеств и способностей как руководителя хореографического коллектива. «Педагог создает атмосферу радостного труда, увлеченности и коллективного переживания в мире танца» [1, с. 24]. Результат деятельности репетитора, осуществляющего выпуск нового репертуара, не имеет конца, совершенствование бесконечно, ввод новых исполнителей в репертуар коллектива является залогом жизнеспособности репертуара.



**Заключение.** Репетиционный процесс всегда лежит в основе подготовки к сценической реализации художественно-творческой деятельности. При применении общепедагогических положений он имеет собственное содержание и конкретные задачи, являясь относительно самостоятельным процессом. Репетиционный процесс как вид совместной творческой деятельности педагога и исполнителей в профессиональном хореографическом коллективе и в самодеятельном танцевальном ансамбле имеет общие характеристики, единую методологическую основу. Вместе с тем, репетиционный процесс в профессиональном и аматорском творческих коллективах имеет свои специфические особенности и отличительные черты, которые связаны целью и задачами, поставленных педагогом-репетитором.

#### Литература

1. Дудинская, Н. М. На педагогическом поприще / Н. М. Дудинская // Вестник академии русского балета имени А.Я. Вагановой. – СПб., 1995. – С. 24
2. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. – 237 с.
3. Мельникова, Е. П. Особенности работы педагога-репетитора в балетной труппе / Е. П. Мельникова, Е. Р. Свидлер // Научные преобразования в эпоху глобализации (сборник): материалы Международной научно-практической конференции (1 мая 2007г., г. Уфа). – Уфа: АЭТЕРНА, 2017. – С. 221-225.
4. Нарская, Т. Б., Основы репетиторской работы в хореографии : учеб.-метод. пособие / Т. Б. Нарская. – Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2013. – 37 с.
5. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера / И.В. Смирнов. – М.: Просвещение, 2015. – 192 с.

## Разновидности крымскотатарского танца (на примере творчества ансамбля «Хайтарма»)

*З. Т. Караманова*

*студент 4-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Ю. Н. Слонченко*

*научный руководитель  
Заслуженный артист Украины,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Танец – душа народа и ее отражение в радости и печали. Танец украшает все народные празднества, в том числе и крымских татар. Крымскотатарский танец – это грация, нежность, утонченность и, одновременно, жёсткость, сила и мужество. Изначально для крымских татар он был развлечением и хорошим времяпрепровождением. Со временем стали организовываться небольшие группы людей, которых соединяло нечто общее – танец. Позже эти группы переросли в танцевальные кружки, что стало толчком к аниматорским ансамблям. И сейчас мы уже знаем о наличии профессиональных ансамблей крымскотатарского народного танца – «Крым» и «Хайтарма», которые занимают важнейшее место в танцевальном творчестве этого народа. Ансамбль «Хайтарма» отличается своей многогранностью, он исполняет узбекские, русские, таджикские, молдавские, азербайджанские и танцы других народов. Но визитной карточкой являются крымскотатарские танцы «Агъыр ава ве хайтарма», «Явлыкъ оюны», «Чобан оюны», «Хоран» и т. д.*

**Ключевые слова:** крымскотатарский танец; «Хайтарма»; ансамбль; крымские татары; движение.

**Актуальность** темы исследования определяется необходимостью для любого хореографа понимания и знания танцевальной культуры того или иного народа и, соответственно, разновидности танцев.

**Цель** исследования – выявить специфику и особенности крымскотатарского танца.

**Задачи исследования:** на основе истории ансамбля «Хайтарма» ознакомиться с его творчеством. Рассмотреть танцы из его репертуара, характерные для крымскотатарского народа.

Для достижения поставленной цели использованы **методы** наблюдения, анализа, а также работа с литературным источником.

Крымскотатарское искусство развивалось на протяжении многих веков.

Одно из первых упоминаний о крымскотатарском танце связано с именем Хайри Эмир-Заде (1893 – 1959), который создал первые сценические варианты народных танцев: «Чабан оюны» (танец пастуха), «Явлыкь оюны» (танец с платком). Все эти танцы являются сюжетными. Своей блистательной исполнительностью Хайри навсегда утвердил эти танцы в народе. Отрадно отметить, что танцы сегодня исполняются не только крымскотатарскими коллективами. Наравне с танцами, которые исполнял Хайри, можем отметить «Меджнун» (герой поэмы Алишера Навои), «Эшхия» (образ народного героя, борца против феодалов, в защиту угнетенного народа), «Дёрт кьыз оюны» (танец четырёх девушек) [2, с. 3].

В 1934 году при Ялтинской филармонии был создан татарский ансамбль песни и танца. Чуть позже, в 1937 году создается другой ансамбль песни и танца при ДOME народного творчества, художественным руководителем которого стал Яя Шерфединов, балетмейстером – Усеин Баккал. В марте 1939 года эти два творческих коллектива объединяются в один профессиональный коллектив при Крымской государственной филармонии в городе Симферополь. К сожалению, в 1944 году ансамбль прекратил свое существование по причине депортации. Но в скором времени, через тринадцать лет, коллектив возрожден и получил название «Хайтарма», что в переводе означает «Возвращение» [1, с. 30].

Новый творческий коллектив возобновляет программу, много гастролирует по стране. Однажды, приехав в Ленинабад, артисты ансамбля встретились с Ремзие Баккал. В составе коллектива были в то время юные исполнители Джемиле Османова, Мунир Аблаев, Динара Арсланова, руководил балетмейстер Аким Джемилев. Все они впоследствии внесли большой вклад в развитие крымскотатарского танца. Эта встреча стала исторической. Со временем Ремзие Баккал стала балетмейстером и художественным руководителем ансамбля песни и танца «Хайтарма». Ее по праву называют легендой «крымскотатарской хореографии». За семьдесят пять лет своего жизненного пути на сцене Ремзие Баккал подготовила двенадцать народных и заслуженных артистов Таджикистана и около сорока заслуженных артистов Украины, Автономной Республики Крым [1, с. 38, 39].

У ансамбля был разнообразный репертуар, в который входили такие танцы, как: «Агъыр ава ве хайтарма», «Хоран», «Явлыкь оюны», «Тым-тым», «Дёрт кьыз оюны», «Чабан оюны», которые в наши дни есть в репертуаре любого любительского коллектива крымскотатарского танца. А такие танцы как «Агъыр ава ве хайтарма», «Тым-тым» и «Хоран» стали занимать особое место в жизни крымских татар.

«Агъыр ава ве хайтарма» – всеми любимый и самый популярный танец. Название происходит от мелодии, состоит он из двух частей: плавной, величавой «Агъыр ава» и темпераментной, грациозной «Хайтармы». Раньше этот танец назывался «Акъай авасы» – мужской

танец. Его танцевали только мужчины, индивидуально или парно. Сильные, сдержанные, темпераментные движения танца выражали достоинство и силу мужчины. Через некоторое время, танец начали исполнять мужчина и женщина или несколько пар, что наблюдается и по сей день. В этом старинном народном танце воплощён образ простого человека, благородство и достоинство которого выражаются в строгих движениях [5, с. 14].

«Агъыр ава ве хайтарма» звучит до сих пор на всех торжествах крымских татар.

В народе бытует сокращенное название танца «Агъыр ава» – Къаршылама, что значит – лицом друг к другу. Танцующие на протяжении почти всего танца находятся, в основном, лицом друг к другу и каждый старается как можно красивее и лучше станцевать, быть достойным исполнителем [4, с. 40-41].

Начинается танец медленно, величаво. Танцующие выходят, становятся лицом друг к другу, исполняют лёгкий поклон головой в знак взаимоуважения и согласия танцевать, затем исполняется основной танец [2, с. 8].

«Агъыр ава ве хайтарма» отличается особенным музыкальным размером, характерным только ему – 4/4 и 5/4. Они чередуются, соответственно. Такой расклад присущ первой части этого танца «Агъыр ава», с момента начала танца «Хайтарма» музыкальный размер стабилизируется и составляет 4/4.

Танец «Агъыр ава ве хайтарма» является особенным для крымских татар и по праву является визитной карточкой. Именно этим танцем принято открывать праздник. В нем есть и сдержанность, и достоинство, и скромность, и веселье, и радость.

История танца «Тым-тым» необычна и интересна. Легенда, которую нам рассказала Джемиле Османова – уже известная исполнительница и балетмейстер крымскотатарского танца – гласит:

«В давние времена, когда солнце светило все так же щедро, отдавая свое тепло, а Земля также дарила свои плоды, жил-был хан, и была у него дочь несравненной красоты, крымская красавица, вобравшая в себя будто всю красоту гор, впитавшая свежесть полей, степей, цветов и моря. И имя ей дали Тым-тым. В этом таинственном имени перекликаются звучания ручья, грохот ниспадающего водопада и пение птиц. Влюбившийся в неё бедный скрипач никак не мог встретиться с ней и рассказать о своих чувствах. Он каждый день приходил к окну своей возлюбленной и играл красивые крымскотатарские мелодии, чтобы привлечь внимание своей возлюбленной и еще раз окунуться в бездонную зелень глаз луноликой. Узнав об этом, хан разгневался и приказал схватить недостойного. Привели его к ногам разгневанного хана, который приказал было отрезать голову дерзкому бедняку, но взгляд его упал на скрипку и дрогнуло его жестокое сердце. Обратился хан к музыканту с такой речью: «В самый дальний и тёмный зиндан я тебя отправляю на три дня и три ночи без крошки хлеба, недостойный, лишь со скрипкой, и

к утру третьего дня, если не сочинишь такую мелодию, которую свет не видывал, головы лишишься. А если удивишь мир весь, отдам тебе Тым-тым». Опечаленный музыкант день сидел в темноте, перебирая звуки на скрипке, второй и смеялся над собой, и плакал по возлюбленной, а на третий день полилась из его груди и зазвучала под смычком мелодия несравненной красоты, и назвал он ее «Тым-тым».

Смягчилось сердце хана при звуках этой музыки, и сказал он: «Только у Ашика (влюбленного по-настоящему) могла родиться такая мелодия». Держав слово, он разрешил молодым соединить свои судьбы» [3, с. 23].

В большей степени нам известны варианты танца «Тым-тым» в исполнении одной или нескольких девушек, но, например, солист ансамбля «Хайтарма», хореограф и балетмейстер-педагог, заслуженный артист Украины Мунир Аблаев в личной беседе со мной свидетельствовал том, что ему известен этот танец в исполнении мужчин.

В настоящее время танец «Тым-тым» исполняется в разных интерпретациях: Ремзие Баккал, Селиме Челебиевой, Джемиле Османовой, Мунира Аблаева [4, с. 44].

Еще одним особенным танцем крымских татар является праздничный «Хоран» – один из самых популярных народных крымскотатарских массовых хороводных танцев. Исполняют зачастую его на всех народных собраниях как женщины, так и мужчины любого возраста. Темп танца – умеренный, ритм ровный; основной рисунок – круг. Движения легкие, доступны для всех желающих танцевать этот танец. «Хоран» исполняется энергично.

Этот танец под разными названиями встречается и у других народов: у молдован – «хора», у югославов – «коло», у болгар – «хоро», у греков – «хорос», а у крымских татар его называют «хоран». Форма танца практически везде одинакова. Отличаются характер исполнения, мелодия и костюмы.

Отличие «Хорана» от «Агъыр ава ве хайтарма» состоит в том, что он является кодой любого праздника, в то время как с «Агъыр ава ве хайтарма» праздник только начинается [2, с. 56].

**Вывод.** В данной статье предпринята попытка углубленного изучения истории создания и развития ансамбля песни и танца «Хайтарма», рассмотрены танцы его самобытного репертуара, которые и сегодня являются визитной карточкой крымскотатарского народа. «Агъыр ава ве хайтарма», «Тым-тым», «Хоран» – это именно то, без чего нельзя представить культуру крымских татар. Нет человека, который не слышал бы завораживающую музыку «Тым-тым», не наблюдал скромность девушек и мужество мужчин в танце «Агъыр ава ве хайтарма», не восхищался этим дружелюбием, единством, которые ярко проявляются в танце «Хоран». Несмотря на непростой путь становления и развития, коллектив изучал природу и особенности крымскотатарской культуры и продолжает исследовательскую деятельность в этом направлении с одновременным воспроизводством ее сценических вариантов изученных танцев с их при-

родной самобытностью и неповторимостью. Нужно быть благодарным многим поколениям Крымскотатарского ансамбля песни и танца «Хайтарма»: за сохранение культуры своего народа, преумножение и расцвет его сложившихся традиций, и дальнейшее развитие культуры общества.

#### Литература

1. Баккал Р. С танцем по жизни: книга воспоминаний. – Симферополь: ГАУ РК «Медиацентр им. Исмаила Гаспринского», 2018.
2. Джемилев А. Танцы ансамбля «Хайтарма». – Ташкент: «Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма», 1984.
3. Изидинова С. Р. О национальной музыке крымских татар. – Симферополь, 1995.
4. Черкезова Э. Джоюлгъан аэнклик ве уйгъунлыкъ изинден (В поисках утраченной гармонии). – Акъмесджит: «Тарпан», 2009. – С. 40–44.
5. Шерфединв Я. Звучит Кайтарма (Янърай Къайтарма). – Ташкент, 1978.

## Сценическое воплощение обрядов и праздников как фактор сохранения танцевальных традиций Белоруссии

*Ю. В. Карасёва*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»*

*ГБОУВОПК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУВОПК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*В данной статье речь идет об особенностях сценического представления пластических шедевров танцевальной культуры Белоруссии. Кроме того, всесторонне рассматривается само понятие «белорусская национальная хореография», раскрываются некоторые особенности белорусского танца в основных формах его существования: кадрили, польки, хороводы, пляски.*

**Ключевые слова:** *танец, народный танец, кадрили, полька, сценический танец, хореография, белорусский народный танец, белорусский фольклор, аутентичный.*

**Введение.** Истоки самобытной культуры запечатлены в различных видах искусства и являются основой народной, веками бережно хранимой духовности. Среди выдающихся образцов народного творчества следует особо отметить танец как способ передачи своеобразного культурного кода из поколения в поколение.

Что же касается исконного белорусского танца, то преемственность его традициям обеспечивается благодаря сценическому воплощению народной обрядовости. Именно этот фактор служит сохранению данного вида искусства и гарантирует преемственность законов и закономерностей его бытования в сценическом пространстве.

К этой проблемной области обращались различные исследователи, которые фокусировали свое внимание на отдельных факторах бытования белорусского народного танца [1, 2, 4, 5, 9, 10]. В статье будут рассмотрены народные традиции непосредственно в свете сохранения танцевальных традиций Белоруссии.

**Цель исследования** – изучение особенностей сценического воплощения белорусской народной обрядовости как фактора сохранения танцевальных традиций.

**Методы** исследования. В статье использовались методы, позволившие изучить источники и публикации в периодической печати с целью поиска и анализа литературы, представленной тематики (библиографический метод). Способы сбора и анализа данных о белорусском танце, основанные на использовании визуальных материалов (визуальный метод). Сравнительные параллели между подвидами белорусского народного танца (метод аналогий), осуществление анализа мнений по отношению к исследуемой проблемной области (метод анализа и синтеза).

Прежде, чем перейти непосредственно к рассмотрению особенностей сценического воплощения белорусского народного танца, следует коснуться его исконных историко–культурологических особенностей. Белорусский народный танец – это вид искусства представлен как самостоятельный или постановочно-сценический танец. Белорусские танцы отличаются своей формой и оригинальностью.

Обратимся к истории белорусского народного танца. Нередко они бытовали как танцевальное сопровождение к определенным песням или играм. Их названия могли совпадать с названием песен: «Юрочка», «Каваль», «Ленок», «Бульба». Процесс имел и обратную связь, так частушки в разных местах Беларуси носили названия «Скакушки», «Плясушки», «Плясухи» и тому подобное. Примерами танцев, созданных по определенной песне, являются «Лявониха», «Толкачики», «Шестах».

Исторические условия развития белорусского народа, постоянная борьба за сохранение его национальных особенностей привели к тому, что в белорусском фольклоре и танце сохранились древние, архаичные черты. Это делает белорусскую хореографию значимой для понимания истоков белорусской культуры. С середины XIX века началось слияние традиционного фольклора с танцевальными формами кадрили и польки, которые пришли из Западной Европы [9, с. 392].

Как отмечается в книге исследователя данной проблемной области Чурко Юлия «Белорусский народный танец» (1972), на структуру хореографического образа влияет не только объективный фактор, то есть то, что воплощается, о чем рассказывается, но и, субъективный – мироощущение, психический склад, способ образного мышления того или иного народа, который также сказывается в построении художественного произведения, его композиции, архитектонике, лексике, манере исполнения, драматургии. Таким образом, реальная действительность и способ ее художественного отражения во многом определяют структуру хореографического произведения [10, с. 13–14].

Белорусские танцы делятся на три группы: иллюстративно-изобразительные танцы («Метелица», «Воробей», «Коза», «Ленок», «Толкачики»), игровые («Джигун», «Магера», «Репка», «Панночка», «Цепь») и орнаментальные танцы («Крыжачок», «Кола», «Троян», «Крутуха»). Понятие «белорусский народный танец» включает три компонента: аутентичный танец, исполняемый в повседневной жизни; народный сценический танец; этнический танец в исполнении фольклорных коллективов.

Особенности белорусского танцевального искусства складывались в процессе становления и развития белорусской народности и ее культуры (XIV–XVI вв.), укоренившейся в глубине древнерусской культуры. Являющий собой эмоциональность и характер людей, белорусский танец был малоизвестен и редко выходил за пределы своей локализации.

Следует отметить, что в появлении и популяризации белорусских народных танцев на сцене не только в Беларуси, но и за ее пределами принадлежит большая роль труппе И. Буйницкого – талантливого самородка, создавшего в 1907 г. белорусский народный театр, в котором сам культурный деятель принимал участие как режиссёр, актер и танцор [7].

В концертах труппы были представлены народные песни, произведения белорусских поэтов и танцы под аккомпанемент традиционных музыкальных инструментов – скрипок и дудок. В сценической интерпретации народных танцев И. Буйницкий почти не отходил от фольклорной основы.

В иллюстративно-изобразительных танцах («Метелица», «Воробей», «Коза», «Ленок», «Толкачики») самую важную роль играет драматическое искусство солистов, танцы богаты жестами, мимикой. В игровых танцах («Джигун», «Магера», «Репка», «Панночка», «Цепь») танцоры ловят друг друга, выполняют какие-то задания. В орнаментальных танцах («Крыжачок», «Кола», «Троян», «Крутуха») основой хореографической композиции является определенная геометрическая фигура, которую часто можно определить уже из названия песни.

Танцы могут иметь региональные и исполнительские вариации, и их зачастую трудно определить. Также иногда один танец может содержать признаки двух групп одновременно. Следующие жанры различаются по структурным принципам классификации хореогра-

фического фольклора: хороводы, кадрили, польки и городские повседневные (бытовые) танцы.

Первый в данном отношении – хоровод – один из древнейших видов танца. Предположительно появился в конце первого тысячелетия нашей эры. Хоровод – это синтез песен, включающий игровое (церемониальное) действие и хореографический рисунок одновременно. Тематика белорусских хороводов очень разнообразна: некоторые отражают трудовую деятельность, семейные модели, любовные отношения, а также другие национальные праздники.

Хороводы строятся на простых рисунках, таких как круг, линия, ворота и столбец. Шаги также просты. Хореографическая структура часто представляет собой изменение ритма от медленного к быстрому темпу. В танце добавлены выступления солистов, которые обогащают прыжки, кружением. Очень важны выражения лиц и жесты. В танцевальном хороводе связь между текстом песни и танцевальными движениями, как и в песенном хороводе, небольшая, но на главное место выступает именно танец, а песня выполняет только роль музыкального сопровождения. Танец, музыка и песня – внутренние родственные. Но и не исключено, что песня тоже задаёт идею танца.

Белорусские хороводы отличаются разнообразием движений, образов и темпов. В зависимости от изменения темпа хоровод меняется от построения геометрических изображений при медленной мелодии к активным движениям солистов в ритм быстрой музыки. Происходит разнообразная смена рисунка. Чаще всего хороводы не сопровождались инструментальной музыкой, а исполнялись под песню. Эти особенности различных видов хороводов сделали их сценический рисунок трудно репрезентируемым в рамках театральных панорам, к которым предъявляются в этой связи особые требования, выраженные особенными структурно-пространственными особенностями.

Популярными для сценического воплощения представляются следующие популярные виды народных белорусских танцев. Первый из них – кадрили, которые составили большую группу белорусских танцев, бытовавших в различных местных вариантах («Люстэрка», «Шэр», «Нажніцы», «Ланская», «Смаргонская»). Кадриль – иностранного происхождения. Этот танец пришел в Беларусь в середине девятнадцатого века. В разных регионах Беларуси было записано много разновидностей кадрили, в зависимости от количества вовлеченных в танец пар (до сорока пар) [10, с.146].

Отдельную группу сценически используемых белорусских танцев составляют польки, которые также характеризуются множеством видов, различающихся по регионам («Трасуха», «Янка», «Вязанка», «Шморгалка», «Драбней маку», «Уся-сюся»). Полька – это танец чешского происхождения, и хотя он заимствован, но именно белорусский его вариант оказал большое влияние на мировую хореографию (как и многие отечественные белорусские танцы, такие как, например, «Трасуха») [10, с.154]. Белорусские традиции исполнения полек богаты

своими хореографическими и музыкальными особенностями и имеют интонационное разнообразие, которое является принципиальным для сценического воплощения.

В разных областях Белоруссии существуют свои жанры белорусского фольклора, что формируют сольные импровизационные танцы («Казачок», «Барыня», «Камарынская», «Сплюшка», «Шчамель»). Особняком в данном перечне стоят городские бытовые танцы [10, с.147].

Сценическое представление танца характеризуется периодическим повтором танцевальных фигур, общей композицией для всех участников, массовым исполнением, часто с музыкальным сопровождением, неограниченным количеством участников и любой композицией (в большинстве случаев танцуют женщины). Музыкальные фигуры стремятся к квадрату. Инструментальное сопровождение танца часто имеет ту же интонацию, что и хоровая песня [10, с.17].

На сцене из народных танцев самый популярный и любимый в Беларуси – «Лявоніха». В нем ярко выражена душа белорусского народа и его национальные особенности. Это – парный массовый танец. Его музыкальное сопровождение – мелодия одноименной песни. Танец веселый, динамичный, задорный, а исполняется любым количеством пар; композиционные конструкции основаны на свободных, быстрых, но не сложных движениях.

Нельзя не отметить, что танец «Крыжачок» – один из самых популярных белорусских народных танцев. В его именовании присутствует толкование, отсылающее к популярному названию – «крыжак», а сам танец относится к группе танцев, которые имитируют движение птиц. «Крыжачок» имеет огромное количество рисунков. Это орнаментальный парно-массовый танец, исполняемый в любом количестве участников в быстром темпе.

Практически во всех композиционных танцах используются простые геометрические фигуры: квадраты, треугольники, линии. Эти фигуры объединяются в единое целое с помощью переплетений.

Руки в танце аккомпанируют, помогают передать настроение танцора. Положения рук раскрывают и усиливают внутреннее художественное содержание танца. Белорусские танцы часто несут в себе какой-то сюжет, они наполнены театральностью и актерством.

В белорусском танце чаще всего встречаются четыре позиции ног – первая, вторая, третья и шестая, для которых, в отличие от позиций ног классического танца, характерно одинаковое положение. Также используют еще две позиции ног: вторую параллельную и четвертую параллельную. Во всех позициях тяжесть корпуса распределяется равномерно на обе ноги.

Народная обрядовость находила воплощение в танцевальном пластическом рисунке. Следует отметить, что ни одно праздничное событие не обходилось без соответствующего танцевального оформления. Так, праздники «Коляды», «Купалье», «Масленица», «Дожинки», «Богач» всегда сопровождался массовыми гуляниями, танцами, песнопениями.

Так что инструментальное сопровождение танца часто основано на том, что это перевод вокальной мелодии на язык инструментов, которые сопровождают танец. Белорусская народная танцевальная музыка имеет красочную мелодию, но в то же время она довольно проста. Из музыкальных инструментов используются скрипка, бубен, аккордеон, виолончель. Старые белорусские гусли также известны в Беларуси, а волынка, которая нашла отражение в песнопениях, стала особенно популярна.

Комплекс одежды, обуви и аксессуаров в Белоруссии всегда считались этноопределяющим признаком, он имел некоторые отличия в каждом регионе страны. На Западном Полесье одежда отличалась архаичностью и чистотой линий, на Восточном – живописностью, в Центральной части страны – гармонией и уравновешенностью, в Наддвиньи – торжественностью, в Понемонье – динамичностью силуэта и в Поднепровье был необычайно разнообразный декор.

Апогеем народного танца Беларуси на сценических подмостках стал народный танец «Метелица». В 1862 году он был введён в первую белорусскую комическую оперу «Крестьянка». Это первый пример использования белорусского народного танца в театре.

В дальнейшем ряд танцевальных коллективов, в том числе и самодеятельных, работали над постановками народных танцев. Это способствовало развитию и разнообразию сценического танца, обогащению его новыми техническими движениями и композиционными структурами.

Большой вклад в развитие сценического народного танца внесли такие белорусские балетмейстеры, как К. Алексютрович, К. Муллер, Л. Ляшенко, И. Хворост и Н. Чистяков. Народные танцы, как неотъемлемая часть культуры и быта белорусов, были многократно упомянуты в белорусской литературе, начиная с XIX века. Так в анонимной поэме «Тарас на Парнасе» герои не только говорят о танцах, но и сами танцуют.

В настоящее время белорусский народный танец представлен профессиональными танцевальными коллективами, самые известные из которых: Белорусский Государственный Академический хореографический ансамбль танца «Хорошки» (год основания 1974), Государственный ансамбль танца Белоруссии «Лявониха» (1964).

**Выводы.** Белорусские танцы в целом имеют свои характерные особенности, а каждый танец – свою группу элементов движения, музыкальное сопровождение, свой ритмический рисунок. Особенностью многих белорусских танцев является их сюжет. Исполнитель рассказывает о своей жизни, работе, природе. Белорусские танцы – это история, особенности, законы и закономерности описаны в этнографической и фольклорной литературе, и данная информация часто встречается только исключительно в этих источниках. Следует подчеркнуть, что вся танцевальная культура Беларуси – народная и самобытная – непосредственным образом соотносится с фольклорными традициями, праздниками и обрядовостью. Сквозь призму хореографических тенденций были воплощены и запечатлены в веках народные танцы, вместе с пес-

нопениями и костюмами. Они составляют необозримое пространство для научно-исследовательской деятельности, которую следует осуществлять с целью сохранения культурных традиций прошлого.

### Литература

1. Алексютрович, Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры [Текст] / Л. К. Алексютрович ; под ред. М. Я. Гринблат. – Минск : Вышэйшая школа, 1978. – 528 с.
2. Веретенников, И. И. Этнохореография: региональный аспект [Текст] / И. И. Веретенников // Традиц. культура. – 2012. – № 3. – С. 3-6. – Библиогр. в конце ст.
3. Гребенщиков, С. М. Белорусская народно-сценическая хореография [Текст] / С. М. Гребенщиков. – Минск : Наука и техника, 1976. – 233 с.
4. Даренская, Н. В. Белорусский танец [Текст] : учебно-методическое пособие / Н. В. Даренская. – Омск: Омский гос. ун-т, 2011. – 92 с.
5. Карпенко, В. Н. Народно-сценический танец [Текст] : монография / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. – Москва : Инфра-М, 2016. – 306 с. : ноты.
6. Касиманова, Л. А. Основные формы народного танца [Текст] / Л. А. Касиманова. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2016. – 61 с. : ил.
7. Первая белорусская труппа И. Буйницкого [https://studwood.ru/872544/kulturologiya/pervaya\\_belorusskaya\\_truppa\\_buynitskogo](https://studwood.ru/872544/kulturologiya/pervaya_belorusskaya_truppa_buynitskogo)
8. Сюжетные народные танцы [Текст] / сост. М. Ф. Шаповалов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1964. – 126 с. : рис., ноты.
9. Ткаченко, Т. С. Народный танец [Текст] / Т. С. Ткаченко. – М. : [б. и.], 1954. – 683 с., [17] с. цв. ил. : рис., ноты.
10. Чурко, Ю. Белорусский народный танец [Текст] : историко-теоретический очерк / Ю. Чурко. – Минск: Наука и техника, 1972. – 192 с.

## Роль хореографического искусства в формировании личностных качеств детей среднего школьного возраста

*Е. К. Картушина*

*студент 5-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье рассматривается вопрос о роли хореографического искусства в воспитании и формировании личностных качеств детей среднего школьного возраста. Выделяются основные навыки, которые вырабатываются у детей в процессе занятий хореографией, делается акцент на возрастных особенностях детей в контексте их занятий хореографическим искусством.*

**Ключевые слова:** хореография; воспитание; личностные качества; навыки, исполнители

**Введение.** В современном мире и в нашей стране в числе вопросов относительно наилучших методов личностного развития подрастающего поколения стоит и вопрос о хореографии, которая в воспитании гармонично развитой во всех сферах жизни личности, безусловно, имеет огромное значение. Речь идет не только о физической подготовке, что, безусловно, крайне важно, но и о формировании духовного мира ребенка: привитии ему чувства эстетики, умения быстро ориентироваться в определенных ситуациях, не бояться выступать на публике и взаимодействовать с социумом.

Таким образом, возникла необходимость в осмыслении роли хореографии в сегодняшних условиях как одного из основных средств воспитания подрастающего поколения, что и будет рассмотрено в данной работе.

**Цель** исследования: определение личностных навыков и способностей, в развитии которых играет важную роль хореографическое искусство, и формулирование роли, которая возложена на него в современной детской педагогике.

**Методы** исследования: для достижения данной цели был использован, главным образом, аналитический метод.

Итак, следует привести те навыки, которые мы стремимся выработать у детей в ходе их занятий хореографическим искусством. Основных можно выделить несколько:

- непосредственно физические навыки (работа над техникой исполнения, поддержанием должного физического состояния организма ребенка, а также развитие мышечной профессиональной памяти у детей среднего школьного возраста);

- навыки работы с музыкальным материалом, то есть одновременное восприятие детьми используемых мелодий, их ритма и темпа, умения правильно расставлять акценты в музыке;

- важнейший и социально значимый навык – отработка точного взаимодействия между членами коллектива, что включает в себя не только «техническую» синхронность исполнения движений, но и коммуникацию в ходе подготовки к сценическому выступлению, налаживание благоприятной атмосферы в коллективе как в одной из небольших моделей человеческого общества;

- актерские умения ребенка, которые не должны быть поставлены на второй план и замещены чистой работой над техническими элементами, ведь именно через раскрытие образа танцевальной постановки каждый ребенок раскрывается индивидуально, привносит что-то свое в цельный сюжет, развивая при этом свое личное восприятие того материала, который отрабатывается на занятиях;

- привитие детям эстетического музыкального и хореографического вкуса путем демонстрации им примеров выдающегося хореографического мастерства (например, классических балетных постановок) и обсуждения с детьми этих показов;

- умение импровизировать как индивидуально, так и с коллективом, является совершенно необходимым элементом отработки на занятиях, так как оно позволяет развивать как фантазию ребенка, так и самостоятельность его решений, примеряя, таким образом, ненадолго на себя роль хореографа, получает возможность для творческого поиска и реализации на практике тех элементов, которые он уже воспринял в ходе занятий хореографическим искусством;

- наконец, нельзя забывать, что одним из главных показателей уровня творческих достижений детей является сценическая деятельность, а она обычно сопряжена с выступлениями перед большим или меньшим количеством зрителей, что, в свою очередь, развивает психологическую устойчивость детей к публичным выступлениям, которая является важнейшим навыком для развития личности в целом, а не только в вопросах, касающихся хореографического искусства [3].

Таков основной, и весьма значительный, спектр умений, которые получают дети в ходе занятий хореографией. Как мы видим, практически все указанные пункты связаны именно с личностным развитием ребенка. Ещё раз кратко обобщим и перечислим эти навыки: умение импровизировать и быстро ориентироваться в непривычных ситуациях, способность

коммуницировать со сверстниками в коллективе, выработка эстетического вкуса, понимание хотя бы на базовом уровне «степени качества» того или иного танцевального или музыкального произведения, отработка актерских навыков и раскрытие индивидуальности каждого ребенка, а также устранение возможных психологических «зажимов», связанных с боязнью ошибок при исполнении или публичных выступлений [1].

Вместе с тем, не стоит забывать о поддержании интереса к занятиям у детей. Если в младшем возрасте более актуальными являются игровые методы преподавания, то у детей среднего школьного возраста педагог развивает самостоятельные творческие навыки. Именно через самостоятельные постановки формируются и лидерские качества, умение поставить себя в коллективе и добиться поставленных учителем задач. Если грамотно нормировать количество времени, выделяемого под отработку постановок хореографа и под самостоятельную работу детей, это принесет максимально зримый результат, а у самих детей не пропадет интерес к занятиям, так как они будут постоянно совершенствовать абсолютно разные навыки и умения [2, с. 124-136].

**Заключение.** Даже относительно краткий анализ получаемых детьми на занятиях хореографическим искусством навыков позволяет нам сделать вывод о значительной роли этой сферы человеческой деятельности в воспитании личности, гармонично развитой физически, эстетически, социально и интеллектуально.

Пожалуй, мало где можно встретить и такой простор для развития креативных личностных качеств ребенка, что очень ценится сейчас в профессиональной сфере любой области человеческих занятий.

Примеряя на себя роль постановщика, ребенок учится грамотно комбинировать и применять на практике полученные ранее знания, становится временным лидером небольшого коллектива, учится грамотно выстраивать отношения со сверстниками.

Таким образом, можно отметить, что занятия хореографическим искусством играют поистине важнейшую роль в сфере наиболее комплексного и всестороннего формирования личностных качеств детей среднего школьного возраста.

#### Литература

1. Боголюбовская М. С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания. М.: ВНИЦНТИКПР, 1986
2. Джурицкий, А. Н. Педагогика: история педагогических идей: учеб. пособие / М.: Пед. Об-во России, 2000. – 352 с.
3. Мир Психологии. Научно-популярный информационный психологический портал. [электронный ресурс]: [www.psychology.net.ru](http://www.psychology.net.ru)
4. Дусаевичкий А. К. Развитие личности в учебной деятельности. М.: Дом педагогики, 1996 – 208 с.
5. Колодницкий Г. А. Музыкальные игры, ритмические упражнения и танцы для детей. М.: Изд-во ООО «Гном-Пресс», 2000 – 61 с.
6. Лейтес Н. С. Возрастная одарённость школьников. М.: Изд. центр «Академия», 2000 – 320 с.

## Симфонический дуэтный танец как идейное воплощение реформаторской мысли Ю. Григоровича

*А. М. Каткова*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Л. Кабачёк*

*научный руководитель  
кандидат искусствоведения, доцент,  
декан факультета художественного творчества  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Представленная статья посвящена формированию и определению такого балетного жанра, как симфонический действенный классический танец, а также неоценимому вкладу в этот процесс великого отечественного балетмейстера Ю. Григоровича. Кроме того, в статье на примере балета «Легенда о любви» рассматриваются характеристики отражения принципов симфонического действенного классического танца в его дуэтной форме.*

**Ключевые слова:** *классический танец, симфонический танец, действенный танец, дуэтный танец.*

**Актуальность** данной работы состоит в том, что симфонический действенный классический танец стал новой вехой балетного искусства, которая провозгласила симбиоз танцсимфонии и драмбалета. Спектакли Ю. Григоровича органически сочетают традиции и новаторство, сохранение классики и её современное прочтение, усиление всего лучшего в наследии и его развитие в связи с новыми концепциями, главной из которых становится новое понимание символики балетного языка.

**Объект** исследования – симфонический действенный классический танец.

**Предметом** исследования являются художественные особенности симфонического действенного дуэтного классического танца.

**Цель** исследования: изучить сущность художественных особенностей симфонического действенного классического танца в его дуэтной форме.

**Методы исследования.** В работе использован теоретический метод исследования для изучения предпосылок формирования симфонического действенного классического танца, аналитический метод – для



рассмотрения значения творческого вклада великого балетмейстера современности Ю. Григоровича в процесс поиска и реализации идей нового жанра балетного искусства, а также метод описания – для характеристики отражения принципов симфонического действенного классического танца в дуэтной форме танца.

Теоретическим и практическим осмыслением художественных особенностей симфонического действенного классического танца и предпосылок его появления занимались непосредственно В. Ванслов [1], [2], В. Гаевский [5], также в своих трудах этому уделяли внимание М. Фокин [6], Р. Захаров, В. Красовская, Ю. Слонимский.

«Балет – это драма, «написанная» музыкой и воплощённая в хореографии» [2, с. 10]. Из этого утверждения следует, что как в тех случаях, когда музыка подбирается к драматическому содержанию, так и в тех случаях, когда драматическое содержание подгоняется под готовую музыку, художественно полноценного произведения в полном смысле этого слова, как правило, не получается. Исключения составляют лишь отдельные произведения.

Нельзя не согласиться с М. Фокиным, который писал: «Именно для развития танца ему нужно быть драматическим в самом, конечно, широком смысле этого слова. Он должен быть действенным, эмоциональным, одухотворённым. И это нужно не для драмы, а для самого танца» [6, с. 376-377]. В приведённых словах балетмейстер подчёркивает значение драматургии – образного содержания танца, вне которого соединение с «чистой» музыкой становится формальным и внешним.

«Балеты по симфоническим произведениям – такая же крайность, как и односторонне драматизированные балеты-пьесы. Только там появляются натуралистические тенденции, здесь – формалистские; там – пассивный традиционализм, здесь – лженоваторство; там балет подавляется драмой. Здесь – музыкой; там он тяготеет к внешнему правдоподобию, здесь – к отвлечённой символике и аллегоричности. «Режиссёрским» балетам противопоставляются «филармонические», но в обоих случаях утрачиваются подлинный реализм, специфика и художественность балета» [1, с.93].

Балетное искусство имеет свои законы, связанные с танцевальным выражением музыкальной драмы, поэтому балетные спектакли нельзя строить ни исключительно по законам драматической пьесы, ни по законам симфонической музыки. Балет требует образной содержательности и музыкально-драматургической насыщенности танца, органически сплавленного в своих специфических формах музыку и драму. Таким образом, балетное искусство нуждается в создании специальной балетной музыки на драматургически полноценный сценарий, который рассчитан на специфически хореографические формы сценического воплощения.

Итак, понятия танцсимфонии и драмбалета оставались в прошлом. С появлением новых жанров в музыке и хореографии их синтез становится глубже и шире, пусть и сохраняя условные общие черты.

«Отчётливо обозначилась необходимость нового сценического языка, что потребовало пересмотра отношений между сценарной драматургией, музыкой и её хореографическим воплощением. На этот запрос удалось ответить Ю. Григоровичу, представившему новое понимание символизма, соединив имперские традиции М. Петипа с образным стилем Ф. Лопухова. <...> Появление нового балетного языка было рассчитано на новое поколение зрителей. Это было отмечено и в театральной дискуссии того периода, и в более поздних работах, вышедших в 1980-е гг., когда исследователями балета были предприняты попытки подведения итогов и обобщения результатов развития балетного хореографического искусства 60-х гг. Работы Григоровича получили оценку реформы, открывшей новый этап развития балета» [3, с.86].

Балет С. Прокофьева «Каменный цветок», стал поворотным пунктом в развитии хореографического искусства СССР второй половины XX века. С этого спектакля началось также многолетнее творческое сотрудничество балетмейстера с Симоном Вирсаладзе – художником-постановщиком, ответственным за многие художественные и концептуальные решения в постановках Ю. Григоровича и позднее, вместе с ним, изменившим эстетику балета Большого театра.

Спектакли Ю. Григоровича органически сочетают традиции и новаторство, являются олицетворением рождения балета нового порядка, основанного на сохранении классики и её современном прочтении. Балет Ю. Григоровича представляет новое понимание символики балетного языка. «Символизация как сценический процесс предполагает следование трём основным принципам, представляющим сцену, во-первых, как метафору, когда жест или действие отсылают к заданной автором атмосфере; во-вторых, как метонимию или использование символов в качестве подсказок, а точнее, указателей более общего явления; в-третьих, как аллегорию. Таким образом, Ю. Григорович создает на сцене замкнутый художественный мир, который с помощью танцовщиков переносит зрителя в иную действительность» [3, с. 89-90].

В творчестве балетмейстера получил широкое развитие дуэтный танец.

В 1961 году Ю. Григорович в содружестве с С. Вирсаладзе поставил на музыку А. Меликова балет «Легенда о любви», который считается его наивысшим достижением как балетмейстера. «Итак, вместе с «Легендой о любви» на сцены наших театров пришла большая философская тема. Эта тема раскрыта в ярких художественных образах, полных драматизма и глубокого чувства. В спектакле разрешается противоречие и уничтожается противопоставление балета-симфонии и балета-пьесы. Хореография в этой танцевально-пластической пьесе-симфонии развивается по своим собственным законам, одновременно выражая музыку и драму. Музыкально-хореографическая драматургия спектакля существует как непрерывное развитие танцевально-симфонического действия. Отсюда – щедрый разлив танцевальной стихии, богатство и разнообразие форм, новаторское обогащение пластической лексики. Этот спектакль разрешил многие проблемы и трудности раз-

вития советского хореографического искусства и дал мощный толчок дальнейшему движению балетного театра» [1, с. 142].

Сюжетная нить балетного спектакля проходит через шесть дуэтов: дуэт-видение Мехменэ Бану и Ферхада и пять адажио Ферхада и Ширин. Абсолютно каждый из этих эпизодов имеет высокую драматургическую значимость.

Первый дуэт Ферхада и Ширин состоит из двух частей – быстрой и медленной. Тема быстрой части напоминает прокофьевскую тему Джульетты-девочки. Тема медленной части (адажио) на протяжении всего балета становится лейтмотивом любви Ферхада и Ширин. Данный дуэт балетмейстер наделил особенностью его решения – совершенным отсутствием поддержек. Движения героев наполнены смущением, они танцуют, не касаясь друг друга, но в то же время просматривается их тяга друг к другу. По своей структуре дуэт состоит из двух частей: шуточного игрового танца и лирического адажио. Обе части дуэта выражают самолюбивое счастье юных героев, однако весёлое состояние уступает место сосредоточенному переживанию в момент осознания героями своей запретной любви. Именно этим дуэтом завершается первый акт.

Второй дуэт Ферхада и Ширин – воплощение нового этапа развития их чувств. Он кардинально отличается от предыдущего, так как его построение балетмейстер осуществил на сложных непрерывных поддержках. Это решение отчётливо даёт понять, что беззаботное упоение счастьем, представление в предыдущем дуэте, переросло в глубокое, зрелое чувство.

Третий дуэт Ферхада и Ширин небольшой по своей форме – исполняется героями на музыку их первого адажио и олицетворяет прощание героев друг с другом. Эпизод проникнут горечью расставания и нежностью взаимной любви. Им завершается второй акт балета. «Всё это адажио идёт в обрамлении «дороги» – двух рядов мужского кордебалета, которые образуют как бы уходящую вдаль перспективу, замыкаемую изображением горы, висящей будто Голгофа» [1, с. 131].

В преддверии четвёртого дуэта Ширин является Ферхаду как мечта, слившаяся в его воображении с мечтой о воде. В постановке четвёртого адажио Ферхада и Ширин в подборе музыкальной основы Ю. Григорович применил тот же приём, что и в третьем – им был взят уже использованный ранее музыкальный фрагмент. На музыку воскрешения Ширин в первой картине герои исполняют наполненный лирикой и нежностью дуэт, в котором обнажается классическая основа танца. Дуэт сопровождается поэтичным аккомпанементом кордебалета девушек, олицетворяющих струи исторгнутой из скалы воды.

Пятый дуэт Ферхада и Ширин вновь представляет собой прощание, но отныне – прощания навсегда. Адажио отличается тем, что идёт на фоне замерших групп народа. А одновременно с этим Мехменэ Бану и Визирь ведут свои пластические линии. «Если пользоваться терминами оперной драматургии, этот эпизод можно было бы назвать квар-

тетом с хором, где ведущую роль играет прощальный дуэт Ферхада и Ширин» [1, с. 135]. Это сцена несбывшейся мечты о любви.

Важным фрагментом балетного спектакля является картина видений Мехменэ Бану. Это трёхчастный по своей структуре эпизод, который завершается адажио Мехменэ Бану и Ферхада. Именно в этом эпизоде раскрывается контраст взаимоотношений между Ферхадом с Ширин и Ферхадом с Мехменэ Бану. Если Ферхад с Ширин утопали в поэтической нежности и прозаической лирике, то мечта Мехменэ Бану о Ферхаде полна обжигающей страсти и необузданной силы. «В их дуэте преобладает величие, гордость. Ферхад видится царице равноправным ей правителем страны. На нём теперь корона. Он царь, достойный её любви. И Ферхад в этом дуэте словно вырастает. Балетмейстер даёт ему широкие и крупные движения, сильные поддержки. А сама Мехменэ Бану выступает как могучая личность, способная силой воли претворить в жизнь свою мечту» [1, с. 134].

На основании вышеизложенного можно заключить, что законодателем симфонического действенного танца, основанное на достижениях и фундаментальных основах предшествовавших ему направлений, стал выдающийся балетмейстер современности Ю. Григорович. Реформа балетмейстера заключилась не только в изменении концепции балетного спектакля в целом, но и его структурных частей в частности. Таким образом, симфонический действенный дуэтный классический танец в полной мере транслирует новаторские идеи Ю. Григоровича.

#### Литература

1. Ванслов, В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1971. – 302 с.
2. Ванслов, В. В. В мире балета / В.В. Ванслов. – М.: Гнозис, 2010. – 296 с.
3. Васильева, В. В. Принципы символизации в балетах Ю. Григоровича (на примере балетов «Иван Грозный» и «Ромео и Джульетта») / В. В. Васильева // Вестник АРБ. – 2010. – №2(24). – С. 85–92.
4. Володченков, Р. Г. Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960 – 80-х годов) / Р. Г. Володченков // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2015. – т.17. – №1. – С. 243–249.
5. Гаевский, В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета / В. М. Гаевский. – М.: Искусство, 1981. – 383 с.
6. Фокин, М. М. Против течения / М. М. Фокин. – М.-Л.: Искусство, 1962. – 639 с.
7. Что такое танцсимфония и драмбалет. – (<https://ballettristic.com/chto-takoe-tancsimfoniya-i-drambalet/>).

# Применения различных видов изобразительных искусств для раскрытия драматургии танца

*Ю. А. Ким*

*студент 4-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Л. В. Сидельникова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье даётся анализ таких изобразительных средств, как декорации, костюмы, свет, являющихся составляющими театрального представления, способствующих раскрытию его содержания, придающих ему определенное эмоциональное звучание.*

**Ключевые слова:** *декорации, изобразительное искусство, костюм, свет, драматургия.*

**Введение.** В создании хореографического произведения играют роль как внутренние элементы композиции танца (музыка, драматургия, хореографический текст, рисунки танца), так и внешние (декорации, реквизит, костюм, грим, свет).

На сегодняшний день хореография сформулировала целую систему специфических средств и приемов, свой художественно выразительный язык, установила особую связь с музыкой. С помощью всего перечисленного создается хореографический образ. Его специфика заключается в том, что он имеет условно обобщенный характер, раскрывает внутреннее состояние и духовный мир человека. Основу хореографического образа составляет синтез движений, пантомимы, артистической игры, оформления декораций, танцевального костюма, музыкального сопровождения и многого другого.

Различное художественно-декоративное оформление способно дать сцене абсолютно другой образ. Но оно должно быть целенаправленным – помогать в создании соответствующего настроения и максимально служить тому, что будет осуществляться на сцене.

**Цель работы:** получение профессиональных знаний и практических навыков в области сценографии и художественного оформления танца.

**Методы исследования.** В исследовании использован комплекс теоретических и эмпирических методов, включающий: теоретический анализ литературных источников; сравнительный анализ методических материалов, изучение информации в интернет ресурсах, обобщение.

## *1. Декорационное оформление*

Декорационное искусство – считается одним из важнейших средств выразительности театрального искусства. Формирование декорационного искусства непосредственно зависит от формирования театра и драматургии. Декорация (от лат. decore – украшаю) – оформление сцены, воссоздающее материальную среду, в которой действует актер. Декорация предполагает создание художественного облика места действия и одновременно площадки, показывающей избыточные способности для реализации на ней сценического действия.

В древних народных ритуалах и забавах присутствовали элементы декорационного искусства (костюмы, маски, декоративные занавеси). В древнегреческом театре уже в V в. до н. э., помимо здания сцены, служившего архитектурным фоном для игры актеров, существовали объемные декорации, а затем были введены и живописные. Принципы греческого декорационного искусства усвоены театром Древнего Рима, где впервые применен занавес.

Декорации формируются при помощи различных выразительных средств, применяемых в современном театре: живописи, графики, архитектуры, искусства планировки места действия, особой фактуры декорации, освещения, сценической техники, проекции, кино и др.

## *2. Освещение*

Один из важнейших компонентов оформления хореографической постановки – является сценический свет. Свет сцены – элемент внешнего её оформления – решает художественные задачи. Главный объект освещения – исполнитель или группы исполнителей. Приемы освещения зависят от темы, идеи, одежды сцены, наличия тех или иных световых приборов.

Грамотно поставленное освещение на сцене создает представление жары или мороза, «солнечного утра» или «зимнего вечера», «осенней мглы» или «ясногубездонного неба». Сценический свет предназначен также для создания сценических эффектов. Однако наиболее существенное предназначение света на сцене содействует формированию конкретной атмосферы. Он может быть нейтральным или, напротив, чувственно окрашенным – торжественным, беспокойным, грустным, карнавалом-динамичным. сценография.

Яркий пример искусной игры со светом, смена настроения и эмоции героев, можно наблюдать в балете Игоря Дмитриевича Бельского «Ленинградская симфония» на музыку 7-й симфонии Дмитрия Шостаковича. Тёплый желтый свет на сцене – мирное время. И вот смена событий – нужно идти на фронт. Здесь применяется холодный белый свет, который передает грусть и печаль. В этот момент, более ярким светом, выделяются главные герои. Когда же идет война с врагами, вся сцена заполняется красным светом, который наполняет нас тревогой. Или, на-

пример, в балете Мариуса Ивановича Петипа «Спящая красавица» (музыка Петра Ильича Чайковского). Мигающий свет на сцене перед появлением феи Карабос готовит нас к чему-то важному страшному, и заставляет нас беспокоиться о дальнейших событиях в сюжете балета.

### 3. Особенности сценического костюма

Костюм (от лат. costume) – может означать одежду в общем или отличительный стиль в одежде, отражающий социальную, национальную, региональную принадлежность человека. Народный костюм – это традиционный комплекс одежды, характерный для определенной местности. Он отличается особенностями кроя, композиционно-пластического решения, фактуры и колорита ткани, характера декора (мотивами и техникой выполнения орнамента), а также составом костюма и способом ношения различных его частей. Народная одежда различалась по назначению (будничная, праздничная, свадебная, траурная), возрасту, семейному положению. Чаще всего знаками различия были не покрой и вид одежды, а её «цветность», количество декора (вышитых и вытканых узоров), применение шелковых, золотых и серебряных ниток [3, с.153].

Выразительную структуру танцевального костюма определяют:

- конструкция формы (объемы, линии, фасоны);
- фактура материала (легкая, тяжелая, жесткая, мягкая, прозрачная, плотная, гладкая, ворсистая)
- цвет, тон материала (ахроматический, хроматический, теплый, холодный, светлый, темный, яркий, бледный и т. п.).

Проект танцевального костюма должен отвечать характеру лексики танца, ее образному строю и действию, а также характеру музыкальной звучности (спокойному, резкому, страстному и пр.).

**Заключение.** Декорация, костюм, свет и другие средства изобразительного искусства помогают раскрыть идейно-художественный замысел балетного спектакля, и являются неотъемлемой его частью. В современном театре изобразительные средства многогранны и разнообразны.

Декорация – оформление сцены, воссоздающее обстановку действия спектакля, помогающее раскрытию его идейно-художественного замысла. В современном театре декорации изготавливают с помощью разнообразных художественных и технических средств – живописи, графики, скульптуры, света, проекционной и лазерной техники, кино и т. п. История развития сценографии выделяет несколько типов декораций, связанных с конкретными требованиями театра, драматургии, эстетики определенной исторической эпохи, уровнем ее науки и техники.

### Литература

- 1 Зарипова Р. С. Валяева Е. Р. «Драматургия и композиция танца» Учебное-справочное пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛА-НЕТА МУЗЫКИ», 2015.- 768с.
- 2 Захаров Р. В. «Сочинение танца» Москва «Искусство» 1989.- 240с.
3. История казачества Азиатской России Вторая половина XIX в.- начало XX века. Екатеринбург: УрО РАН, 1995. 252с.

4. Линькова Л.А. О драматургии балета / Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. – Вып. 3. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
5. Смирнов И.В. «Искусство балетмейстера» М.:Просвещение, 1986. – 192 с

## Формирование репертуара в детском хореографическом коллективе

*А. П. Ковтун-Злипух*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются принципы планирования и формирования репертуара, особенности подбора и функции репертуара, жанровое и стилистическое многообразие репертуара в детском хореографическом коллективе.*

**Ключевые слова:** *репертуар, детский хореографический коллектив, танец, музыка, хореографическое произведение, творческая деятельность.*

**Введение.** В сфере народной художественной культуры, одно из главных мест занимают детские хореографические коллективы. Разные студии, школы, ансамбли, театры танца охватывают огромное количество детей разного возраста и различных интересов.

Репертуар является основой всей деятельности детского хореографического коллектива, идейного и художественного воспитания его участников. Для того чтобы коллектив был интересным, востребованным, успешным, необходимо уделять особое внимание формированию репертуара. От его разнообразия и насыщенности зависит успех коллектива, как у зрителей, так и у желающих присоединиться к нему новых участников.

**Цель исследования:** изучить особенности формирования репертуара в детском хореографическом коллективе.

**Методы исследования:** был использован метод анализа психолого-педагогической и научно-методической литературы, анализ учебных материалов, визуальное наблюдение, анализ работы коллектива.

Концертно-творческая деятельность является основным видом деятельности детского хореографического коллектива.

Концертное выступление – самый серьезный момент в жизни хореографического коллектива. Оно является главным показателем всей организационной, учебно-творческой, репетиционной, воспитательной работы художественного руководителя и самих участников коллектива.

По выступлению судят о слабых и сильных сторонах их деятельности, об умении собраться, о творческом почерке, самобытности и оригинальности, технических и художественных возможностях коллектива, о том, насколько правильно подобран репертуар, насколько он интересен зрителям. Поэтому важнейшим фактором успешной работы детского хореографического коллектива является правильное формирование репертуара.

Основа репертуара – *хореографические постановки*, которые имеют образовательное и воспитательное направления. Планируя репертуар для каждой возрастной группы детей, руководитель должен учитывать его воспитательное значение, так как только высокохудожественные постановки репертуарного плана имеют существенное влияние на зрителей и самих участников коллектива.

*Репертуар* – слово французского происхождения и означает подбор пьес, музыкальных (хореографических), литературных произведений, идущих в каком-либо театре (коллективе) за определенный промежуток времени.

Репертуар хореографического коллектива – результат единой системы деятельности коллектива и представляющих художественно-эстетическую ценность.

Целенаправленное, перспективное планирование и формирование репертуара в детском хореографическом коллективе способствует творческому росту, каждого участника в отдельности и всего коллектива в целом.

«Постановка одного танцевального произведения или целостной концертной программы может превратиться в увлекательный процесс, в котором каждому участнику найдется дело по его возможностям и способностям. Разработка идеи или сюжета будущей постановки, поиск музыкального оформления, создание эскизов костюмов и пр. позволяет комплексно формировать музыкальный и художественный вкус участников коллектива, повышать их интеллектуальный уровень» [1, с. 29].

Ответственность за репертуар лежит на руководителе, так как репертуар – это лицо коллектива. Именно репертуар раскрывает возможности и будущие перспективы коллектива.

Создавать свой репертуар достаточно сложно, но это единственный путь к достижению нужного результата.

При формировании репертуара следует руководствоваться рядом принципов:

#### 1. Перспективности и планирования.

«Вся деятельность коллектива, в том числе и создание репертуара, соответствует заранее разработанному плану. Ошибку допускают те руководители, которые осуществляют постановочную работу стихийно» [1, с. 30].

Планирование репертуара выполняется с ориентацией на цель, которую ставит руководитель, и результат, к которому он стремится в работе с творческим коллективом

2. *Соответствие репертуара техническим, художественным и исполнительским возможностям участников коллектива.*

Руководитель должен учитывать уровень подготовки участников коллектива (уровень воспитания, актерское мастерство, исполнительская техника).

«Важным принципом при определении репертуара коллектива является учёт исполнительских возможностей его участников. Прежде всего, здесь проявляется один из известных законов педагогики: задача должна соответствовать сегодняшним возможностям коллектива и чуть-чуть превышать их, что способствует развитию, росту». [2, с. 48].

#### 3. Учет возрастных особенностей участников.

Постановки должны соответствовать возрасту участников коллектива и их возрастной психологии. Планируя постановочный процесс, руководителю коллектива следует основываться на знания возрастной педагогики, психологии и физиологии. Человек в разные периоды жизни обладает определенными физиологическими, анатомическими и психическими качествами и возможностями, которые помогают осуществлять различные виды деятельности.

Успех деятельности воспитанников во многом зависит от того, насколько руководитель учитывает эти качества и возможности.

– Вынашивая ту или иную тему, выбирая сюжет, обдумывая средства воплощения будущей постановки, необходимо помнить, для какого возраста детей она предназначена.

Важно, чтобы заложенные в танце мысли, воссозданные события волновали ребят, были близки их душевному миру.

#### 4. *Разнообразие форм, жанров, тем хореографических композиций.*

Хореографу следует разбираться в разнообразии хореографических форм любого вида танца и педагогически верно определять их необходимость в репертуаре хореографического коллектива. Это даст возможность включить в репертуар не только композиции ансамблевого (массового) исполнения, но найти художественное воплощение в малых композиционных формах (трио, дуэтах, квартетах и пр.). Создавать массовые, сольные, дуэтные номера – это позволяет занять наибольшее количество участников ансамбля в программе, даёт возможность учесть индивидуальные особенности и выстроить программу сольного концерта коллектива.

– Основная задача руководителей ансамбля – разноплановость. Должны быть сюжетные, бессюжетные танцы с разнообразной лексикой.

кой. Чем репертуар разнообразнее, тем выше уровень мастерства и технической оснащенности исполнителей. Для одной и той же возрастной группы необходимо создавать танцы разного жанра. Разностилевые и разнохарактерные хореографические номера, способствуют разностороннему развитию исполнителей. Дети должны уметь танцевать в разных стилях, будь то классическая композиция, русско-народный танец, или же композиция под современные эстрадные ритмы.

«Материалом для создания сольных и парных танцев может стать и классический, и народный, и эстрадный танец. Здесь, в отличие от массовых танцев, акцент переносится с рисунков на развитие непосредственно танцевальной техники, т.е. на богатство движений. Танцы малой формы можно решать и в игровом, и в шутовском, и в бытовом ключе, и даже в таких формах, как сатира, гротеск. Этому жанру подвластны также и трагическая, и героическая темы» [2, с. 48].

– При формировании репертуара детского хореографического коллектива, руководитель должен принимать во внимание следующие условия: подготовка к знаменательным датам и праздники: мирового значения, родной страны, региона, города, района, учреждения, коллектива.

#### *5. Динамика репертуара.*

Смысл этого принципа в том, что репертуар постоянно должен совершенствоваться, обновляться, приобретать новые качества. Здесь много возможностей.

Каждый год необходимо репертуар пополнять новыми постановками, в которых усложняются композиционные рисунки, танцевальная лексика и приемы их соединения с музыкой, разнообразнее становятся темы и сюжеты сценических композиций. Важно понимать, что любая танцевальная композиция не является созданной раз и навсегда.

#### *7. Создание и сохранение «золотого фонда» коллектива.*

– Работу детского хореографического коллектива важно осуществлять на основе преемственности и взаимодействия всех возрастных групп. В любом творческом коллективе создаются произведения, которые особенно любимы как зрителем, так и самими участниками. Они занимают особое место в репертуаре.

Также при формировании репертуара важны: материальная база коллектива – финансовое положение учреждения, наличие костюмов, обуви, аксессуаров, атрибутов и т.д.

В заключение хочется отметить, что создание репертуара – это очень важная, кропотливая работа. Руководитель хореографического коллектива ежегодно дополняет репертуар чем-то новым, прислушиваясь к интересам обучающихся, новым тенденциям в современной хореографии. Все это способствует становлению и развитию коллектива и несомненно работает на его дальнейший успех, приход новых исполнителей, участие в фестивалях и конкурсах.

Нынешний руководитель детского хореографического коллектива – это истинный педагог в самом полном смысле слова. Его должность подразумевает профессионала, призвание которого – вводить участ-

ников коллектива в мир танца, в мир эстетики, в мир национальной художественной культуры.

Руководителю необходимо иметь призвание, обладать способностью психолога, педагога-организатора, владеть всем комплексом знаний, умений, практических навыков, связанных с коллективным музыкально-танцевальным творчеством. Он обязан уважать, ценить участников, хотеть с ними работать, получать удовлетворение не только результатами, но и самим процессом совместной работы.

#### **Литература**

1. Бриске И. Э. Основы детской хореографии: педагогическая работа в детском хореографическом коллективе.: перераб., доп./ И. Э. Бриске; ЧГАКИ – Челябинск : Изд. 2-е, 2013. – 180 с..
2. Горбунова Н. А., Молякко Г. П. Репертуар в детском хореографическом коллективе: технология формирования / Н. А. Горбунова, Г.П.Молякко // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 5 (72). – С. 47–49.
3. Ивлева Л. Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом: Учеб. Пособ / Л. Д. Ивлева; ЧГАКИ. – Челябинск, 2003. – 58 с.
4. Карпенко В. Н. Хореографическое искусство и балетмейстер: Учебное пособие / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. М. Багана; ИНФА-М, 2019. – 192 с.
5. Пуляева Л. Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: учебное пособие / Л. Е. Пуляева; – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2001. –37 с.
6. Пуртурова Т. В. Учите детей танцевать: учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования / Т. В. Пуртурова, Беликова А. Н., Кветная О. В.; – М.: Владос. – 2003. – 256 с.
7. Рожков М. И. Теория и методика воспитания: учеб. пособие / М. И. Рожков – М.: Владос, 2004.

## Разновидности форм в русском народном танце

*А. А. Кошелева*

*студент 4-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Ю. Н. Слонченко*

*научный руководитель  
Заслуженный артист Украины,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Тема русского танцевального творчества всегда будет интересна и актуальна. Россия огромна по своим масштабам, многонациональна по составу. Большую часть её населения составляет русский народ. Каждый край, регион, область имеют свои исторические, географические и климатические особенности. Взаимности от них исторически сформирован костюм, календарные обрядовые праздники и т.д. Имеются они и в исполнении тех или иных русских танцев. В разных сёлах исполняли обрядовые игры, хороводы, пляски и даже отдельные элементы танца, например, колена, в соответствии с местными фольклорными традициями. Существует огромное количество форм, видов, типов, которые имеют многовековые традиции и продолжают жить и развиваться и сегодня.*

**Ключевые слова:** *танец, народный танец, формы, виды, хоровод, пляска, перепляс, кадрили, картинка, хореографическое искусство.*

**Введение.** Русский народный танец – один из наиболее древних и распространенных видов народного творчества. В танце народ передаёт свои мысли, чувства, настроения, отношения к окружающей действительности. Развитие русского народного танца неразрывно связано с историей и развитием культуры районов, областей, регионов и республик страны. Каждая новая эпоха, новые политические, экономические, административные и религиозные условия отражались в формах общественного сознания, в том числе и в народном творчестве. На многовековом пути своего развития танец испытал множество изменений. Каждая новая культурная эпоха предлагала обществу новые виды танца. Эволюционировали танцевальные формы, наполнялась и видоизменялась лексика, постепенно уходили старые и зарождались новые стили танца.

В различных районах России существуют свои местные особенности исполнения, связанные с историческими, географическими и климатическими условиями, со спецификой бытового уклада, труда и человеческими взаимоотношениями. Эти особенности проявляются в ритме и содержании песен, манере их исполнения с присущей особенностью только в данной местности, количестве исполнителей и разнообразии их костюмов. Бывает, что в разных областях исполнение значительно отличается друг от друга. В этом и состоит великолепие единства во многообразии.

**Актуальность** темы исследования определяется востребованностью, большим интересом к теме народного фольклора, изучением, бережным сохранением и приумножением одного из старейших видов искусства – русского народного танца.

**Цель** данной статьи – на основе изучения истории хореографического искусства, выявить специфику формирования, становления и развития русского народного танца во всем разнообразии его форм, как одного из наиболее распространённых и древних видов народного творчества.

Для достижения поставленной цели воспользуемся методами изучения, наблюдения и сравнения, а также синтеза и анализа собираемого материала.

**Задачи.** Проследить и изучить исторический путь возникновения и становления форм и видов русской народной хореографии, на примере творчества государственных ансамблей народного танца России, определить их характерные особенности и многообразие.

Развитие танцевального искусства способствовало появлению сценической хореографии. Сегодня мы уже говорим об исторически сложившейся системе норм и средств, которая определяет специфические черты искусства хореографии, является и имеет право на самостоятельность в потоке всех искусств.

Как же классифицируется русский народный танец? Деление этого танца происходит по таким критериям, как виды и формы. Однако классификация эта во многом противоречива. Одно и то же явление, к примеру, хоровод, в одном случае называется – вид, а в другом — форма, в третьем – тип и т.д. В чём же их различия?

**Вид** – это определённое направление танца, характеризующееся схожими чертами, манерой исполнения, средствами выразительности в виде набора определенных движений, схожих по настроению и стилю, для раскрытия в танце образа, характера, а также профессиональных качеств танцовщика. Рассматривая виды танца, мы обычно выделяем народный и народно-сценический.

**Форма** – это способ изложения хореографического материала, и как он будет изложен, такую форму этот материал, как хореографическое произведение и приобретёт. Форма складывается из танцевально-пластического языка, танцевальных и пантомимных эпизодов и сцен, организующихся в цельную композицию, которая тесно взаимосвязана с содержанием. Рассматривая формы народного танца, мы сталкиваемся

с разнообразием следующих понятий, таких как: хоровод, который, в свою очередь, делится на орнаментальный и игровой; пляска, бывает: одиночная, парная, массовая и групповая, традиционная; перепляс, как правило, массовый; кадрили: лансье и полька.

Также выделяют новые разновидности русского народно-сценического танца:

**Хореографическая композиция** – это сочинение хореографа, составление им единого целого из различных танцевально-пластических элементов, то есть соотношения отдельных компонентов, образующих единое целое – танец. Это понятие включает сочетание различных танцевальных па – хореографического текста и расположения в пространстве сцены элементов рисунка, это два основных компонента, которые вступают в сложные отношения со сценарием, музыкой, цветоцветовым решением, творчеством исполнителя и т.д. В композицию танца входят такие элементы, как: драматургия, музыка, хореографический текст, рисунок и всевозможные ракурсы. Всё это подчинено одной задаче – выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении.

**Танцевальная сюита** – это композиция, складывающаяся из нескольких независимых и самостоятельных танцев, или музыкальных произведений для танцев, связанных одной темой и чередующихся по принципу контраста, может быть, как длительной по времени, так и не продолжительной, сюжетной и бессюжетной, как малой, так и большой формы. Широко распространена как в балетных спектаклях, так и в программах ансамблей народного танца. Всем известны сюиты молдавских, украинских, русских, греческих, еврейских и других народных танцев Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева, сюита «Москва златоглавая» из репертуара Национального театра народной музыки и песни «Золотое кольцо» под руководством Надежды Кадышевой и Александра Костюка т.д.

**Хореографическая картина** – состоит из нескольких эпизодов, может быть, как сюжетной, так и бессюжетной, как малой, так и большой форм, по количеству исполнителей, по длительности возможны продолжительные или короткие. Относится к сложным, крупным формам. Примером данной разновидности танца могут служить такие хореографические картины, как «Партизань» в постановке Игоря Моисеева, где вся композиция танца построена из кусков-эпизодов, составляя хореографическую картину героического жанра, вокально-хореографическая картина «Ивушка» или «Сказ об Ивушке, земле Русской» в постановке Татьяны Устиновой в Государственном хоре имени Пятницкого, хореографическая шарж-фантазия «С лёгким паром!» в постановке Юрия Слонченко в Ансамбле песни и пляски Черноморского флота.

**Вокально-хореографическая композиция.** Данная форма является основой для репертуаров творческих коллективов, ансамблей, хоров и групп, в составе которых есть хоровая и балетная группа.

Также она характерна для ансамблей песни и пляски и вокально-хореографических ансамблей. Примерами таких ансамблей являются Государственный академический ансамбль песни и пляски Донских казаков, Хор имени Митрофана Пятницкого, Кубанский казачий хор, Сибирский народный хор, Уральский народный хор, ансамбли песни и пляски Вооружённых сил России, Государственный казачий ансамбль песни и танца Ставрополье и т.д.

А теперь рассмотрим подробнее основные разновидности форм русского народного танца и их характерные отличительные черты.

**Хоровод** является не только самым популярным и распространённым, но и самым надревнейшим видом русской хореографии. Это массовое народное действо, в котором посредством движения шагом, происходит изменение направления движения участников, которые могут держаться за руки, иногда за платок, шаль, венок, пояс. В некоторых хороводах они могут просто двигаться друг за другом, сохраняя интервалы.

В далёкие языческие времена хороводы носили культово-обрядовый характер. Основа хоровода – круг, подобие солнца, которое берёт свое начало из старинных игрищ славян, поклонявшихся богу солнца – Яриле. Постепенно хоровод утрачивал значение языческо-культового действия.

Хоровод имеет два исторически сложившихся и установившихся вида – орнаментальные и игровые. Орнаментальные хороводы существовали с текстами песен, без конкретного действия, ярко выраженного сюжета и действующих лиц. Участники ходят рядами, кругами, заплетают различные фигуры, изредка раскрывают и передают содержание песни, чаще всего связанное с образами русской природы, коллективным трудом народа, его бытом или поэтическими обобщениями. А игровые хороводы имеют действующих лиц, сюжет, конкретное действие, а содержание песни разыгрывается участниками хоровода одновременно. Исполнители создают различные образы и характеры героев, раскрывают сюжет с помощью пляски, мимики и жестов.

Хоровод и в наше время исполняется по всей России. Каждый регион имеет свои особенности, вносит что-то новое, создает разнообразие стилей, композиций, характера и манеры исполнения. Ярким представителем, изучающим, поддерживающим и распространяющим культуру и ценность данного вида танца является Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» имени Н. С. Надеждиной с золотой коллекцией, в которую входят такие хороводы, как «Берёзка», «Цепочка», «Лебедушка», «Прялица», «Реченька» и много других.

**Пляска** – форма танца, вышедшая из хоровода, которая состоит из многочисленных и разнообразных видов. Формировалась под влиянием окружающего мира и быта, в начале своего пути, носила обрядовый характер, позже, когда религиозное содержание стало уходить из плясок, преобразовалась в бытовую.



Пляска разрывает цепь танца, создавая свои формы, усложняя технику и пространственные рисунки, заменяя хороводные песни на более плясовые, со всевозможным музыкальным оформлением, как правило быстрого темпа с яркими акцентами и активной ритмикой. Лексика становится более расширенной и наполненной смыслом, за счет ее импровизационного характера увеличивается число движений. В пляске принимают участие как парни, так и девушки, мужчины и женщины, подростки и пожилые люди.

У пляски существует множество видов. Одиночная, бывает мужской и женской. В ней наиболее полно отражается индивидуальность, мастерство изобретательность исполнителя. Основана на импровизации. Парная, в основном, ее исполнителями являются парень и девушка, реже мужчина и женщина, пожилые люди участия не принимают. Содержание – как бы сердечный разговор, диалог влюбленных. В основном парные пляски очень лиричны, не имеют строго установленного рисунка и бурного нарастания, ровная по темпу. Массовый пляс, в котором нет ограничения ни в возрасте, ни в количестве участников. Чаще всего исполняют в парах – один против другого. Пляшут по одному, по трое, по четверо, но у каждого исполнителя есть своя задача – не только показать себя, но и сплясать лучше, чем стоящий рядом. Групповые пляски характеризуются большим количеством участников, разнообразны по рисункам, сюжету и содержанию, всегда имеют точное место рождения и бытования, продолжают жить и сейчас как в народе, так и на сцене.

**Перепляс** – форма народного танца, представляющая собой соревнование в изобретательности движений, ловкости, силе, виртуозности и манерности исполнителей, показе характера и индивидуальности. Суть перепляса – соревноваться до полной победы, кто исполнит больше различных движений – тот и оказывается победителем. Неотъемлемой частью является музыкальное инструментальное сопровождение, реже танцевали под песню.

Русский перепляс имеет традиционную форму построения и устоявшиеся правила, по которым шло исполнение. Парни выходили в круг и плясали по одному, по очереди. Начинаящий перепляс делал проходку, показывал своё мастерство и становился на место, вызывая жестом, притопом или кивком головы своего соперника. Второй плясун, приняв вызов, пройдя по кругу, повторял его и исполнял свои, новые движения. Таким образом, плясали до полной победы одного из двух участников. Со временем в переплясе появились новые правила: колена, показанные соперниками, не повторяются, или оба пляшут одновременно, не придерживаясь тех правил исполнения традиционного перепляса, о которых говорилось выше. С изменением бытового уклада изменился и состав перепляса, в нем стали принимать участие девушки и молодые женщины, а также пожилые люди.

В настоящее время перепляс является одним из самых распространённых видов русского народного танца. Примеры переплясов

мы можем наблюдать в танцах Ансамбля песни и пляски имени Владимира Локтева "Девичий перепляс", в хореографии народной артистки СССР Надежды Надеждиной, в русском танце "Полянка" Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева и других.

**Кадриль** – форма народной хореографии, имеющая происхождение от салонного французского танца кадрили. Распространяется в русском народе с начала XIX столетия. Отличается своеобразным построением, чётким делением на пары, имеет разнообразный рисунок, вбирающий в себя многие фигуры русских плясок: линии, квадрат, круг и т.д. Могут принимать участие всевозможное число пар, при условии, чётности. Существует огромное количество фигур, от 3 до 14 и более, названия которых придумывают, исходя из характеристик фигуры с точки зрения хореографии или ее содержимого. Перед началом каждой фигуры ведущий, обычно юноша первой пары, объявляет название или порядковый номер фигуры.

Какие виды кадрили существуют? Квадратная, исполняется четырьмя парами, стоящими друг напротив друга по углам квадрата. Движение и переходы пар происходят по диагонали или крест – накрест. В линейной кадрили могут участвовать от 2 до 16 пар. Располагаются они в таком порядке: слева от зрителя первая пара, в другой линии, напротив нее, вторая пара и т.д. В круговой кадрили, как правило, участвует четное количество пар, чаще всего 4 или 6, реже 8. Пары располагаются по кругу, их отсчёт ведется по движению часовой стрелки, исполняясь простым, шаркающим или переменным шагом, переходы могут происходить против движения, а так же к центру круга и обратно. Примером данной разновидности танца может послужить «Старинная городская кадрили», из цикла танцев "Картинки прошлого" Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева.

**Вывод.** Русский народный танец является одним из наиболее распространённых видов народного творчества. Современные балетмейстеры, хореографы, искусствоведы, изучая историю русского народного танца и обогащая её собственным опытом, продолжают последовательную работу в направлении классификации по его видам, формам и типам.

Изучение русского народного танца сегодня является настоятельной необходимостью, которая определяется не только развитием хореографического искусства. Внимание к народному танцевальному творчеству со стороны обширного круга специалистов колоссально. Становится ясным, что познание основ народной танцевальной культуры вырабатывает чувство национальной гордости, преемственности прогрессивных традиций в современной хореографии, развивает способность мыслить эстетически широко, способствует утверждению принципа народности и в искусстве, и в хореографической педагогике.

### Литература

1. Бочаров А. Основы характерного танца / А. Бочаров, А. Лопухов, А. Ширяев; М.-Л.: Искусство, 1939.
2. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии / К. Голейзовский; М.: Искусство, 1964.
3. Карпенко Н. В. Хореографическое искусство и балетмейстер / Н. В. Карпенко, И. А. Карпенко; М.: ИНФРА-М, 2015.
4. Климов А. А. Основы русского народного танца / А. А. Климов; М.: Искусство, 1981.
5. Ткаченко Т. Народный танец / Т. Ткаченко; М.: Искусство, 1967.
6. Устинова Т. Русский народный танец / Т. Устинова; М.: Искусство, 1967.

## Развитие современного танца

*Е. А. Кучерявая*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье раскрываются особенности и этапы развития современного танца, их изменение в течение XX века. Автор анализирует причины, повлиявшие на появление феномена «современный танец» и приводит основные его характеристики. В работе обозначается также развитие современного танца в России.*

*Ключевые слова: современный танец, модерн, хореография, философия танца, символизм.*

**Введение.** В XX веке хореография развивалась, находясь под влиянием социально-политических событий, философских и психологических концепций и новых стилистических направлений. Хореография этого периода, как и литература, театр, художественное искусство, тяготела к индивидуальности, свободе духа и тела, импровизации и отрицала какие-либо рамки характерные для классического танца. В итоге своего развития танец за почти столетие приобрел самосто-

ятельность, завершенность и обособился в отдельное направление – «современный танец».

Развитие современной хореографии вызывает интерес отечественных специалистов. Однако исследования сдерживаются недостаточностью теоретической базы для определения характерных признаков, направлений, особенностей становления современного танца.

Таким образом, **цель исследования** – изучение развития современного танца, его специфики, стилевых особенностей и направлений.

Современная хореография, как новейший вид хореографического искусства, не имеет единой трактовки, каждый из исследователей предлагает свое определение данного понятия. Так, Н. Курюмова указывает, что современный танец – это совокупность направлений и форм сценического танца, функционирующих в рамках не- и пост-классической (модернистской и постмодернистской) культуры [3, с. 63]. В. Никитин, в свою очередь, считает, что данное определение состоит из двух слов: современный и танец. Слово «современный» относится к определению времени (периода), но, ни в коем случае это не есть определение техники, стиля или танцевальной манеры. Словосочетание «modern dance», тоже может быть переведено как современный танец, но давно уже стало определением для направления в искусстве танца и вообще направления в искусстве. То есть, когда мы говорим «танец модерн», мы можем с уверенностью сформулировать эстетическую парадигму этого направления, определенный пластический язык (лексику), определенные способы презентации хореографического произведения и привести примеры творчества известных хореографов [5].

Таким образом, современный танец мы можем представить как танец настоящего времени, который развивался в течение XX века и для которого сегодня характерны отказ от классических образов, создание свободного пластического и ритмопластического языка танца, выход за границы классического искусства, символизм, синтез духовных культур.

Особенность современной хореографии заключается в следующем:

- наличие импровизации в танцевальных формах;
- синтезе балетной традиции конца XIX века. с танцевальными инновациями первой половины XX века. (модерн-танец, джаз-танец, символизация и ассоциативный образ, перфоманс);
- новейших формах взаимодействия хореографии с другими искусствами, среди которых – синтез, симбиоз, концентрация;
- синтезе всех видов хореографии, в том числе и народно-бытовых с академическими балетными образами;
- синтезе других видов искусства: изобразительного, музыка, принципов поэтики, кино и т.д.

Основные факторы, повлиявшие на развитие современного танца:

1. Социально-политические преобразования в США и странах Западной Европы на протяжении XX века. Демократизация западного общества, раскрепощенность в отношениях и в одежде, агрессивная

репрезентация собственного потенциала, акцентирование стиля танца как отражение музыки в выразительном динамическом движении.

2. Философские идеи XX в.: психоанализ З. Фрейда, К. Юнга вызвал интерес к сознательным и подсознательным психологическим процессам, фантазиям, неврозам, агрессиям и сексуальности, коллективному подсознательному. Эти идеи повлияли на формирование импрессионистичности неоклассических, модернистских, позже – пост-модернистских форм танца.

3. Авангардные течения в искусстве: экспрессионизм; футуризм; сюрреализм, способствовавший показу подсознательного и реального мира и поступков; абстракционизм; кубизм. Все эти проявления стали принципиально новыми для танца, они в значительной мере трансформировали и синтезировали традиционный балет [3, с. 64].

Развитие современного хореографического искусства началось в конце XIX – начале XX века, когда появилась теория движения, основанная на идее колоссальной волны «свободы тела». Авторы теории «телесного самовыражения» – Франсуа Дельсарта и Э. Ф. Жак-Далькроза – заложили в современный танец основу естественного движения и его природное сочетание с музыкой.

В 1920-1930-х гг. возник танец «модерн», который стал противопоставлением классическому балету. Исполнители модерна выражали развитие всего искусства того периода – борьба с условностями, формализмом и, наоборот, водворение индивидуальности и самовыражения в танце. «Идеологи» современного танца первой половины XX века добавляли в лексику танца сложный ритмический рисунок, особый вид пластики на основе гармоничного восприятия тела [2, с. 211]. Американские танцовщицы Лои Фуллер, Айседора Дункан и Рут Сен-Дени стали первыми, кто отказался от классических канонов и поиску новых форм танца.

Позднее стало развиваться одно из направлений танца модерн – выразительный танец, теоретиками и практиками которого стали Рудольф фон Лабан, Курт Йосс, Мари Вигман и др. В Германии это направление танца признано на государственном уровне и стало частью национального искусства.

В середине XX века американцем Мерсем Каннингхемом выдвигается идея о том, что танец не должен содержать сюжет, значение костюма, музыки и оформления должно быть минимизировано, а лексический материал и глубина мысли хореографической постановки – максимизирован. Содержанием танца должен быть сам танец. Распространение данных постулатов среди последователей американского хореографа обозначило начало эпохи постмодерна во всем мире [4, с. 74].

Танец второй половины XX века шагнул еще дальше: стала отрицаться структурность и системность танца. Это выразилось в использовании таких нетанцевальных поз, как падение, перегибы, взлеты и пластичности тела.

С начала 1990-х гг. и по сегодняшний день стихия свободных, интуитивных театральнo-пластических поисков стала постепенно устремляться в русло устоявшихся технологий постановки танца. Теперь стала актуальной не только философия понимания себя и своего тела, но и умение хореографа работать с движением, опора на сложившиеся методики подготовки тела, развитие принципов построения движеческих структур и композиций. При этом, свобода хореографа от канонов, от необходимости подчиняться нормам хореографического искусства и сегодня остается неизменной.

В России развитие современного танца началось с гастролей Айседоры Дункан, позднее отечественных хореографов заинтересовала учение выразительности танца Ф. Дельсарта и практика ритмического движения по Э. Жак-Далькрозу. Под их влиянием в 10-20-хх годах в Москве и Санкт-Петербурге стали открываться различные студийные движения и школы. С конца 1920-х – начале 1930-х гг. развитие современного танца постепенно приостанавливается в связи с несоответствием идей танца советской идеологии. В 1970-х гг. философия современного танца с помощью пластики, синтеза классики и пантомимы воплотилась Московским театром пластической драмы Г. Мацкявичюса и ленинградским «Новым балетом» Б. Я. Эйфмана.

Во второй половине XX века в СССР современный танец получил масштабное развитие. Именно основная философия разрушения классических танцевальных традиций, строгих геометрических линий и канонов красоты повлияла на интерес отечественных хореографов к данному направлению. Своим повсеместным распространением он обязан театрам танца и школам, создатели которых долгое время проходили зарубежные практики и интегрировали полученные знания в своем творчестве, передавая опыт своим ученикам [1, с. 108]. На сегодняшний день в России такие коллективы, как Ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева, прибегающий в своих постановках к хореографии современного танца, шоу-балет «Тодес», чей концепт выступлений основывается на духе современного танца. Государственный ансамбль танца «Черное море» – яркий пример того, что современный танец стал частью творчества хореографических коллективов России.

**Выводы.** Итак, современный танец развивался исходя из понимания отсутствия канонов и правил, которые были отодвинуты на второй план талантом, уникальностью и собственной философией исполнителя. Современный танец, спустя более чем столетие, стал обладать собственной спецификой, используемой техникой, особым выстраиванием движений в пространстве и танцевальной лексикой. Он оправдал правомерность нововведений в хореографических принципах, выдержал испытание временем и продолжает совершенствоваться, не теряя своей актуальности.

### Литература

1. Воробьева О. А., Демина К. Б. Современный танец в России // Мир науки, культуры, образования. № 5 (72) 2018. – С. 106-108
2. Зыков А. И. Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов. СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. 344 с.
3. Курюмова Н. В. Современный танец: от хореографического языка к феноменологии тела и обратно // Вестник Гуманитарного университета. – 2015 – №2 (9) 61. – С. 60-65
4. Минакина Г. В. Танцевальный перформанс в культуре XXI века // Современный танец: дискурс и практики: сборник статей / под общ. ред. канд. культурологии Н. В. Курюмовой. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. – С. 73-85
5. Никитин В. Ю. Современный танец или contemporary dance? // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremnnyy-tanets-ili-contemporary-dance>

## Жанрово-стилистический анализ балета «Треуголка»

*Е. А. Лауман*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Л. Кабачёк*

*научный руководитель  
кандидат искусствоведения, доцент,  
декан факультета художественного творчества  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматривается общая характеристика жанрового и стилистического многообразия балета «Треуголка», поставленная Леонидом Мясинным для «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Балет рассматривается как художественная новация в искусстве первой трети XX века.*

**Ключевые слова.** Балет, русские сезоны, треуголка, стиль, жанр, сценография, костюм.

**Введение.** Начало XX века – это время создания новых театров со своими особенными и индивидуальными чертами. Спектакли становились актуальными явлениями культуры, отзываясь на новые идеи и по-

иски эстетических смыслов своего времени. Первые попытки синтеза искусств при создании полноценного, драматургически выстроенного балетного спектакля проявились еще в «Русских сезонах». В «Русском балете» эти черты приобрели отчетливый и законченный характер, представив его уже не гастрольной группой, а театром со своими законами построения. Новая художественная концепция хореографического спектакля на опыте театра «Русский балет» строилась на элементах разных типов. Репертуар «Русского балета» отличался тематическим многообразием спектаклей. Тесное взаимодействие между композитором, художником, либреттистом и балетмейстером повлекло за собой «рождение» нового типа балетмейстера – постановщика, способного пластически претворить в жизнь все идеи своих единомышленников. Так возникла отличительная особенность «Русского балета», в котором балетмейстеры «выращивались» из солистов театра. Дж. Баланчин, С. Лифарь, В. Нижинский, Б. Нижинская, Л. Мясин – все они стали знаковыми фигурами в истории балетного искусства XX века [1, с. 272].

**Цель** исследования. Рассмотреть и выявить особенности стиля и жанра балета «Треуголка».

**Методы исследования.** В данной статье базовым выступает художественно-стилевой метод, позволяющий более детально рассмотреть балет классического наследия на примере балета Леонида Мясина «Треуголка».

Определение жанра будущего произведения является вторым этапом работы хореографа над замыслом, поскольку присутствие либо отсутствие драматургии и сюжета во многом определяет жанр.

Отмечая жанровое многообразие современных хореографических произведений, авторы работы по истории и теории балета сам термин «жанр» рассматривают различно, акцентируя внимание либо на особенности строения музыкальной формы и композиции спектакля (балет-сюита, балет-симфония, балет-дивертисмент), либо на характерных чертах хореографического языка, стиля его авторов (драмбалет, танцсимфония), или учитывая продолжительность балета (многоактный, одноактный, миниатюра).

При определении жанра многие исследователи, с одной стороны, базируются на музыкальных понятиях и пытаются определить жанр балета исходя из музыкального материала, который послужил основой произведения. С другой стороны, делаются попытки определить жанр исходя из анализа балета как театрального спектакля, и здесь уже используются понятия драматического театра [3, с. 322].

Ни одна форма танца, стиль или жанр, не должны быть приняты раз и навсегда. Хороша та постановка, которая наиболее полно выражает содержание, и, естественно, та, которая соответствует данной задаче. Так писал Михаил Фокин в своих работах [4, с. 359].

В этой статье необходимо рассказать о талантливейшем хореографе Леониде Мясине и его балете «Треуголка». Леонид Мясин – талантливый, многогранный хореограф. Родился он Москве, окончил Москов-

ское хореографическое училище и в 1913 году был принят в Большой театр. Поступил в труппу Дягилева в 1914 году и уже в 1917 становится главным балетмейстером "Русских сезонов" [2, с. 468]. За короткий период он ставит 8 балетов. Один из них – балет «Треуголка». Премьера балета прошла 22 июля 1919 года. Интерес публики к национальным стилям, танцам определил жанр этого балета именно как фольклорного. Используя стилистику цыганского фламенко, арагонской хота Мясин ввел в классический танец стилиобразующие характерные движения кистей рук и даже пальцев. Танцы Испании предоставили огромный и благодатный материал для развития сюжета. Балетмейстер тяготеет к фигурной пластике, фигурному рисунку и мизансцене [4, с. 95].

Либретто этого балета не замысловато и похоже на пьесу-комедию дель-арте. Счастливый мельник и мельничиха играют со своими птицами. На сцене появляются стражники, важный коррехидор и его жена. Чиновнику нравится мельничиха, та кокетничает с ним. Приходят соседские девушки. Мельник тут же заигрывает с одной из них. Назревает ссора, но влюбленные быстро мирятся. И вот уже соседи и друзья окружили мельника и просят его станцевать. Танец мельника изображает бой с быками, ему пытаются подражать – веселье в разгаре. Вдруг появляются стражники, показывают приказ и уводят мельника. Внезапно оставшись одна тоскует прекрасная мельничиха. по сцене пробирается коварный коррехидор. Упрятав в тюрьму мужа, он хочет воспользоваться беззащитностью его жены. Придя как гость, требует угостить его по обычаю виноградом, но держать его в зубах. Обрывая кисть, он пытается целовать мельничиху. Та отталкивает его, и кавалер летит в ручей. Мокрый и злой, он вылезает и раздевается. Он вешает свою одежду сушиться, кладет рядом свою треуголку. В доме он находит одежду мельника и надевает её чтоб согреться. Сбежавший от стражи мельник находит у себя во дворе одежду коррехидора. Повертев его шляпу, он придумывает как проучить повесу. Переодевшись и нацепив шляпу, он подзывает стражу. Указав на переодетого коррехидора приказывает наказать его за побег "мельника". Стража колотит коррехидора. Вбегает мельничиха и, не разобравшись, расталкивает стражу. Но увидев в сбежавшей толпе мужа, сама начинает подзадоривать стражников. Избитого коррехидора уводят, люди насмеваются над важным господином, которого так провели. Всё заканчивается общим весельем.

Декорации и костюмы создал Пабло Пикассо. Они похожи на его картины раннего "голубого" периода. Цвета не яркие, серо-голубые, декорации выполнены в стиле кубизма: едва узнаваемый мостик, дом, город вдали. Стилизованы костюмы и главных героев, и кордебалета. А костюмы стражников и коррехидора вовсе похожи на оперенье злобных птиц.

Музыка Мануэля де Фалья создает непрерывное музыкально сопровождение, не заимствуя напрямую мелодии танцев, лишь иногда ускоряясь в танцевальных па. Самым главным и стилиобразующим этого балета становится ритм. "Перерабатывая" Испанские танцы, при-

ближая их к классической технике хореограф создаёт новые связки и переходы. Абсолютным новшеством было то, что Мясин обул своих балерин в туфельки на каблуках. Теперь они могли так же как, уличные танцовщицы задорно выстукивать ритм. Очень выразительны руки всех танцоров. В момент, когда мельничиха танцует одна, тоскуя по мужу, её руки от плеча до кончиков пальцев превращают в крылья испуганной птички. Все движения кистей танцовщиц используют технику "флорелло". Танец "матадора" мельника использует технику для рук. Здесь полусогнутая кисть с выступающими указательными пальцами превращается то в рога быка, то в дротики, то в клинок. Корпус танцора как бы падает всегда вперед, движения завершались стремительными поворотами. В заключительной части прямо цитируется арагонская "хота": подняты вверх руки, ноги выстукивают характерный ритм.

**Заключение.** Опыт приближения народной хореографии к классической был продолжением тенденции первых сезонов, первых балетов Фокина. Хотя тема тогда была русской. В решения тогда было больше классической хореографии, чем стилизованной народной. Спектакль же «Треуголка» представил публике яркое хореографическое описание испанского темперамента. Сам стремительный образ жизни южан задал ритм всему балету. Определенное влияние на стиль танцев уже начал оказывать стиль "Модерн". Характеристики стражников, их пантомимы, выполнены именно в этом стиле. В этих соединениях абсолютно разных стилей уже узнаваем стиль балетов именно Мясина, характерный именно для него. В дальнейшем творчестве он также легко соединял и другие абсолютно разноплановые стили. Жанр же фольклорного балета появился благодаря балету «Треуголка».

#### Литература

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Б. Абдоков ; МГАХ, РАТИ-ГИТИС. – М., 2009. – 272 с.
2. Деген А. Балет 120 либретто / А. Деген, И. Ступников. – Санкт-Петербург: Композитор, 2008. – 468с.
3. Никитив В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце / В.Ю. Никитив. – Москва : Издательство Лань, Планета музыки, 2019. – 322с.
4. Схейн Ш. «Русские сезоны» навсегда / Ш. Схейн, С. Дягилев : Ко- Либри», 2012. – 95с.
5. Фокин М. Против течения / М. Фокин. – Москва : Издательство Искусство, 1962. – 359с.

# Многогранность таланта Николая Максимовича Цискаридзе

*И. А. Левчишин*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Л. Д. Лесова*

*научный руководитель  
кандидат биологических наук,  
профессор кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Статья посвящена анализу многогранного таланта в хореографии Николая Максимовича Цискаридзе, который смог воплотить все лучшее, что есть в классическом и современном балетном репертуаре.*

**Ключевые слова:** Николай Цискаридзе, Большой театр, образ, роль, танцовщик, исполнитель, артист, партия.

**Актуальность.** Талант Николая Максимовича Цискаридзе был настолько ярким, что в двадцать восемь лет он стал народным артистом России. Его называют уникальным танцовщиком – гением балета, покоривший весь мир своими ролями, обаянием и фантастической техникой. В танце его имя навсегда вошло в список величайших танцоров мира и изучение творчества Николая Цискаридзе молодыми танцорами является актуальным.

**Целью** нашего исследования явилось изучение творчества Николая Цискаридзе и анализ исполненных им партий.

Николай Цискаридзе с раннего детства был увлечен театром и в 1984 году был зачислен в Тбилисское хореографическое училище, окончив его, он поступает в Московское академическое хореографическое училище, в класс Петра Антоновича Пестова, который передал ему все знания высокого искусства хореографии [4, с. 179]. По окончании училища Николай Цискаридзе был принят в труппу Большого театра, где он начинал свой творческий путь сначала в кордебалете, а затем в исполнении всех ведущих партий балетного репертуара. На пути к достижению совершенства и духовного наполнения каждой роли ему помогали такие великие балерины, как Галина Сергеевна Уланова и Марина Тимофеевна Семенова.

Николай Цискаридзе, обладая настойчивым характером и уникальными природными данными, смог достичь в балетном искусстве

больших высот. Его танец технически безупречен, отличается чистой линией и совершенством классической школы с ее эстетикой красоты в радостных легких полетных движениях, ему всегда была присуща одухотворенность в танце, что является индивидуальностью Николая Цискаридзе [4, с. 180].

Танцу Цискаридзе не свойственны мускулистая мужественность и напористая энергия, но в нем нет и разнеженной вялости. Его отличают сила, но без всякого нажима, лирика, без сентиментальности, эмоциональность, без наигранности. В танце Цискаридзе есть та манера внутренней напряженности и внешней сдержанности, которая и создает великую красоту пластики [4, с. 180].

Исполняя ведущие партии в балетах, он сумел впитать все лучшее и весь опыт предшественников, однако во всех партиях проявлялась его яркая индивидуальность.

Артистическая деятельность Николая Цискаридзе началась с роли Щелкунчика в балете «Щелкунчик» в постановке Юрия Николаевича Григоровича. В образе принца-Щелкунчика он передает разные эмоциональные состояния души главного героя от лирического утонченного до полного благоговения в дуэте с главной героиней. В стремительных полетных прыжках и энергичных вращениях артист показал убедительную победу над злой силой. Эта партия сыграла большую роль в дальнейшей творческой судьбе артиста [4, с. 181].

Очень интересная была трактовка образа Ферхада в исполнении Николая Цискаридзе в балете «Легенда о любви», в которой, танцуя партию Ферхада – главного героя, артист не был похож ни на одного из предыдущих исполнителей, здесь и проявилась его индивидуальность, а также оригинальная концепция спектакля, измененная балетмейстером. Николай Цискаридзе идеально подходил под образ данного персонажа, так как его видел и главный балетмейстер [3, с. 23].

Следует отметить и большую удачу для Николая Цискаридзе исполнение партии Солора в балете «Баядерка», изменив костюм главного героя на более подходящий к той эпохе и облику персонажа, артист в первом акте вышел не в традиционном белом, а в зеленом костюме, что в большей степени соответствовало образу военачальника. Во втором акте он был не в костюме цвета кроваво-красного, который у индусов считается праздничным, а исходя из художественного оформления спектакля, он был в костюме розово-лилового цвета, что давало возможность лучше раскрыть образ своего героя в этом акте. В третьем акте он вышел в белом костюме с красными рубинами, символизирующими капли крови на его деянии. Помимо изменения костюмов, Николай Цискаридзе по-новому показал эмоциональное состояние души главного героя. Трепещущий бег его по кругу с плащом создавал эффект состояния души главного героя, не находящий покоя [5].

Интересен философско-психологический смысл образа Злого гения Николая Цискаридзе в балете «Лебединое озеро» в постановке Юрия Николаевича Григоровича, где по версии Григоровича, Злой гений вы-

ступает в роли сущности вечного зла, свершающего благо. В танце Цискаридзе нет пустых движений, все эмоционально наполнено и подчинено драматическому развитию общей концепции спектакля [3, с. 22].

Огромным событием для Николая Цискаридзе стал спектакль «Пиковая дама», поставленный французским балетмейстером Роланом Пети, в котором он с успехом сыграл роль Германа – военного инженера, одержимого страстью к азартным играм. Очень сложно было воплотить на балетной сцене персонаж из русской классической литературы, где сочетаются фантастический внутренний перелом и ощущение себя в пространстве своеобразного мироздания [5]. В танце Николай Максимович демонстрирует полетные прыжки, невероятные вращения и технически сложные поддержки, передавая образ главного персонажа, воплощая замысел балетмейстера показать главного героя более трагической фигурой, чем другие герои спектакля.

И еще одну встречу с великим хореографом XX века Роланом Пети судьба подарила Николаю Цискаридзе, эта встреча открыла новые грани дарования артиста. Главная партия, которую исполнил Цискаридзе – это Квазимодо в балете «Собор Парижской Богоматери». По замыслу балетмейстера Квазимодо, несмотря на внешнее уродство, прекрасен душой. Характерный облик его был решен гротесковой пластикой и выразительной мимикой, которая не должна вызывать отвращения у зрителя, а наоборот пробуждать проявление положительных человеческих эмоций и чувств, что особенно проявлялось в дуэте с Эсмеральдой [5]. Квазимодо в выражении своих чувств любви к Эсмеральде вдруг, как чудо, на некоторое мгновение перестаёт быть горбуном, но затем опять природа побеждает, и он опять становится от безысходности уродом. В этой партии Цискаридзе-Квазимодо проходит через испытания и сомнения, все это с изумительным профессионализмом, ни на минуту не выходя из образа, передаёт артист.

Увидев в Николае Цискаридзе невероятный талант и высокий профессионализм, хореограф Ролан Пети ставит специально для него балет «Кармен. Соло». В этом постановке Цискаридзе показывает четыре образа: Хосе, Кармен, тореадора и артиста, который все эти роли исполняет. В каждом образе Николай Цискаридзе демонстрирует невероятную технику с виртуозными вращениями и прыжками, уникальным актерским мастерством, отыгрывая каждую роль донося, до зрителя всю страсть и эмоциональную выразительность персонажей балета [5].

Показать свой грузинский темперамент удалось Николаю Цискаридзе и в постановке Джорджа Баланчина «Драгоценности», где он станцевал вторую часть «Рубины», которая поставлена на основе грузинского народного танца.

Самобытный талант Николая Цискаридзе проявился в таких постановках, как «Сон в летнюю ночь» хореографа Джона Ноймайера, где артист исполнил партию Оберона, продемонстрировал экстремально неординарную пластику и колоссальный опыт мастерства в сложных дуэтных

поддержках, которые он исполнял в дуэте со Светланой Захаровой. Этот удивительный дуэт демонстрировал борьбу двух нематериальных существ, которые, превращаясь то в змей, то птиц, то в каких-то удивительных космических существ, находят свою любовь [5]. А в постановке Флеминга Флиндта «Урок» Николай Цискаридзе по-своему решил партию Учителя, сделав её непохожей на исполнение остальных его предшественников. Он подошел к этой роли не только как актер, но внес в неё свою режиссёрскую точку зрения, придумав для себя историю: большая знаменитость, в прошлом талантливый танцовщик, вынужден в настоящее время давать уроки не всегда нравившимся ему девочкам в серой маленькой студии [5]. Исполнение данного персонажа с помощью удивительной пластики и актерского дарования удалось передать образ главного героя – профессора танца, который тщетно добываясь высоких результатов от своей ученицы, в конце концов, её души [3, с. 24].

Любимец публики, блеснул и в спектакле «Короли танца», созданном в 2006 году Кристофером Уилдоном и балетным импресарио Сергеем Даниляном для четырех балетных звезд. Этот спектакль вывел на передний план мужчин-танцоров в мире, где традиционно царствовали женщины. Современные короли танца получили абсолютную свободу самовыражения. Идея этого проекта состояла в показе своей выучки и профессиональных способностей, в трансформации танцора в разнопланового артиста, представляющего свою страну [5]. Николай Цискаридзе продемонстрировал свое искусство во всей красе, подняв Россию на недосягаемую высоту.

В настоящее время Николай Максимович Цискаридзе закончивший свою творческую карьеру, является Ректором и педагогом Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Служа в академии, он ведет классы, передавая свои знания молодым танцорам, режиссирует выпускные спектакли студентов и сам в них участвует [4, с. 191]. Является одним из членов жюри Всероссийского конкурса юных талантов «Синяя птица», а также Международного конкурса артистов балета и хореографов. Принимает участие в различных телевизионных проектах и ведёт активную творческую жизнь.

В заключение следует отметить, что Николай Максимович Цискаридзе является Народным артистом России, лауреатом Государственной премии РФ, театральной премии «Золотая маска», Членом Совета при Президенте РФ по культуре и искусству. Многогранность его таланта проявляется как в качестве артиста балета с широким и разнообразным амплуа, так и в роли балетмейстера-сочинителя, постановщика, педагога и ректора академии Русского балета. Нельзя не отметить его увлечение музыкой, литературой и путешествиями, расширяющими и обогащающими его внутренний мир. Николай Максимович Цискаридзе прошел только часть своего пути, он находится в расцвете творческих сил и в будущем его ждут новые роли, спектакли и достижения.

### Литература

1. Аловерт, Н. Н. Цискаридзе Н. М. Полёта вольное упорство / Н. Н. Аловерт. – Москва: Театралис, 2010. – 528 с.
2. Валукин, Е. П. Система мужского классического танца / Е. П. Валукин. – Москва: ГИТИС, 1999. – 456 с.
3. Валукин, М. Е. Эволюция движений в мужском классическом танце / М. Е. Валукин. – Москва : ГИТИС, 2007. – 248 с.
4. Ванслов, В. В. Премьер балета Н. М. Цискаридзе // В мире балета. – Анита Пресс, 2010. – 312 с.
5. Николай Цискаридзе монолог в 4-х частях [Электронный ресурс] – Режим доступа: Монолог в 4-х частях. Николай Цискаридзе / tvkultura.ru
6. Цискаридзе, Н. М. Мгновения: фотоальбом/Н. М. Цискаридзе.-Москва: П. Юргенсон, 2007. – 320 с.

## Региональные особенности русского народного танца

*Н. С. Лец*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются характерные особенности танцевальной культуры северных и центральных областей России, её тесная взаимосвязь с фольклором.*

*Ключевые слова: русский танец, регион, фольклор, дроби, «коленца», танцевально-песенные традиции, карагод, «ходюги».*

Система, которая сформировалась и официально закрепила деление всей территории России на региональные зоны по этническим признакам, с самобытной культурой и обрядами, традиционными фольклорными истоками, включает одиннадцать регионов, связанных экономически, исторически и культурно: Северо-Западный, Центральный, Волго-Вятский, Центрально-Чернозёмный, Поволжье, Северо-Кав-

казский, Уральский, Западно-Сибирский, Восточно-Сибирский, Дальневосточный и Калининградскую область. Поскольку знакомство со всеми региональными особенностями танцевальной культуры является весьма обширной темой, остановимся лишь на некоторых регионах, где особенно ярко представлен тот или иной жанр народной хореографии.

Русские народные танцы имеют свои самобытные, сложившиеся на протяжении многих веков характерные особенности, бытующие по сей день в разных регионах России. Не прекращается процесс взаимного влияния русской танцевальной культуры на танец соседствующих народов и заимствование близкой по духу и манере лексики. Именно через взаимодействие и взаимовлияние танцевальных культур особенно ярко проявляется самобытность, уникальность и неповторимость каждой.

**Цель** исследования – познакомиться с областными и региональными особенностями русского танцевального творчества народа России.

**Методы исследования:** в данной работе используется теоретический анализ и обобщение научной литературы по истории русского народного танца, а также сделаны выводы на основе просмотренного видеоматериала профессиональных хореографических ансамблей и фольклорных самодеятельных коллективов России.

**Задача:** изучение и популяризация движенческой культуры русского народного танца, сохранение самобытной лексики, манеры и образов танцевальной культуры разных регионов России.

Разнообразно и невероятно велико танцевальное наследие русского народа. «Обширность территории расселения русских, замкнутость отдельных мест, различное природное окружение, характер обычаев, консервативность крестьянского образа жизни, приверженность устоявшимся нормам быта и художественным понятиям обусловили возникновение многообразнейших региональных вариантов танца.» [6, с. 3].

История возникновения танца на Руси неразрывно связана с музыкальным и песенным творчеством, песни «играют», «водят», «ходят».

Обладая общенациональными характерными особенностями, такими как широта, задушевность, поэтичность, чувство собственного достоинства, необыкновенная жизнерадостность и виртуозность движений, русский танец в разных регионах исполнялся по-разному. На Севере преобладала величавость и степенность, в Центральной части лирический, задушевный танец преобразался в веселую и игривую пляску, на Юге было всё больше озорства, задора и удалы.

В наиболее популярном жанре русского народного танца-хороваде присутствует пластическое выражение песни, зрелищность рисунков и необыкновенная грация исполнителей. Так, на Севере хоровады "пели". Здесь типична горделивая, степенная манера, величавая поступь, плавность и сдержанность движений. Хоровады, которые исполнялись только девушками, назывались "ходецы", "ходюги". Медленные хоровады «Петровщины» состояли из трех частей: «застенок», «столбы» и «круги». Орнаментальный хоровад «Косой столб» включал в себя поочередное перемещение второй пары в обход первой и,



наоборот. Скорые хороводы «Корзиночка», «Змейка», «Капустка» изображали названные фигуры и исполнялись в более быстром темпе. Игровые хороводы на Севере обычно были смешанные. Так, хоровод «Негодяй» в Архангельской области «повествовал» в юмористической манере о взаимоотношениях мужа и жены. Отличительной чертой являлись широта и мягкость движения рук, их положение в паре, когда исполнители стояли вполборота лицом друг к другу с откинутыми корпусами.

Безусловно, климат северных областей повлиял на костюм, что, в свою очередь, отразилось на лексике танцующих. Тут бытовал комплекс с сарафаном, состоявшим из рубахи и длинного сарафана, поверх которого надевали душегрею-короткую – нагрудную одежду на лямках. Тяжелая валяная обувь, теплая одежда вызвали появления своеобразного шага с каблука, тяжеловатой походки, разнообразных мелких дробей, мужчины высоко поднимали колено, как бы вытаскивая ногу из снега. Прыжки практически отсутствовали, присядка встречалась редко и то с хлопущей. Движения у танцующих – как бы стелющиеся по полу, «прилегающие», без отрыва подошв. Голова поворачивалась и наклонялась вместе с корпусом.

Суровый климат Сибири оказал большое влияние не только на манеру исполнения, но и на композиционную структуру танцев. На открытой местности танцевали мало, поэтому возникли «маленькие» сибирские хороводы, которые можно водить в избе. Из-за малого количества дворов в сибирских деревнях широкое распространение получили такие виды плясок, как одиночная, парная, групповые пляски («Пятёра», «Шестёра», «Четверка»).

Типичным в танцах было кружение с чужими партнерами и возврат к своим, при этом головы закинута вверх, особенно у мужчин. Все движения в плясках исполнялись с чуть согнутыми коленями. Обычно танец заканчивался притопом правой или левой ноги с обязательным поклоном. Отношения северян в танце – «полуофициальные», девушки на ухаживания парней почти не реагировали, лишь мимолетные взгляды из-под опущенных ресниц выдавали их интерес к партнеру.

Популярным на территории Поволжья, Центрального и Центрально-Чернозёмного региона был перепляс – один из древнейших видов русского народного танца. Первоначально исполнялся преимущественно мужчинами, поскольку уже в названии был заложен смысл-переплясать соперника, победить в ловкости и выносливости, удивить виртуозной техникой и смекалкой. Каждый танцор по очереди исполнял замысловатые "коленца", сложные по технике трюки и разнообразные по ритму хлопущки и дробки. Победителем выходил тот, кто придумал и исполнил большее количество "колен". Зрители подбадривали и переживали за "своего", держали ритм, притопывая и прихлопывая, а также часто при этом старались изо всех сил рассмешить соперника, ведь важным условием было сначала повторить "колено" соперника, а уже потом исполнить свое, не используя в комбинации уже оттанцованные движения.

Композиционно перепляс также имел традиционную форму. Начался он с проходки первого танцора, где тот демонстрировал всем свою манеру, индивидуальность, эмоциональный настрой. Затем исполнялось замысловатое "колено", и в пляс пускался следующий участник танцевальной схватки. Так продолжалось до полной победы одного из соперников. Победителя награждали всеобщими аплодисментами и званием лучшего танцора.

Исполнялся перепляс под народные музыкальные инструменты. Веселые звуки гармошки, балалайки, домры, рожка, ложек добавляли эмоционального накала страстям, бушевавшим на импровизированной площадке. Поначалу темп задавался умеренный, ускоряясь, к концу перепляса доходил до очень быстрого, ведь к финалу прибегали к самым виртуозным танцевальным комбинациям в своем арсенале. Можно с уверенностью сказать, что мужская виртуозная техника русского танца, его основные лексические приемы сформировались и развились именно благодаря переплясу.

Менялся уклад жизни, городская культура начала активно влиять на традиционные обрядовые гулянья. Возросла роль женщины в социокультурной сфере. Она привнесла в танцевальную среду самобытную женскую сольную пляску под пение частушки. В переплясе у женщин преобладали дробки, шаги с подбивками, притопами, синкопы, разнообразные вращения на месте, по кругу, в продвижении.

Излюбленными были "Барыня", "Камаринская", "Полянка" и другие известные в народе мелодии. В Рязанской – «Рязаночка», «Елецкого», в Саратовской – «Мотанечка», в Брянской – «Ой, рива, рива», в Астраханской – «Рассыпуха».

Излюбленной была курско-белгородская традиционная хороводная пляска с припевками «Тимоня». Она шла в строгой координации с ритмом, сопровождалась инструментальным наигрышем. Разнообразная мужская и женская пляска отличалась особым стилем. «Тимоня» прочно ассоциировалась с ситуацией праздничного веселья, пляска воспроизводила модель ухаживания, где мужчина вел себя активно, а женщина сдержано принимала ухаживания. Плясали по кругу, против часовой стрелки; ритм плясового шага в две-три ноги присутствовал и в пении припевок, сопровождающих пляску, и в инструментальном наигрыше. Движения женщин отличались сдержанностью, корпус они держали прямо и неподвижно, ноги были слегка согнуты в коленях. Шаги – простой или с прибивом (в две ноги) – мелкие, почти незаметные; руки поднимали на высоту плеч полуоткрытыми ладонями; движения рук от локтя или только кистей рук мягки, могли водить обеими руками то вправо, то влево, держа их перед собой, либо плавно менять их положение: опускать с одновременным неглубоким наклоном, делать взмахи перед корпусом крест-накрест. В движениях мужчин была характерна активная плясовая лексика: размашистые и резкие движения рук, подпрыгивания, многократные активные подскоки, кружения вокруг своей оси и партнерши, кружения в тройках, дробки ногами. Здесь демонстрировалось

импровизаторское мастерство мужчин-плясунов. Мужчина шел по кругу спиной, лицом к партнерше, общаясь с ней во время танца, мог обойти вокруг партнерши, отвернуться от нее, выйти из круга и вернуться в него, при этом должен был быть полон внимания к девушкам. Мужчины в конце исполнения движения часто становились на одно колено и били руками по земле, по голени и голове. Исполнение движений в разных ритмах как мужчинами, так и женщинами называлось «в две ноги» – это чередование ног три раза. Например: правая, левая, левая – все сначала. Движение «в три ноги» – это чередование ног три раза. Например: правая, левая, правая – и все сначала.

Комплекс женской одежды, состоял из черного косоклинного гофрированного сарафана из волосени (шерстяной ткани домашней выделки), рубахи с рукавом от ворота, широкими рукавами и отложным воротником-козырем, завески (фартука) от груди, многочисленных шелковых поясов. Особая нарядность, пышность, многоцветие костюма, обусловлены были его предназначением для пляски в карагоде.

Специфические рисунки орнаментальных хороводов Центральной России: «круг в круге» – «Стоит кузня» (Рязанская область); «разомкнутый круг» – «улитка» или «капустка» – «Змейка» (Рязанская область).

Часто действие разыгрывалось в центре круга, где изображались бытовые сценки выбор невесты и ее родни – «Гулял барин» (Тверская область), ухаживания «Селезень» (Московская область), загадывание загадок – «Вдоль по лугу» (Московская область).

Хороводы с «рассуждениями» отличались своеобразной жестикующей ведущей диалог исполнителей, изображающих и «комментирующих» текст хороводной песни – «Как по той, по травке» (Владимирская область).

Народный танец способен меняться, он не застыл в своем развитии. Все его виды – хороводы, пляски, переплясы – бытуют в народе и претерпевают изменения. Меняется содержание танцев, они творчески перерабатываются и дополняются народом.

Стремительный ритм жизни постоянно оказывает влияние на танцевальную культуру разных регионов России, лексика усложняется, трансформируется, в народе ищут и создают новые формы, образы и характеры. Но сохранение чистоты русского танца в его многообразии, обращение к истокам традиционного русского танца во все времена было ключевым. Только преемственность поколений, забота о содержательности, глубокой нравственности способны сохранить и приумножить то богатство народного русского танца, которое дошло до нашего времени, позволив нам наслаждаться уникальными образами танцевально-песенной культуры России.

И. А. Моисеев говорил: «Знание областных особенностей русского танца избавит нас от бесконечных обращений к одним и тем же темам, образам, внешним рисункам, поможет уберечь руководителя от эклектичности, произвольного смешивания красок, фигур, приемов, обогатит его хореографический словарь.» [3, с.17]

Бережно хранимое богатейшее наследие традиционного русского танца стало для нас неисчерпаемым кладом творческих идей и замыслов. И каждый причастный к танцевальной культуре должен осознавать, что лишь изучив, вникнув в сущность танцевальной лексики и образов каждого отдельного региона, в богатство и разнообразие красок русского народного танца можно создать по-настоящему правдивые высокохудожественные образы русского человека в хореографических произведениях, которые будут иметь культурную ценность для последующих поколений.

#### Литература

1. Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца: учеб. пособие- М: МГУКИ, 2001. – 224с.
2. Заикин Н. И. Областные особенности русского народного танца: учеб. пособие / Н. И. Заикин, Н.А. Заикина; Орловский государственный институт искусств и культуры. 1999. – 551с.
3. Захаров В. М. Радуга русского танца. М.: Сов.Россия, 1986-128с.
4. Климов А. А. Основы русского народного танца: Учебник для студентов вузов искусств и культуры. – М.: 1994-.320 с.
5. Народная художественная культура: Учебник / Под ред. Баклановой Т. И., Стрельцовой Е. Ю. М: МГУКИ, 2000. – 344 с.
6. Образы русского танца М.1986-199с.
7. Палилей А. В. Русский народный танец Уч.-метод. пос.- Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2016-269 с.

## Сюжет как основа создания хореографического произведения

*Е. А. Ломака*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Работа посвящена вопросам создания хореографических произведений на основе литературных произведений. В данном докладе приведены примеры, которые обогащают современный балетный театр. На протяжении долгого времени тема не теряет актуальности, так как значение сюжета важно в хореографическом искусстве.*

**Ключевые слова:** *сюжет, литература, театр балета, режиссер-хореограф, балетный синтез.*

Новое хореографическое произведение – это долгий и тяжёлый путь, требующий творческих исканий балетмейстера. Опора на литературу – это только первые этапы развития самостоятельного балета. Танцем выражаются чувства не доступные слову. Немалое влияние на развитие балетного театра оказывает литература в целом. Не один раз в балетных спектаклях используется драматургия литературного сюжета. Реализм художественного образа, именно то, чем литература помогает балету при воссоздании "жизни человеческого духа".

**Актуальность:** тема доклада актуальна и по сегодняшний день, так как многие хореографические номера решаются через сюжетный ход.

**Цель** исследования: показать специфику создания хореографического произведения на основе литературного сюжета.

**Задачи** исследования: выявить понятие "сюжет"; раскрыть специфические особенности сценического сюжетного хореографического произведения.

Сюжет является способом развёртывания фабулы, в то время как фабула в художественном произведении – это рассказ о событиях, про которые пойдет речь в сюжете, в их логической последовательности. Фабула и сюжет неотделимы друг от друга. Через сюжет писатель во-

площает образы персонажей, их характер, через действие и поступки – их взаимоотношение между собой. Хореографическое произведение построено на основах драматургии, следовательно, в нём присутствуют экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка [2].

По этим причинам, особый интерес представляют особенности восприятия хореографами литературных произведений.

Творчество каждого балетмейстера находится в постоянном поиске тем.

Например, спектакли Ю. Н. Григоровича «Каменный цветок» на музыку С. С. Прокофьева, (по сказу П. Бажова). «Легенда о любви» на музыку А. Меликова (по пьесе Хикмета) имеют глубокую идейно-образную трактовку литературных первоисточников, положенных в основу их сценариев. Балеты Григоровича отличаются психологической разработкой персонажей. Он выражает действие прежде всего танцем, тем самым представляя сложные формы хореографического симфонизма.

Также можно назвать технику создания по мотивам произведений. Иными словами, это творение, но не на основе литературных произведений. Ролан Пети практически с первых собственных постановок обогатил традиционный танец свежими пластическими интонациями, извлекая их прежде всего из выдающихся литературных образов. В балетах «Кармен» на музыку Ж. Бизе, «Пиковая дама» на музыку П. И. Чайковского, «Собор Парижской Богоматери» на музыку М. Жарра. Пети показывал поразительную отзывчивость к пластическим темам реальности и просто переводил их в театральные формулы. Пети – знаток театрального представления в полном значении этого выражения.

Хореограф имел дело не с конкретными произведениями, а с общими представлениями об эпохах, видах или жанрах.

Почти все литературные произведения были, есть и будут катализатором, вдохновляющим балетмейстеров на постановку танцевального произведения. Драматургии танцевального произведения придавали большую смысл почти все мастера хореографии. В мире танцевального искусства довольно большое количество ярчайших и успешных произведений. Жанр катастрофы воплощен на балетной сцене в спектаклях «Ромео и Джульетта» по похожей катастрофе Вильяма Шекспира музыка Сергея Прокофьева, балет Леонида Лавровского. Жанр комедии – в «Мирандолине» на музыку С. Василенко по пьесе К. Гольдони. Балет-феерия – «Спящая красавица» М. Петипа на музыку П. И. Чайковского, «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова на музыку Б. Асафьева по поэме А. Пушкина, балет-сюита Лопухова «Ледяная дева» на музыку Э. Грига [4].

Один из наиболее ярких самостоятельных произведений – «Анна Каренина» – по мотивам романа Л. Н. Толстого, музыка Петра Ильича Чайковского, балетмейстер Борис Эйфман. На сцене чаще всего мы видим диалоги между основными героями, и зрителю этого достаточно. Танцем и музыкой показаны и счастье, и трагедия всех героев этой

драмы, трансформация всех героев, развитие событий, претерпевающих изменения от начала действия к его финалу. Ярко выражены образы главной героини – Анны. Её страдания и переживания отобразились в хореографической пластике.

В любом определенном случае, при разработке такого или же другого танцевального сюжета в сценическом произведении исполнитель и постановщик обязаны выучить и изучить очередность формирования характера, актуальной позиции и отношения героя к реальности. В создании хореографического сюжета основные значения имеют танцевальный язык и музыкальный материал, на котором он рождается [1]. Балетное слово обязано быть образным. Умение думать танцевальными видами – индивидуальность и специфичность профработы балетмейстера. Ему надо отыскать более благоприятный текст, чтобы идея постановщика воплотилась в танец. И здесь стоит направить внимание на интонацию пластической речи: отдельные жесты, позы, свойственные перемещения, из которых будет складываться характер персонажа. «Создавая свои композиции, балетмейстер отбирает соответствующую хореографию позы, которая позволяет танцовщику наиболее полно и художественно верно раскрыть смысл и образ сценического действия» [3]. В случае если и постановщик, и исполнитель, профессионально проделают собственную творческую задачу, то постановка обретёт большое количество удивительных пластических интонаций

Все слагаемые сюжета идут по принципу целостности содержания и формы: целостности точной, четкой, законченной сценической формы перемещения и максимально насыщенного эмоционально-психологического содержания, элемента сущности танцевальных образов.

**Вывод.** Таким образом, сюжет решается через глубокую танцевальную драматургию. Влияние литературы на развитие хореографического искусства плодотворно, так как это обогащает балетный мир. Обогащение хореографии – органический синтез, творческий союз, центром которого является хореография.

#### Литература

1. Антоненко Г. С. Задачи педагога-хореографа в работе с детским хореографическим коллективом / Г. С. Антоненко // Хореографическое искусство. – Киров: Диамант, 2007. – 156с.
2. Зарипов Р. С. Драматургия и композиция танца. Взгляд из зрительного зала. – Новосибирск, 2008 – 344с.
3. Захаров, Р. Записи балетмейстера / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 289 с.
4. Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб., / В.М. Красовская – СПб.: Лань, 2005 – 56 с.

## Лексические особенности русского хоровода

*К. Ю. Метлушко*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Л. В. Сидельникова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной работе рассмотрен самый древний танец – хоровод. Внимание уделено хороводам разных частей России, где каждая область вносила что-то новое, создавая разнообразие в стиле, композиции, характере и манере исполнения. Доклад будет интересен студентам, руководителям детских хореографических школ и преподавателям.*

**Ключевые слова:** хоровод, народный танец, ансамбли народного танца, круг, орнаментальные хороводы, игровые хороводы.

Хоровод – это массовое народное действо, где пляски, или просто ходьба, или игра неразрывно связаны с песней. Хороводы имеют культурно-обрядовую, социальную и бытовую направленность.

Исполнители хоровода держатся, как правило, за руки, иногда за платок, шаль, пояс, венки. В некоторых хороводах участники за руки не держатся, а движутся друг за другом или рядом, сохраняя строгий интервал, иногда идут парами. Хороводы исполняют в медленном, среднем и быстром темпах [1, с. 135].

**Цель исследования:** изучение лексических особенностей хоровода в России.

**Задачи исследования:** рассмотреть особенности русского хоровода и ознакомиться с его лексикой.

Хоровод распространен по всей России, и каждая область вносит что-то свое, создавая разнообразие в стиле, композиции, характере и манере исполнения.

Хороводы крайне многообразны в своих построениях, но основой для хоровода является круг. С помощью только одних кругов можно создать множество рисунков, например: двойной круг – круг в круге, два круга рядом, переплетение двух кругов в рисунок «восьмерки».

Но движение хоровода не ограничивается круговым рисунком. Круг размыкается, образуются новые построения, новые рисунки-зигзаги, линии и т. д. Каждый рисунок, каждое построение хоровода имеет свое определенное название, например "круг", "воротца", "восьмерка", "колонна", "корзиночка", "карусель" и т. д. [3, с.29].

Движение хоровода, его рисунок или игровые моменты всегда исходят из кон-кретного содержания песни, сопровождающей хоровод. Содержание это влияет на построение хоровода, позволяя отнести его к тому или иному виду. Исходя из содержания песни, хороводы с точки зрения хореографии делят на две основные группы, на два вида – орнаментальные и игровые [6].

Рассмотрим лексические особенности северной части России и южной. На Севере России в Архангельской области девушки носили тяжелые длинные сарафаны и высокие головные уборы, которые способствовали плавности и величавости движения в хороводах. Девушки ходят в хороводе плавно, торжественно, у них плывущая поступь, сдержанная, спокойная строгость в движениях, осанке, взгляде.

В Архангельской области часто говорят, что хороводы не водят, а ходят. Отсюда и название хороводов – «ходечи», «ходецы», «ходить в ходецу».

Большое распространение в Архангельской области, особенно по всей реке Мезени, получили хороводы «застенок», «столбы», «круги». На Мезени их объединяют одним общим названием – «петровщины». На звание это шло от летнего праздника – Петрова дня, на котором они исполнялись. Хотя эти хороводы и называются «петровщинами», теперь они исполняются в течение всего лета: на Троицу, Иванов день, Ильин день и другие праздники.

Каждое гулянье начиналось «застенком». Девушки, взявшись парами под ручку, колонной, под песню «Не за реченькой девушки гуляли» шли за ведущей парой по всей деревне, к ним пристраивались все новые и новые пары.

Придя на место гулянья, продолжался ход, но уже по замкнутому кругу. Второй частью хоровода были «столбы». Участницы теми же парами, которыми они ходили с песней, останавливались по кругу лицом в круг. Стоящая слева девушка в ведущей паре начинала переход простыми шагами по кругу по движению часовой стрелки к следующей паре и вставала рядом, также лицом в круг. Из образовавшейся тройки крайняя девушка слева переходила дальше к следующей паре, и так происходило до тех пор, пока участницы не возвращались на свои места. В этом хороводе руки соединены чуть ниже уровня груди, через руки перекинута сложенная пополам шали или платки.

Последняя часть «петровщин», называется «круги». Две ведущие девушки-хороводницы, пройдя внутри круга по солнцу, подходят к девушке и кланяются, и получают ответ поклоном. Берут ее под руки и выводят в круг. Оставив ее одну, идут к следующей девушке, также обмениваются поклонами и ведут ее под руки к первой. Так хоровод-

ницы выстраивают всех участниц в одну линию или в большой круг. Все это делалось постепенно. Большое значение имело, кого поставят в эту линию первыми – ведь хоровод не какое-нибудь пустое развлечение, а дело серьезное [4, с. 135].

На Юге России в Курской области хоровод называют «танок». В отличие от хороводов, в основном орнаментальные, игровые танки с действующими лицами и с элементами действия здесь встречаются крайне редко. Все хороводы куряне исполняют как в быстром, так и в медленном темпах, но обязательно как в тех, так и в других присутствуют элементы пляски или припляса. Однако большей частью бегут быстрые танки плясового характера, и куряне часто называют их хоровод плясовой.

Плясовой хоровод делится на две группы. К первой группе относятся хороводы плясового характера, исполняющиеся под быстрые песни. Самой распространенной фигурой для такого хоровода является замкнутый круг.

Круговые танки бывают простые, состоящие из одной фигуры. Например, мужчины и женщины, взявшись за руки, приплясывая, идут по кругу.

Есть более сложное построение, но также состоящее из одной фигуры – круг в круге. В южной части России, в селе Бегичево исполняется хоровод «Петелька». Основное его построение – замкнутый круг, соединенный при помощи рук [2, с. 327].

Движение танка начинается по кругу, по команде главного в хороводе, линии круга начинают ломаться, извиваться, участники начинают идти по кругу, как бы делая небольшие волны. Потом ведущие начинают изламывать линию круга под более острыми углами, хороводная цепь начинает петлять – то к центру круга, то от центра.

Исполнители поют и пляшут темпераментно, с азартом. Все замысловатые фигуры исполняются, не разрывая рук. Руки всех участников танка очень подвижны, чаще всего они подняты высоко над головой или вытянуты в стороны.

Ко второй группе относятся хороводы, в которых участники, выстроив определенную фигуру, идут этим построением вдоль улицы деревни, села, города, а часто проходят из одной деревни в другую.

Танки, которые исполняются с продвижением, куряне часто называют «ходовые». Ходовые танки вдоль улицы имеют различные построения. Их водят одной прямой линией.

При создании хоровода каждая область России вносит что-то свое, так как традиции в каждом крае – свои. В работе изложены особенности русского хоровода, а также она знакомит с лексикой северной и южной части России.

#### Литература

1. Богданов, Г. Ф. Русский народно-сценический танец: методика и практика создания : учебное пособие / Г.Ф. Богданов. – 2-е изд., стер. – СПб: Планета музыки, 2019. – 480 с.

2. Заикин, Н. И. Областные особенности русского народного танца / Н. И. Заикин. – Орел: ОГИИК, 2004. – 688 с.
3. Касиманова, Л. А. Основные формы народного танца. Теория и методика преподавания : учебное пособие / Л. А. Касиманова. – 4-е изд., стер. – СПб: Планета музыки, 2019. – 64 с.
4. Климов, А.А. Русский народный танец : учебное пособие / А. А. Климов – Москва, 1996. – 44 с.
5. Устинова, Т. А. Лексика русского танца: основные элементы русских танцев и плясок / Т. А. Устинова. – М.: АНО. 2006. – 207 с.
6. Хоровод. История и традиции. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/142180/khorovod-istoriya-i-tradicii>

## Стилизация как художественный прием сценической обработки фольклорного танца

*А. А. Некрытая*

*студент 4-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье рассматривается общее понятие стиля и стилизации. На примере джазового и характерного танца прослеживается развитие новых сценических хореографических форм посредством стилизации.*

***Ключевые слова:** стиль, стилизация, хореография, фольклорный танец, сценический танец, танец модерн, характерный танец.*

**Актуальность.** Хореографическое искусство не стоит на месте, развиваясь на протяжении многих столетий вплоть до наших дней. Одним из инструментов для обработки и профессионализации танца служит стилизация. В хореографию она приходит совершенно из разных областей нашей жизни, помогает создавать новые смешанные формы, которые по своей концепции могут быть абсолютно несочетаемыми,

и вместе с тем уникально передают нужный балетмейстеру замысел, достойный воплощения на сцене.

**Цель исследования.** Рассмотреть роль стилизации в обогащении и преобразовании фольклорного танца в сценическую форму.

Точное выявление понятия стиля в искусстве по сей день является сложной задачей. Существует множество современных общих представлений о некой совокупности и систематизации культурных проявлений в единстве определенной уникальной, узнаваемой формы.

Танец – это искусство, призванное отображать различные жизненные аспекты. В танце исполнители могут передать любой характер, показать обычаи и традиции разных народов и эпох, выразить актуальные, современные социальные проблемы. Все это – наш накопленный столетиями опыт, на основе которого и возникают различные преобразования в хореографических формах. Балетмейстеры, дабы сохранить и передать национальное культурное наследие через призму современных тенденций, отвечающих запросам публики, всегда прибегали, в той или иной степени, к такому художественному приему, как стилизация, преобразуя и адаптируя как лексический, так и музыкальный материал, но при этом сохраняя основную концепцию фольклорного первоисточника.

Таким образом, фольклор, например, негритянского народа повлиял на становление современного танцевального направления, нашедшего свое место на сценах всего мира. Это джаз. В. Ю. Никитин писал: «Художественная особенность джазового танца – совершенная свобода движений всего тела танцора и отдельных частей тела как по горизонтали, так и по вертикали сценического пространства. Джазовый танец – это прежде всего воплощение эмоций танцора, это танец ощущений, а не формы или идеи...» [1, с. 6]

Джаз, как культурный феномен, появился в Африке. В каждом из племен был свой особенный «репертуар» ритмов и танцев, а также ряд соответствующих ритуалов для их исполнения.

С XVI до XIX века в результате работоторговли африканский народ был вынужден приспосабливаться на новой земле Латинской Америки и Соединенных Штатов, среди людей других культур. Особенные танцы и ритмы каждого африканского племени, таким образом, смешались и утратили дифференцированность.

Вместе с тем, переселенцы из Великобритании составляли в США основную часть населения. Таким образом, ирландские танцы с их выстукиванием ритмов при помощи деревянной обуви в танцах «Клог» и «Джиг», грациозные балльные – менуэт, кадрили, конрданс, являлись одной из граней искусства и повседневности Нового Света.

Со временем культуры двух разных «миров» смешивались и влияли друг на друга. Долго белые относились к «черному» танцу с большим предубеждением, но позже стали понимать его сложность исполнения и некоторую неповторимость. В результате различных жизненных факторов преобразовывались и эстетические взгляды

обоих этнических групп. Чернокожие исполнители получили возможность развиваться профессионально и выходить на сцену. Уильям Хенри Лейн стал первым черным исполнителем в истории джазового танца, он сыграл в спектакле «Мастер Джуба». Африканский танец, изначально носивший сугубо ритуальный характер, подвергся стилизации и был открыт для новых техник и средств выразительности других танцевальных систем. Будучи верным своей характерной особенностью – свободе движения и самовыражения, – джазовый танец обрел хореографическую осмысленность. В частности, своей сценической формой джазовый танец обязан Катрин Данхем, создавшей собственную методику и технику на основе анализа истории народа Африки и его национальной культуры. Ее первая постановка называлась «Тропики и горячий Джаз». Стали открываться школы, труппы, театры и студии джазового танца, приносящие в жанр все новые перспективы. Таким образом, джаз вышел на мировые сцены и превратился в феноменальное стилистическое направление, имеющее собственные технические подсистемы, объединенные общей эстетической парадигмой.

Стилизация также сыграла огромную роль в становлении характерного танца профессиональной сценической формой и одной из граней высокого балетного искусства.

Характерный танец, как понятие, возник в XVIII веке. Однако до этого имел место в интермедиях, имеющих сугубо гротескный, сатирический и пародийный характер, вызывающий злые насмешки у аристократического зрителя. Главными действующими лицами в таких постановках были представители низших слоев общества, то есть герои, вышедшие из простого люда, что еще сильнее подчеркивало унижительную разность сословий.

Первым, кто призывал обращаться в балетных спектаклях к народной лексике, был Жан-Жорж Новерр [2]. Он призывал к изучению и использованию народных элементов, дабы обогатить классическую лексику. Новерр положил начало большому пути, на котором предстояло дальнейшее развитие синтеза классического и народного танца – нового танцевального языка, называемого характерным танцем. Самым ярким представителем данного жанра является балет, поставленный Жаном Добервалем «Тщетная предосторожность» 1789 года с использованием народных французских мелодий.

В XIX веке, в эпоху романтического балета, жанр характерного танца был одним из самых распространенных на сценах стран всего мира. Так первое десятилетие XIX столетия в России было отмечено огромным интересом к русской пляске, наряду с венгерским, польским, татарским, черкесским и др. танцами. Аналогичная ситуация происходила и в Дании, где осуществлялись балетные постановки с элементами характерного датского, норвежского и немецкого танца. Во Франции в то время обрел популярность балет Луи Милона и Жана Омера «Свадьба Гамаша» 1801 года на музыку Л. Ш. Лефевра, осно-

ванный на характерном испанском танце, а также постановка «Венгерский праздник» и шотландские танцы Омера.

Стилизация как феномен стала неотъемлемой частью балетной сцены. Мария Тальони, прославившаяся воздушностью своей пластики в чистом классическом танце, исполняла при этом и немецкие, тирольские, индусские, шотландские, испанские и цыганские танцы. Однако популяризация романтических нежных образов позволяла вывести народные танцы на сцену лишь в тандеме с классической хореографией. Теоретик Альберт Цорн в своей книге пишет следующее: «Характерный танец – не настоящий балетный танец», потому что он «продукт народного творчества»; он может «возвыситься до степени балетного» только при аранжировке, т.е. приспособлении» [3].

Первой характерной танцовщицей, обладающей увлекательным темпераментом и передающей победные темпо-ритмы национального колорита, стала Фанни Эльслер, соперница Марии Тальони. Задорный потенциал характерного испанского танца «качуча» она в полной мере смогла передать в балете Жана Коралли «Хромой бес» 1836 года на музыку Казимира Жиды. Постановка получила головокружительный успех у французского зрителя.

Накапливая опыт, балетмейстеры следующих поколений смогли развить, систематизировать и в полной мере культивировать характерный танец как полноценную сценическую форму хореографии, имеющую неразрывную связь с классическим балетом.

Творчество Михаила Фокина стало важнейшим этапом в развитии характерного танца. Используя характерный танец, как основное выразительное средство, он создал спектакли, такие как «Половецкие пляски», «Арагонская охота» на музыку Глинки. Балетмейстер в танце создает единый образ давно исчезнувшего народа, фольклор которого канул в небытие.

Федор Лопухов также был тем, кто брался за изучение танцевального фольклора. На этой основе он комбинировал балетную пластику и национальные танцевальные образы. Примерами такого хореографического синтеза являются балеты «Ледяная дева», «Байка про лису, петуха, коза да барана», «Коппелия». Продолжателями идеи поиска способов стилизации народного танца стали К. Я. Голейзовский, В. И. Вайнонен, В. М. Чабукиани [4].

**Вывод.** Стилизация – это уникальный художественный прием, применимый в абсолютно всех областях хореографического искусства. Он позволяет не только расширить спектр возможностей обогащения танцевальной лексики до возведения ее на профессиональный сценический уровень, но также способствует развитию, сохранению и передаче культурного наследия.

#### Литература

1. Балет. Энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.

2. Никитин В. Ю., Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика, . / . Никитин В. Ю. – М. : Изд-во "ГИТИС", 2000- 440с.
3. Новерр Ж. «Письма о танце и балетах», С.-П. «Планета музыки», 2008 – 384с.
4. Цорн, А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. – М.: Лань, Планета музыки, 2011. – 544 с.

## Особенности хореографического воплощения массовых форм танца

*А. И. Ничек*

*студент 5-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В работе рассматриваются особенности массовых форм танца. Автор приводит основные требования к хореографическому воплощению массовых форм танца на сцене. Также анализируются отличительные черты постановочного процесса массового танца. Автор обозначает КАК элементы массового танца влияют на постановку.*

**Ключевые слова:** *массовый танец, хореография, хоровод, хореографическое искусство, постановка, рисунок танца, стиль.*

**Введение.** Хореографическое искусство развивалось на протяжении столетий вместе с культурой и обществом в целом. Эволюционировали танец, танцевальные жанры, появлялись новые виды танца и появлялись новые. Обогащалась лексика танцев. Каждая новая веха развития культуры сопровождалась появлением новых танцев, которые являлись отображением особенностей быта людей, характерные особенности того или иного художественного стиля и, зачастую, становились символом своей эпохи.

Профессионализация танцевального искусства обусловила возникновение сценической хореографии. Следующей ступенью развития танца стало воплощения танца на сцене, целью которого подчеркнуть

человеческий дух, воплотить природу человека, красоту его тела и т.д. Все это на сцене воплощалось в театрализованные зрелища.

Хореографическое искусство в течение всего времени развития обосновало существование различных форм и жанров танца, видов и стилей, выразительных средств, которые определяют его специфические черты и право на самостоятельность в потоке всех искусств.

Одним из таких форм, безусловно, определяющих разнообразную суть хореографии, является массовая форма танца. Массовые танцы – важная составляющая современной хореографии, он и отличаются особенными требованиями к воплощению на сцене.

Цель данного исследования – показать особенности хореографического воплощения массовых форм танца.

Форма произведения танцевального искусства представляет собой систему специфических ритмически организованных выразительных движений человека, с помощью которых обобщается и воплощается на сцене пластика реальной жизни. Каждый танец, который выражает то или иное настроение, имеет свои содержание и дух, а его форма помогает воплотить жизнь человека (общества) на сцене [3].

Хореографическое содержание и форма эволюционировали в процессе исторического развития. Характер танца менялся в соответствии с потребностями того или иного исторического периода. С новыми гранями жизни усугублялось содержание танца, расширялся и обогащался набор выразительных средств. Всё это повлияло на развитие и изменение формы танца [1, с. 112].

Хореографическая форма представляет собой устойчивую танцевальную структуру, в рамках которой происходит развитие танцевальных тем [4, с.78]. Учитывая то, что теория современного танца подразумевает полную свободу самовыражения автора в реализации собственного замысла, можно констатировать, что само понятие «форма», как конкретная структура, несколько противоречит современной хореографии. Тем не менее, исходя из определенного набора критериев, всё-таки формы хореографических постановок закрепились в современном танце как основные.

Существуют разные подходы к пониманию «массовый танец». Так, один из исследователей указывает, что массовый танец начинается от семи-восьми человек и более. Массовые танцы отличаются разнообразными рисунками танца, что открывает новые горизонты в балетмейстерских экспериментах.

А. В. Мелехов указывает, что в массовом танце должно участвовать не менее 16 исполнителей. К массовым танцам относятся хороводы, хороводные пляски, кадрильные пляски, сюжетные массовые танцы, тематические танцы [5, с. 68].

По мнению автора данного исследования, под массовой формой танца следует понимать танец, в котором принимает участие не менее семи человек, и подразумевающий возможность использовать разнообразные рисунки при его воплощении.



Массовая форма танца вырабатывалась веками. Изначально, как религиозно-бытовой, он отражает национальный характер, жизненное устройство определенного народа в стиле и манере его исполнения. Он – источник всех других видов хореографического искусства и делится на фольклорный, народно-сценический. Изначально массовому танцу были присущи простота лексики, общедоступность, яркость музыкальной и хореографической формы. Его цель заключалась в содержательном досуге согласно определенным жизненным ситуациям, его задача – овладение репертуаром и светским этикетом согласно характеру мероприятия. На сегодняшний день массовый танец – это не только исполнение народных и фольклорных композиций, но и множество современных направлений хореографического искусства.

Работа над созданием массового танца, как и любого другого вида танца, подразумевает продумывание каждой детали постановки. В частности, опытный балетмейстер сначала решает является ли массовый танец частью хореографического спектакля или постановка Это отдельное представление. Исходя из этого, а также из направления танца и его стиля (кордебалет, народно-бытовой), должна быть построена логика композиции и сюжет танца. Это позволит выдержать выбранные хореографом манеру подачи, индивидуальный почерк и стиль постановки [3].

В массовых танцах следует достигать согласованности, единства исполнения. Необходимо также внимательно следить за тем, чтобы рисунок танца (круг, линии, колонны, звездочки и т. д.) исполнялся ровно и четко; расстояние между всеми танцующими должно быть одинаковым, все групповые движения нужно выполнять одновременно.

Именно рисунок является в массовом танце основным выразительным средством. Хореограф должен предусмотреть темп и смену движений, которые исполняются одновременно всеми участниками. Рисунок танца в массовой композиции, как и в вариациях, дуэтах, трио, может быть простым и сложным. Это те же круги, диагонали, прямые линии, а также полукруги, линейное построение по сторонам сцены от первой до последней кулисы, построение в две, четыре шеренги или композиции, разбитые на более мелкие и разнообразные группы [2, с. 93].

Движение исполняется одновременно всеми участниками, смена движений происходит через большой промежуток времени. В сюжет (если они предусмотрены) должны быть органично вписаны сольные, трюковые выступления танцующих, которые, в свою очередь, должны соответствовать задуманному сюжету. Поэтому к моменту продумывания рисунка хореограф должен иметь представление о сюжете танца с его началом и кульминацией и финалом.

Ввиду того, что массовый танец дает возможность одновременно воспринимать ряд танцевальных образов в их сочетании, в том числе контрастном, хореограф должен понимать и представлять, как они будут между собой гармонично соотноситься.

Стоит рассмотреть постановку массового танца с солистами. Приемы показа солистов различны:

- 1) свет;
- 2) рисунок обозначаемый массой (полукруг, одна диагональ, ударная, проходит справа налево от зрителя и т.д.);
- 3) движение в унисон, которое выделяется разными методами (контрастные рисунки, канон);
- 4) неожиданное появление солистов, как, например, в «Лете» И. Моисеева: две дощечки, одна, шторы по переднему плану [5, с. 68].

Стиль танца – один из ключевых компонентов, и он должен быть в каждом танце уникальным. Непонимание хореографом стилистической разницы нивелирует разницу между образами героев постановок. В массовых танцах это чувствуется больше всего.

В процессе постановки массового танца каждый исполнитель должен понимать свое место в рисунке танца, свою задачу и место в общем танце.

Закончив общую постановку танца, следует работать над его выразительностью, правильной манерой исполнения, характерными для данного танца движениями ног, рук, корпуса и головы. Поэтому после первых репетиций хореограф должен добиваться от исполнителей чистоты рисунка, единства манеры и стиля исполнения. Если солист не связан в своем танце необходимостью соразмерять прыжок, стремительность вращения, высоту шага в позах адажио с другими исполнителями, то артист кордебалета должен поставить себе это за правило. Все артисты должны идеально выполнить поставленный рисунок, будь то круги или прямые линии. Только такая четкая последовательность при воплощении танца позволит добиться четкости и стройности массового танца.

**Заключение.** Таким образом, хореографическое воплощение массового танца требует знаний природы танца, понимания логики его композиции, а также умения грамотно на сцене выдержать манеру и стиль постановки. При этом, овладение такими умениями дает возможность хореографу в будущем выработать свой почерк, определить свой стиль при постановке массовых, и не только, форм танца с использованием соответствующих задумке хореографической композиции форм, жанров и направлений.

#### Литература

1. Александрова, Н.А. Балет, танец, хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий [Текст] / Н.А. Александрова. – Санкт-Петербург, 2008 – 416 с.
2. Захаров Р.В. 'Сочинение танца: Страницы педагогического опыта' – Москва: Искусство, 1983
3. Карпенко В.И., Карпенко И.А. Формы танца и его многообразные жанровые разновидности в историческом процессе развития хореографического

искусства [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/формы-танца-и-его-многообразные-жанры/>

4. Линькова, Л.А. О драматургии балета. Музыка и хореография современного балета [Текст]: сборник / Л.А. Линькова/ – № 3 – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
5. Мелехов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие / А. В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. —128 с

## Особенности национального балетного дивертисмента первой половины XIX века

*Т. А. Седнева*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. М. Минина*

*научный руководитель  
Заслуженный работник Украины,  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент, заведующая кафедрой хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье рассматривается формирование и развитие национальных дивертисментов первой половины XIX века, а также выделяются особенности национального репертуара в период и после Отечественной войны 1812 года. В пример приведены известные балетмейстеры, работавшие в этом направлении.*

**Ключевые слова:** балет, национальные дивертисменты, русский балет, балетное искусство, национальный репертуар, балетмейстер.

**Актуальность** данной работы состоит в том, что национальный репертуар первой половины XIX века, стал важной ступенью в развитии русского балетного театра в период Отечественной войны 1812 года. Русская пляска утвердилась в национальном репертуаре И. Вальберха, И. Аблеца, А. Глушковского, И. Лобанова.

**Объект исследования** – национальный балетный дивертисмент.  
**Предметом** исследования являются особенности национального балетного дивертисмента.

**Цель исследования:** изучить особенности формирования и развития национального репертуара в первой половине XIX века.

**Методы исследования.** В данной работе использован теоретический метод исследования для того, чтобы рассмотреть формирование и развитие национального репертуара, а также аналитический метод исследования, который был применен с целью определения особенностей национального балетного дивертисмента первой половины XIX века.

Теоретическим и практическим осмыслением особенностей национальных балетных дивертисментов первой половины XIX века занимался Ю. А. Бахрушин, В. М. Красовская, в своих трудах этому уделял внимание И. Вальберх, А. Глушковский, О. Петров.

В начале XIX столетия балет в России еще находился под воздействием западноевропейского, но несмотря на это на сценах императорских театров творили хореографы, имена которых сохранились в истории не только отечественного, но и мирового балета. Таковы все известные имена: как Иван Вальберх и Шарль Луи Дидло, чье творчество способствовало развитию балетного искусства. Важным этапом в развитии русского балета стала творческая деятельность Ивана Вальберха, который уделив большое внимание формированию национального репертуара, заложил основы самоопределения русского балета и оказал влияние на появление и развитие русской труппы [3, с. 7].

Особого внимания заслуживает русская национальная школа классического танца, где важную роль сыграл Шарль Луи Дидло, который реформировал систему образования и способствовал формированию выдающихся русских артистов балета. Из национальной школы классического танца вышли такие выдающиеся артисты, как Адам Глушковский, Авдотья Истомина, Николай Гольц. Так образовалась национальная труппа, которая стала гордостью и принесла мировую славу русскому балету.

Одним из важнейших факторов формирования национального балета явилась Отечественная война 1812 года, которая оказалась крупнейшим историческим событием русской истории, вызвавшие патриотический подъем национального духа и послужившие толчком к появлению и развитию национального балета, а именно национальных дивертисментов на народные и патриотические темы, состоявшие из песен и танцев. Отличительная черта этих дивертисментов – стремление балетмейстеров к выражению русских национальных особенностей. В этой области балетного искусства работал первый русский балетмейстер.

В самостоятельный жанр балеты-дивертисменты выделились на рубеже XVIII-XIX веков. Одним из первых «русских дивертисментов» был балет с хорами «Увенчанная благодать», поставленный Иваном Вальберхом на коронацию Александра I.

Материалом для первого балета на национальную тему в России послужило начало войны в Европе, всколыхнувшее патриотические

чувства всего русского общества. Балет «Новая героиня или Женщина-казак», поставленный Иваном Вальберхом, имел оглушительный успех. Патриотическая тема в творчестве первого русского балетмейстера проявлялась достаточно объемно и многообразно. В поставленных им балетах "Любовь к Отечеству", "Праздник в стране союзных армий при Монмартре", "Торжество России, или Русские в Париже", были заложены серьезные темы, **имеющие** актуальные во время войны, а также балет «Русские в Германии, или Следствие Любви к отечеству», на музыку Париса, в сюжет которого положен один из многих анекдотов о войне той поры. [1, с. 55].

Но если в Петербурге дивертисменты на патриотическую тему отражали именно события Отечественной войны, то в Москве они служили неотъемлемой частью балета. Такие балетмейстеры, как Исаак Аблец, ученик Шарля Дидло Адам Глушковский и одаренный характерный танцовщик Иван Лобанов работали над созданием национального репертуара. Их творчеству присуща гордость за свой народ.

Задействовав учеников театрального училища, Исаак Аблец работал над созданием национального репертуара, в котором главным и определяющим звеном были русские сюжеты и темы. Поставив большое количество дивертисментов многие из которых даже не имели названия, а именовались как «русские дивертисменты», состоящие из различных народных песен. В период его работы над национальным репертуаром выделялись дивертисменты с сюжетом, героями которых были простые люди из народа: «Подмосковная девушка», «Сельский праздник», «Макарьевская ярмарка», а так же «Праздник донских казаков» и знаменитый дивертисмент на народную тему «Семика, или гулянье в Марьиной роще». [1, с. 57].

Следующим, кто работал над национальным репертуаром, был Адам Глушковский, поставивший более двадцати новых произведений этого направления: «Филатка с Федорой у качелей под Новинским», «Игрища на святках», «Казаки на Рейне», «Старинные игрища, или Святочный вечер». Такие дивертисменты, как «1 мая, или гулянье в Сокольниках», «Гулянье на Воробьевых горах», «Невское гулянье» включают в себя разнообразные характерные танцы, отражающие быт народа. Лучшие дивертисменты Адама Глушковского, распространяющие национальный фольклор, сыграли положительную роль в русской хореографии. [5, с. 173].

Творчество Ивана Лобанова связано именно с работой над национальным репертуаром. Будучи одаренным характерным танцовщиком, он поставил на московской сцене большое количество дивертисментов, опиравшись на традиции русского балета. Появлению этих традиций способствовали Исаак Аблец и Адам Глушковский. Его постановки «Ирбитская ярмарка», «Сельский праздник», «Казаки в походе, или Филатка и Федора с детьми» состоявший из русских, цыганских плясок, «Маскарад в краковском редуте» состоявший из польских на-

циональных танцев, «Цыганский табор» содержал разнохарактерный пантомимный дивертисмент. [5, с. 174].

Иван Лобанов был одним из лучших мастеров в жанре балетов-дивертисментов. Он работал много в этой области для утверждения реалистических традиций московского балетного театра.

Значение творчества этих балетмейстеров, а именно поставленных ими дивертисментов, велико, ведь они являлись основополагающим элементом и показателем именно национального репертуара на русской сцене, который определил основные черты и особенности русского балетного искусства той поры.

#### Литература

1. Бахрушин, Ю. А. История русского балета. / Ю. А. Бахрушин. – 4-е изд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – 336 с. с илл.
2. Борисоглебский, М. Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленинградскому хореографическому училищу. / М. Борисоглебский. – Том 1. – СПб.: Издание Ленинградского хореографического училища, 1938. – 391 с.
3. Вальберх, И. И. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. / И. И. Вальберх. – 2-е изд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. – 336 с.
4. Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. – 2-е изд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. – 576 с.
5. Красовская, В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. – 2-е изд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. – 384 с. с илл.
6. Плещеев, А. А. Наш балет (1673 – 1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года / А. А. Плещеев. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – 576 с.

## Зарождение и становление флотского танца «Яблочко»

*Е. И. Семенченко*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Ю. Н. Слонченко*

*научный руководитель  
Заслуженный артист Украины,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассмотрены истоки флотского танца «Яблочко». В исследовании также раскрывается история становления и формирования хорнпайпа. Автор анализирует и сравнивает хореографические элементы хорнпайпа и русских плясок, которые легли в основу российского танца.*

**Ключевые слова:** фольклор, танцевальная культура, танец, массовый танец, плясовая, хорнпайп, матросский танец, яблочко.

**Введение.** Как и любой вид искусства, танцевальная культура является одним из универсальных способов духовно-практического освоения мира, играет большую роль в межнациональном общении людей. Это придает ей особое значение в традиционной структуре духовного бытия цивилизации. Народный танец – носитель культурного кода народа – воплощает важные черты национальной культуры, является ретранслятором системы ценностей. Танцы одних народов также могут становиться основой танцевальной культуры другого народа, нередко сохраняя оригинальный культурный или социальный код. Особенно это касается массовых танцев или танцев, связанных с конкретным слоем общества. Ярким примером вышесказанного является массовый городской танец «Яблочко», истоки которого заметны в английском танце моряков «хорнпайп», основанный на англо-кельтском фольклоре.

**Цель исследования** – проанализировать особенности английского танца «хорнпайп» и определить специфику его воплощения в матросском танце «Яблочко».

**Методы исследования.** При проведении научного исследования использовались преимущественно такие методы как: описательный, исторический; логико-аналитический; системный (комплексный) подход и сравнительный.

**Результаты исследования.** Матросский танец «Яблочко» в русской хореографической традиции является исконно мужским, отражающим удаль, задорность моряков. Для танца характерны движения типичных российских «плясок»: присядки и хлопок, а также чётко-дробный перестук. Но, несмотря на наличие традиционных русских танцевальных элементов, прообразом «Яблочка» стал английский танец хорнпайп, в свою очередь основанный на англо-кельтском фольклоре.

Роль англо-кельтского фольклора в зарождении ряда массовых, городских танцев в странах Европы, хотя уместнее говорить не обо всей его системе, а про отдельные элементы, отмечается многими исследователями. Под англо-кельтским танцевальным фольклором понимается традиционная музыка народов, проживающих на территории Ирландии, Шотландии, Бретани, а в более широком смысле – все традиционные танцы Великобритании.

Хорнпайп (англ. hornpipe, от horn – рог и pipe – труба) изначально представлял собой несколько танцевальных и музыкальных форм. Музыкально хорнпайп исполняли на трубе (прообраз трубы – древний валлийский и шотландский духовой языческий инструмент), под аккомпанемент которой танцевали ирландцы и британцы. Первые упоминания о хорнпайпе датируются 1522, 1609 и 1613 годами [4, с. 89].

Предполагается, что танец хорнпайп, до этого времени исполняемый на народных гуляниях, стали танцевать на английских парусных судах только с восемнадцатого века. В 1740 году танцовщица Йейтс исполнила «хорнпайп» в образе Джека Тара – джентльмена в образе моряка, в театре Друри-лейн [1, с. 125]. В танце исполнительница использовала привычные для моряков движения: «смотреть в море» – правая рука в виде козырька прикладывается ко лбу; тело кренится, то влево, то вправо, как в шторм, и т.д. Однако годом появления матросского танца в виде, близком к тому, в котором он известен сейчас, называют 1760 г., когда из двух миниатюр был составлен один танец и впервые представлен на сцене викторианского театра [3].

Позднее танец «доработан» и другими танцевальными элементами, являющимися корабельными задачами моряка: перетаскивание такелажа, восхождение на борт и т.д. Хорнпайп вскоре стал основным танцем Королевского флота, а с начала XIX века – самым узнаваемым культурным элементом представлений британских гаров на сцене. Английский актер Томас Кук, который специализировался на морских ролях на сцене, сделал танец еще более известным, исполняя хорнпайп в викторианских театрах.

Хорнпайп превратился в универсальный танец моряков, легко исполняемый в группах или в одиночку, а также в небольших помещениях, с темпом, соответствующим ритму жизни на борту. Наряду с отличительной одеждой моряков, языком и татуировками, танец стал еще одним узнаваемым культурным символом присутствия моряков в порту.

В России хорнпайп появился в конце XIX века, примечательно, что первым он стал популярным именно у матросов. Затем танец распро-

странился на эстраде кафешантанов (увеселительные заведения) под названием «матлот» (фр. Matelote – «матросский»). Его исполнители включали в свои номера, как обязательные элементы, «вытягивания каната», «подъем на мачту» и т. д. [2].

В послереволюционные годы матлот стал в России уже всенародно популярным, изменив название на чисто русский: матросское «Яблочко», по одноименной песенке, которую распевали по всей России: «Эх, яблочко! Да куда котишься?», став как бы одним из символов революции. Мелодия самого танца «Яблочка» – это песня-частушка, появившаяся в годы Гражданской войны. Вариантов текста – бесчисленное множество, но все они были призваны повышать боевой дух солдат Красной Армии. Главным в ней стали ритмичные удары и переборы ног – чечетка. Резко меняется и манера танца – на более энергичную, откровенную. Его танцуют на одном месте, с заложенными за спиной руками [7].

Исполнение «Яблочка», в отличие от хорнпайпа, требовало больше места (как элемент русских народных плясок). Мелодия танца построена по музыкальному квадрату, и фигуры танца рассчитаны на 8-16 тактов исполнения. Музыкальный размер 2/4, темп варьируется от медленного до очень быстрого. Обычно танец начинается с медленных, широких движений, исполнитель появляется на сцене, как бы еще и не танцуя, а, только прохаживаясь, но размах и темперамент уже ощущается [5, с.44]. Постепенно темп нарастает, и танцоры демонстрируют виртуозную технику исполнения. Матросская пляска включает в себя множество мужских силовых трюков, присядок, хлопнушек, дробных выстукиваний и вращений, которые олицетворяют широту русской души. Хорошо знаком зрителям традиционный костюм исполнителей «Яблочка». Это обязательные тельняшка, бескозырка, широкие брюки. Ирландские матросы танцевали свой танец в грубых тяжелых ботинках, современные танцоры, как правило, исполняют «Яблочко» в сапогах [6].

При этом отличие русского городского танца от современного хорнпайпа и его исторических вариаций в том, что для всех типов английского танца характерны подскоки с элементами чечетками и практическое отсутствие движения рук. Хорнпайп более скромнен в движениях, присядках и широких движениях. «Яблочко» же энергичней и резче подчеркивает одновременно русскую, мужскую залихватскую удаль моряков.

**Заключение.** Таким образом, проанализировав, что ритмический размер и характерные движения «Яблочка» – это синтез английского и ирландского хорнпайпа, переосмысленный и видоизмененный в русской традиции. Движения британских моряков, российские моряки исполняют под типично русскую мелодию, оставив неизменным браваду танца, но добавив типичные элементы, подчеркивающие широту русской души.

## Литература

1. Celia Pendlebury. Jigs, Reels and Hornpipes: A History of “Traditional” Dance Tunes of Britain and Ireland // Department of Music, University of Sheffield. – 2015, 358 p.
2. Louise Moon. «Jigging Jack»: The Sailor’s Hornpipe, Sailortown & the Stage. 2015 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://porttowns.port.ac.uk/jiggingjack/>
3. The Hornpipe // Conference held at Sutton House, Homerton, London 1993 [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://chrisbrady.itgo.com/dance/stepdance/hornpipe\\_conference.htm](http://chrisbrady.itgo.com/dance/stepdance/hornpipe_conference.htm)
4. Карпенко, В. Н. Народно-сценический танец: монография / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. (Научная мысль. Хореография)– Москва : ИНФРА-М, 2016. – 306 с.
5. Марченков, А. Л. Искусство балетмейстера. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец : учеб. пособие / А. Л. Марченков, А. И. Марченкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2017. – 124 с.
6. Танец яблочко: история и особенности [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://rus-dance.ru/tanets-yablochko-istoriya-i-osobennosti.html>
7. Энциклопедия танца: «Яблочко» [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://hnb.com.ua/articles/s-sport-entsiklopediya\\_tantsa\\_yablochko-2545](http://hnb.com.ua/articles/s-sport-entsiklopediya_tantsa_yablochko-2545)

## Развитие импровизации в творчестве Айседоры Дункан

*А. А. Сольвар*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Л. Д. Лесова*

*научный руководитель  
кандидат биологических наук,  
профессор кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассмотрено творчество Айседоры Дункан, как основательницы танцевальной импровизации.*

*Ключевые слова:* импровизация, движение, техника, свободный танец.

Импровизация – это многослойное и неоднозначное явление, которое отличается большим многообразием определений и подразумевает под собой сиюминутность, отзывчивость, взаимодействие, процесс. Импровизацию определяют как спонтанную хореографию, которая рождается здесь и сейчас. Любая импровизация имеет свою идею, которую исполнитель хочет донести до зрителя, подчиняется чётким законам, диктующим выбранную тему.

Прежде всего, импровизация – это способ для исследования возможностей собственного тела, изучения аспектов движения, фантазии и воображения – это один из способов самопознания и самовыражения. Непосредственно при обучении танцу она всегда играет важную роль. Изучение танцевальной импровизации является актуальным в связи с тем, что импровизация лежит в основе современной хореографии, и овладение её навыками формируют индивидуальную культуру, необходимую для индивидуального и ансамблевого мастерства исполнения.

**Цель:** нашего исследования изучить особенности танцевальной импровизации на примере творчества Айседоры Дункан.

В исследовании использованы теоретические **методы**, состоящие из анализа, сравнения и обобщения литературных источников информации в интернете.

Развиваясь, импровизация решала разные задачи: самовыражение творческих личностей, поиск новых, до этого не исследованных форм движения, а также исследование возможностей собственного тела.

Благодаря ярким представительницам авангарда XX века Лои Фуллер и Айседоре Дункан роль импровизации в танце значительно возрастает. «Начались поиски первоначального и аутентичного движения, которые должны быть найдены в глубине собственной личности, «подлинного» и «чистого выражения индивида» [3, с.35].

Айседора Дункан, «мать современного танца», была первой, кто в начале XX века исследовал «первоначальные движения», в поисках которых она применяла различные техники импровизации, овладевая новыми движениями.

Дункан была яркой противницей классического танца, о нём она писала так: «Я враг балета, который считаю фальшивым и нелепым искусством, стоящим в действительности вне лона всех искусств» [1, с. 24].

В своих же танцах она была абсолютно свободна и старалась использовать все возможности движения. Танцевала Айседора босиком, в лёгкой тунике, которая напоминала древнегреческую. В танце она использовала простые движения: лёгкий бег на полупальцах, небольшие прыжки, естественные остановки, позы. Некоторые позы, жесты и движения Дункан черпала, вдохновляясь древнегреческими скульптурами, изображениями на барельефах и вазах. Она пыталась воплотить естественные движения человеческого тела в танце.

В её обучении движению лежит принцип взгляда внутрь себя и поиск движения, которое лежит глубоко внутри нашего тела.

Айседору Дункан привлекало не сочинение новых движений, а создание нового человека, нового мироощущения – лёгкого, радостного, плясового. «День, в который не плясал ты, потеряян», – так говорил Заратустра и призывал «плясать ногами и головой». Современники увидели в Айседоре новую вакханку, она представала первой ласточкой того артистического общества, о котором мечтали Вагнер и Ницше, которыми она так зачитывалась. Впервые Дункан приехала в Москву в начале 1905 года. Для российских зрителей её танец представлялся пляской, и никак иначе. В свою пляску Дункан втягивала и зрителей, и сердца и мысли их невольно охватывало веселье. «У меня было такое ощущение, словно я ношусь в пляске вместе с Айседорой», – вспоминала актриса Валентина Веригина [5].

Свой танец Дункан называла «пластическим», но также она много рассуждала об «освобождении от условностей», о «свободном духе в раскрепощённом теле», что искусство её, в конце концов, окрестили «свободным».

«Движения дикаря, жившего на свободе в теснейшей связи с природой, были непосредственны, естественны и прекрасны» – фантазировала Айседора. Обнажая танцовщика, Дункан представляла программу своего свободного танца, она считала, что только нагое тело может показать всю естественность движений [5].

В движениях человека должна быть представлена его индивидуальность, поэтому Айседора освободила танец не только от балетных движений, но и от балетного тела. Айседора считала, что не существует «нетанцевальных» тел: форму танца определяет сам человек, который танцует.

На публике она заявляла, что «училась танцевать у Терпсихоры», и тщательно пыталась скрыть, что занималась классическим танцем, а также гимнастикой с личным тренером. Ещё подростком, вместе с сестрой Элизабет, она открыла первую свою школу танца в Калифорнии и заявила о том, что танцевать должны все, но проводила достаточно строгий отбор в школу. Сама же Дункан танцевала в профессиональных труппах: у антрепренера Зигфельда в США и в Европе у Лои Фуллер. Её собственные композиции почти никогда не возникали экспромтом: она довольно тщательно готовила их, проводила много дней в музеях, где искала в античной вазописи или живописи Ренессанса ракурсы и позы человеческого тела, которые были бы узнаваемы, а также большое количество времени проводила, работая с концертмейстером. В танце Айседора двигалась прекрасно, грациозно и интересно, но не считала нужным свой метод возводить в канон. За неё это сделали её ученицы [6].

Школа её развивалась стихийно из-за отсутствия устойчивой танцевальной системы.

Одна из учениц Айседоры Дункан – Джанин Шульц – описывала обучение Дункан следующим образом: «Отдельные упражнения имели названия, но в целом резко подчеркивался отказ от формулирования

собственного танцевального кода. Айседора, или Ирма Дункан, называла упражнения по названию повседневных движений или музыкальному содержанию, которое определяло ритм движения. Вместе с тем, движения повседневности и музыкальный ритм, вдохновляющие танец, играли важную роль» [4, с.80].

Последователи Дункан из России ездили учиться в школу, которой руководила Элизабет Дункан (её сестра) в Дармштадте. Одной из первых танцовщиц туда отправилась учиться Элла Рабенек, которая впоследствии вела «классы Дункан» в Художественном театре. Данное обучение было рассчитано на три года. Обучение начиналось с «пластических основ»: раскрепощение мускулов шеи, рук, освобождение ступни, вращение в колене, качание ноги от бедра. Затем ученицы осваивали «гармоническую стойку», «пластический шаг», броски корпуса, «неслышный прыжок на месте».

На второй год был добавлен классический станок, изучались простейшие групповые этюды; вводилась сложная пластика рук, включая «тремело кисти», осваивались движения корпуса, широкий бег.

На третьем курсе преподавались аллегро и элевация, высокий бег, высокие и лёгкие прыжки, использовались силовые упражнения: перетягивание каната, учащиеся тащили и двигали тяжесть. Вводились понятия «статуарности» и «тембра движения», который мог быть «острым, мягким, плавным или металлическим». От исполнителя требовали способность к «быстрой смене чувств» и знанию греческих стилей – «пластической классики» [6].

Одним важнейших принципов импровизации является акцент, на основании которого рождается движение. В творчестве Дункан этим акцентом является литература, музыка, изобразительное искусство и т.д.

Айседора Дункан создала собственную танцевальную технику и занималась исследованием источников новых движений. Когда она танцевала на публике, то стирались все границы сцены. Дункан старалась импровизировать в любом удобном случае, и её сценой становились различные места: это были и парки, и ателье, и салоны. Благодаря этому она расширила рамки танцевального искусства и перенесла танец в повседневную жизнь и непосредственно дала возможность каждому человеку стать ближе к хореографии.

Из вышесказанного можно **заключить**, что танцевальная импровизация началась с возникновения свободного танца Айседоры Дункан. Без неё невозможно представить современный танец, который старается жить по заветам Айседоры – постоянно, ломая один канон, и тут же создавая другой, пытаясь выйти за пределы жанра и придумать собственный. В современном танце основная функция танцевальной импровизации – это обучение танцовщиков технике «свободного танца», который заключается в отказе от его классических форм, стремление к рождению естественных, свободных движений, которые не будут сжаты границами традиций. Здесь, следует отметить, что народный танец тоже не исключает импровизации, но в нём ограничен набор выразительных средств.

## Литература

1. Дункан, А. Моя жизнь. Моя любовь / А. Дункан. – М.: «Гелиос», 2007. – 314 с.
2. Дункан, А. Танец будущего. Моя жизнь / А. Дункан. – Киев: «Мистецтво», 1989. – 348 с.
3. Жбанкова, Е. В. Искусство движения в русской культуре конца XIX в. – 1920-х годов: от эстетической идеи и идеологической установки: дис... д-ра ист. наук: 24.00.01 / Елена Васильевна Жбанкова. – М., 2014. – 52 с.
4. Кулагина, И. Е. Русское зарубежье Эммы Рабенек / И. Е. Кулагина. – М., 2012.
5. Сироткина, И. Е. Айседора Дункан : Сто десять лет свободного танца / И. Е. Сироткина // журнал ТЕАТР. – 2015. – 20. – С. 289 – 299.
6. Сироткина, И. Е. Свободное движение и пластический танец в России / И. Е. Сироткина. – М., 2014. – 319 с.

## Особенности танцевальной культуры казанских татар

*И. Д. Рамазанова*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОПК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОПК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются отличительные особенности танцевальной культуры казанских татар. Проводится анализ процесса формирования и развития татарского народного танца, рассматривается образно-пластическое выражение национального характера.*

*Ключевые слова:* культура казанских татар, танцевальный фольклор, народный танец, Гай Тагиров, массовый танец.

**Введение.** Танцевальное искусство является одним из самых древних видов народного творчества, на возникновение, формирование и развитие которого всегда влияют географические, исторические и социальные условия жизни народа. В народном танце находят отражение социальные и эстетические идеалы народа, его история, род

деятельности, жизненный уклад, традиции, черты национального характера. Народный танец, являясь достоянием и наследием народа, сохраняет свою преемственность и является визитной карточкой каждой национальности.

**Цель** данного научного исследования – выявление отличительных особенностей танцевальной культуры казанских татар.

**Объектом** исследования выступает национальная культура казанских татар.

**Предмет** – особенности танцевальной культуры казанских татар.

В данном научном исследовании использованы аналитический, описательный и культурно-исторический **методы**.

В жизни казанских татар танец всегда занимал особое место, являясь одним из популярных и любимых народных видов творчества. На формирование и развитие танцевальной культуры казанских татар оказали влияние многие факторы: географическое расположение Республики Татарстан, общественные нормы, черты характера татар, социальные условия жизни народа, но самое значительное влияние оказала религия. Ислам запрещал танец, как и песни, но несмотря на запреты и догмы, танцевальная культура всегда была неотъемлемой частью национальной культуры. Из-за религиозных запретов и влияния шариата народный танец долго не развивался, однако, пройдя свой путь становления в непростых условиях, сохранился и приобрёл своеобразие и отличительные черты.

Первым, кто начал изучать особенности танцевального фольклора казанских татар, стал Гай Хаджиевич Тагиров, впоследствии выдающийся практик и теоретик татарской хореографии, основоположник татарского сценического танца. В 1960 году опубликована книга Гая Тагирова «Татарские народные танцы», где им изучен и опубликован собранный в экспедициях ценнейший материал по фольклорному танцу казанских татар. Гай Тагиров в 1952–1955 годы был балетмейстером «Ансамбля песни и танца Татарской АССР» (сейчас Государственный орден Дружбы народов ансамбль песни и танца Республики Татарстан), где поставил много татарских национальных сюжетных танцев и балетов, созданных на основе фольклора. Среди них: «На птичьей ферме», «Тракторист», «Голубая шаль», «Батраки», «Башмачки», «Странички из „Моабитской тетради“ Мусы Джалиля» на музыку Н. Жиганова, «Восточный балет» на музыку С. Сайдашева. В 1967–1970 годы работал главным балетмейстером ансамбля. Плодотворная творческая деятельность Г. Х. Тагирова как артиста балета, балетмейстера, теоретика хореографии, народного артиста Татарской АССР, собирателя и популяризатора танцевального фольклора, позволила определить и зафиксировать самобытность татарской танцевальной культуры. В 1988 году вышла в свет книга «100 татарских фольклорных танцев» с подробным описанием около ста тридцати татарских народных танцевальных движений, основными положениями и позициями рук и ног, примерами мужских и женских вариантов национальных костюмов.

Как и во многих танцевальных культурах, у татар существуют массовая пляска и сольный перепляс, но они приобрели свои национальные черты. Массовую пляску легко было заметить, это могло повлечь за собой определенные последствия со стороны старейшин, поэтому старинные народные танцы не предполагали большое количество участников. Массовые татарские танцы – это танцы живые, динамичные, с внутренним темпераментом, имеющие преимущественно игровой характер. «Элементы шутки, желание разыграть партнера по танцу являются их характерной чертой» [4, с. 17]. Специфичным и характерным для татарских танцев является окончание музыкальной фразы легким тройным притопом, с небольшим наклоном корпуса. «Многие массовые танцы являются небольшими театральными зарисовками значимых исторических событий, которыми богата история Татарстана, танец-игра «Тугэрэк уен» (круговой танец), «Дурт таган» (четырёхножник), «Зур уен» (большая игра), «Эйлэн-бэйлэн» (хороводная)» [3, с.8].

Простому народу приходилось много трудиться и не всегда удавалось найти свободное время для развлечений, отдыха и досуга. По окончании осенней жатвы, свободными вечерами, девушки в деревнях собиравались в доме одной из подруг. «Каз омэсе» – такое название носили встречи, когда все подружки помогали хозяйке ощипывать гусей. За делом девушки распевали песни под татарский народный инструмент кубыз (известен также как «варган» – духовой язычковый инструмент). Подобные вечерние посиделки холодной зимой назывались «аулак эй» или «кич утыру». Зимой девушки занимались рукоделием, пели народные песни, а когда в гости приходили юноши, затевались игры. Посиделки «аулак эй» и «кич утыру» устраивались с участием парней. Весной и летом молодёжи собираться на посиделки было труднее. «Лишь при праздновании сабантуя или во время рекрутских наборов, когда ненадолго ослабевала власть ишана и муллы, мужская молодёжь отводила душу в играх, танцах и песнях. Иной же раз, чтобы не навлечь на себя подозрения в неуважении к шариату, парни сходились вечерами за деревней, в банях и под тальянку или скрипку распевали песни, сочиняли байты, такмаки (частушки)» [4, с. 75]. При первой возможности не отказывали себе в удовольствии отвести душу в пляске и предшественники старшего поколения. Популярностью пользовалась народная танцевальная мелодия «Чабата куе». Даже люди преклонного возраста любили потанцевать под этот несложный трёхтактный мотив. К широко известным танцевальным мелодиям можно отнести «Эпипэ» (по женскому имени) и «Этнэ» (по названию села). Эти массовые танцы состоят из простых, несложных движений и традиционных танцевальных элементов: «борма», «тезмэ», боковой ход, «чалыштыру», «кадак кагу», «бишек», медленный переменный шаг, переменный бег. Татарские национальные гуляния заканчивались общим массовым танцем «Кумяк бию», который символизирует единство и сплоченность всего татарского народа.



Особой популярностью в татарской танцевальной культуре пользуются сольные танцы «Аерым бию». Сущность «Аерым бию» всегда заключается в творческой импровизации, цель которой – «поразить зрителей мастерством и неистощимостью фантазии исполнителя, знанием фигур татарской народной пляски и умением развивать их творчески свободно и даже виртуозно» [1, с. 155]. Сольный танец представляет собой перепляс. Один из желающих пускается в пляс по кругу, исполняя «дробь» перед музыкантом, демонстрируя зрителям своё мастерство. Исполнитель, заканчивая пляску, выбирает следующего желающего: подойдя к нему, исполняя дробь, нагнувшись в полупоклоне. Это своего рода одновременно и приветствие, и вызов-приглашение продолжить танец, состязаясь в мастерстве. Второй исполнитель приглашает третьего, третий – четвертого и так, пока не станцуют все мастера «Аерым бию». Только после этого приходит очередь массовых танцев.

Об отличительных особенностях татарской танцевальной культуры заслуженная артистка РСФСР, лауреат Сталинской премии В. В. Кригер говорит: «Танцы татар вообще необыкновенно свежи, колоритны и очень своеобразны. Когда мужчины танцуют в паре с девушками, создается лирический сюжет, бодрый и вместе с тем овеянный нежностью. Чувствуется подлинная народность танца. Очень характерны у женщин их удивительные движения, когда они закрываются платком. Прodelывается это с необыкновенной грацией и кокетством. А какая пластичность в повороте головы, какой сдержанный задор в глазах, смотрящих на кавалера!» [2, с. 38] Одной из стереотипных психологических характеристик национального характера татар является соблюдение сдержанности в отношениях, скромность и деликатность. Для национальных и религиозных обрядов казанских татар характерно внешне слабое эмоциональное проявление. Особенно эти качества присущи женщинам, они отражаются в танцевальной пластике, движениях народного танца.

Девушки в деревнях танцуют мягко, сдержанно, застенчиво, немного кокетливо, их движения собранные, не размашистые, скользкие, а порою мелкие и без больших прыжков. Вот такое описание «Старинному танцу городских девушек» (постановка Ф. Гаскарова 1945 года) даёт балетный критик В. Горшков: «Вся пластика выстроена на полтонах: полувзгляд, полужест, полушаг, полуопущены ресницы; словно в танце скрыта какая-то древняя тайна, и зритель должен сердцем разгадать ее. Движения очень сдержанны, ножка жметя к ножке, но весь стан и постановка головы несут внутреннее достоинство, красоту женской национальной души. Весь танец – это показ целомудрия, мягкой женственности и некоего трепетного душевного горения, в котором угадывается любовь земная» [5, с. 72].

Мужской деревенский татарский танец можно охарактеризовать как задорный, активный и мужественный; движения парней выразительные, чеканные, насыщены легкими подскоками и изобилуют ак-

центрованными притопами. В танце с девушкой, мужчина ведёт себя уверенно, гордо, настойчиво. Хореографическая зарисовка «Джигиты» в постановке балетмейстера А. З. Калимуллина – живой пример образно-пластического выражения мужского характера, энергии, задора. «Танец как бы отвечает на вопрос, какие они, татарские парни? Зритель видит массовый пляс юношей, где есть место и ансамблевому единению и соревнованию: танец насыщен игривыми нюансами, богатой лексикой, динамикой развития». [5, с. 5]

Еще одной отличительной особенностью татарской танцевальной культуры является её разделение на городскую и деревенскую. Татарский городской танец получил развитие преимущественно среди женской части населения. Предполагается, что на становление женского городского танца оказало влияние появление татарской интеллигенции, а также усиление роли национальной торговой буржуазии в жизни города. «Мужской городской танец развивался при подражании известным западным балетным танцам и бытовой хореографии различных народностей России» [3, с. 12]. В мужском городском танце отсутствуют лексическое разнообразие и логика составления танцевальных комбинаций. Иногда такой танец представлял собой нелогичный набор простых движений, заимствованных из других танцевальных систем. Своеобразной чертой мужского городского танца стала некая вялость рук и ног, и даже некоторая развязность поверхностность исполнения движения. Как указывалось ранее, городской татарский танец развивался по собственному сценарию и отличается от деревенского. В основе городского танцевального фольклора лежит равномерный спокойный бег, мелкая филигранная дробь, мягкие тройные переступания ног. Музыкальный темп соответствует характеру танцевальной лексики, темп более выдержанный и спокойный. В отличие от деревенского аналога, городской танец изобилует плавными, сдержанными движениями корпуса и рук. Городские жители для танца наряжались в красивые и богатые наряды, надевая все свои украшения, исполняя пляску сдержанно, без лишней эмоциональности.

Одним из популярных и любимых музыкальных инструментов татар является гармонь, под её аккомпанемент одинаково любят танцевать и в городе, и в деревне. Часто гармонист является организатором молодежных встреч в клубе или на лугу, на таких посиделках играют в игры, поют песни и хороводы. Старинные народные танцы татар чаще сопровождалась игрой на кубызе, курае, тальян-гармони, скрипке или венской однорядке, которые сейчас уже редко встречаются в деревнях Республики Татарстан.

**Заключение.** Танцевальная культура казанских татар – достижение народа, национальное богатство и неотъемлемая часть всей его многовековой культуры. Народный татарский танец является образно-пластическим выражением национального характера, воплощений его традиций, норм и отражением всей истории татарского народа. Являясь типичным примером танцевальной культуры с большой историей, татарский на-

родный танец сформировался и развивался по индивидуальному сценарию, получив свои своеобразия и отличительные особенности.

#### Литература

1. Виноградов Ю. Гай Тагиров и его творчество / Ю. Виноградов // Тагиров Г. Х. Татарские танцы – Казань: Таткнигоиздат, 1984. – 256 с.
2. Статьи «О народных танцах», журнал «Народное творчество», 1937 г., № 2–3.
3. Тагиров Г. Вступление // Тагиров Г. Татар биолэре=Татарские танцы / Г. Тагиров; под ред. Ю. В. Виноградова. Казань: Татар. кн. изд-во, 1960.
4. Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев / Г.Х.Тагиров. – Казань: Таткнигоиздат, 1988. – 160 с.
5. Татарские танцы / Казан.гос.ун-т культуры и искусств ; каф. хореогр. – Казань: Дом Печати, 2003.

## Влияние конкурсного и фестивального движения на развитие хореографического искусства

*М. А. Татарина*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Ю. Н. Слонченко*

*научный руководитель  
Заслуженный артист Украины,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В работе рассмотрено влияние танцевальных конкурсов на хореографическое искусство. Данная тема актуальна всегда, так как сопутствует сохранению и развитию как танцевальных навыков, так и хореографического искусства в целом. Статья будет интересна руководителям и преподавателям детских хореографических кружков, студий и школ.*

**Ключевые слова:** творческий потенциал, фестиваль-конкурс, хореографическое искусство, танцевальный конкурс, соревнование.

**Введение.** Принято считать, что непосредственно XX век презентовал приверженцам искусства новую форму творческих соревнова-

ний – конкурсы в сфере музыки, вокала и танца. Это утверждение верно, однако следует отметить – лишь отчасти. Человечество с давних времен проявляло ярко выраженный интерес к состязательности. Это касается и производственной сферы, и сферы деятельности человека в области культуры и искусства. Само слово концерт исходит от итальянского *concertare* – состязание. Действительно, взаимоотношения солилирующего инструмента и оркестра в концерте содержат элементы и «партнерства», и «соперничества». Впервые слово «концерт» было применено в 16 в. для обозначения вокально-инструментальных произведений.

Танцы до христианской эпохи изначально были частью религиозных празднеств, и пение, и игры, и ритуальные танцы со временем стали приобретать соревновательный характер.

Истоки танцевального состязания можно заметить во многих древних культурах. Например, в эпоху фараонов египетские храмовые танцовщицы состязались в своем мастерстве, оспаривая право на внимание высшего жреца [6, с. 57].

Особое место в истории состязаний занимает древнегреческая культура – именно в ней зародился ряд праздников, которые можно назвать родоначальниками современных конкурсов. Среди них выделяются Пифийские игры, которые почитались греками как вторые после Олимпийских – и по древности, и по значимости, и по своеобразию. Их главная особенность – «мусические» состязания, в которых соперничали музыканты, певцы, актёры и танцоры. Победители награждались яблоками с дерева в Дельфийском святилище, а позже – лавровым венком. Пифийские празднества завоевали такой авторитет у эллинов, что соревнования музыкантов, певцов и танцоров стали проводиться повсеместно [1, с. 22]. Уже в древние времена начал зарождаться дух соревнований и стали улучшаться навыки танцевания. Конкуренция и желание получить превосходство требовали работы над изяществом и легкостью движений.

Хореографический конкурс, как одна из активных форм общественной деятельности, характеризуется жанровым и стилевым разнообразием. Сегодня, благодаря многочисленным предложениям организационных комитетов конкурсов и чемпионатов различных направлений, все категории участников – дети и взрослые, профессионалы и любители, исполнители и хореографы имеют возможность выбрать наиболее удобную платформу из предложенных конкурсов, прежде всего исходя из их утвержденных положений.

Танцевальный конкурс – это всегда праздник искусства, демонстрирующий торжество молодости и красоты, имеющий большое значение не только для пропаганды искусства балета, но и для эстетического воспитания зрителей. Недаром самые разные слои населения активно посещают показательные соревнования, где выступления артистов доставляют радость и удовольствие [3, с. 132]. Эстетическая основополагающая хореографии, как и любого искусства, спо-

собна формировать ценностные ориентации личности, ценностное отношение к миру.

**Цель:** исследовать и определить степень влияния конкурсного и фестивального движения на развитие хореографического искусства.

**Материал и метод исследования:** эмпирические методы – изучение документации и результатов творческой деятельности субъектов хореографических конкурсов (участников, экспертов).

Музыка и танец, как и другие формы искусства, не могут существовать в ограниченном пространстве какого-либо социума, народа или государства. Исполнители разных направлений искусства, в том числе и танцовщики, для которых важно мировое признание путешествуют по всему миру с гастрольями, активно общаются друг с другом в различных международных проектах, на фестивалях и совместных выступлениях.

В настоящее время в нашей стране проводится огромное количество самых различных конкурсов и фестивалей, начиная от районных, проводимых, как правило, управлениями культуры или на средство частных лиц, и заканчивая всероссийскими и международными фестивалями высшего уровня с составом жюри, которые входят авторитетные и признанные эксперты в области хореографического искусства [4, с. 34].

Основная цель конкурса – это выявление талантливых исполнителей и хореографов, которые могут в полной мере заявить о своих потенциальных возможностях и творческих способностях.

Фестивально-конкурсная атмосфера является той самой средой, в которой хореограф имеет возможность самостоятельно определить свое место в процессе познания и развития танцевального искусства. Обмен опытом между коллегами значительно расширяет диапазон их профессиональных знаний, умений и навыков [5, с. 23].

Учебная практика мастер классов на фестивалях не только предоставляет возможность получения нового материала, но и оценки результатов своего труда в сравнении с другими участниками. Профессиональный разбор конкурсных работ – своеобразная творческая лаборатория, дающая уникальную возможность повысить свою квалификацию посредством анализа и оценки экспертов, а так же сравнения с выступлениями других участников.

Благодаря разностороннему потоку информации происходит взаимный обмен и обогащение творческого потенциала хореографов.

Конкурсная программа влияет на творческий потенциал, и хореографов, и исполнителей. Её соревновательные принципы необходимы для практики – у артистов формируются сила и выносливость, психологическая устойчивость, а в дальнейшем и уверенность в себе. Конечно же, мышление меняется тогда, когда вокруг тебя находятся сильнейшие исполнители. И по возвращению домой исполнители, прошедшие серьезные испытания, начинают по-иному мыслить и работать.

Заслуженный артист РФ, профессор Анатолий Алексеевич Борзов о конкурсной атмосфере говорит так: «Соревновательный характер

конкурсов принципиально влияет на совершенствование, усложнение лексики, приводит к созданию новых элементов, сохранению традиционных, но в новом необычном прочтении и индивидуальной подаче» [4, с. 35].

Таким образом, определяющая роль конкурсов состоит в раскрытии творческого потенциала хореографов, исполнителей и танцевальных коллективов. Они в полной мере способствуют поступательному движению, развитию и естественному эволюционированию хореографической мысли в танцевальном искусстве.

**Заключение.** Хореографические конкурсы и фестивали способствуют повышению художественной культуры балетных театров, росту исполнительского мастерства артистов, а также развитию хореографии, педагогики, критики и балетоведения на современном этапе.

#### Литература

1. Баунов, Б. А. Кумиры стадионов Эллады / Б. А. Баунов // Советский спорт. – М., 2004. – С. 21-24.
2. Борзов, А. А. Педагог в хореографическом искусстве / А. А. Борзов. – М.: Университет Натальи Нестеровой, 2006. – 112 с.
3. Ванслов, В. В. О музыке и о балете / В. В. Ванслов. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 296 с.
4. Калыгина, А. А. Система Всероссийских фестивалей-конкурсов, как действенное средство реализации творческого потенциала хореографа / А. А. Калыгина // Балет. – 2018. – №2. – С. 34-35
5. Кузнецов, Е. А. Роль фестивального движения в развитии любительского хореографического искусства в России / Е. А. Кузнецов // Культура: теория и практика. – 2016. – №3. – С. 23-25
6. Шериф Хасан Махмуд Бахадер. Танцевальная культура Древнего Египта: Дисс. канд. искусств. М., 1992. – 136 с.

# Единство формы и содержания хореографического произведения

*Ю. С. Усенко*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Л. В. Сидельникова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Статья посвящена единству формы и содержания, как неотъемлемых элементов хореографического произведения. В работе раскрываются понятия формы и содержания, в результате чего делается вывод, что общепринятое понимание данных понятий применяется для создания хореографической композиции.*

**Ключевые слова:** *танец, хореографическое произведение, замысел, композиция, единство, форма, содержание.*

**Актуальность.** Хореографическое искусство захватывает собственные корни с глубокой древности и формируется в различных направленностях. Одно из ключевых и важных мест в хореографии занимает постановщик. Его задача представляет собой постановку хореографического произведения. Для данной деятельности он должен познать все законы драматургии. В композиции предстоящей работы следует различать рисунок танца и хореографический текст. Но самое главное – обладать умением выражать форму и содержание хореографического произведения.

**Цель работы** – изучить основу композиции хореографического произведения. Задачи: изучить литературу и понять, что такое форма в хореографическом произведении; проанализировать различные понятия о содержании и изучить закон единства формы и содержания.

Содержание и форма – эстетические группы, которые выражают в искусстве внутреннее, тематическое начало и наружное, слышимое и видимое изложения. Они взаимосвязаны друг с другом, и не существует друг без друга. О содержании можно узнать только через форму. Всё без исключения, что не воплощено в форме, остается только замыслом, но не содержанием работы. Выразительные воз-

можности отдельных танцевальных движений обретают конкретный вид, если эти движения ставятся в взаимосвязь, формируются в целую танцевальную форму, что соответствует абсолютно всем требованиям содержания и предусматривает характерные черты данного содержания.

Балет является высшей формой хореографического искусства, где содержание обретает непростой сформированный характер. В содержании балетного спектакля выступает его актуальная проблема, раскрывающаяся в конкретном сюжете. А, например, в бессюжетном балете идейный смысл, раскрывается в драматургии человеческих состояний и эмоций, нравов и чувств героев [3, с. 74].

Важным требованием к одному из основных законов хореографической драматургии является органическая взаимосвязь формы произведения и его содержания. Имеется также противоположная закономерность – содержание выражается только лишь в конкретной форме. Эстетика балетной формы отталкивается от того, что форма имеет конкретное представление содержания. Содержание и форма неотделимы друг от друга, как в творческом ходе, так и в законченном творении.

В своё время В. Г. Белинский писал по поводу единства формы и содержания: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что разделять ее с содержанием, означает уничтожить само содержание; также напротив: разделять содержание с формой, означает уничтожить форму» [2, с. 138]. Действительно, не может быть выделен какой-либо реальный момент художественного произведения, который был бы чистым содержанием либо чистой формой.

Все хореографы, как правило, могут сталкиваться с рядом вопросов. Один из них представляет собой – неспособность в совершенстве использовать законы драматургии и грамотно использовать их в постановке хореографического произведения. Но это является основной целью постановщика, ведь танец не способен выстраиваться согласно тому или иному стандарту, любая тематика дает подсказку сочинителю на собственную особенную форму олицетворения. Форма и содержание танцевального сочинения зависит от находчивости, творческого навыка и профессионализма балетмейстера [1, с. 22].

В ходе исторического развития хореографического искусства содержание и форма изменяют собственный вид, соответственно потребностям времени. Раскрываются новые границы, и обогащается область выразительных средств. Данные перемены начинаются с содержания и несут за собой развитие формы [1, с. 146].

Хореографическая форма – это стабильная танцевальная структура, в рамках которой исполняется формирование танцевальных тематик [6, с. 62].

Исследователь В. Н. Карпенко понятие «форма» трактует таким образом: «...это метод изложения хореографического материала, и как он будет изложен – такую форму данный материал как хореографическое произведение и приобретает. Необходимо постоянно

помнить, что все разновидности танцевального искусства обладают свои формы, собственные характерные черты построения композиции танца» [5]. Хореографическая форма складывается из танцевально-пластического языка, пантомимных сцен, организуемых в цельную композицию.

Содержание – определяющая сторона целого, совокупность его частей. Содержание хореографического произведения отображает настоящую действительность.

Формирование образной формы, подбор изобразительно-выразительных средств и технических приемов зависит от отличительных черт актуального материала, вложенного в базу произведения. А также от характера идейно-эстетического осмысления данного использованного материала, то есть от содержания произведения.

Поиски абсолютной художественной формы в творческом процессе только лишь тогда становятся результативными, если они объединены с рвением художника досконально, откровенно и впечатляюще отобразить определенное жизненное содержание. Замысел способен остаться нереализованным, в случае если художник не найдет для него выразительной формы. Также наоборот: достойные внимания находки автора в области формы окажутся бессмысленными, незначительными в случае, если они носят самодельный характер [4, с. 192].

Целостность содержания и формы проявляется в том, что, определенному содержанию отвечает определенная форма, в которой оно сформулировано. Таким образом, мы можем сделать вывод, что органическая неразрывность содержания и формы является важным условием эстетического удовольствия, получаемого от произведения. Форма содержательна, а содержание оформлено.

#### Литература

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1948 г. – 614 с.
3. Ванслов В. В. Статьи о балете / В. В. Ванслов – 1980 г. – 192 с.
4. Захаров Р. В. Сочинение танца / Р. В. Захаров – 1989 г. – 242 с.
5. Карпенко В. Н. Хореографическое искусство и балетмейстер : учебное пособие / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана / В. Н. Карпенко, 2015.
6. Линькова Л. А. О драматургии балета : музыка и хореография современного балета / Л. А. Линькова, 1979. – 208 с.

## Особенности сценического воплощения танцев казанских татар

*Э. Э. Фахратова*

*студент 5-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной работе рассматриваются народные танцы казанских татар и особенности их сценического воплощения.*

*Ключевые слова: танцевальная культура, традиционный костюм, казанские татары, характерные движения, стилизация, фольклор.*

**Введение:** Танец является неотъемлемой частью культуры любого народа и, конечно, как и любое другое культурное наследие нуждается в бережном сохранении. Это касается и танцев казанских татар. В связи со специфичностью хореографического искусства, а также в связи с развитием прочих видов искусств танец не может оставаться в своей изначальной форме, он также требует развития и совершенствования. Таким образом актуальной становится тема сценического воплощения образов народной татарской хореографии

**Цель.** Охарактеризовать танцевальное искусство казанских татар и выявить особенности его воплощения на сцене.

**Методами исследования** выступали: исторический, метод описания произведения, визуальный.

Татарский народный танец является неотъемлемой частью жизни народа. В нем отражены надежды, радости, печали, искренность, любовь и мечты. Татарские народные танцы отражают отвагу, гордость татар и описывают их военную и трудовую деятельность.

Издrevле народные танцы исполняли только молоденькие девушки и не при посторонних мужчинах. Они показывали картины народного быта, маленьких повседневных радостей и забот. «Мужской танец – активный и мужественный. Движения танцоров – чеканные, изобилуют лёгкими подскоками и акцентированными притопами» [3, с. 219]

Вначале татарские танцы носили обрядовый характер и были связаны с ритуалами шаманов. В каждом движении скрыт потайной смысл.

Например, взмах рук создает образ летящей птицы. Татары создавали целые танцевальные пантомимы, в которых ярко выражался культурно-хозяйственный уклад. Данные обрядовые пляски передавались по наследству, от родителей к детям. Я. И. Ханбиков, говорит о значении в развитии детей татарских обрядов, приводит в качестве примера свадебные обряды как наиболее зрелищные и полные песен и плясок, а также Джиен и Сабантуй [6, с. 232].

Следует отметить, что ислам в категорической форме запрещал танец, как и другие виды искусства, изображающие живое существо (в основном танцы разрешались лишь в дни празднования Сабантуя – он завершался «хораном»), однако татарский фольклор существовал и получил широкое развитие. В долгие зимние вечера девушки собирались на молодежные посиделки – «кич утыру» и «аулакэи», и по приходу парней устраивали танцы.

Традиционные танцы казанских татар веселые и зажигательные, в них много прыжков, как больших, так и маленьких. Кроме того, в танцах много сложных поворотов, особенно с подскоками и прыжками. Нужно уметь держать точку, фиксировать положение взгляда и головы на одном уровне.

Специфика танцевального фольклора в том, что он является пластической образной формой, отражением и освоением действительности. Главное выразительное чувство – жест, поза, движение. Фольклорный танец – это памятник культуры, который нужно сохранять, т.е. собирать, изучать и пропагандировать, перенося на сцену. В современную эпоху для танцевального фольклора открывается широкий доступ на сцену. Никогда прежде сцена не видела искусства более яркого, вдохновенного, чем искусство народного фольклора. Создание современного народного танца, его сценическая обработка были бы невозможны без глубокого изучения народного творчества [4].

Балетмейстер, используя материал фольклорных экспедиций, в своей работе обогащает его своей фантазией, и не переносит на сцену все то, что существует в быту, т. е. создаёт высокохудожественное произведение на основе первоисточника. Фольклорный танец должен быть сценически оформленным и соответствовать законам сцены.

Огромная заслуга в создании сценического танцевального искусства казанских татар принадлежит Гаю Хаджиевичу Тагирову. Путешествуя в составе научной экспедиции, он начал изучение хореографического фольклора республики, который в дальнейшем лег в основу всей его творческой деятельности практика и теоретика татарской хореографии.

Приезжая в очередное поселение, Гай Тагиров занимал отдельную комнату, где работал с народными танцорами и старательно записывал национальные па, расспрашивал об их происхождении.

Начав работать в «Государственном ансамбле песни и танца Республики Татарстан» в качестве приглашенного хореографа, Тагиров дает

уроки классического танца артистам. До начала Великой Отечественной войны он успевает поставить свой первый хореографический опус в ансамбле «Танец трех девушек» на музыку Сары Садыковой. В этой постановке четко прослеживается разделение на «городской» и «деревенской» татарский танец. В основе «городского» татарского танца лежит небольшой бег, мелкая дробь, осторожные переступания ног. Музыкальный темп в таком исполнении более спокойный, по сравнению с деревенским танцем, он позволял показывать движения корпуса и рук – медленные, плавные. Для исполнения городского танца наряжались в красивые и богатые одежды, при этом танцующий должен быть эмоционально сдержанным.

Будучи талантливым балетмейстером, Гай Тагиров не боялся экспериментировать в области народного танца и продолжил ставить танцы с предметами быта, воинским оружием и т.п. Например, сыновья Тугзак танцевали с копьями, луками и кнутами, невольницы же с шарфом. Все эти атрибуты танца пластически обыгрывались, и, таким образом, в национальную хореографию добавлялись элементы игры. В дальнейшем Тагиров развивал и совершенствовал идею обыгрывания различных предметов в народном танце и добился в этом больших успехов.

В одной из самых удачных и богатых фольклорных экспедиций Гаю Тагирову удалось записать 52 танца. Собранный материал подтолкнул к мысли создать хореографический номер в форме кадрили. Используя в основе постановки небольшие фольклорные танцы, такие как «Тугэрэк уен» («Круговой танец»), «Йолдызым» («Звездочка моя»), «Кул сугып уйнау» («Танец с прихлопыванием в ладоши»), «Станок», а через некоторое время добавив «Кузнецъ», он ставит национальный сценический номер «Танец колхозной молодежи» – новый и по тем временам не совсем обычный для татарской профессиональной хореографии. Не все и не сразу принимают безоговорочно такое новшество, но время подтвердило правильность поиска, состоятельность эксперимента.

Результатом многолетней творческой деятельности балетмейстера стала написанная им книга «Татарские танцы», в которой описаны пятнадцать авторских танцевальных композиций, дана информация о положении рук в танце и сведения по татарскому костюму, а также приведены 127 татарских танцевальных движений.

В 1937 году Правительство республики приняло решение о создании хоровой студии при Татарской государственной филармонии, которая через полгода была реорганизована в Ансамбль песни и пляски ТАССР. Сама жизнь продиктовала татарам создать национальный коллектив, предназначенный для изучения и развития лучших образцов народного танцевального и песенного творчества. Это был первый коллектив в республике, утвердивший новый жанр профессионального хорового и хореографического искусства – народные песни и танцы. Таким образом танцевальное искусство казанских татар продолжает жить и развиваться.

**Выводы:** Современная сцена требует от танцевального искусства новизны сценических форм, выразительных средств, актуальных тем и эстетической направленности. Но они не могут возникать у балетмейстеров без глубоких знаний традиций и историй народов мира, его хореографических и фольклорных источников. Изыскания талантливых балетмейстеров, их собственные наработки и идеи, фольклорные экспедиции позволяющие выявить наиболее характерные особенности татарских танцев плюс возрастающее техническое и актерское мастерство исполнителей – все это позволило наиболее зрелищно и ярко воплотить на сцене все особенности и характер татарского танца, не теряя при этом его национального колорита. Конечно, огромную роль в сохранении и развитии татарского национального танца играет Государственный Ансамбль песни и танца Татарстана, который ведет активную творческую деятельность и гастролирует по всему миру.

#### Литература

1. Виноградов Ю. Гай Тагиров и его творчество / Ю. Виноградов // Тагиров Г. Х. Татарские танцы. – Казань: Таткнигоиздат, 1984. – 256 с.
2. Горшков В. Н. Балетмейстер Гай Тагиров / В. Н. Горшков. – Казань: РНМЦ и КПП Татарстана, 1997. – 47 с.
3. Карпенко, В. Н. Народно-сценический танец: монография / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. – М.: ИНФРА-М, 2016. – 306 с.
4. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
5. Тагиров Г. Х. Татарские танцы / Г.Х. Тагиров. – Казань: Изд-во Татар. кн., 1984. – 256 с.
6. Ханбиков, Я. И. Из истории педагогической мысли татарского народа / Я. И. Ханбиков. – Казань. Татарское книжное издание, 1967. – 232 с.

## От истоков до гибели скоморохов на Руси

*А. С. Черевань*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*История искусства скоморохов берет своё начало во времена древней Руси, примерно в XI веке нашей эры. Основной их функцией являлась реализация древних как мир потребностей человека – в хлебе и зрелищах. Именно ответственность за зрелища и брали на себя скоморохи. Они занимались тем, что затевали песни и пляски на площадях и ярмарках, привлекая в своё представление всё больше народа. Особенностью работы скомороха являлся непосредственный контакт с аудиторией.*

**Ключевые слова:** скоморохи, праздник, Древняя Русь, народ, песни, пляски, зрелища, веселье, ватаги, плясицы, гонения, церковь.

**Актуальность** темы исследования определяется необходимостью для любого хореографа знать истоки танцевального искусства.

**Цель** исследования: изучить процесс становления искусства скоморохов Древней Руси.

**Задачи** исследования: на основе истории искусства скоморохов ознакомиться с их творчеством, выявить, почему они исчезли и во что переродилось их искусство.

Для достижения поставленной цели использованы **методы** анализа, в работе с литературным источником.

Первобытно-общинный строй, в результате которого происходило разделение труда и рост городов, из всего народа выделились первые профессиональные сочинители и исполнители народной музыки, песен и плясок [3, с.7].

В IX-X веках сложилось первое русское государство – Киевская Русь. Ранние сведения о профессиональных актёрах русского средневековья, носителях народного искусства – скоморохах, относят к XI веку.

Значение этого слова незамысловато, но его этимология до сих пор ставит в тупик историков, в результате чего нет единого мнения.

Проследить четкую историю происхождения слова «скоморох» не удалось и по сей день.

Можно считать, что скоморохи – явление, общее для всех народов европейских стран в средние века. Скоморохи были преемниками греко-римских мимов, народных потешников, которые часто бывали на пирах и попойках, на площадях и в питейных домах.

Источники таких сведений достаточно разнообразны. Это, прежде всего, произведения устно-поэтического народного творчества: песни, былины, сказки, легенды, пословицы, поговорки. Самая древняя русская летопись упоминает о скоморохах, как об участниках княжеской потехи. Отдельные моменты плясок и действий народных актёров можно увидеть в памятниках изобразительного искусства [4, с.11].

Большое количество источников свидетельствует, что само искусство скоморохов было очень разнообразным. Скоморохи – древнейшие представители народного этноса, народной сцены, народного музыкального искусства. Они играли на музыкальных инструментах, пели, плясали, исполняли сценки и акробатические номера. В народных песнях, былинах, поговорках скоморохи часто встречаются в виде гусельников, которые сопровождали свои песни и пляски игрой на звончатых гусях. Чтобы ознакомиться с традиционными образами русского фольклора, использовали и деревянные ударные инструменты, такие как – трещётки, ложки, стукалочки, кроме этого и свист на бересте, танцы с полотенцами и платочками. В танце присутствуют элементы соревнований, особенно желание перетанцевать друг друга и импровизационные моменты [1, с.24]. Сначала скоморохи работали по одному, но со временем, стали объединяться в группы, которые в старину называли ватагами. Наряжались они в особое короткополое платье. Другие владели сразу несколькими видами исполнительского искусства того времени, но были и такие, которые специализировались только в игре на инструментах, только в пляске и т.д. По мере роста профессионализма и совершенствования исполнительского мастерства скоморохи избирали себе определённые виды искусства.

Весь продолжительный период, с XI до середины XVII века, можно по справедливости называть эпохой скоморохов.

Искусство скоморохов считается полностью народным по своему происхождению и содержанию. Присутствие сюжета и характера играло большую роль в скоморошьях танцах, так как именно эти составляющие наполняли смыслом взаимоотношения исполнителей, поскольку образы неразрывно связаны с лексическим материалом. Их искусство было ещё в те времена, когда игры, песни и пляски являлись неотъемлемой частью языческих обрядов. Моменты скоморошьей пляски переданы в старинных памятниках русского изобразительного искусства, например, фрески Софийского собора в Киеве.

Проводя аналогии с западной культурой, скоморох – это шут для широких масс общественности. Способствовали такому образу и яркие, цветастые, зачастую гротескные костюмы. Нередко тематический

уклон их выступлений был направлен в сторону язычества, с использованием соответствующих костюмов славянской и языческой мифологии. Одним из атрибутов, свойственных скоморохам, – традиционный шутовской колпак с бубенчиками. О костюмах артистов позволяют судить рисунки, оставленные их современниками.

Скоморохи-плясуны часто одевались в шутовские одежды и маски. Они разыгрывали целые представления, наряжались козой и медведем. Такие представления обычно происходили на святках [2, с.56].

Частыми участниками ватаг были всевозможные дрессированные звери и птицы: коты, собаки, соколы и даже гуси.

Звездой такого рода «шоу» всегда являлся дрессированный медведь, присутствие которого вызывало большой интерес народа. Прикосновение к медведю считалось добрым знаком, поэтому для тех, кто хотел прикоснуться или даже сплясать с косолапым всегда стояла очередь.

Иногда мужчины наряжались женщинами, а женщины мужчинами, разыгрывая весёлые пантомимные и танцевальные сценки.

В старинных рукописях часто упоминаются женские пляски. Народные танцовщицы, которые пребывали в скоморошьях труппах, назывались плясцами. Обычно они являлись женами скоморохов, и в труппы, скитавшиеся по Руси, всегда входили целые семьи. А то обстоятельство, что пиры и особенно свадьбы праздновались с участием скоморохов, можно установить по белорусской пословице: «Что за веселле без скоморохи!».

Скоморохи-плясуны были замечательными мастерами своего дела. Недаром в народных русских пословицах отмечено: «Не учи плясать, я и сам скоморох», «Всяк спляшет, да не как скоморох» и т. п.

Профессиональное мастерство скоморохов-плясунов и плясниц включало в себя и развивало мотивы старинной народной русской пляски, многие из которых сохранились и сегодня. Основу выразительных средств скоморошьей пляски составляли разновидности присядки, дробы и другие старинные национальные движения русской пляски, которые требовали большой ловкости и сноровки.

Основной тематикой в первые века существования этой культуры было славянское язычество, с обращением к богам. Среди выступлений раннего периода скоморошества проводились даже целые религиозные обряды, именно поэтому принято считать, что своим созданием культура скоморохов обязана христианизации Древней Руси, в ходе которой жрецам языческих культов не осталось места, и они вынуждены были скитаться по земле, показывая в качестве представлений то, что умели лучше всего – процесс поклонения богам.

Нередко происхождение скоморохов связывают со жрецами Велеса, второго по значимости бога в славянской культуре. Велес – «скотий бог», покровитель рассказчиков и поэзии [5, с.35].

На протяжении многих веков скоморошьей ватаги бродили по русской земле и несли своё искусство в разные слои тогдашнего обще-



ства. Иногда они давали представления и в княжеских палатах, боярских хоромах, купеческих домах.

С середины XVI века скоморохи стали участвовать в забавах при дворе московских царей. В 1571 году был объявлен набор «весёлых людей» для обслуживания двора Ивана IV. По свидетельству князя Курбского, царь плясал на своих пирах в масках вместе со скоморохами, и они развлекали его на медвежьих потехах, свадьбах и т. д. Оседлые скоморохи обслуживали государеву «Потешную палату», которая являлась предшественницей будущего придворного театра.

Кроме других плясунов в «Потешной палате» царя Михаила Романова был и канатный плясун Иван Лодыгин. В 1629 году он обучал «танцам и всяким потехам» пятерых своих учеников и получал за это жалованье от государя. Иван Лодыгин – первый известный в истории учитель танцев на Руси.

Скоморохи демонстрировали разные сценки из жизни, критиковали богачей, церковников и купцов – угнетателей народа, а также выносили все «язвы» общества на людское обозрение, в первую очередь – жадность, зависть, глупость и т. д. Народ видел в них выразителей своих мыслей и настроений.

Первыми причинами того, что почти всё время странствующие скоморохи подвергались жестокому преследованиям, которые в итоге уничтожили этих ранних представителей русского народного театрального искусства, были мотивы народной революционности и элементы демократической сатиры в творчестве скоморохов.

Вскоре противником скоморошества стала выступать христианская церковь. Если в XI веке изображения скоморохов появлялись даже на росписях Софийского собора, то в дальнейшем церковь осуждала не только самих скоморохов, но и вообще веселые песни и пляски, как «бесовские» соблазны, как греховные занятия, не подобающие христианину. Ведь песенно-плясовое творчество народа имело истоки в древнейших языческих обрядах, и это возбуждало ненависть церковников. Чтобы утвердить своё идеологическое и политическое господство в стране, церковь старалась искоренить все следы язычества, в чем бы они не проявлялись. Песни и пляски приводили в ярость церковников особенно тогда, при их исполнении в дни праздников христианского календаря. Странствующим скоморошьям ватагам всё чаще запрещалось появляться в том или ином населенном месте, а иногда и совсем запрещалось выступать где-либо. Такие запреты издавались и в XV, и в XVI веках.

С середины XVII века скоморохи были причислены к «дурному сословию людей». Из свидетельств того времени даже бояре считали пляску делом шутовским и непристойным для себя. Им были страшны и мятежные мотивы скоморошьяго репертуара [6, с.48].

После бурных народных волнений при участии странствующих скоморохов в Москве и других городах царь Алексей Михайлович издал в 1648 году особые грамоты, в которых налагался строжайший

запрет на «всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми». Этим он завершил цикл подобных грамот, которые издавались властями ещё с XV века. Музыкальные инструменты скоморохов подлежали истреблению, а тех, кто ими пользовался наказывали кнутом. Странствующие скоморохи, которых приравнивали к мятежникам, были обречены на голод и изгнание [6, с.56].

В период средневековой истории Русского государства искусство скоморохов сыграло большую прогрессивную роль, отражая помыслы и настроения народа, сохраняя и развивая основные черты народной игровой песенно-плясовой культуры. Впоследствии скоморошество не было уже профессией, но оно долго сохранялось в народных праздничных играх, в песнях и хороводных плясках, иногда проникая окольными путями и в новый профессиональный театр.

Вместе с искусством скоморохов в России существовал самодеятельный и народный профессиональный театр. Он пережил скоморошество, несмотря на плохое отношение к нему светских и духовных властей, и сохранялся в разных своих формах до конца XIX века. Как и искусство скоморохов, народный театр также состоял из простых приёмов. К народным театральным представлениям относили: игрища (происходили от скоморошьях представлений, где высмеивались угнетатели народа), интермедии (небольшие сцены, по характеру близкие к игрищам), кукольные и народные комедии (задира и забияка Петрушка, который постоянно пускался в пляс) и т. д.

#### Литература

1. Белкин А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин : Изд-во Наука, 1975. – 24 с.
2. Ивлева Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре / Л. М. Ивлева, 1994. – 56 с.
3. Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – М.: Изд-во Искусство, 1978.
4. Фаминицын А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминицын. – М.: Изд-во Искусство, 1991. – 120 с.
5. Фаминицын А. С. Божества древних славян / А. С. Фаминицын. – М.: Изд-во Институт русской цивилизации, 2014.
6. Шептаев Л. С. Русское скоморошество в XVII веке / Шептаев Л.С. – 48 с.

## Развитие традиций крымскотатарского танца на современном этапе

*В. Ю. Чикина*

*студент 5-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В работе рассматриваются истоки и становление традиций крымскотатарского танца, их сценическое воплощение на сегодняшний день, а также обозначаются пути дальнейшего развития.*

**Ключевые слова:** *танец, традиции, крымские татары, культура, Хайтарма, Крым.*

**Введение:** Крымскотатарский народ прошёл сложный исторический путь, который отразился на состоянии его культурного наследия. Значительная его часть безвозвратно уничтожена либо утрачена. Особенно это коснулось хореографического искусства и его традиций. И все же крымскотатарское танцевальное искусство продолжает жить и развиваться. Об этом свидетельствует, прежде всего, успешная творческая деятельность двух крымскотатарских ансамблей песни и танца «Крым» и «Хайтарма», а также всевозрастающее число самостоятельных крымскотатарских коллективов.

**Цель.** Проанализировать становление и развитие традиций крымскотатарского танца на сегодняшний день.

**Методами исследования выступали:** метод исторический, метод визуальный, метод описания произведения, метод анализа.

Крымские татары или кырымлы, как они сами себя именуют – коренной народ Крыма, сформировавшийся на территории Крымского полуострова, в результате слияния тюркских племён (гунны, тюрко-булгары, печенеги, кыпчаки, сельджуки и др.) с оседлым населением горных и прибрежных районов Крыма (потомки тавров, скифов, греков, готов, италийцев, черкесов, славян и др.) [1, 37]. Подвергшись исламизации в средние века, отличался от прочих этносов тюрко-му-

сульманского мира особым своеобразием происхождения, быта, традиций и культурно-исторических связей с Европой (Причерноморье, Средиземноморье) и различными регионами Азии. Вместе с тем, он был включен в арабо-исламский мир, наиболее тесно в период мамлюкского Египта – в тюрко-мусульманскую общность, являлся её частью и во многом питался постоянными связями с ними, что не мешало формированию у крымских татар самобытной культуры и традиций. Характерными чертами этой культуры были: господство тюркского языка при сохранении языков других этнических групп, интегрирующая роль ислама как идейно-религиозной основы культуры, а так же как регулятора этики, права, эстетики.

Отражением культуры и традиций крымских татар стал их быт, жизненный уклад и искусство. До сегодняшнего дня дошло множество прекрасных образцов этого искусства – это богатое литературное наследие, живопись, великое многообразие музыкальных произведений, а также произведений ремесленных. Что же касается танцевального искусства крымских татар, оно продолжает развиваться. Исходя из этого, актуальной становится тема сохранения и развития традиций крымскотатарского народного танца.

В недалёком прошлом танцы крымских татар были как обрядовыми, так и игровыми, носившими, в основном, созерцательный характер. Хотя в более древние времена они, возможно, были связаны с культом различных птиц и животных, например, движения рук в девичьем танце напоминает движение крыльев, а юношеский танец, построенный на лёгких прыжковых движениях, напоминает движения горных животных и птиц.

Для более ранней, традиционной хореографии конца XIX и начала XX вв., характерно проявление большей склонности татар к сочинительству новых танцев на основе использования местного и близко родственного фольклора (турок, болгар, греков).

Все известные танцы крымских татар делятся на: 1) мужские и женские, 2) сольные и смешанные, 3) групповые.

В танцах большая роль отводится женщине, что совпадает и с хореографической обрядовой практикой по данным историко-этнографических источников, в которых основная роль принадлежала женщине – хранительнице домашнего очага, благополучия и семейного спокойствия в далёком прошлом и современном настоящем.

В танцах, в основном, преобладают лирические и бытовые мотивы. Сюжеты танцев рассказывают о жизни и быте народа: о выборе невесты и о многом другом. Подобная схожесть, вероятно, была присуща танцевальной культуре народа и раньше, с той лишь разницей, что посвящались танцы духам неба, матери земле и т.д.

По количеству фигур танцы имеют вариации от 2-х до 8-10.

Наиболее характерными являются следующие движения: раскрытые на уровне плеч руки у мужчин, корпус стройный, величавый, локти полусогнуты. Повернутые кисти рук на уровне груди у женщин.

В девичьем танце используются волнообразные движения рук впереди себя (справа налево и наоборот), а так же вращательные движения кистей «от себя». Основное характерное движение ног – «ход переменным шагом».

Характерны также мелкие движения плеч «вверх – вниз, вперед – назад». Рисунок танца во многом произволен, за исключением сюжетных танцев, но с определённым набором движений. Основными линиями танца являются точка, линия, диагональ, полукруг, круг. Количество исполнителей в танцах варьируется: от одного до восьми человек или же неограниченное четное количество человек в парных танцах.

По тематическому содержанию крымскотатарские народные танцы разнообразны и делятся на хороводные (двух типов по темпераменту – медленная, быстрая), парные, сольные.

Среди семейно-бытовых обрядов особое место у крымских татар, как и у многих народов, всегда занимала свадьба – многодневное яркое действо с многочисленными инструментальными мелодиями, песнями и танцами, своеобразная «народная опера», как называл этот обряд Я. Шерфединов [7, с. 4]. Исследования этнографов этой темы в 20-30 гг. XX в. дают нам представления как о культуре крымских татар в целом, так и об их танцевальном искусстве.

В 1919–1924 гг. Г. А. Бонч-Осмоловский собрал сведения о свадебных обрядах татар в Судакском и Бахчисарайском районах, где и находим упоминания о многих танцах. Исследователь сообщает, что в Судакском районе во второй день в доме невесты начинаются танцы. Отмечает, что женщины и мужчины танцуют на разных половинах дома. Традиции раздельного исполнения танцев мужчинами и женщинами крымские татары в некоторых населенных пунктах долгое время строго придерживались не только во время свадьбы, но и в повседневной жизни, о чем свидетельствуют письменные источники XIX – нач. XX ст. Бонч-Осмоловский описывает традицию класть под шапку лучшим танцорам-мужчинам бумажные деньги, которые после окончания танца отдаются музыкантам. Таким образом, наблюдалась своеобразная неформальная профессионализация, когда танец уже исполнялся не только «для себя», но и «для зрителя».

Вероятно, что, истоки крымскотатарского народно-сценического танца кроются именно здесь. Ведь ни для кого не секрет, что впоследствии лучшие танцоры-одиночки Хайри Эмир-Заде, Усеин Баккал, получившие «хореографическое образование» на свадьбах и народных праздниках, стали профессиональными исполнителями, гордостью нации.

В отличие от Судакского района, в Бахчисарайском, по свидетельству Бонч-Осмоловского, уже в первый день молодежь поет и танцует до четырех часов. Затем, после перенесения невесты в свободную от гостей комнату, «старшая распорядительница, енге, сняв с невесты дуак (головной убор) и мараму надевает их на себя и танцует танец акаявасы; танцы и музыка продолжают до вечера» [3, с. 48].

Исследователь приводит еще один фрагмент обряда, где танец играет значимую роль. Во второй день, вечером девушки, обращаясь к свахам, исполняют песни, требуя куман-емыш (медный кувшин с сушеными орехами и фруктами). Свахи соглашаются лишь с тем условием, что «девушки должны его выкупить танцами. Те танцуют, затем одна из них вместе с сагдычем под песню исполняет танец чора-батыр» [3, с. 50] (сагдыч – шафер). Только после танцев девушкам отдают кувшин. Здесь танцуются массовый женский танец.

Таким образом, Г. А. Бонч-Осмоловский в этнографическом исследовании, посвящённом свадьбе крымских татар, предоставляет ценные материалы о танцевальной культуре народа.

У Хартидисе Ханым Каралезли, записавшей старинный обычай татарского обручения и свадьбы в деревнях Дереккой, Ай-Василь и Аутка Ялтинского района, со слов жительницы с. Дереккой Урхум Гафаровой, находим сведения о нескольких танцах. Своеобразным сигналом к началу свадьбы, как отмечает автор, был танец женщины, окончившей окрашивание хной невесты [5, с. 136]. Танцы на свадьбе продолжались с вечера понедельника и до четверга. Каралезли рассказывает о танце парикмахера, которого приглашали для бритья жениха в четверг: «При бритье парикмахер (бербер) каждую минуту останавливал бритвё и начинал танцевать, окруженный живым кольцом товарищей жениха ...» По окончании бритья все присутствующие клали на зеркало парикмахера деньги, а от невесты ему дарили красивый юз-без, которым покрывали его плечи. После этого, потанцевав немного, он уходил [5, с. 140].

Это лишь несколько примеров из тех сведений, которые дошли до наших дней. Из выше изложенного видно насколько танцевальное искусство переплетено с повседневной жизнью крымских татар, насколько плотно вошла традиция танцевания в праздники, обряды и даже детские игры данного народа. Конечно же встает вопрос о сохранении этих традиций ведь без них народ может потерять свою идентичность и уникальность.

Особую роль в сохранении и развитии традиций крымскотатарского танца играет создание таких ансамблей, как «Крым» и «Хайтарма». Благодаря их деятельности свое сценическое воплощение нашли яркие и любимые народом танцы, такие как: «Агыр ава ве хайтарма», «Чобан оюнь», «Явлух», «Хоран», «Тым-тым» и многие другие. Отдельно стоит выделить творчество Ремзие Усеиновны Баккал. Работая в Таджикистане, она мечтала о возрождении культуры своего народа, и её мечте суждено было сбыться. Получив приглашение работать в Крыму, воплотила свои мечты в ансамбле «Хайтарма». Ремзие Баккал в своей работе делала упор именно на возрождение национальных традиций. В своих работах она отразила особенности крымскотатарской культуры, обрядов, праздников и даже повседневной жизни народа. В её постановке «Степные узоры» отражены особенности танцев степных татар (ногаев), их колорит и характер. Хореографическая композиция «Юзук» стала отражением народной игры в коленко.

Отдельного внимания заслуживает постановка сюиты «Той» (Свадьба). Это танцевальное действо является сценическим отражением традиционной свадьбы со всеми обрядами и ритуалами, такими как танец девушек со свечами, раскрашивание невесты хной, шуточные песни и танцы кудалар, танец парикмахера жениха и др.

На сегодняшний день, помимо профессиональных ансамблей крымскотатарского танца «Крым» и «Хайтарма», существует множество самодеятельных ансамблей, и их число растет из года в год. Этому способствует, прежде всего, интерес крымских татар к своей национальной культуре, своим традициям и обычаям. Массовые национальные праздники и гуляния создают площадку для популяризации крымскотатарского танцевального искусства, а обилие хореографических конкурсов стимулирует самодеятельные коллективы к непрерывному совершенствованию своего исполнительского мастерства. Новое время, новые культурные веяния создают новую тематику для сценического воплощения, а новейшие технические достижения в области сценографии помогают более полно воплотить на сцене требуемый образ.

**Выводы.** Благодаря народной памяти и трудам историков и этнографов традиции крымскотатарского танца сохранились до наших дней. С развитием танцевального искусства, его совершенствованием развиваются и обогащаются его традиции. Этому способствуют новые мелодии, современные аранжировки старинных песен, новые разработки в области костюма и сценографии и, самое главное, – труд молодых балетмейстеров, привносящих новые идеи и новые смыслы в старинные традиции.

#### Литература

1. Абкадыров Р. Р. К вопросу формирования тюркской топонимии Крыма / Р. Р. Абкадыров // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 1999. – № 6.
2. Алимов Али. Танцы крымских татар. Хореографический сборник / Алимов Али. – Одесса: ТПО «Вариант» 1994.
3. Бонч-Осмоловский Г.А. Брачные обряды татар горного Крыма // Известия Государственного русского географического общества. – Т.58. – М.-Л., 1926. – Вып.1. – С.21–61.
4. Джемилев А. Танцы ансамбля «Хайтарма» / А. Джемилев. – Ташкент, 1986.
5. Каралезли Х. Старинный обычай татарскогозачужения и свадьбы в деревнях // Крым. – М., 1926. – № 2. – С.132–142.
6. Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре старожиловческого населения Крыма. Часть первая. Мусульмане: крымские татары, крымские цыгане / Ред.-сост. М. А. Лраджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. – 768 с: илл. ("Этнография Крыма"). – Рос, укр.
7. Шерфединов Я. Песни и танцы крымских татар / Сост. Я. Шерфединов. – М. – Симферополь, 1931. – 96 с.

## Особенности использования техники танца modern в создании хореографического произведения

*Л. А. Чугай*

*студент 5-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются история зарождения танца «Modern», его основные особенности, содержание танца, основоположники данного танцевального направления и особенности использования техники танца modern в создании хореографического произведения.*

**Ключевые слова:** *Modern, танец, искусство, содержание танца, техника танца, хореографическое произведение.*

Исполнение танца «Modern» позволяет не только самореализоваться исполнителю, но и служит способом раскрепощения, выражения своих внутренних чувств и эмоций. Это был более свободный и демократический взгляд на человека, позволяющий танцору не ограничиваться в выборе тем для своих хореографических произведений. Именно идея, а не эстетическая сторона танца рождает и совершенствует его, наполняя эмоциональной и чувственной нагрузкой.

Импровизация является основой танцевального искусства, соответственно неотъемлемой частью исполнения танца «Modern», поскольку именно на ней он строился на заре своего рождения и развивается в наши дни.

При создании хореографического произведения, танцор слушает свой внутренний мир, обращается к своему субъективному пониманию жизни, ее понятий и реалий. Это лишний раз подтверждает то, что танец «Modern» является субъективным началом в искусстве.

**Цель** статьи рассмотреть особенности использования техники танца modern в создании хореографического произведения.

**Методы** исследования: в данной работе используется теоретический анализ и обобщение научной литературы посвященные истории

зарождения танца «Modern», а также особенностям использования техники танца modern в создании хореографического произведения.

**Задача:** изучение и популяризация танца «Modern» в создании хореографического произведения.

Танец «Modern» – одно из направлений современной хореографии, зародившееся в конце XIX – начала XX в. в США и Германии. Термин «Танец Modern» возник в США для определения сценической хореографии, отвергающей как традиционные балетные формы, так и эстрадный танец. Общим для сторонников этого танцевального течения было стремление создать новую хореографию, отвечающую, по их мнению, духовным потребностям человека XX в. Основными принципами данного направления являются: отказ от канонов; воплощение новых актуальных для современности тем и сюжетов с помощью оригинальных танцевально-пластических средств.

Изучая возникновение танца «Modern», исследователи считали, что главной причиной сознательного и волевого утверждения нового направления является «истощение» стиля в искусстве, а также «пресыщенность» в искусстве деталями, точностью, научным рационализмом, что свойственно было реалистическому и импрессионистическому направлениям.

На содержание танца «Modern» существенно повлияли философские концепции, которые в силу своей направленности, затрагивали не только проблемы гносеологии, но и особенно акцентировали свое внимание на проблемы самой жизни, которые постигаются в их основах, интуитивным путем, а не рациональным. В стиле танца «Modern» отчетливо наблюдаются культ интуитивного, неподвластного разумному началу, своеобразная внутренняя природа художественного образа.

Во время создания современного, актуального танцевального направления, хореографы обратились назад, в глубокую древность, а именно к этническим народным танцам. «Первородное движение» способно было глубоко проникать в сложную природу современного человека, его мыслей, чувств, эмоций надежд и разочарований.

Исполнение танца «Modern» позволяло не только самореализоваться исполнителю, но и служило способом раскрепощения, выражения своих внутренних чувств и эмоций. Это был более свободный и демократический взгляд на человека, что позволило танцору не ограничиваться в выборе тем для своих хореографических произведений. «Движение рождалось от внутреннего импульса, и, если оно несло значительную смысловую нагрузку, то совершенно неважна его эстетическая привлекательность» [3, с. 222]. Именно идея, а не эстетическая сторона танца рождает и совершенствует его, наполняя его эмоциональной и чувственной нагрузкой.

Импровизация является основой танцевального искусства и, соответственно, неотъемлемой частью исполнения танца «Modern», поскольку именно на ней он строился на заре своего рождения и развивается в наши дни. В отличие от балета, «Modern» не требовал

изысканных пропорций фигуры, выворотности, высокого шага и подъема, большого прыжка и апломба [4]. Поэтому он существенно отходит от канонов классического танца, осознавая безграничные возможности человеческого тела. При создании хореографического произведения танцор слушает свой внутренний мир, обращается к своему субъективному пониманию жизни, ее понятий и реалий. Это лишнее подтверждает то, что танец «Modern» является субъективным началом в искусстве.

На практике реализация смысловой нагрузки танца осуществляется согласно определенной траектории на горизонтальной и вертикальной оси. Так, например, жесты снизу-вверх – указывают на стремление к идеалу, т.е к более умственному, возвышенному в нравственном смысле, а жесты сверху вниз – указывают на обратное действие, стремление к материальным земным вещам. Жесты слева направо – отрицают, отвергают, указывают, грозят; справа налево – привлекают, ограничивают, страшатся. Жесты вперед – зовут, изливают чувство, созерцают; жесты назад – мыслят, сводят, сочетают. И вся эта «мировая геометрия», в которой располагается деятельность трех начал – Жизни, Разума и Чувства, укладывается в схему Экцентрического, Концентрического и Нормального. Каждая из этих форм может осуществляться в разных направлениях.

Осуществление движение в разных направлениях способствует выражению истинных чувств исполнителя и придает танцу особую смысловую нагрузку. Именно система выразительного жеста оказалась одним из источников возникшего на рубеже XIX–XX вв. свободного танца, ранней формы танца модерн [2].

Основоположниками этого танцевального направления являются: Марта Грехэм, Рудольф фон Лабан, Курт Йосс, Мари Вигман, Дорис Хамфри, Черльз Вейдман, Хоссе Лимон, которые аналогичным образом видели в своем искусстве средство самопостижения, проникновения в подсознание.

Итак, известная танцовщица этого направления Мари Вигман, как и Айседора Дункан, исходила первоначально из идеи эмоциональной трактовки музыкального произведения. Однако для ее танца не характерны простота и непосредственность, что свойственно было танцу Дункан. Во время исполнения танца Мари Вигман, как и других мастеров немецкого «выразительного танца», интересовали сильные душевные порывы, острые переживания, а не гармония и эстетическая сторона танца. Поэтому для представителей этого течения было характерно обращение к темам страха, разочарования, отчаяния, страдания, смерти.

Айседора Дункан во время своего выступления поражала не только своей живостью, но и красочной естественностью пластичных движений, а также красотой обнаженного тела. В своем творчестве она постоянно шла по пути внутренних побуждений и эмоциональных исканий. Танец Айседоры Дункан являлся высшим проявлением

ясности и свободы не только тела, но и духа. Не обладая достаточно привлекательной фигурой, она словно гипнотизировала зрителей, от каждого танцевального элемента у зрителей захватывал дух, хотя с профессиональной точки зрения техника танца была довольно проста. Легкий бег на полупальцах, естественные остановки, прыжки, позы, жесты она часто копировала с греческих барельефов, скульптур. Однако не только танец, но и сам образ, который выбирала Асейдора для своих выступлений, полностью соответствовал древнегреческому духу.

Одним из своих духовных отцов Дункан называла поэта Уолта Уитмена. Уитмен прославлял тело человека и все сущее, верил в святость чувств и поступков, которые человек, униженный пуританством, всячески пытался стыдливо подавить в себе. Созданный Уитменом образ «поющей Америки», миллионного хора голосов – мужских, женских и детских – от берегов Тихого океана до Атлантики, через горы, реки и просторы прерий, провозглашающих хвалу Свободе и Демократии, этот образ Дункан трансформировала, заявив вслед за Уитменом: «Я вижу танцующую Америку!» [4].

Свой танец она называла «свободным». Тонко улавливаемые танцовщицей через музыку настроения и чувства, воплощались в импровизационных, наполненных глубоким поэтическим содержанием движениях [4].

Следует отметить, что с точки зрения Дункан, в стиле «Modern» не обязательны элементы классического танца (выворотность, удлиненность конечностей, воздушность прыжков, танец на пуантах).

Несмотря на то, что стиль танца Дункан, за неимением определенной системы, исчез вместе с ней, Айседора Дункан по праву считается выдающейся танцовщицей своего времени.

Марта Грэхем, ведущая танцовщица стиля «Modern», стремилась раскрыть внутреннее содержание человека, тем самым проанализировать человеческие страсти: трагическое мироощущение, сопротивление страху, ревность, любовь, сомнение. На сегодняшний день она является единственной, кто сформулировал основы техники нового танца: его законы, формы, терминологию. Поэтому ее технику исполнения танцевальных движений по сей день изучают хореографы, как основу современного танца. Практически все они, независимо от стиля, который исполняют, знакомы с основными принципами ее техники: сокращения/выдоха и растяжения/вдоха (contraction и release).

Движение Марты к новому языку и стилю проявлялось в стремлении отправиться от самого простого (ходьбы, бега) к сложному; от автоматического – к осмысленному движению. Основным сдвигом про-являлся в уходе от приоритета эстетически изящного, в смещении акцента с эстетики внешней формы на внутренний смысл танца, с текста – на подтекст [5].

В дальнейшем эволюция танцевального направления «Modern» привела к тому, что взаимоотношения с балетом стали менее антагани-

стическими, чем до Второй мировой войны. В это время наблюдается взаимообогащение этих двух форм.

Сторонники стиля «Modern» многое взяли из классического танца и разработали такие направления, как народный танец и классический танец народов Востока, а балет, используя их опыт, создавал экспрессивно-драматические образы в своей танцевальной сфере [1].

Каждый танцор и хореограф, исполняя этот танец, опирается на свои глубокие мысли, пронизанные философским и религиозно-мистическим началами. В наши дни – это довольно-таки элитарное направление искусства, широкая популярность которого все больше и больше возрастает. Это одно из немногих хореографических направлений, имеющих сложившуюся систему подготовки исполнителей. В профессиональных хореографических учебных заведениях «Modern» преподают параллельно с классическими и историко-бытовыми танцами.

В современном мире исполнители и постановщики танца не ограничиваются каким-либо одним хореографическим направлением и, зачастую, редко соблюдают чистоту стиля. Синтез и взаимообогащение – вот принципы современной хореографии, являющиеся одновременно символом времени.

Так, отходя от традиционных канонов в танце, постепенно открывались новые возможности танца, формировалось новое отношение к телу, в частности, к тому, как оно движется.

#### Литература

1. Абрамов Г. Явление современного танца / Г. Абрамов // Петербургский театральный журнал. – СПб, 2002. – № 32. – С. 411-413.
2. Бакланова Н. А. Профессиональное мастерство работника культуры: Учебное пособие. М.: издательство Московского Государственного Института Культуры, 1994. – 548 с.
3. Курюмова Н. В. Танцующее тело: попытка освобождения от власти, дисциплинарных практик и власти языка / Н.В. Курюмова // Власть и властные отношения в современном мире. – 2006. – С. 222-226.
4. Никитин В. Ю. Композиция в современной хореографии. МГУКИ, 2007. – 164 с.
5. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце / В. Ю. Никитин. – М.: ИД «Один из лучших», 2004. – 414 с.

# Региональные особенности композиционного построения русской кадрили

*Я. И. Чулакова*

*студент 4-го курса  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Л. В. Сидельникова*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Танцевальная культура и традиции народов России, складывавшаяся на протяжении многих веков, подчинила кадрили русской национальной манере. Русская кадрили содержит многообразные, сложные по технике исполнения и композиции фигуры, в которых четко прослеживаются местные, самобытные, региональные особенности и специфика.*

**Ключевые слова:** кадрили, танец, регион, область, региональная особенность, традиции, историческое развитие.

**Актуальность.** Тема сохранения и развития традиций русского народного танца является одной из важнейших социально-культурных проблем, а также важнейшим связующим звеном поколений. В танце русского народа, в том числе и кадрили, в символической форме зафиксированы и наглядно представлены все сферы жизни: элементы обрядово-бытовых действий, мировоззрения, трудового процесса, взаимоотношения между людьми, характер этноса, правила и нормы поведения. Вместе с тем, посредством народных танцев осуществлялись моральные, воспитательные и эстетические функции, передавались родовые и семейные традиции. В связи с этим особенно важным является сохранение, развитие и передача этого исторического опыта.

**Цель доклада:** изучить региональные и этнонациональные особенности русской кадрили.

**Задачи:**

- 1) изучить видовые особенности и разнообразие русской кадрили;
- 2) определить роль регионального фактора в развитии танца кадрили;

3) выявить значение и влияние местных, самобытных, региональных, этнических особенностей и специфики на технику исполнения и композицию танца.

Танцевальная культура и традиции народов России, складывавшаяся на протяжении многих веков, подчинила кадрили русской национальной манере, характеру и стилю исполнения, учитывая региональные особенности страны.

Кадрили выделяется в самостоятельный вид русской народной пляски. Музыкальный размер – 2/4, реже – 6/8. Исполняется четным количеством пар. В кадрили может быть от 5 до 12 фигур и характерная композиция.

Русская кадрили содержит многообразные, сложные по технике исполнения и композиции фигуры. Можно выделить три группы кадрили по форме построения: квадратные (угловые), где пары стоят по сторонам квадрата, движение осуществляется по диагонали или крест-накрест; линейные (двухрядные) – здесь характерно движение навстречу друг другу двух линий танцоров; круговые – движение осуществляется по кругу, иногда к центру круга и назад в большой круг [1, с. 67], [4, с. 29].

Русский народ ввел в кадрили разнообразие рисунков, дополнив её фигурами русских плясок и хороводов: «звездочка», «корзиночка», «круг», «воротца». Другие фигуры определяют взаимоотношение танцоров: от игр и хороводов в кадрили перешел поцелуй, и целые фигуры в кадрили имеют такие названия, как «поцелуйчик», «казенка», «прощальная»; широкое распространение кадрили с такими фигурами получили в центральных областях России [2, с. 72], [1, с. 46].

В некоторые фигуры кадрили вошли элементы перепляса. В «Ивановской», «Калининской», «Парецкой» (Нижегородская область), «Никологорской» (Владимирская область) кадрили появились названия «Перепляс», «Камаринская», «Под барыню», «Топотуха с переплясом», в которых участники показывают свое индивидуальное мастерство [1, с. 106].

Фигуры некоторых кадрили имеют исключительно местные названия: в Архангельской области вместо слова «фигура» используется «игра» или «1,2,3-я фигура»; в Астраханской области вместо «1,2-й фигуры» говорят: «первое, второе колено». В кадрили иртышских казаков семь фигур, каждая из них имеет свою мелодию и именуется «кадрель», а в Костромской области кадрили из семи фигур называют «семизарядной» [3, с. 91], [5, с. 107].

Каждая фигура кадрили выделяется остановками как в музыке, так и в танце: в одних кадрили объявляется номер или название фигуры, в других отделяется дробным ключом, притопом, взмахом платка или хлопком, иногда гармонист перед каждой фигурой дает аккорд. Также выделяется и окончание фигуры, например, в Печерском районе Псковской области, каждая фигура заканчивается тем, что партнеры

легонько ударяют по ладони левой руки партнерши. Также встречаются кадрили, где совершенно различные фигуры сопровождается одна непрерывная мелодия, например, «Дорогорская» (Архангельская область), «Зеленгинская» (Астраханская область) и др.

В русскую кадрили вошли новые фигуры: «Полька», «Вальс», например в «Травинской» (Астраханская область), «Череповецкой» (Вологодская область), «Московской» и других кадрилях. Также органически вошла в русскую кадрили и появившаяся в конце XIX в., частушка – эти фигуры так и называются «Под частушку». Частушки встречаются в кадрилях Ставропольского края, Томской области, колхозных кадрилях Ленинградской области – «Волховской», «Оятской» и многих других [2, с. 120], [6, с. 47].

Отдельного внимания заслуживает донская казачья кадрили, которая вобрала манеру, специфику и характер донских казаков, которая проявляется в самобытной культуре, внешнем облике и традициях. Казачья кадрили наполнена разнообразными элементами ухода и шуток, в танце казак ухаживает за казачкой и красуется перед ней. Казачья кадрили разделена на три части: первая – знакомство, вторая – кадрили, третья – расход. Казачья кадрили имеет, как правило, соревновательный характер. В донской казачьей кадрилях можно встретить русские дробушки, хлопущки, присядки, мелкие дробы, татарские сбивки и чем замысловатее ритмический рисунок, тем интереснее. В сбивках задействованы не только ноги, но и корпус, руки, голова. Сбивки исполняются, как правило, на полусогнутых ногах, по шестой позиции [2, с. 58], [3, с. 37].

Разнообразны в казачьих кадрилях и инструментальные ансамбли: скрипка, гармоника и бубен (Верхний и Нижний Дон); «волонжа» или «басоля» (бас), скрипка и бубен (Верхний Дон); 4-5 скрипок, гармошка и бубен (Северский Донец) [5, с. 90].

Подводя итог, необходимо отметить, что распространение танца кадрили в России было полностью подчинено русскому национальному характеру, манере и стилю исполнения. Немаловажную роль в этом процессе сыграл региональный фактор. Русская кадрили содержит многообразные, сложные по технике исполнения и композиции фигуры, в которых четко прослеживаются местные, самобытные, региональные особенности и специфика.

#### Литература

1. Богданов, Г. Ф. Самобытность русского танца / Г. Ф. Богданов. – М.: МГУ-КИ, 2003. – 222 с.
2. Бочкарева, Н. И. Русский народный танец: теория и методика / Н. И. Бочкарева. – Кемерово: Кемеровский ГУКИИ, 2006. – 179 с.
3. Заикин, Н. И. Областные особенности русского народного танца / Н. И. Заикин. – Орел: ОГИИК, 2004. – 688 с.
4. Устинова, Т. А. Лексика русского танца: основные элементы русских танцев и плясок / Т. А. Устинова. – М.: АНО, 2006. – 207 с.

5. Устинова, Т. А. Русский народный танец / Т. А. Устинова. – М.: Искусство, 1976. – 152 с.
6. Устинова, Т. А. Фольклорные танцы тверской земли / Т. А. Устинова. – Тверь: ТОДНТ, 2002. – 160 с.

## Становление и развитие танца модерн на рубеже конца XX – начала XXI века в России

*Е. А. Щелканова*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Л. В. Сидельникова*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье представлена информация о развитии и становлении танца модерн в России.*

*Ключевые слова: модерн, современная хореография, Россия.*

В XX веке современная хореография характеризуется процессами поисков различных новых эстетических принципов, стилей, тенденций, где поиски сменяли друг друга стремительно, иногда продолжая найденное или отвергая то, что уже состоялось.

Естественно, что танец модерн в хореографической культуре ярче всего проявляется в тех формах искусства, которые отвечают стилистике эпохи. Поэтому из Европы в Россию проникают новые формы танца.

**Актуальность:** развитие на современном этапе танца модерн.

**Цель** данной работы: ознакомиться с историей становления и развития танца модерн в конце XX – начале XXI века **Задачи:** изучить литературные источники, позволяющие проследить историю развития танца модерн; ознакомиться с российскими хореографами в стиле танца модерн; раскрыть особенности танцевальных школ, театров и студий в стиле танца модерн в России.

Танец модерн становится всё большее популярным в различных странах, в том числе и в России. В Российской Федерации танец мо-



дерн имеет большее развитие в больших населенных пунктах. Например, Москва, Петербург, Екатеринбург, Челябинск.

Первым, кто сумел удачно соединить современный танец с требованиями советского репертуара на эстраде, был Борис Сергеевич Санкин. Как говорил он сам: «Я долгое время работал в Государственном академическом ансамбле народного танца им. Игоря Моисеева, и у меня была возможность выезжать за рубеж, где я и познакомился с новыми в то время направлениями танца – джазом, модерном, диско» [5, с.236]. В 1977 году Борис Санкин создал свой ансамбль «Ритмы планеты» на базе Тульской филармонии. В репертуаре его коллектива были народные стилизованные танцы. Он первым из советских балетмейстеров обратился к направлениям современного танца и популяризовал современный танец в России.

Формирование танца модерн происходит на протяжении 100 лет, современное его развитие мы наблюдаем в постмодерне. В России хореографами, продолжающими работу в направлении танца модерн в настоящее время являются: Алла Сигалова, Александр Кукин, Татьяна Баганова, Сергей Смирнов, Евгений Панфилов, Ольга Пона.

Хореограф Алла Сигалова в 1989 году основала собственную труппу под названием «Независимая труппа Аллы Сигаловой». В своих постановках она откровенно говорила о современных фобиях, проблемах, комплексах и неудовлетворенном влечении современного человека, которые принимают форму гротеска.

Николай Васильевич Огрызков создал свой «Свободный балет» на основах профессионализма, работы с движением, опоры на сложившиеся методики подготовки тела, развития принципов построения движущихся структур и композиций. Все это сегодня становится актуальным. В состав труппы входили танцовщики открытые к восприятию новых идей. Труппа восхищала публику свободой и виртуозностью, умением сочетать элементы джаз танца и русского фольклора, высокие скорости, свинговые ритмы и головокружительные, стильные поддержки. Огрызков был убежден: «Фундамент для появления звезды – его педагог». И отдал педагогике половину жизни [1, с.137-145]. Его целью было то, чтобы в нашей стране появился профессиональный современный танец с характерными чертами российской культуры. Он стремился соединить лучшее в России – это классический и народный танец и модерн, контемпорари и джаз. Огрызков говорил: «... никогда не разочаровывался в танце. Потому что современный танец-это не техника, а мировоззрение».

Петербуржец Александр Кукин и его единомышленники самоотверженно отстаивали идеи постмодернданса с принципами постоянного эксперимента с натуральным, безыскусственным движением и гравитацией. В 1990 году семь участников студии решили основать профессиональную труппу танца модерн. В сентябре 1990 года труппа официально была зарегистрирована как частное предприятие под офи-

циальным названием «Театр танца Александра Кукина». Так в России появилась первая профессиональная труппа танца модерн, бессменным художественным руководителем которой Александр Кукин является до настоящего времени. Постановки его являли редкий пример абстрактного танца, бесконечной текучести линий, чуткого взаимодействия и трансформации тел.

Другой хореограф – Татьяна Баганова – в 1990 году пришла работать в театр «Провинциальные танцы» в Екатеринбурге. «Провинциальные танцы» – один из первых авангардных коллективов России. В театре ставила поначалу миниатюры, а затем спектакли, такие как «Мужчина в ожидании», «Свадебка» на музыку И. Стравинского, «Полеты во время чаепития» на музыку К. Ланкастера и другие. Проводила мастер-классы на фестивалях в Петербурге, Витебске, Калининграде. «В своем творчестве Баганова апеллировала к немецким экспрессионистам» [2].

Еще один коллектив современного танца в Екатеринбурге – «Экцентрик-балет», организованный Сергеем Смирновым в 1995 году. Хореографию его всегда отличала сложная простота танцевального языка, его метафоричность, чувство стиля и безупречный вкус. Он всегда любил и продолжает сочинять и ставить миниатюры – маленькие танцевальные рассказы. Смирнову удалось создать по-настоящему профессиональный коллектив современного танца, единый творческий организм, спаянный его талантом и энергией художественного руководителя.

В свою очередь, Евгений Панфилов создал в 1994 году собственную труппу «Балет Евгения Панфилова», единственную из всех новых трупп, которая жила по закону русского стационарного театра, давая раз в неделю спектакли, попасть на них было невозможно. Труппа Евгения Панфилова профессионально танцевала неклассическую хореографию, он сделал ставку на непрофессиональную манеру движения людей, которые не учились классическому танцу, но имели горячее желание танцевать. Так и возникли «Балет толстых» и «Бойцовский клуб». «Его труппа по-прежнему чуть ли не единственная в России, кто занимает не востребованную у нас, но популярную в мире нишу танца модерн» [3].

Признанный коллектив «Театр современного танца», организованный Ольгой Поной в 1992 году, получил профессиональный статус. Коллектив уникальный, уважаемый в балетном мире. В труппе было всего 2 профессиональных танцовщика, все остальные – обычные студенты. Несколько высказываний О. Поны: «Из спектакля каждый выносит что-то сугубо личное. История не обязательна, главное-игра красок. Точно также можно смотреть на хореографический спектакль. Здесь краски- это человеческие тела. И понимание идет на уровне чувств, интуиции, вашего сердца» [4]. В 2007 году коллектив отпраздновал свое 15-летие.

Таким образом, можно подытожить, что на современном этапе существования танец модерн продолжает свое развитие на российской

почве и представлен интересными постановщиками со своими самобытным стилем, колоритом и постановками.

#### **Литература**

1. Васенина Е. Российский современный танец : диалоги / Е. Васенина. – М., 2005. – 259 с.
2. Гердт О. – Танцующие в темноте. [Электронный ресурс] – <http://www.itogi.ru/archive/2000/43/115809.html>
3. Крылова М.- Толстые и тонкие./ Газета «Независимая». [Электронный ресурс] – [http://www.ng.ru/culture/2006-03-31-12\\_fatnthin.html](http://www.ng.ru/culture/2006-03-31-12_fatnthin.html)
4. Марьина Т. – Ольга Пона: «Не ждите от танца развлечений» // <http://www.aloerole.ru/articles/1111406735/a-1193725737>
5. Никитин В.Ю./Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп./ СПб.:«Лань»,«Планета музыки», 2016. – 520с.

## **МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО И КУЛЬТУРНЫЙ ТУРИЗМ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ**

## Совершенствование процесса прогнозирования туристских потоков

Л. М. Арзуманян

студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Туризм»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»

Э. Э. Ибрагимов

научный руководитель  
доктор экономических наук, профессор  
заведующий кафедрой туризма  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»

В работе рассмотрены основные проблемы развития и процессов прогнозирования индустрии туризма в России. На основе количественного отношения проведен прогнозный анализ для исследования туристической индустрии, а именно, туристских потоков в России на примере Центрального федерального округа.

**Ключевые слова:** прогнозирование, туризм, риск, туристский поток, планирование, инфраструктура.

**Введение.** Туристская сфера напрямую связана с политической жизнью государства, а не только с социально-экономическим развитием общества. Фактор геополитики следует относить к основным, имеющим непосредственное влияние на распределение туристских потоков в регионе. Только с учетом геополитики можно сделать прагматичный вывод о туристской политике в регионе. Поэтому Всемирная туристская организация должна обращать внимание на данную отрасль. Поскольку многие иностранцы считают полуостров Крым местом экономической и политической нестабильности, необходимо работать над повышением привлекательности отрасли туризма республики в мире [6].

**Цель исследования.** Определение процессов прогнозирования туристских потоков.

В статье использовались **методы:** нормативно-поискового прогнозирования, планирования целевых показателей, а также системный подход.

**Результаты исследования.** На данный момент имеются некоторые факторы, которые мешают туристской отрасли гармонично развиваться. Среди них:

- 1) неравномерное развитие всех туристских регионов страны;
- 2) низкая скорость распространения туристских услуг от продавца к клиенту;
- 3) слабое развитие логистики, которая отвечает за развитие транспортной связи между различными регионами страны и субъектами;
- 4) слабый уровень развития сферы услуг;
- 5) сложный процесс получения инвестиций туристскими объектами для эффективного развития к началу сезона.

Возрастают шансы сведения к минимуму предпринятых усилий и потери огромного количества финансовых вложений из-за существования этих факторов, а далее – к самой минимальной полезности создаваемых проектов по улучшению состояния индустрии туризма [4].

Также негативным фактором является ограниченное количество ресурсов туристской сферы регионов, которые могли быть задействованы в развитии инфраструктуры [5].

Таблица 1. Сведения о показателях (индикаторах) программы развития туризма в Центральном федеральном округе в 2013–2025 гг.

Показатель (индикатор)	2013	2018	2020	2025
Численность граждан Российской Федерации, заселенных в средствах коллективного размещения, тыс. чел.	9379,7	10 437,5	10 734,5	11 301,9
Численность иностранных граждан, заселенных в средствах коллективного размещения, тыс. чел.	2234,8	2544,2	2632,8	2802
Площадь номерного фонда средств коллективного размещения, м <sup>2</sup>	3 010 800	3 835 085	3 949 018	4 166 675

Продолжение таблицы 1

Инвестиции в основной капитал средств коллективного размещения, млн руб.	8873,4	13 432,13	13 831,16	14 593,48
Количество лиц, работающих в туристических фирмах, тыс. чел.	14 190	18 829,9	19 388,64	20 456,07
Объем платных туристских услуг, оказанных населению, млн руб.	44 231,1	41 960,3	43 206,88	45 588,33
Объем платных услуг гостиниц и аналогичных средств размещения, млн руб.	56 620,11	60 771,21	662 576,56	66 025,49

Источник: данные сайта Федеральной службы государственной статистики.

Стоит помнить, что индустрия туризма непосредственно связана с рисками, которые часто являются неоправданными. Однако их можно устранить с помощью поддержки государства, а именно:

- партнерские отношения государства с предпринимателями, которые создадут благоприятную среду для дальнейшего сотрудничества;
- разумное использование финансирования и согласование всех плановых операций [2, с.36].

Итак, на данный момент, во время экономической блокады России, а также огромного влияния санкционных стран на туристскую сферу хозяйства, именно метод точечного прогнозирования по А. С. Панаринову может положительно влиять на этот сегмент деятельности государства и предпринимательства [1, с.15].

Только прогнозирование способно предоставить туризму хотя бы минимальные гарантии положительного исхода или (хотя бы) получения полезного опыта, который в будущем мог быть использован при похожей ситуации. Однако следует иметь в виду, что самыми точными прогнозами могут считаться только краткосрочные, в силу изменчивости экономических процессов и клиентского спроса на туристский продукт.

Прогноз турпродукта чаще всего составляется либо с точки зрения туристского предприятия, либо – всей сферы туристской индустрии. Такая деятельность со стороны туристской индустрии государства направлена на нахождение грамотных путей индустрией гостеприимства. Потребности туристов чаще всего рассматриваются именно со стороны предприятий туризма. Они предоставляют самые точные сведения на данный момент, которые позволяют упорядочить самые

нужные потребности туристов на ближайшее время, из чего можно составить цельную картину на конец сезона. Главная особенность прогнозов в туризме – наличие множественности вариантов исхода и их возможного решения в случае неудачи [3].

Подлинность предоставляемых сведений, а также способы их преобразований имеют главное влияние на осуществление наиболее точного прогнозирования с помощью экономико-математических подходов для построения графика плотности вероятности случая [7].

**Выводы.** Туристская сфера Российской Федерации для своего развития должна любыми доступными способами поддерживать работу турфирм. Именно предприятия туризма способны предоставлять самые достоверные сведения по включению путешествий в жизнь граждан. Полученную информацию можно использовать для кратко срочного прогноза из-за большой изменчивости экономических процессов в стране или в регионе.

#### Литература

1. Козлов Д. А., Лайко М. Ю., Попов Л. А. Прогноз развития туристского комплекса Крыма. В сборнике: Роль экономических наук в развитии общества. Сборник статей Международной научно-практической конференции. – Уфа. 2014. С. 61-63.
2. Кошелева А. И. Туристская мотивация и ее роль в развитии индустрии гостеприимства и туризма // Вестник Российского экономического университета им. Г. В. Плеханова. Вступление. Путь в науку. – 2012. – № 3. – С. 26-38.
3. Особенности развития туризма в Крыму [Электронный ресурс].- Режим доступа: [https://otherreferats.allbest.ru/sport/00221967\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/sport/00221967_0.html) (Дата обращения 23.02.2019)
4. Перспективы туризма в Крыму [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://qkempek.livejournal.com/1813182.html> (Дата обращения 23.02.2019)
5. Проблемы государственного регулирования туризма в Республике Крым [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://eee-region.ru/article/4502> (Дата обращения 23.02.2019)
6. Стратегия развития туризма в Крыму на примере Испании [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://school-science.ru/3/14/32504> (Дата обращения 23.02.2019)
7. Федеральное агентство по туризму [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.russiatourism.ru/> (Дата обращения 23.02.2019)

# Исследование возможностей рынка туризма для лиц третьего возраста в России

*М. С. Ершова*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Туризм»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Э. Э. Ибрагимов*

*научный руководитель  
доктор экономических наук, профессор  
заведующий кафедрой туризма  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье автором определено современное состояние туристической индустрии третьего возраста. Также описаны новые проекты по развитию туризма для людей старшего возраста и причины, способствующие данному прогрессу.*

**Ключевые слова:** туризм, индустрия туризма, турист, развитие, старшее поколение, третий возраст.

**Введение.** Наиболее прогрессивно развивающейся индустрией в мире на сегодняшний день является туризм. Значение туризма регулярно возрастает, нередко туризм становится неотделимой частью жизнедеятельности человека. Организация содержательного туристического отдыха становится важной задачей, а с точки зрения спроса, туризм занял первое место среди иных видов отдыха. Таким образом на сегодняшний день туризм стал крупной сферой по обслуживанию рекреационных потребностей человека.

Помимо этого, туризм оказывает колоссальное воздействие на экономику, социальное развитие, культуру государства. В настоящее время отрасль обеспечивает работой множество людей во всём мире. В туризме заняты не только специалисты непосредственно туристской отрасли, но и работники транспорта, средств размещения и разнообразных развлекательных учреждений. Значимость данного вида отдыха в мире постоянно повышается, что связано с возросшим воздействием этой сферы на экономику. Туризм является значительным источником доходов, занятости, способствует диверсификации экономики, создавая отрасли, обслуживающие данную сферу, а также одним из самых прибыльных

видов бизнеса в мире [5]. Исходя из перечисленного, тема возможностей туризма для лиц третьего возраста является актуальной для изучения.

**Цель** исследования: проанализировать возможности развития туризма для людей старшего возраста.

Для того, чтобы решить цель исследования, были выделены следующие задачи:

1. Определить современное состояние туризма третьего возраста.
2. Рассмотреть несколько проектов, направленных на развитие туризма для людей старшего возраста.

**Материал и методы исследования:** В данный момент отмечается возросший интерес к туристам третьего возраста. Индустрия туризма к данной категории относит людей старше шестидесяти лет. Такой интерес обусловлен ростом численности населения старших возрастных групп. По данным Федеральной службы государственной статистики, численность населения в возрасте старше трудоспособного (мужчины в возрасте 60 лет и более и женщины – 55 лет и более), на август 2018 достигло 37362 человек, это 25% всего населения России [2].

В России сегмент туристов старшего возраста менее развит, по сравнению со странами Западной Европы и США. Тем не менее, существует высокий спрос на поездки, в том числе и на туры внутри страны. Потребности туристов третьего возраста разнообразны. Наиболее популярен культурный и оздоровительный туризм. В настоящее время общее количество туристов третьего возраста в Российской Федерации составляет 12% от общего числа. Столь низкий процент характеризуется несколькими ключевыми моментами:

1. Отсутствие на рынке туристских услуг предложений для лиц старшего возраста.
2. Низкая платежеспособность туристов третьего возраста по отношению к высокой стоимости туристского продукта.
3. Незаинтересованность туристских операторов в разработке предложений для туристов третьего возраста.

Поскольку статистика показала, что в ближайшее время намечается активный рост численности людей старшего возраста, то в государстве на лидирующие позиции выдвинулся вопрос поддержания социальной и гражданской активности пожилых граждан [4].

Одним из направлений развития индустрии гостеприимства является расширение туристского спроса в сегменте пожилых людей. Для занятой части населения туризм – это отдых от работы, повседневных забот. Пенсионеры располагают значительным ресурсом времени, туристская поездка для них является формой активного образа жизни [1]. По прогнозам UNWTO к 2030 году треть въездного потока в Европу будут формировать туристы старшего поколения.

Поскольку статистика показала, что в ближайшее время намечается активный рост численности людей старшего возраста, то в государстве на лидирующие позиции выдвинулся вопрос поддержания активности пожилых граждан: социальной и гражданской.

На данный момент в Петрозаводске реализуются два проекта по направлению туризма третьего возраста – «Доступный туризм для старшего поколения. Маршрут» и «Доступный туризм для старшего поколения. Волонтер». Оба проекта в 2018 году были поддержаны Фондом президентских грантов (№ 18-1-003826, №18-2-007577).

Целью проекта «Доступный туризм для старшего поколения. Маршрут» является создание всесезонного туристского маршрута на один – два дня в Республике Карелия, который будет приспособлен к возможностям и направлен на потребности старшего поколения граждан. При воплощении проекта было произведено тестирование популярных туристских объектов Республики Карелия на их соответствие критериям доступности, комфортабельности и безопасности среды с учётом особенностей старшего поколения. Первое пилотное путешествие состоялось в марте 2018 г. Социальная группа, составленная из представителей общественных ветеранских организаций, отправилась в однодневный тур по маршруту Гирвас – Рускеала. По окончании тура было произведено анкетирование. Участники дали оценку проекта и высказали свои предложения. Итоги представлены в декабре на конференции «Доступный туризм для старшего поколения».

Тогда же дан старт следующего проекта по подготовке волонтеров для социального туризма, которые будут сопровождать группы возрастных путешественников «Доступный туризм для старшего поколения. Волонтер». В рамках проекта были созданы курсы для волонтеров, помогающих пенсионерам и инвалидам во время поездок. Реализация данного проекта в Карелии поможет сформировать среду для социализации граждан старшего поколения, маломобильных граждан, лиц с ограниченными возможностями за счёт обеспечения доступности туристских услуг [3].

**Заключение.** Можно сказать, что туризм для лиц третьего возраста обладает огромным потенциалом, поскольку сейчас в России всё направлено на его развитие. Создаются оптимальные условия для путешествий: удобная инфраструктура, транспортная доступность, относительно небольшая цена. Появляются новые предложения на рынке туристских услуг, выгодные условия и скидки. Разрабатываются программы, направленные на развитие туризма для лиц старшего возраста. К сожалению, туризм для старшего поколения в РФ находится на стадии становления. В настоящее время в России путешествует не более 12% от всего числа граждан старшего возраста. Реализация проекта «Доступный туризм для старшего поколения» позволяет создавать специальные программы, адаптированные для граждан старшего поколения как по доступности, так и по стоимости.

#### Литература

1. Теория и практика гостеприимства [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://dw6.ru/sovremennyye\\_tendentsii\\_razvitiya\\_industrii\\_gostepriimstva.html](http://dw6.ru/sovremennyye_tendentsii_razvitiya_industrii_gostepriimstva.html) (дата обращения: 03.03.2019).

2. Федеральная служба государственной статистики (Росстат) [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat\\_main/rosstat/ru/statistics/population/generation/#](http://www.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_main/rosstat/ru/statistics/population/generation/#) (дата обращения: 03.03.2019).
3. Фонд президентских грантов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--p1ai/public/application/cards> (дата обращения: 03.03.2019).
4. Цыганкова С. "Серебряное ожерелье" для "третьего" возраста // Российская газета – Неделя – Северо-Запад № 222(7685) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://rg.ru/2018/10/04/reg-szfo/v-karelii-razrabotali-specialnye-tury-dlia-pensionerov.html> (дата обращения: 03.03.2019).
5. Шерешева М.Ю., Полянская Е.Е., Туризм третьего возраста: предпочтения, требования, ограничения // Государственное управление. Электронный вестник №61 год – 2017 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/turizm-tretiego-vozrasta-predpochteniya-trebovaniya-ogranicheniya> (дата обращения: 03.03.2019).

## История создания первых литературных музеев в контексте развития культурной жизни России

*М. Н. Куликова*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Музеология и охрана объектов  
культурного и природного наследия»  
ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Г. А. Абрашкевичус*

*научный руководитель  
кандидат культурологии, доцент кафедры философии,  
культурологии и гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*На современном этапе развития в российском обществе формируются новые подходы к государственной культурной политике. Культура выступает ресурсом развития. В данном контексте, востребованы познавательные возможности литературных музеев, их образовательный потенциал. Музеи становятся признанными центрами литературной жизни региона. В данной*

*статье рассматривается история создания первых литературных музеев в контексте развития культурной жизни России. Анализируется миссия литературных музеев в общественной жизни страны, определяется их значение в истории русской культуры и музейного дела России.*

**Ключевые слова:** литературный музей, культурная жизнь, русская культура Пушкинский музей, музейное дело.

Литературные музеи как явление культурной жизни России имеют свою историю. К изучению истории и развития литературных музеев в контексте развития отечественной культуры обращались Бак Д. П., Майоров А. В., Климов Л. А., Калуцков В. Н., Мастеница Е. Н., И. В. Чувилова.

**Цель** данной статьи заключается в рассмотрении причин появления первых литературных музеев в России, их эволюция на протяжении второй половины XIX и нач. XX века. Определение хронологических рамок позволило осмыслить их миссию в общественной жизни страны, определить значение в истории русской культуры и музейного дела России. В работе использовались методы исторического исследования, описательный метод. По мнению Д. П. Бака, литературоведа, профессора, директора Государственного литературного музея, литература в стране развивалась в неразрывном единстве с просвещением общества, Россия сформировалась как «литературоцентрическая страна» [1]. С момента появления нового вида коммуникации – книгопечатания в России, развития национальной литературы в XVIII веке, во взаимоотношениях в XIX веке государства и литературы печатное слово выражало идеологические, социальные запросы на информацию, или личные творческие мысли, облеченные в художественные образы. Слово «глаголом жгло» сердца людей, вскрывало пороки, бичевало несправедливость, пробуждало мысли о справедливости и лучшей жизни. Так правление Николая I ознаменовалось созданием 12 цензурных комитетов, которые выполняли функцию заслона и жесткого контроля над прогрессивными идеями. При этом литературная жизнь, деятельность писателей и поэтов в России была в центре формирования и общественного мнения, осознания отношений народа и власти. Одновременно с этим литература влияла на ментальность и патриотическое сознание в стране.

Предысторией создания литературных музеев стали традиции отечественной культуры по собиранию, бережному хранению и публикации источников русской литературы. Круг этих источников обширен: рукописи и портреты писателей, их личные вещи, автографы в альбомах, письма, воспоминания. В этих условиях создание литературных музеев стало важным и востребованным как для литературной, научной, искусствоведческой среды, так и для околосреды общественной, обывателей, желавших больше знать о своих литературных кумирах.

Созданные в России в XIX веке музеи такого профиля закрепляли существование и художественной традиции, раскрывали взаимодей-

ствие общества и литературы, фиксировали в общественном сознании понимание о существовании силы печатного слова, способной формироваться под воздействием обстоятельств и, в свою очередь, влиять и формировать эти обстоятельства.

Одновременно с этим, литературные музеи не рассматривали историю литературы как процесс, непосредственно вплетенный в общественную жизнь, а делали акцент на мемориальной составляющей, что влекло за собой определённый иллюстративный характер творчества. В данной связи на государственном уровне к их созданию власти не чинили препятствий. Музеи открывались с государственным размахом, были приурочены во всероссийском масштабе к юбилейным датам в биографии поэтов или писателей.

С момента создания литературные музеи становились центрами по изучению творчества писателя или поэта. Сохраняли и популяризировали литературное наследие. Можно считать, что первыми инициаторами сохранения литературного наследия стали лицеисты Императорского Лицея. Они начали разговор о том, что память об А. С. Пушкине должна быть увековечена. В 1861 году отмечалось 50-летие Царско-сельского Лицея, и петербургская общественность поддержала призыв лицеистов о создании первого музея, посвященного Пушкину. Однако вопрос о создании музея в тот период остался нерешенным. Только, спустя восемнадцать лет, в год 80-летия поэта, интерес к музею был озвучен в письме директора лицея и инспектора к бывшим воспитанникам. В письме была просьба о помощи в обустройстве библиотеки, которая, по существу, и стала музеем Пушкина. Предполагалось открыть библиотеку Pushkiniana, «в которой собрано все, относящееся до великого лицеиста», разместить отдельные издания поэта, альманахи, сборники, периодические издания, в которых публиковались его произведения, а также статьи о нем. В обращении также описывалась программа деятельности библиотеки (музея). Скромная Pushkiniana эволюционирует в обширный Пушкинский музей, который начнет свою работу в 1889 году, в его коллекции уже будет насчитываться около 1700 предметов. Одновременно с собиранием книг, автографов, портретов, гравюр предпринята попытка систематизации собрания и его описания [4].

Через десять лет, в 1899 году в России новый интерес к личности А. С. Пушкина. В Большом конференц-зале Петербурга открылась юбилейная пушкинская выставка, выпущен каталог. Все материалы были систематизировались по видам источников и, по существу, были впервые объединены для экспонирования [5]. Научная миссия музея расширялась, в 1907 году создаётся Пушкинский Дом, как «хранилище музейного типа и источниковедческий и исследовательский центр не только пушкиноведения» [6, с.25].

Деятельность Пушкинского дома как литературного музея позволила в 1913 показать часть накопленных коллекций в трех небольших залах и в вестибюле главного здания Академии Наук. Собрание пред-

метов, их изучение, создание фондов продолжалось даже в обстановке военного времени – Первой мировой войны.

Последующие литературно-мемориальные музеи появлялись в России один за другим. Этот факт в истории создания литературных музеев вновь обращает нас к проблеме освоения обществом духовного наследия великих русских писателей и поэтов. «Только при полном и единодушном сочувствии всего русского общества, для которого так дорога память знаменитого нашего поэта, столь безвременно погибшего, возможно быстрое и полное осуществление предположений о создании «Лермонтовского музея» [2, с3].

С таким обращением выступило руководство Николаевского Кавалерийского училища в мартовском номере журнала «Русская старина» за 1881 год. Было положено начало созданию музея М. Ю. Лермонтова в Петербурге. Открылся музей в 1883 году при Николаевском кавалерийском училище. Собрано около четырёхсот книг, журналов, сборников и альманахов, в которых печатались произведения М. Ю. Лермонтова. Переданы рукописи поэта, его картины и рисунки, портреты Лермонтова и его родственников.

В 1911 году открыт литературный музей Л. Н. Толстого. При жизни творчество великого писателя было широко известно в отечественной и мировой культуре. Его имя стало общественно значимым, он был духовным наставником для многих современников. Приверженцы и последователи философского и нравственного учения Л. Н. Толстого проповедовали его идеи, стремились увековечить имя гения. Желание в общественных кругах воздать должное таланту писателя, признание его вклада в русскую литературу и культуру, можно рассматривать как новый этап развития русского общества, весьма своевременно выдвинувшего мысль о создании дома-музея Л. Н. Толстого. «Желали домом-музеем создать памятник Толстому живой, деятельный, не глыбу камня, а культурный центр с рядом просветительных учреждений, библиотекой, читальней, народной аудиторией для собраний и чтений по литературно-общественным вопросам» [6, с.23]. По мнению Е. Н. Мастеницы: «литературные музеи, появившиеся в конце XIX начале XX в., хотя и были единичны, но могли служить подтверждением начинавшего набирать силу процесса мемориализации. На начальном этапе он не был напрямую связан с созданием музеев, а скорее означал признание права на память и почитание» [3, с.108] Их организация продиктована общественной потребностью увековечения памяти поэтов или писателей, собирания относящихся к их «золотому веку» реликвий, библиографии.

Эти тенденции, с музейной точки зрения, стали общими и характерными для второй половины XIX- нач. XX в. Литературные места, организованные экспозиции в музеях рассматривались в это время как своеобразные объекты общественного паломничества: поклонения святыням русской культуры, личностям гениев русской литературы. Коллекции музейных предметов литературных музеев выставлялись

по принципу объединенной общности, формы экспозиционной организации материалов, чему способствовала простая классификация по родам и видам источников. В начале XX века в сферу общественного интереса попадают литературные недвижимые памятники, усадебные ансамбли. Возникает музей «Ясная Поляна», где объектом освоения становится весь исторический комплекс движимых и недвижимых памятников. Именно этот комплекс выступал источником приобщения посетителей и к жизни, и к творчеству писателя. В 1910-1920 гг. формируется новый тип мемориального музея, в котором главной задачей становится показ быта, интерьерной обстановки, в которой жил и творил поэт или писатель.

Ретроспективный анализ истории создания первых литературных музеев России позволяет сделать следующие выводы. Период второй половины XIX – нач. XX века можно с полным основанием считать временем формирования историко-литературных коллекций, накопления музейных предметов литературных музеев. При значительном развитии русской культуры, науки и просвещения, личной инициативы и вклада в музейное дело известных ученых, писателей, журналистов в данный период отсутствовали четкие представления о миссии и задачах литературного музея как самостоятельного учреждения. Сказывалось отсутствие профессионально подготовленных специалистов для работы по систематизации и научному изучению источников в фондах литературных музеев. Отсутствие приспособленных помещений осложняло развитие экспозиционной деятельности, по-прежнему, основным направлением деятельности была собирательская работа.

История создания первых в литературных музеев России позволяет сделать вывод о том, что они бы неотъемлемой частью русской культуры, оказывали влияние на развитие общественного мнения. Создание литературных музеев, в основном по частной инициативе, включало широкие общественные и научные круги в музейную деятельность, что позволяло существовать на частные средства и пожертвования, развивать музейное дело.

Созданные при учебных заведениях (Пушкинский музей при Александровском Лицее, Лермонтовский музей при Николаевском Кавалерийском училище) литературные музеи сыграли важную роль в образовании и воспитании молодого поколения, способного сохранять великое литературное наследие, развивать культурную жизнь России.

#### Литература

1. Директор Государственного литературного музея Д. П. Бак выступил с публичной лекцией в Государственной Думе. Режим доступа: <http://www.goslitmuz.ru/ru/lectures-glm/2057-2014-09-25-08-53-28>.
2. Лермонтовский музей в Петербурге в Николаевском Кавалерийском Училище. – СПб., 1883. – С. 3-8
3. Мастеница Е.Н. Литературные музеи России: генезис и эволюция // Вестник СПбГУКИ. 2017. № 2. – С. 108-111.



4. Описание Пушкинского музея Императорского Александровского лицея / составили воспитанники 1 класса 55 курса С. М. Аснаш и А. Н. Яхонтов ; под редакцией заведующего Пушкинским музеем И.А.Шляпкина. – С.-Петербург: издание воспитанников Императорского Александровского лицея. –18с.
5. Пушкинская выставка в Императорской Академии Наук в Санкт-Петербурге. Каталог. – СПб., 1899.
6. Пушкинский Дом при Российской Академии Наук. Исторический очерк и путеводитель. –Л.,1924. –С.25.
7. Толстовский музей в Петербурге. // Солнце России, № 000/46, 1912, 7 ноября. –С. 23.

## **Теоретические аспекты формирования основных принципов проектирования музейных экспозиций**

*О. А. Моисейкина*

*студент 2-го курса магистратуры направления подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*Н. Б. Акоева*

*научный руководитель доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*В современном музейном пространстве искусство экспозиции прочно утвердилось и стало одним из доминирующих видов музейной деятельности. Экспозиционные выставочные проекты стали отличаться креативностью, открытостью, вариативностью смыслов и интерпретаций. Вместе с тем, все инновационные подходы в музейном проектировании экспозиций, новые концепции представления музейного пространства основываются на базовых принципах проектирования экспозиций, сформировавшихся в ходе исторического процесса.*

*Неизменность основных принципов проектирования музейных экспозиций является аксиомой музейного проектирования, и их актуальность неоспорима.*

**Ключевые слова:** музейная экспозиция, музейный предмет, музейно-экспозиционное проектирование, основные принципы музейного проектирования, виды и типы экспозиций, динамичные и статичные экспозиции

**Цель** написания статьи состоит в рассмотрении теоретических аспектов формирования основных принципов проектирования музейных экспозиций и их практического применения при проектировании экспозиций в современных музеях.

Музейная экспозиция – научно аргументированный показ музейных объектов, которые структурированы, интерпретированы, технически и художественно оформлены, вследствие чего создают музейный образ социальных и природных событий. Создание музейной экспозиции – сложный, исследовательский, творческий и проектно-технологический процесс, который объединяет усилия научных сотрудников музея, художников-дизайнеров, технические инженерные службы. Историческая эволюция принципов музейного проектирования тесно связана с эпохами и приоритетами общественной жизни. Возникновение первых музеев, зарождение искусства организации экспозиций связано с эпохой Ренессанса. С XV до середины XVIII века в искусстве доминирует принцип архитектурного синтеза. С середины XVIII века возрастает роль музейного предмета как самоценного объекта, подлежащего изучению и систематизации.

Музейная экспозиция конца XVIII – начала XX века ориентируется на ведущую форму искусства данного времени – литературу. Основной принцип построения экспозиции – принцип вербального повествования. Экспозиция основывается на вербальном сюжетно-повествовательном ряде.

В начале XX века на первый план выдвигается принцип визуализации – экспозиция представлялась в виде определённого образа, строящегося как визуально-вербальная система. Сегодня экспозиция любого музея – явление эксклюзивное, выделяющее его из ряда профильных ему музеев. Над разработкой методов проектирования работали отечественные авторы, такие как: Н. И. Романов, А. Б. Закс, М. Б. Гнедовский, Е. А. Розенблум, Т. П. Поляков и другие. Понятие «метод» определяет основные принципы проектирования музейной экспозиции, а понятие «технология» – соответствующие приемы и операции, дающие возможность реализовать выбранные принципы в пространстве музейной экспозиции.

В отечественной практике вместе с известными видами экспозиций: систематической, ансамблевой/ландшафтной, тематической, музейно-образной, образно-сюжетной выделяют три типа музейных экспозиций: научные; научно-популярные (средовые, тематические, комплексные); синтетические.

Современная экспозиция представляет собой объединённое научно-художественное произведение, которое формируется согласно единой музейной концепции, ведущим положениям отбора, группировки

и трактовки экспонатов по принципу научного, сценарного и художественно-дизайнерского проектирования. Наиболее динамичной формой экспозиции является музейная выставка.

«Классификации выставок разнообразны:

- в зависимости от привлекаемых экспонентов: международные, иностранные, всероссийские, межрегиональные, региональные;
- от тематики экспонатов: многоотраслевые, межотраслевые, тематические;
- по месту проведения: стационарные, передвижные, мобильные;
- по срокам проведения: постоянные, среднесрочные, краткосрочные;
- по целевому назначению: коммерческие, некоммерческие» [3, с. 34].

В данное время в отечественной музейной практике сформировались три главных типа музейных выставок:

- тематические выставки, базирующиеся на определенной фабуле;
- фондовые выставки, суть которых – приобщение экскурсантов к ранее практически недоступным или не пользующимся большой известностью коллекциям;
- отчетные выставки, в основе которых лежат вновь поступившие в музей экспонаты или отреставрированные артефакты.

При проектировании экспозиций применяются исторически выработанные единые принципы построения экспозиции. «К наиболее общим принципам относятся:

- принцип научной объективности;
- принцип идейности;
- принцип предметности;
- принцип коммуникативности» [5, с. 23].

Основой создания музейной экспозиции является научная концепция. Она определяет цели создания экспозиции, её научное значение, содержит вербальную характеристику экспозиции и музейных предметов, представленных в ней. Данный принцип не является жёстким и даёт возможность автору выразить свою позицию, придерживаясь основных требований данного принципа, то есть построение экспозиции должно вестись на научной основе с учетом последних исследований учёных-историков, проведения собственной научно-исследовательской работы, в т. ч. по музейведческим проблемам, и путём расширения источниковой базы. В научной концепции должны быть продуманы объём, логика подачи, система экспонатов.

Суть принципа идейности состоит в соответствии при проектировании экспозиции идеям, заложенным в неё авторами экспозиционного проекта.

В принципе предметности главным является подлинность представляемого предмета. Музейный предмет уникален в своём роде. Именно от подбора музейных предметов зависит познавательная (когнитивная) ценность экспозиции, а также её эмоциональная направленность.

Принцип коммуникативности (доходчивости и универсальности) заключается в построении экспозиции с учетом восприятия её различными группами посетителей. Суть данного принципа – реализация диалога между посетителем и предметом.

Однако под принципами построения экспозиции музейеведы понимают также более конкретные принципы, обуславливающие группировку и интерпретацию экспозиционных материалов, структуру и основные членения экспозиции.

Выделяются три таких принципа построения экспозиции: историко-хронологический, комплексно-тематический и проблемный [4, с. 62].

Историко-хронологический принцип предусматривает систематизацию экспозиционных материалов в согласии с принятой в науке хронологией. Данный принцип применяется при проектировании экспозиций в музеях различного профиля, так как, по сути, они все отражают или какой-то исторический период времени, или процесс, или явление.

Комплексно-тематический принцип используется многими современными музеями и сегодня он признаётся одним из доминирующих принципов проектирования экспозиций. Данный принцип предполагает объединение в тематико-экспозиционные комплексы экспонатов различных типов, объединённых одной темой.

Проблемный принцип предусматривает систематизацию предметов в зависимости от поставленной в ходе научного проектирования проблемой.

В настоящее время музеи при проектировании экспозиций зачастую совмещают несколько принципов одновременно.

К середине XX века в российской музейведческой экспозиционной практике сформировался историко-хронологический принцип построения экспозиций. Данный принцип характерен не только для исторических музеев, но и для музеев других профилей, в частности, художественных. По данному принципу построены экспозиции в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Эрмитаже. На основе хронологического ряда в экспозициях представлены главные шедевры со второй половины XIX века до настоящего времени, отражающие основные течения как русского, так и западноевропейского, и американского искусства, новые виды и жанры искусства конца XX – начала XXI века.

На основе историко-хронологического и территориального принципов построена экспозиция «Музей Людвиг в Русском музее». На экспозиции представлены основные произведения зарубежного и отечественного искусства второй половины XX – начала XXI века из собрания Людвиг – немецкого коллекционера и промышленника, тесно сотрудничавшего с Русским музеем.

С появлением тематических выставок постепенно формируется комплексно-тематический принцип построения экспозиций.

Так, в Третьяковской галерее наряду с постоянно действующими экспозициями, построенными по историко-хронологическому принципу с

использованием комплексно-тематического, была оформлена выставка «Русская сказка». При разработке проекта оригинальное оформление зала художниками-дизайнерами креативно сочетается с картинами признанных мастеров живописи – М. Врубеля, В. Васнецова, И. Репина и других, создавая яркий симбиоз сказочного пространства [7].

В основе построения постоянной экспозиции «История стрелкового и холодного оружия с XIV века до современности» в недавно открывшемся в Туле самом крупном в мире музее оружия также положен хронологический принцип.

Представлены новые разработки оружия, которые сегодня используются в российской армии. Данная экспозиция, содержащая настоящие модели современного оружия, является уникальной.

При разработке экспозиции массово применяются современные мультимедийные комплексы: электронные этикетки, видеостены, интерактивные игры и прочие средства.

В залах третьего этажа Центрального музея Тавриды располагается постоянная экспозиция «Прошлое Тавриды», построенная по историко-хронологическому и комплексно-тематическому принципам. Представленная здесь археологическая коллекция, посвящена истории Крыма с глубокой древности до позднего средневековья. В ней выставлены изделия эпохи палеолита – из дерева, кости, кремня. Разнообразны предметы относящиеся к периодам бронзы и раннего железного века. Многочисленные экспонаты относятся к истории античной Таврики VI – II веков до н.э. и периода поздней античности. Богата экспозиция средневековой керамикой [7].

Музей истории Крымской войны в Евпатории, открывшийся в 2012 году, является отделом военной истории краеведческого музея. Экспозиция музея построена с использованием комплексно-тематического принципа и освящает события 1853 – 1855 годов на территории Крымского полуострова. Особое внимание акцентируется на Евпатории. Здесь представлены современные описываемому периоду экземпляры холодного и огнестрельного оружия, предметы военной экипировки, другие вещественные свидетельства периода Крымской войны. В контекст экспозиции вписываются фотографии британского корреспондента Р. Фентона, репродукции картин зарубежных мастеров: У. Симпсона, Л. Лебретона, Ф. Бенуа, К. Боссоли, литографии русского художника В. Тимма. Реальную историческую картину Крымской войны помогают воспроизвести видеоматериалы [1].

Признак предметности прослеживается в любой из предложенных экспозиций.

Каждый из подлинных музейных предметов представляет собой научную, историческую, художественную или эстетическую ценность.

Таким образом, «сегодня под музейной экспозицией мы понимаем целостную предметно-пространственную систему, в которой музейные предметы и другие экспозиционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом» [2, с. 28].

Развитию основных принципов проектирования музейных экспозиций предшествует длительный исторический процесс, тесно связанный с исторической эпохой и её приоритетами.

В отечественной музейной практике становление основных принципов построения экспозиций приходится на первую половину XX века – период бурного роста музеев.

Сегодня российские музеи динамично развиваются. Музейные экспозиции строятся эксклюзивно, в соответствии с разработанной музеем научной концепцией и современными принципами архитектурно-художественных решений.

Применение в музейном проектировании высокотехнологических устройств значительно влияет на построение научной концепции экспозиции, на выбор проектного решения. Однако, несмотря на это, неизблемыми остаются основные принципы проектирования музейных экспозиций: предметности, научности, коммуникативности, которые играют определяющую роль в построении музейных экспозиций.

#### Литература

1. Евпаторийский музей истории Крымской войны: [сайт]. URL: <http://eupatoriya-museum.org/> (дата обращения 26.02.2020).
2. Ермолаев Е. Проектирование музейных экспозиций / Е. Ермолаев, Т. О. Шулика. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 235с.
3. Мазный Н.В. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы/ Н. В. Мазный, Т. П. Поляков, Э. А. Шулепова. – М.: Прогресс, 1997. – 320с.
4. Музейная экспозиция (теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции) / отв. ред. М. Т. Майстровская. – М.: Рос. ин-т культурологии, РАН, 1997. – 367 с.
5. Привалов С.Т. Принципы и методы построения музейной экспозиции // Музееведение. – 1997. № 11. – С. 23-34.
6. Третьяковская галерея: [сайт]. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/> (дата обращения 03.03.2020).
7. Центральный музей Тавриды: [сайт]. URL: <http://tavrida-museum.ru/> (дата обращения 05.03.2020).

# Культурный туризм как фактор регионального развития (на примере Республики Крым)

*М. А. Нестерова*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Туризм»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Э. Э. Ибрагимов*

*научный руководитель  
доктор экономических наук, профессор,  
заведующий кафедрой туризма  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматривается культурный туризм как фактор регионального развития. Отмечается, что Крым является одним из наиболее перспективных регионов для развития культурного туризма. Успешное развитие в Крыму туризма в целом и культурного туризма – в частности, требует повышения уровня социально-экономического развития и деловой активности; привлечения высококвалифицированных специалистов; развития инфраструктуры и туристской привлекательности культурных артефактов; имиджевой и брендовой политики; преодоления «сезонности» туризма посредством укрепления культурной составляющей и межведомственного сотрудничества.*

**Ключевые слова:** туризм, культура, культурный туризм, региональное развитие, историко-культурные артефакты, культурно-туристская индустрия.

**Введение.** В программе ВТО «Культурное наследие и развитие туризма» (2001 год) отмечается, что «Одним из столпов индустрии туризма стало присущее всему человечеству желание увидеть и познать культурную самобытность различных частей света. Во внутреннем туризме культурное наследие стимулирует национальную гордость за свою историю. В международном туризме культурное наследие стимулирует уважение и понимание других культур и, как следствие, способствует миру и взаимопониманию» [2].

То есть, исходя из сказанного, туризм является не только определенной сферой экономики, но и беспрецедентным средством сохранения и стимуляции развития культурного наследия и культуры в целом,

а также установления культурных взаимосвязей и взаимопонимания различных народов. Поэтому особое место в туристской индустрии занимает культурный туризм, элементы которого в различной степени присутствуют в любом виде туристской деятельности.

**Цель данной работы** – рассмотреть культурный туризм в качестве фактора регионального развития, а также проблемы культурного туризма в Республике Крым.

**Материал и методы исследования.** Базовым материалом исследования выступили работы отечественных ученых, разрабатывающих проблемы развития культурного туризма, а также соответствующие нормативно-правовые документы. Методами исследования являются: изучение источников информации, анализ полученных сведений, абстрагирование, обобщение.

**Основная часть.** Туризм в современном мире является сложным и многоаспектным социальным, культурным, экономическим и политическим феноменом. По этому поводу, в частности, А. С. Гализра отмечает: «Во-первых, туризм – социальная практика. Во-вторых, – туризм – это сфера досуга. В-третьих, туризм является формой потребления. В-четвертых, туризм есть культурный феномен. В-пятых, туризм – отрасль экономики. Кроме того, туризм самым тесным образом взаимодействует с окружающей средой» [1].

Туризм в целом, и культурный туризм в частности, выступает важнейшим фактором не только регионального развития, но и общечеловеческого, укрепляет межкультурные и межцивилизационные связи, мир и международное согласие, способствует открытости культур и народов, взаимопониманию и сотрудничеству. Основой культурного туризма выступает культура, прежде всего – историко-культурные и этнографические артефакты: памятники, которые могут стать объектами туристского показа, различные культурные мероприятия и события, традиции, нравы, образ жизни, промыслы, трудовые функции и т.п. населения, которые могут выступать в качестве культурно-туристского интереса.

В зависимости от преобладающего туристского интереса в определенный момент осуществления туристского путешествия различаются: культурно-исторический, культурно-этнографический, культурно-гастрономический, культурно-образовательный, культурно-религиозный, культурно-научный, культурно-оздоровительный, культурно-событийный и другие виды культурного туризма.

Однако какой бы вид культурного туризма мы не рассматривали, ни один из них не может осуществляться автономно, без участия всех составляющих социокультурной сферы и привлечения ресурсов культурно-туристской индустрии. Не случайно в Государственной программе РФ «Развитие культуры и туризма 2013-2020 годы» поставлены задачи комплексного характера: «Сохранение культурного и исторического наследия народа, обеспечение доступа граждан к культурным ценностям и участию в культурной жизни, реализация творческого и инно-

вационного потенциала нации...Повышение качества и доступности услуг в сфере внутреннего и международного туризма...Создание благоприятных условий для устойчивого развития сфер культуры и туризма» [3].

Крым, имея беспрецедентное культурное и природно-климатическое значение, обладая богатейшими культурными и природными ресурсами, уникальными культурно-историческими и этнографическими памятниками, культурно-природными ландшафтами (особенно, если учесть рекреативные возможности), является одним из наиболее перспективных регионов для развития культурного туризма. На это, в частности, указывается в Стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года: «Южное положение полуострова относительно большей части России, наличие субширотных Крымских гор и моря создают разнообразные ландшафты и природные условия для развития агропромышленного комплекса, санаторно-курортного и туристического комплексов» [5]. В этом же документе выделены семь микрорегионов Республики Крым, в каждом из которых, на наш взгляд, имеются достаточные ресурсы для развития туризма вообще и культурного туризма – в частности. Такими микрорегионами выступают: Центральный (городской округ Симферополь, Бахчисарайский, Симферопольский и Белогорский районы); Западный (городские округа Саки и Евпатория, Раздольненский, Черноморский и Сакский районы); Южный (городские округа Ялта и Алушта); Юго-Восточный (городские округа Судак и Феодосия, Кировский район); Восточный (городской округ Керчь и Ленинский район); 6) Северо-Восточный (городской округ Джанкой, Джанкойский, Красногвардейский, Нижнегорский и Советский районы); Северный (городские округа Красноперекопский и Армянск, Красноперекопский и Первомайский районы) [5].

Однако развитие обозначенных территорий требует определенных условий, и прежде всего – культурно-экономических преобразований, в основе которых должно быть развитие креативной экономики, инновационных и информационных технологий, культурного и человеческого капитала с целью создания эксклюзивных туристских продуктов, привлекательных туристских маршрутов и объектов показа, соответствующей инфраструктуры и т.п.

При этом, например, в Стратегии развития туризма в Российской Федерации на период до 2020 года не только отмечены наиболее важные препятствия на пути устойчивого развития туристской отрасли в России, но и подчеркивается роль культуры в развитии туризма, конкретно указываются ее соответствующие возможности [4]. То есть, в современном российском обществе наблюдается все больший «поворот» в сторону культуры как важнейшего составляющего развития туристской индустрии, и эти же процессы происходят и в Крыму – одном из базовых регионов развития культурно-туристской индустрии.

**Заключение.** Хотя в настоящее время в Крыму отмечается положительная тенденция в развитии туризма вообще и культурного ту-

ризма – в частности, однако существует ряд проблем, характерных не только для Крыма, но и для других регионов России, решение которых необходимо для успешного развития крымской территории средствами культуры и туризма.

Во-первых, сегодня многие крымские территории (особенно малых городов и поселений) отличаются низким уровнем социально-экономического развития и деловой активности, нехваткой квалифицированных, креативно мыслящих специалистов, низким уровнем развития инфраструктуры и туристской привлекательности культурно-исторических памятников, неразвитостью имиджевой и брендовой политики.

Во-вторых, одной из существенных проблем развития культурно-туристской индустрии и культурного туризма в Крыму является их «сезонность», которая могла бы быть преодолена именно посредством развития культурной составляющей туризма и укрепления соответствующего межведомственного сотрудничества.

#### Литература

1. Гализдра, А. С. Феномен туризма: социально-философский анализ [Электронный ресурс]: автореф. дис... канд. филос. наук: 09.00.11 / Анна Сергеевна Гализдра. – Саратов, 2006. – Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/phenomen-turizma-sotsialno-filosofskii-analiz> (дата обращения: 20.03.2019).
2. Мошняга, Е. В. Международный культурный туризм как фактор межкультурной коммуникации [Электронный ресурс] / Е. В. Мошняга // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2005. – Выпуск 55. – С. 128–147. – Режим доступа: [http://tourlib.net/statii\\_tourism/moshnyaga.htm](http://tourlib.net/statii_tourism/moshnyaga.htm) (дата обращения: 20.03.2019).
3. Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры и туризма 2013–2020 годы» [Электронный ресурс]: постановление Правительства Российской Федерации от 15.04.2014 № 317. – Режим доступа: <http://base.garant.ru/70291902/> (дата обращения: 20.03.2019).
4. Об утверждении Стратегии развития туризма в Российской Федерации на период до 2020 года [Электронный ресурс]: распоряжение Правительства Российской Федерации от 31.05.2014 № 941-р. – Режим доступа: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70573746/> (дата обращения: 20.03.2019).
5. О стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года [Электронный ресурс]: закон Республики Крым от 9 января 2017 года № 352-ЗПК/2017. – Режим доступа: <http://minek.rk.gov.ru/file/File/minek/2017/strategy/strategy-fullvers.pdf> (дата обращения: 20.03.2019).

## Управление качеством услуг в сфере гостеприимства

*А. С. Перескоков*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Туризм»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*М. Е. Чеглазова*

*научный руководитель  
кандидат географических наук, доцент,  
доцент кафедры туризма  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье рассмотрены вопросы качества в сфере гостеприимства. В условиях интенсивной конкуренции на мировом рынке без повышения качества и без специальных навыков, без оценки и постоянного улучшения, туристские компании не смогут удовлетворить растущие требования потребителей. Поэтому компании сферы гостеприимства должны найти те стратегии качества, которые приведут к максимальной удовлетворенности потребителя.*

**Ключевые слова:** туризм, гостеприимство, качество, услуга, рынок, управление.

**Введение.** Управление качеством туристских услуг очень важно для обеспечения того, чтобы туристский бизнес отвечал требованиям клиентов. Методы контроля качества и методы статистического контроля, помогли сформулировать несколько принципов управления качеством, которые используются в различных отраслях хозяйства по всему миру.

**Цель исследования** – изучить аспекты управления качеством услуг в сфере гостеприимства.

**Результаты исследования.** В то время как качество продукта измеряется через его способность удовлетворять требования пользователя и ценность его функций и характеристик, качество обслуживания – это скорее сравнение ожиданий клиента и эффективности обслуживания. Хотя принципы улучшения качества продукции применимы и к услугам, очень важно знать основные направления улучшения в отношении повышения удовлетворенности клиентов, когда речь идет об управлении качеством обслуживания. Это можно сделать, измерив разрыв между ожиданиями клиентов и тем, как они воспринимают предлагаемые им услуги.

Качество – это постоянное предоставление услуг, соответствующих стандартам, установленным корпорацией или владельцами отеля. Гости ожидают качественного обслуживания и награждают его лояльностью и рекомендациями. Когда гости знают, что могут рассчитывать на получение одинакового уровня обслуживания при каждом посещении, это говорит о том, что туристская организация добилась эффективного управления качеством.

В соответствии с трактовкой всемирной туристской организацией, качество – это результат процесса, включающего удовлетворение потребностей, требований потребителей и их ожиданий по доступной цене, в соответствии стандартами качества [4, с.18].

Поскольку туристические услуги основаны на взаимодействии между клиентом и поставщиком, надо подчеркнуть важность человеческих ресурсов в этой отрасли. Поэтому, хотя это должно быть и в управлении, качество является ответственностью каждого в компании. Отношение, навыки, поведение и материальные предметы, такие как униформа, способ общения работника имеют большое значение и представляют культуру и уровень организации.

В туристской индустрии управление качеством обслуживания является неотъемлемой частью управления ожиданиями клиентов и ростом бизнеса. Качество обслуживания может быть связано с потенциалом обслуживания (квалификация лиц, предлагающих услуги), процессом обслуживания (быстрота, надежность и т.д.) или результатом обслуживания (удовлетворение ожиданий клиента).

Измерение качества обслуживания зависит от восприятия клиента, и может отличаться от ожидаемого обслуживания. Для определения разрыва между ожидаемым и предполагаемым обслуживанием услуг используется несколько моделей, таких как модель SERVQUAL, модель RATER, качество электронных услуг и другие [1, с.76]. Основными аспектами определения качества обслуживания являются следующие:

- надежность – это способность оказывать услуги надежно и точно, как и было обещано;
- отзывчивость – как быстро оказываются услуги клиенту и оперативность оказания услуг;
- гарантия – мера способности передать доверие клиентам и насколько хорошо они распространяют вежливость;
- сочувствие – предоставление индивидуального внимания, понимание требований и заботы о клиентах;
- материальные объекты – физические атрибуты, такие как внешний вид, оборудование и т.д.

Качество страдает, когда новые сотрудники не могут оправдать ожидания менеджера отеля и продолжают неэффективно работать, несмотря на неоднократные дисциплинарные меры, когда неэффективные менеджеры получают роли, выходящие за рамки их способностей. Эффективное управление качеством начинается с процесса найма, который должен включать строгую политику, требующую от менедже-

ров по найму тщательно проверять рекомендации и назначать новых сотрудников на испытательный срок в течение определенного периода времени [5, с.108].

Все сотрудники гостиничного бизнеса должны обеспечивать исключительное обслуживание клиентов. От губернантки, которая убирает номер, до стойки регистрации, обслуживающего персонала и генерального директора. Сотрудники, работающие в отелях, должны проходить постоянное обучение и наставничество. Эффективные менеджеры по качеству включают оценки обслуживания клиентов в свои регулярные обзоры. Отдельные сотрудники оцениваются и повышаются в зависимости от их эффективности. Результатом эффективного управления качеством является команда, которая работает вместе, чтобы сохранить и улучшить качество предоставляемых услуг.

Можно выделить следующие категории основных навыков для туристического работника:

- технические навыки;
- навыки межличностного общения;
- навыки обращения с потребителем;
- навыки решения проблем.

Прибыль в гостиничном бизнесе напрямую связана с количеством номеров, которые заполняются каждый день. Бренды, получившие репутацию за качество, могут требовать самых высоких ценовых показателей в своей области. Это не количество услуг, которые получают гости, которые отражают восприятие качества, а способ, которым предоставляются услуги. В результате менее дорогие отели, которые поддерживают постоянный уровень качества, в целом более прибыльны, чем более дорогие отели с полным набором удобств и меньшей последовательностью их предоставления [2, с.65].

Клиенты, безусловно, являются наиболее важными объектами в гостиничном бизнесе. Если отель не предлагает качественных услуг своим клиентам, они найдут альтернативный отель, который их хорошо обслуживает. Эффективное управление качеством ориентировано на решение и использует навыки решения проблем своих лучших менеджеров. Менеджеры должны быть практичными и креативными в решении проблем клиентов и персонала по мере их возникновения, чтобы поддерживать качественный отель [5, с.58].

Улучшить качество обслуживания клиентов в сфере гостеприимства может следующее:

- интернет-сервисы, предполагающие такие услуги, как онлайн-бронирование, обслуживание клиентов и онлайн-прокат автомобилей, они должны предоставляться в режиме онлайн для улучшения качества обслуживания клиентов.
- принятие предложений клиентов, для того, чтобы знать, что лучше всего подходит клиенту; отель должен быть в контакте с клиентом;
- эффективное обслуживание клиентов – ведь именно клиенты поддерживают работу отеля. Руководство должно принять политику,

которая напоминает его работникам, что клиенты являются наиболее ценным активом, который у них есть;

- эффективный канал связи – коммуникация важна для любого бизнеса. В отеле должна быть создана система рабочих потоков, которая будет гарантировать, что руководство всегда на связи не только с работниками и клиентами, но и с другими ключевыми заинтересованными сторонами, такими как поставщики услуг безопасности, СМИ и потенциальные клиенты;

- проведение внутренних аудитов. Руководство отеля должно регулярно проводить аудиторские проверки с целью обеспечения подотчетности в использовании гостиничных ресурсов;

- эффективная система управления информацией имеет решающее значение в удовлетворенности клиентов. Руководство должно внедрить систему документации, которая эффективно вводит данные о клиентах, позволяет редактировать, обрабатывать и легко извлекать информацию, когда это необходимо;

- обучение и оценка персонала имеет большое значение для повышения качества обслуживания клиентов в отелях. Чтобы идти в ногу с современными тенденциями, персонал должен постоянно обучаться тому, как использовать новейшие технологии и предоставлять услуги.

- мотивировать персонал – важно, чтобы тяжелая работа персонала была оценена с помощью оценки, поощрения и продвижения по службе.

**Заключение.** Процесс управления качеством услуг, предоставляемых клиенту в соответствии с его ожиданиями, называется управлением качеством обслуживания. Важно оценивать, насколько хорошо была предоставлена услуга, чтобы улучшить ее качество в будущем, выявить проблемы и исправить их, чтобы повысить удовлетворенность клиентов. Управление качеством обслуживания включает мониторинг и обслуживание разнообразных услуг, предлагаемых клиентам организацией.

#### Литература

1. Браймер Р. А. Основы управления в индустрии гостеприимства / Пер. с англ. – М.: Аспект-Пресс, 2003. – 254 с.
2. Ильин В. Система управления качеством. Российский опыт. – М.: Вектор, 2007. – 190с.
3. Лесник А. Л., Смирнова М. Н. Методика проведения маркетинговых исследований в гостиничном бизнесе. М.: ООО «САС ПЛЮС», 2002. – 126 с.
4. Чудновский А. Д. Гостиничный и туристический бизнес: Учебник. – М.: Ассоциация авторов и издателей «Тандем». Издательство ЭКМОС, 2003. – 168 с.
5. Юданов А. Ю. Конкуренция: теория и практика: Учеб. пособие; 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во «ГНОМ-ПРЕСС», 2002. – 224 с.

## «Музейная усталость» как социокультурная проблема в музейном обслуживании

*И. С. Султанова*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Музеология и охрана объектов  
культурного и природного наследия»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»  
Младший научный сотрудник  
ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный му-  
зей-заповедник»*

*А. В. Норманская*

*научный руководитель  
кандидат культурологии, доцент кафедры философии,  
культурологии и гуманитарных дисциплин  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»  
Заслуженный работник культуры Республики Крым,*

*Статья посвящена проблемам музеев и роли музейных учреждений в со-  
временном обществе. Рассмотрены методы поиска решения проблемы музе-  
ев с помощью внедрения современных технологий и различных средств ком-  
муникации, кадровой обеспеченности музеев современными специалистами.  
Рассмотрены роль и пути привлечения различных инвесторов.*

**Ключевые слова:** *повседневность, финансирование, современность, об-  
щество, пространство, посетитель.*

Роль музея в обществе исторически развивалась и расширялась с развитием самого общества. На сегодняшний день музей, помимо традиционных, выполняет ряд дополнительных, новых функций. Скоротечное развитие современных технологий требует от музея быстрой ответной реакции – внедрения этих технологий в музей, либо сознательный отказ от них в пользу привлечения публики уникальными и самобытными элементами. Это необходимо, чтобы обеспечить конкурентоспособность музея с другими новыми и постоянно совершенствующимися видами организации досуга, образования, коммуникации. Наряду с новыми, остаются актуальными такие задачи, как расположение музея, его внешний вид, техническая оснащенность и другие. В основном, эти задачи упираются в проблему финансирования музея.

Актуальным остаётся вопрос о самоопределении музея, о его роли в обществе. Сегодня важно задуматься над тем, какие функции музей должен выполнять, помимо традиционных, и какими способами можно их реализовывать. Следует обратить внимание на то, как происходит общение посетителя с музеем. Также нужно понимать скрытые от посетителей процессы, происходящие внутри музея, но влияющие на общее впечатление от посещения музея, такие как обеспечение его хозяйственной деятельности и техническое обеспечение работы музея. Всё это поможет улучшить качество выполняемых музеем функций и будет способствовать популяризации музеев среди населения.

**Целью** данного исследования является раскрыть проблематику и глобализировать роль, значение и функции музея.

В рамках проводимого исследования были применены общенаучные методы: классификация, анализ, сравнение и обобщение материалов исследования; а также метод историзма, как способ осмысления прошлого, современности и вероятного будущего использования новых подходов к музейной деятельности.

По данным исследователей, музейная сеть Республики Крым насчитывает более 379 музеев. В это число входят как юридические лица – музеи, так и музейные отделы других организаций. Государственной формы собственности – 92%. Из них – 28 крупных государственных музеев, где 16 (9 заповедников, 7 музеев) находятся в республиканском ведении и 12 – в муниципальном. Государственная сеть музеев Крыма – это три основные группы: музеи, находящиеся в ведении Минкультуры; региональные; – ведомственные.

Главная функция музея – сохранение. Музей не является сферой социальных услуг, а осуществляет государственную функцию воспитания вкуса и сохранения памяти. В своё время Директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский высказал важную мысль: «Мы унаследовали нашу культуру от предков и должны передать ее следующим поколениям в целостности и сохранности. При этом она не является просто средством досуга. У нее есть свои принципы. Нельзя, например, бомбить, уничтожать, разрушать памятники культуры. Это то, что отличает в высоком смысле человека от искусственного интеллекта. Эти вещи не просчитываются арифметически. Культура – наша ДНК, ДНК нации, человечества в целом».

Вещи, которые окружают людей в повседневной жизни, стали настолько привычными, что никто даже не задумывается о том, когда и как они появились, кто их придумал и как они устроены. Одна из главнейших характеристик этого мира, по мнению Л. Шюца, интерсубъективность (от лат. *inter* «между» и *subjectus* «находящийся в основе»), это взаимодействие на обыденном уровне людей как субъектов повседневного мира. Повседневность возникает и формируется лишь в общении, в межчеловеческих контактах. Обыденная



действительность формируется благодаря тем смыслам и значениям, которые «повседневный человек» придает вещам и отношениям. Идеи Л. Шюца были развиты его учениками и последователями Т. Лукманом и П. Бергером [1], которые раскрыли повседневность как рациональную структуру и показали, что повседневность – это непреодолимая фактичность, не требующая проверок своего существования. Она формируется вокруг понятия «здесь-и-сейчас». Повседневность предстает той формой действительности, где окружающий мир проявляется сквозь призму ежедневного восприятия. Повседневность – мир человеческой непосредственности, чувствования, стремления, фантазии, желания, сомнения, утверждения, воспоминания о прошлом и предвосхищения будущего.

По сути, всем этим в целом или по отдельности человек может наполнить себя в музее. Современный музей должен не только сохранять экспонаты, но и давать людям представление о том, какие события происходили сотни и даже тысячи лет назад. Но в современных реалиях, когда музеям не хватает финансирования государства, сложно выполнять эту функцию. Мешают аварийное состояние зданий, нехватка фондохранилищ, отсутствие должной системы безопасности. В США многие музеи спонсируются меценатами, частными лицами, крупными компаниями. Средства аккумулируются в различных фондах, таких как эндаументы и т.д., позволяющих жить на процентах от капитала. Это дает дополнительную подушку безопасности музеям во время финансовых кризисов. Хотя крупные потрясения, как финансовый кризис 2008 года, затронули даже такие знаменитые музеи с мировым уровнем, как, например, Metropolitan Museum of Art, Getty или MoMA, которые были вынуждены сократить свои расходы, а небольшие музеи вынуждены проводить «деинвентаризации» и продавать работы из своих коллекций.

В Британии ситуация противоположная: правительство королевства полностью финансирует более 20 музеев, все музеи абсолютно бесплатны для посещения, большая часть получает поддержку из муниципальных источников, и только единицы существуют на частные средства. В случае, когда коллекцию необходимо пополнить новым, дорогим экспонатом, средства берут у частных меценатов или из фонда Национальной лотереи, тиражи которой проходят еженедельно, а все вырученные средства идут на финансирование образования, медицины, музеев и т.д. Директор знаменитого лондонского Science Museum, Ян Блэтчфорд, в коллекции которого, среди прочего – ракета Стивенсона и космический модуль «Аполлон-10», рассказал, что бюджет музея составляет более 80 миллионов долларов, государство финансирует около 70%, остальные деньги музей, экспозицию которого можно посмотреть абсолютно бесплатно, зарабатывает самостоятельно.

Современный музей должен иметь привлекательное здание, а сам его вид располагать людей. Такие объекты необходимо строить и

переносить в центр города, т.к. значение культурного наследия необходимо вывести на центральные позиции. Тогда люди не только будут иметь возможность легко добираться до объектов культурного наследия, но и станут осознавать, что культура и искусство имеют первостепенное значение в жизни общества.

Залы должны быть просторными, у зрителя не только должна быть возможность максимального доступа к предмету со всех ракурсов и площадок, но и чувство личного пространства для полного комфорта и максимального погружения в предмет и его историю. Залы должны вместить большую аудиторию для проведения не только экскурсий, но и лекций, различных перформансов и кинопоказов. Для школьников или студентов показ какого-либо исторического фильма в здании музея будет намного интереснее, чем повседневный поход в кинотеатр. Ведь после просмотра можно организовать экскурсию с описанием экспонатов и событий, связанных с сюжетом фильма, таким образом, закрепить пройденный материал. Также территория современного музея должна обладать собственной парковкой. Ведь отсутствие парковок влияет на количество посещающих музей людей.

Для увеличения посещаемости музея в современном обществе одной рекламой не обойтись. Необходимы 3D в интернете, приложения-гиды для мобильных телефонов. Необходимы печатные путеводители по экспозициям с грамотно составленными и подробными пояснениями к выставляемой коллекции, дополняя ее всеми необходимыми историческими отсылками. С помощью современных технологий можно существенно развить технологическую базу музея. В рамках развития информационного общества, неотъемлемой частью которого являются информационно-коммуникационные технологии (ИКТ), перед музеями возникает новая задача – изучение инновационных технологических возможностей, способных дать доступ к культурным ценностям, сосредоточенным в музеях, для широких слоев населения. Главную роль при этом играют сайты музеев – виртуальные представительства в сети Интернет реальных музеев, дающие возможность получать непрерывный доступ к информации независимо от местонахождения пользователей и времени их обращения к музейному информационному ресурсу.

Прогрессируя в ходе общего развития культуры, музей ищет и выбирает пути своего развития, predetermined самой культурой, отвечая требованиям времени и социокультурной ситуации. Именно использование современных информационных технологий и средств коммуникации предполагает выход музеев на совершенно новый уровень развития, не опровергающий основную деятельность музеев, а приносящий новые возможности их развития в современном информационном обществе. Внедрение и использование ИКТ в музеях существенно осложняется как из-за проблем материально-технического характера, так и проблем кадровой обеспеченности, требующих

для их решения более активной позиции со стороны органов исполнительной власти.

Помимо основной задачи – изучать культуру и искусство, наслаждаться искусством, музеи должны соответствовать и другим приоритетным задачам, таким как: давать посетителям возможность отдохнуть с дороги, пообедать, посетить сувенирную лавочку для приобретения сувенирной продукции. Музеем необходимо выполнять образовательную функцию для всех возрастных групп. Появление на выставке профессиональных музейных сотрудников должно способствовать тому, что из пассивного посетителя, невнимательно слушающего рассказ об экспонате, посетитель становится активным, познающим субъектом. Цель сотрудника – донести информацию и вызвать интерес у посетителя, возможно, даже по принципу диалога с ним. И даже будет лучше, если коммуникация произойдет не только между посетителем и работником музея, но между посетителем и музейным экспонатом и, может быть, даже между группами посетителей. М. Б. Абсалямов представил культуру как способ социального бытия человека, когда в культурогенезе человек и культура становятся одновременно и творцом, и творением. В культурогенезе, как одном из способов оформления представлений о пространстве и времени, происходит становление трансцендентно-практической картины мира, в которой пространство, время и картина мира находятся в антиномичных отношениях. Именно такую мысль провозглашали П. А. Флоренский, Н. А. Бердяев, Н. Рерих, В. И. Вернадский, Л. Н. Гумилёв, К. Э. Циолковский, М. Б. Абсалямов, Т. А. Ростовцева. Также музей должен улучшать условия для всех возрастных категорий посетителей, таких как студенты, школьники, люди пожилого возраста, инвалиды и т.д. Для таких категорий нужно выделить индивидуальные часы для посещения – до или после основного времени работы музея.

Музеи – это культурные центры, которые могут не только развивать культуру, но и влиять на экономическое развитие города, региона. Инвестирование частного капитала в учреждения культуры должно поддерживаться такими стимулами, как налоговые льготы. Хорошо развитая коммуникация на разных языках будет привлекать больше иностранных туристов, принося пользу городу средствами от дохода отелей, ресторанов, магазинов. В нынешней ситуации музеям довольно сложно доказать свою нужность. И поэтому они должны использовать новые технологии для привлечения современных культурных продуктов и выставок. Культуролог О. Карпова считает, что общество всё равно с большим трудом понимает, что ему рассказывает тот или иной музей, потому что при всех технологических инновациях тот посыл, который музей выносит в общество, остаётся непонятным. Это проблема большой музейной концепции. И основная идея, которую музей транслирует вовне, остаётся животрепещущей [2]. Если раньше считалось, что исторические музеи пересказывают

историю, но с использованием разных предметов, экспонатов и документов, то современные музеи должны работать по-другому. В них нужен диалог с посетителем.

Д. Озерков, работающий в Государственном музее Эрмитаж, считает, что музей может предоставлять обществу всю необходимую информацию на том уровне, на котором общество готово воспринимать [3, с. 71]. И если раньше коммуникация в музее носила характер монолога автора (куратора), то теперь она должна стать не только диалогом, но и полилогом, то есть разговором нескольких участников, равноправно участвующих в общении. Интересной с точки зрения анализа категории «музейного посетителя» является концепция Р. Барта, тезис о «смерти автора», когда создание смысла слушающим в отличие от слов говорящего указывает на самостоятельность языка [4, с. 384]. Музейный посетитель может и не понять замысел автора через описание экспоната, а может понять его почти в той степени, как это задумал автор. При всей условности музейной коммуникации можно сказать, что одну из двух важнейших ролей в ней играет субъект – посетитель, в то время как вторая роль принадлежит создателям музейного пространства. Если рассматривать посетителя музея в рыночной категории, музей адаптируется под его потребности, чтобы вновь привлечь к посещению.

В 1960-х годах учёный из Канады – Д. Камерон ввел понятие «коммуникации музейной деятельности». Согласно его подходу, все действия, происходящие с музейным посетителем при знакомстве с экспозицией, можно свести к актам коммуникации посетителя и музейного предмета, самого музея. Результатом коммуникации становятся смыслы, формируемые самим посетителем. Во многом восприятие информации посетителя музея зависит от экскурсовода или куратора. Так, например, А. Никонова считает, что появление кураторов и экскурсоводов было необходимо для преодоления барьера, возникающего при интерпретации музейных ценностей. Музеям важно иметь «комментатора музейного текста» [5, с. 164].

В заключение нужно сказать, что государство должно больше внимания уделять проблемам музеев и самому институту музееведения. А это, конечно же, финансирование музеев и различных музейных программ. Также решению музейных проблем могут способствовать меценаты. Ведь есть люди, у которых хранятся редкие вещи, представляющие культурную ценность. В стране есть много частных музеев, созданных частными лицами и меценатами. И одним из лучших стимулов для привлечения инвесторов в финансировании новых государственных учреждений будет привлечение девелоперских программ смешанного типа. Один из примеров использования такой программы является «Гараж» в парке культуры и отдыха имени М. Горького в Москве, культурный центр ЗИЛ. Также проблему можно решить с помощью размещения филиалов крупных музеев в про-

винции. Но для этого необходимо финансирование от государства. Ведь для размещения филиала нужно не только здание, но и квалифицированные специалисты, работники музея. Поэтому поддержка государством института музееведения крайне необходима. Нужны специалисты, заинтересованные в своём деле, любящие свою работу.

Таким образом, проблемы музейного дела можно решить с помощью финансовой поддержки государства, более активной позиции органов исполнительной власти в регионах, привлечения высококвалифицированных специалистов работников музеев и внедрения современных технологий.

#### **Литература**

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по философии знания. – М.: Моек, филос. фонд, 1995.
2. Интернет-журнал ПостНаука [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://postnauka.ru/video/29812> (дата обращения 23.03. 2019 г.)
3. Озеров Д. Участник круглого стола «Новые музейные стратегии»// Искусство (The Art magazine), 2012. – № 2. – С. 70–80.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика – Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Федоров Н.Ф. Музей. Его смысл и назначение. / Музейное дело: Эспрессо-информация. Вып. 3–4. – М., 1992.

## **БИБЛИОТЕЧНО- ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЯЗЫКОЗНАНИЕ**

## Влияние библиотек Республики Крым на развитие межкультурного диалога

*А. В. Азаряни*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*А. В. Норманская*

*Заслуженный работник культуры Республики Крым,*

*кандидат культурологии, доцент кафедры философии,*

*культурологии и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*В статье описывается деятельность библиотек как культурных, информационных, образовательных, методических центров по работе с полиэтничным населением, продвижению идей толерантности и профилактики экстремизма.*

**Ключевые слова:** библиотека, регион, культура, традиции, национальность, этнос, знания, дети.

**Актуальность.** Сегодня Россия находится на пути глобальной трансформации экономики и социальной сферы, базовыми проявлениями которых являются инновационный путь развития страны, гуманизация основных сфер жизни, изменение роли образования, науки и культуры в обществе.

Существенное влияние глобальных экономических и социально-культурных преобразований испытывает и библиотечное дело.

С древности библиотеки выполняли функции социальной памяти человечества, собирая, аккумулируя, сохраняя и предоставляя необходимую информацию и документы, содержащие ее.

С течением времени библиотек как социокультурный институт стали традициями, которые общество сохраняет из века в век. Сегодня они осуществляют коммуникацию, передачу культурных ценностей, печатной продукции от поколения к поколению. Новые информационные технологии позволяют библиотеке более полно реализовать функцию социальной памяти.

Одним из гарантов стабильности в перманентно меняющемся, стремительно прогрессирующем и демократически развивающемся современном обществе является формирование равных условий для сохранения и реализации культурных потребностей всех народов, проживающих на территории российского государства, а также формирование толерантной среды, способствующей межкультурной коммуникации.

Разработанность проблемы. В последние время интерес к проблемам многонациональной культуры значительно возрос. Спектр их рассмотрения вмещает в себя также аспекты информационно-библиотечного обслуживания, которые изучались специалистами в области библиотечного дела: Е. С. Вочарниковой, Н. И. Горайчук, И. Г. Гудковой, О. В. Гукаленко, Н. П. Игумновой, Э. Р. Курталиевой, К. О. Омарова, И. П. Осипова, В. Р. Фирсова, Г. С. Шосаидовой, И. В. Чадной и др.

**Цель** статьи – выявить направления деятельности общедоступных библиотек России и Крыма по развитию межкультурного диалога.

**Изложение основного материала.** Содержание библиотечной работы во многом определяет необходимость содействия сохранению многообразия национального (этнического) состава и религиозной принадлежности населения России, использованию исторического опыта межкультурного и межрелигиозного взаимодействия, сохранению и развитию традиций проживающих на ее территории народов. При этом формы и методы работы претерпевают изменения, обусловленные в настоящее время активным применением новых информационных технологий [3].

Современные общедоступные библиотеки, работая в поликультурной среде, ставят перед собой следующие задачи:

- создавать условия для межкультурного и межконфессионального диалога в регионах, что является залогом социальной стабильности;

- воспитывать у подрастающего поколения толерантное мышление и способность к восприятию других культур, умение жить в поликультурном обществе;

- оказывать помощь местным властям в реализации миграционной политики государства и конкретного региона; стать социокультурным посредником между мигрантами и местным сообществом, а также центром мониторинга национальных отношений для местных властей;

- сохранять и развивать культуры и языки всех народов, проживающих в нашей стране, включая титульные этносы, коренные малочисленные народы, мигрантов и беженцев;

- сохранять культурное и языковое разнообразие местного сообщества;
- предоставлять равный доступ всех членов общества к многоязычной информации.

Решение этих задач происходит в рамках различных направлений деятельности библиотек. Отмечается также, что для успешного продвижения межкультурного диалога в обществе должны быть выполнены следующие предварительные условия:

- преподаваться и воспитываться навыки межкультурного диалога;
- создаваться и расширяться пространство для него;
- межкультурный диалог должен выйти на международный уровень» [4].

Деятельность современной общедоступной библиотеки может способствовать реализации, по крайней мере, двух этих условий:

- воспитанию навыков межкультурного диалога;
- созданию пространства для его расширения.

Определение межкультурного диалога как процесса, имеющего своей целью открытое и вежливое общение между различными народами и основанного на взаимном понимании и уважении, дает основание утверждать, что библиотека обладает большим потенциалом для установления этого диалога [2].

Сегодня библиотека – место встреч, площадка для реализации гуманитарных программ представителей всех национальных сообществ. Практическая деятельность библиотек по формированию культуры межнационального взаимодействия складывается из следующих основных компонентов:

- ретрансляции культурных ценностей;
- стимулирования творческой активности личности;
- формирования гражданско-патриотического сознания, толерантности;
- развития позитивного опыта культуры общения с представителями различных культурных (этнических) групп.

На реализацию задач межкультурного взаимодействия направлены сбор и хранение информации, библиотечное обслуживание всех групп полиэтничного региона, проведение масштабных мероприятий (фестивалей национальных культур, круглых столов, презентаций книг и т.д.). Работа общедоступных библиотек региона по оптимизации межкультурного взаимодействия ориентирована, в первую очередь, на новое поколение.

С каждым годом население Крымского региона становится все более многонациональным. Для сохранения благоприятных отношений между гражданами разных культур, традиций, вероисповеданий необходимо проводить разностороннее просвещение населения и концептуально подходить к вопросу воспитания подрастающего поколения. В этой связи библиотеки играют важную роль в распространении идей толерантных отношений в межэтнической среде.

В этой связи неуклонно повышается социальная значимость библиотеки как общественного института, идеологически и технологически содействующего процессам межкультурного взаимодействия. Одна из ведущих ролей в сохранении и развитии национальной культуры, языка и литературы принадлежит общедоступным библиотекам Республики Крым, которые взяли на себя благородную миссию по сохранению, возрождению и развитию национальных местных региональных автономий Республики Крым, обрядов и традиций, в том числе продвижения чтения литературы на родных языках.

Равноправие культур различных этнических групп, одинаковое к ним внимание и отношение являются в Крыму гарантией покоя и мира, потому что будущее Крыма – в сохранении и развитии, во взаимном дополнении и самосовершенствовании культур всех народов, населяющих наш полуостров.

Основным инструментом в достижении цели межнационального и межконфессионального согласия является организация культурно-просветительской работы. Работа с населением с помощью массовых мероприятий имеет ряд преимуществ:

- массовая культура несет в себе заряд энергии, положительных эмоций как со стороны маргинальных этнических групп, так и со стороны местного населения;

- в мероприятиях принимают участие региональные национально-культурные автономии и общественные организации, что даёт толчок для становления активной гражданской позиции на местной территории; формируется доверительное отношение к организатору мероприятий – библиотеке;

- общедоступная библиотека приобретает новых пользователей, становится центром по кумуляции и приобщению к культурным ценностям населения региона [1, с.19].

Приоритетной целью и основными направлениями работы библиотеки республики является продвижение знаний об истории и культуре народов Крыма, сохранение их исторического наследия и развитие национальной самобытности, стимулирование интереса пользователей библиотеки и жителей республики к родной культуре и историческому наследию, обретению ими культурной и этнической идентичности путем совершенствования системы культурно-просветительской и информационной работы.

Современные библиотеки крымского полуострова нацелены на реализацию ряда проектов этнокультурной тематики, таких как:

- "Живая Библиотека. Язык, ты – мир!", который способствует социализации людей, вовлечению в общественную и культурную жизнь, снижению социальной напряжённости в обществе, привитию интереса к чтению на иностранном языке и изучению иностранных языков.

- "Электронный сводный краеведческий каталог Республики Крым", который формируется из библиографических записей на текущие поступления и ретроспективные краеведческие фонды.

- "Фестиваль национальных культур", нацеленный на знакомство с национальными культурами и национальной литературой для содействия социальному диалогу;

- "Территория равных", ориентированный на побуждение интереса к чтению на языках народов Крыма.

- День национальной книги, включающий в себя различные мероприятия: круглые столы, презентации книг, большие просмотры и выставки. Главная цель его – привлечение читательского интереса населения округа к краеведческой литературе, фольклору, языку и истории, воспитание патриотизма, гордости за свою родину.

В рамках реализации проектов возникнет возможность обсудить широкий круг вопросов, связанных с состоянием и перспективами развития литературы и национальных языков, а также укрепить международные и межгосударственные связи, наметить новые инновационные тенденции в этом направлении. Ведь нельзя игнорировать наличие уникальной идентичности крымчан, которая может стать причиной тяжелых межкультурных и межнациональных конфликтов, когда равнодушие и пренебрежение этнокультурными интересами народов рано или поздно приведет к их попыткам всеми возможными, и не всегда лояльными, способами защищать свою культуру и самобытность.

Библиотеки способствуют объединению мультикультурных сообществ. Являясь местом встреч, библиотеки предоставляют платформу для взаимодействия людей, представляющих различные культуры. Мероприятия, выставки и совместные заседания по проблемам поликультурности и социальному вовлечению дают представителям различных культур возможность поучиться друг у друга, попрактиковаться или улучшить свои языковые навыки, понять образ жизни друг друга и дальнейшие перспективы, а также завязать новые знакомства.

**Вывод.** Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что специалисты крымских библиотек постоянно находятся в поиске новых путей и форм работы с целью повышения качества обслуживания всех слоев населения, в том числе, уделяя отдельное внимание проблемам сохранения языков и культур, продвижению идей толерантности и создания на территории республики неконфликтной дружественной среды взаимодействия всех субъектов общества, вне зависимости от их этнической и профессиональной принадлежности и других отличительных особенностей.

#### Литература

1. Библиотечное обслуживание мультикультурного населения : метод. рек. / ГБУК РК «Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко» ; сост. Т. А. Гузиковская. – Симферополь, 2018. – 28 с.
2. Горайчук, Н. И. Поликультурный аспект библиотечного обслуживания: из опыта работы отдела краеведения ГБУК РК «Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко» / Н. И. Горайчук // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность язы-

ка и литературы : материалы 2-го междунар. научного конгресса (Симферополь, 2017 г.). – Симферополь, 2017. – С. 45-53.

3. Чаднова, И. В. Общедоступные библиотеки в поликультурной среде: основные направления деятельности / И. В. Чаднова // Библиотековедение. – 2019. – Т. 68. – № 1. – С. 30-39.
4. Чаднова, И. В. Поликультурная деятельность библиотек: терминологические аспекты [Электронный ресурс] / И. В. Чаднова // Библиосфера. – 2018. – №4. – С.82-86. – Режим доступа: file:///C:/Users/%D0%9F%D0%9A/Downloads/polikulturnaya-deyatelnost-bibliotek-terminologicheskije-aspekty.pdf – Загл. с экрана. – Дата обращения: 22.02.2020 г.

## Исследование читательских предпочтений молодежи (на примере библиотеки филиала №2 им. В. А. Жуковского МБУК ЦБС для взрослых МОГО Симферополь)

*С. П. Аркан*

*студент 5-го курса  
направления подготовки  
«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*научный руководитель  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье приводятся результаты исследования по выявлению круга чтения среди молодежи в библиотеке филиала №2 им. В. А. Жуковского МБУК ЦБС для взрослых МОГО Симферополь.*

*Ключевые слова:* библиотека, книга, чтение, молодежь, литература, классика, опрос.

**Актуальность.** Образцы мировой классической литературы содержат огромный потенциал духовных ценностей, которые могут обога-

тить личность, стать мощным средством ее развития. Однако эту роль литература выполняет тогда, когда произведения являются подлинными созданиями искусства, отличаются высокой художественностью, глубиной мыслей и чувств в сочетании с совершенством формы.

Чтение, как процесс восприятия, анализа, продуктивного использования информации, играет ведущую роль среди других рецептивных практик. Особое значение оно приобретает в тот период, когда человек получает образование: именно тогда, во многом, и определяется статус чтения в жизни каждого конкретного человека.

Разработанность проблемы. Базовым аспектам изучения читательских предпочтений посвящены работы Е. В. Квятковского, Е. П. Крупника, В. А. Левина, Н. Г. Морозовой, Н. Н. Сметанникова, Ю. В. Шарова. Сущностные характеристики процесса формирования читательских интересов рассматривали М. М. Бахтин, Г. И. Богин, Л. Г. Жабицкая, О. Б. Коман, З. Н. Новлянская, Ю. У. Фохт-Бабушкин.

**Цель статьи** – изучение читательских предпочтений молодежи к классической литературе в общедоступной библиотеке

**Изложение основного материала.** Сегодня наблюдаются проявления кризиса чтения, в связи с чем возникает необходимость привлечения библиотек к процессу понимания искусства печатного слова. Деятельность специалистов библиотек направлена на формирование нравственно-эстетических идеалов, создание художественных образов – примеров духовной красоты. Посредством библиотечно-информационной деятельности библиотекари помогают разбираться в специфике классической литературы, научат ценить красоту художественного слова.

С этой целью для выявления круга чтения среди молодежи в библиотеке филиале №2 им. В. А. Жуковского МБУК ЦБС для взрослых МОГО Симферополь проведено анкетирование «Читаю и вам советую».

Полученные в результате анкетирования данные, свидетельствует о том, что молодежь читает, но вопросы зачем, что и как они читают, требуют серьезного изучения и анализа.

Всего были проанализированы результаты опроса молодежи в возрасте от 16 до 25 лет общим числом 204 человек (142 – девушки и 62 – юноши).

Образовательный статус респондентов распределился следующим образом: девушки со средним образованием – 91 человек, с высшим образованием – 28 человек, со средним специальным соответственно 21 человек и с неполным средне специальным – 2 человека. У юношей ситуация сложилась следующим образом: с высшим образованием – 19 человек, со средним – 26 человек, со средним специальным – 17 человек, а с неполным средне специальным – 1 человек.

Итак, результаты первого задания «Назовите книгу, которая на вас повлияла». Всего указаны 164 книги, однако, из них 42 – по школьной программе. Названные книги 122 наименования (повторы исключены), которые можно ранжировать следующим образом (см. таблица 1).

Таблица 1. «Книга, которая на меня повлияла» (ответы девушек)

№ п/п	Автор	Произведение	Кол-во голосов
1	Федор Достоевский	«Преступление и наказание»	5
2	Михаил Булгаков	«Мастер и Маргарита»	4
3	Гарсия Маркес	«Сто лет одиночества»	4
4	Маргарет Митчелл	«Унесенные ветром»	4
5	Антуан де Сент-Экзюпери	«Маленький принц»	3
6	Оскар Уайльд	«Портрет Дориана Грея»	3
7	Виктор Гюго	«Собор Парижской Богоматери»	3
8	Эрих Мари я Ремарк	«Три товарища»	3
9	Федор Достоевский	«Братья Карамазовы»	2
10	Джон Толкиен	«Властелин колец»	2

Юноши (62), не дали ответа 5 человек.

При анализе ответов мужчин в «топовый» список можно включить 5 книг.

Таблица 2. «Книга, которая на меня повлияла» (ответы юношей)

№ п/п	Автор	Произведение	Кол-во голосов
1	Уильям Голдинг	«Повелитель мух»	3
2	Джордж Оруэлл	«1984»	2
3	Федор Достоевский	«Братья Карамазовы»	2
4	Джон Толкиен	«Властелин колец»	2
5	Оскар Уайльд	«Портрет Дориана Грея»	2

Все остальные названия единичны.

Пересекающийся совокупный выбор – «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда (5 упоминаний – в таблицах 1 и 2). Сразу бросается в глаза тот факт, что в качестве «повлиявших» на «жизнь и судьбу» книг молодежь не называет ни одной детской или подростковой книги, в основном их выбор – это «взрослое чтение». Такие ответы не являются неожиданностью. Во-первых, потому что актуальной для их возраста современной детской/подростковой литературы на рубеже веков практически не издавалось; во-вторых, у современных студентов отсутствует навык рефлексии и потребность в ней.

Ожидаемо, что из «взрослого чтения» в «топ» попал роман «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова (при этом – только у женщин, что позволяет выдвинуть предположение, которое нуждается в дальнейшей проверке: в основном читательниц привлекла любовная линия романа). Не удивляет и наличие «Маленького принца» в «женском списке». Ожидаем и Федор Достоевский, хотя обращает на себя внимание тот факт, что женщины называют «Преступление наказание», а мужчины – «Братьев Карамазовых». Названные три автора входят в школьную программу. Это значит, что, с одной стороны, школьное литературное образование все-таки влияет на формирование читателя (в «топовых» списках – только классика, что говорит о влиянии уроков литературы на читательские предпочтения юных абсолютно минимально).

Это лишний раз свидетельствует о том, что возникает необходимость в более глубоком знакомстве с произведениями, ставшими классикой.

На примере чтения молодежи можно иллюстрировать тезис Н. Н. Сметаниковой: «Классическая литература, являющаяся хранителем общегуманитарных и национальных ценностей, является содержанием воспитания читателя, его взращивания, развития его читательской компетентности. Современная же художественная, а также общественно-политическая и научно-популярная литература играет роль материала для общения, социализации личности. Она исторически тематически ближе молодому читателю, она «о нем» и «про сейчас». Она способствует закреплению идеологических ценностей. Научная и профессиональная литература на родном и иностранном языке является содержанием становления и развития компетенций учебного, делового и профессионального чтения» [2].

Исходя из всего вышеизложенного можно отметить:

– нынешнее поколение студентов «выращено» на классике, осваивая ее, они состоялись как читатели. Ведь «классика, – как говорил Марк Твен, – это то, что каждый хочет иметь в багаже прочитанного, но никто не хочет читать» [1, с. 107];

– внутрипоколенческие связи молодежи не «базируются» на текстах. Проанализированный нами состав «круга прочитанного» говорит об атомизации чтения, что сопровождала процесс становления читателя в школьные годы;

– практически никто не связывает выбор своей будущей профессии с прочитанной книгой. Единичное появление в этом списке книг на «профессиональную» тему может свидетельствовать о том, что даже в среде студентов-гуманитариев усиливается прагматический характер чтения.

Не менее интересны и данные о результатах второго задания – «Назовите книгу, которую хотите обсудить»: всего указано 144 наименования, из них из школьной программы – 27; 117 – из свободного круга чтения. Если без дубликатов названий, то из 108 книг из школьной программы – 14, остальные 114 – по свободному выбору.

Девушки (142): не смогли дать ответ – 16 респондентов. Юноши (62), не дали ответа 5 опрошенных.

Итак, девушки желают вынести на обсуждение следующие произведения: Михаил Булгаков «Мастер и Маргарита» (5 чел.), Лев Толстой «Анна Каренина» (4 чел.), Федор Достоевский «Преступление и наказание» (4 чел.), Рей Брэдбери «Вино из одуванчиков» (3 чел.), Эрнест Хемингуэй «По ком звонит колокол» (3 чел.), Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея» (3 чел.), Джон Толкиен «Властелин колец» (2 чел.), Лев Толстой «Война и мир» (2 чел.).

У молодых людей ситуация с желанием обсудить прочитанную книгу следующая: Федор Достоевский «Преступление и наказание» (3 чел.), Джордж Оруэлл «1984» (2 чел.), Джон Толкиен «Властелин колец» (2 чел.), Джером Сэлинджер «Над пропастью во ржи» (2 чел.).

Сопоставительный анализ ответов на первый и второй вопрос подтверждает сделанные выводы: качественной литературы в чтении молодежи стало в разы меньше. Отчетливо просматривается достаточно немногочисленная группа читателей, для которых «обсуждаемые» книги связаны с будущей профессиональной деятельностью.

В целом, анализируя ответы на второе задание, можно сказать: ответы на вопрос свидетельствуют, что выбор книги для обсуждения зачастую случаен, а если ситуативен (его, к сожалению, нельзя назвать сознательным) – то в основном указывается та книга, которую надо читать/перечитывать к семинару (об этом свидетельствует последняя позиция «топового» списка девушек).

Ответы на третье задание – «Назовите книгу, которую хотите рекомендовать» следующие: всего указано 156 книги, из них из школьной программы – 20 наименований; 133 – свободный выбор. Если учитывать без дубликатов названий, то из 121 наименования из школьной программы – 12 книг, остальные 133 – свободный выбор.

Девушки (142), не дали ответ – 18 человек. Юноши (62), не дали ответ – 6 человек.

Итак, девушки рекомендуют к прочтению следующие произведения: Михаил Булгаков «Мастер и Маргарита» (5 чел.), Джек Лондон «Мартин Иден» (4 чел.), «Гордость и предубеждение» (4 чел.), Шарлотта Бронте «Джейн Эйр» (4 чел.), Ги де Мопассан «Милый друг» (3 чел.), Теодор Драйзер «Американская трагедия» (3 чел.), Федор Достоевский «Братья Карамазовы» (2 чел.), Джейн Остин Гарсия Маркес «Сто лет одиночества» (2 чел.), Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея» (2 чел.), Арчибалд Кронин «Замок Броуди» (2 чел.), Людмила Улицкая «Зеленый шатер» (2 чел.), Жорж Санд «Консуэло» (2 чел.), Лев Толстой «Война и мир» (2 чел.), Чак Паланик «Бойцовский клуб» (2 чел.).

Юноши рекомендуют к прочтению: Джон Толкиен «Властелин колец» (8 чел.), Джером Сэлинджер «Над пропастью во ржи» (5 чел.), Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея» (5 чел.).

Есть юноши, в «списках» которых присутствует и художественная и нехудожественная литература, причём, читать ее они предпочитают



на языке оригинала (Дж. Р. Р. Толкиен «Властелин колец», Дж. Оруэлл «1984», А. Хейли «Аэропорт», Дж. Лондон «Зов предков»).

**Заключение.** Подводя итоги анализа анкет юношей и девушек, необходимо сделать вывод: приобщение молодежи к чтению в том или ином формате должно продолжаться и не только в профессиональном формате. Молодежь достаточно беспомощна в выборе книг для самостоятельного чтения еще и потому, что они не осознают себя читателями, то есть участниками живого литературного процесса. Именно поэтому, необходимо развивать и адекватные возрасту и запросам молодежи форматы приобщения к чтению, искать формы включения молодых людей в живой литературный процесс, создавать читательскую среду. Чтобы это произошло, профессиональное сообщество библиотечной сферы должно осознать эту задачу как актуальную и предложить пути ее решения (а не только констатировать тот факт, что «молодежь не читает»). Библиотекой филиалом №2 им. В. А. Жуковского МБУК ЦБС для взрослых МОГО Симферополь разработан проект «Портфолио литературных героинь», реализация которого позволит сформировать литературный вкус к классической литературе у подрастающей молодежи.

Ориентация на чтение классической литературы, содержащей в себе огромный потенциал духовных ценностей, способных обогатить личность, становится мощным средством ее развития.

#### Литература

1. Мудрость и остроумие. Большая книга всех времен : Козьма Прутков, Михаил Салтыков-Щедрин, Марк Твен, Антон Чехов, Омар Хайям, Илья Ильф и Евгений Петрова, Франсуа Колпе. – Москва : АСТ, 2017. – 288 с.
2. Сметанникова, Н.Н. Связь чтения с моделями образования / Н. Н. Сметанникова // Библиотечковедение. – 2015. – №4. – С. 58-62.

## Типология топонимических единиц в английском лингвокультурном аспекте

*П. А. Богомолова*

*студент 1 курса*

*направления подготовки «Хоровое дирижирование»  
Губкинского филиала Белгородского государственного  
института искусств и культуры*

*Е. В. Пруткова*

*Научный руководитель*

*преподаватель отделения теоретических дисциплин  
Губкинского филиала Белгородского государственного  
института искусств и культуры*

*В статье рассматривается специфика употребления и типология топонимов в английской лингвокультуре, особенно в конкретной литературе (произведения А. Кристи). Так же выявляются теоретические основы исследования топонимов как лингвистических явлений в целом, некоторые проблемы этимологии английских топонимов. Особое внимание уделяется понятию и характеристике топонимических единиц.*

**Ключевые слова:** *исследование, топонимы, языкознание, лингвокультура, произведения, типология.*

**Введение.** Современное языкознание интенсивно развивается, прогрессирует и пересекается с множеством других дисциплин. Это делает его интересным для исследования и изучения. Одной из смежных дисциплин является топонимика, которая изучает имена собственные. Данная дисциплина является особой частью языкознания, эти исследования являются междисциплинарными.

В данный период времени топонимические единицы, то есть имена собственные, играют большую роль в лексике любого языка. Именно поэтому невозможно представить современный мир без географических имён, имён людей, наименований животных, космических объектов, а также различных объектов материальной и духовной культуры.

Следовательно, каждый топоним содержит в себе определенную информацию: историческую, географическую, лингвистическую и др.

**Цель исследования** состоит в рассмотрении типологии топонимов в английской лингвокультуре на примере произведений А. Кристи.

Для проведения исследования использованы такие методы исследования, как обзор и сравнительный анализ методической литературы, и проведение экспериментальной работы по теме исследования.

Материалом для данного исследования послужили работы многих учёных разных времён. Так, значительный вклад в изуче-

ние английских топонимов внесли такие лингвисты, как: Э. Эквол (*E. Ekwall*), Р. Коатс (*R. Coates*), английский топонимист М. Геллинг (*M. Gelling*). А так же, были использованы труды английских и американских лингвистов О. Падела (*O. Padel*), Р. Рэмсэя (*R. Ramsay*), Г. Стюарда (*G. Stewart*), которые имели большое значение для изучения дисциплины в их время, но и внесли большой вклад в современное языкознание.

Нам известно, что лингвистической наукой, изучающей имена собственные всех типов, называется ономастикой. Далее, можно выделить отрасль ономастики, отдельную науку – топонимику. Она, в свою очередь, исследует имена собственные, обозначающие названия географических объектов, их происхождение, развитие, современное состояние, а так же написание и произношение. Таким образом, совокупностью топонимов называется топонимия [2, с. 54-59].

В ходе исследования мы выявили, что топонимическая единица изучается с разных сторон: как элемент определенной топонимической системы в его отношении с другими топонимами и в системе языка в целом, в его отношении с другими языковыми единицами.

И. В. Арнольд выделяет классификацию топонимов в лингвокультурном аспекте, которая делит их на: гидронимы, оронимы, ойконимы, урбанонимы, макротопонимы, микротопонимы и антропотопонимы [1, с. 79].

Далее следует дать определение каждому из понятий и определить их применение в той или иной области. Нам следует разобраться, что означают каждый из видов топонимов. Гидронимы представляют собой названия водных объектов (рек, озёр, морей, заливов, и т. п.) и имеют очень высокую лингво-историческую ценность, потому что названия водных объектов сохраняются веками и тысячелетиями и мало подвергаются изменениям. Второй тип топонимов – это оронимы (от греч. *oros* – гора), обозначающие названия гор (*the Grampians, Pennines*). Третий тип называется ойконимы (от греч. *oikos* – жилище, обиталище). Они обозначают названия небольших населённых пунктов. Например, деревни *Cuxton, Buttsole, Five Oak Green* и города *Crayford, Earlswood, Great Torrington*. Затем следуют урбанонимы (от лат. *urbanus* – городской), обозначающие названия внутригородских объектов, например, названия улиц (*Baker Street, Lime Street, Whitehall*); названия площадей (*Trafalgar Square, Piccadilly Circus*); названия путей сообщения (*Fosse Way, Icknield Way*). Макротопонимы (от греч. *makros* – большой) – это имена собственные, то есть крупные географические объекты. Прежде всего, это названия стран или исторической области, провинции (*France, Germany, Russia*). Шестым видом называются микротопонимы (от греч. *mikros* – малый), которые обозначают небольшие незаселённые объекты, которые известны лишь ограниченному кругу людей. Последним видом называются антропотопонимы, например, названия городов: *Ottery St. Mary St. David's* (Уэльс), *Elizabethtown* [4, с. 104].

После определения понятий и приведения классификации топонимов, следует рассмотреть типологию топонимов в английской лингвокультуре на примере произведений А. Кристи. Мы не случайно выбрали этого автора для анализа английских топонимов, поскольку её произведения являются очень интересными для чтения и имеют огромный перечень английских топонимов. Следовательно, мы можем с лёгкостью отобрать топонимы, которые нас интересуют, и рассмотреть каждый в отдельности.

Сначала мы выяснили, что топографические элементы (ойконимы) делятся на некоторые семантические группы: 1. Холмы и склоны; 2. Леса и рощи; 3. Реки, ручьи и болота; 4. Поселения и дома; 5. Постройки [3, с. 14-17].

Рассмотрим самые интересные и часто используемые в английской литературе и речи. В первую очередь мы нашли и изучили термины, относящиеся к холмам и склонам: *bar, berg, borough, burgh* – гора, возвышенность; *head* – вершина горы; *hill, nell, hull* – холм; *knoll* – холмик, бугор; *ridge* – хребет, гряда гор. Так же мы нашли некоторые примеры употребления данных терминов: “*Thornborough*”, “*Shirehead*”, “*Windhill*”, “*Warnell*”, “*Monyhull*”, “*Longeridge*”.

Далее последовала семантическая группа, обозначающая реки и ручьи: *bank* – берег (реки, озера), отмель; *brook* – ручей; *flow* – болото, трясына; *lade* – устье реки, канал; протока; *lake* – озеро; *rise* – исток реки; *water* – вода; *well* – источник. Примеры ойконимов с этими элементами: “*Firbank*”, “*Pinchbeck*”, “*Sedgebrook*”, “*Saltburn*”, “*Fishlake*”, “*Broad-water*”, “*Howell*”, “*Liverpool*”.

Следующая группа топонимических единиц обозначает жилище и дома: *ham* – деревня, ферма, поместье; *house* – дом; *scale* – временная постройка, хижина, сарай; *ton* – дом, жилище, группа построек, поселок; *village* – деревня, поселок, временное поселение. После рассмотрения данной группы ойконимов, мы изучили примеры их употребления: “*Berkhamstead*”, “*Bathampton*”, “*Woodhouse*”, “*Lullenden*”, “*Potterton*” [5, с. 118-121].

Итак, наше исследование семантических особенностей топонимов в лингвокультурном аспекте, используемых в произведениях А. Кристи, показало национальную самобытность и своеобразие исторического развития английского народа, его культуры и, особенно, языка. Как показал данный опыт исследования, употребление автором имеющихся топонимов, ойконимов, оронимов и др. в литературной речи, придаёт ей особую окраску, стилистическую яркость, звучность, а так же создаёт некую тайну [6, с. 267]. Всё это делает произведение в целом, настолько интересным и загадочным, что читатель представляет в своём сознании все действия, детали, действующих лиц, место действия так чётко, как будто это происходит на самом деле.

После проведения семантического анализа некоторых работ выбранного нами автора, можно сделать небольшой вывод – абсолютно чётко прослеживается, что географические термины (рельеф, ланд-

## Библиотека как центр патриотического воспитания подрастающего поколения

Л. Г. Граб

студент 5-го курса  
направления подготовки  
«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»

А. А. Шелягова

научный руководитель  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»

шафт местности) употребляются намного чаще, чем термины, обозначающие поселения, дома, искусственные сооружения.

Таким образом, А. Кристи, являясь мастером своего дела, выбирала и использовала те или иные топонимические единицы в своих произведениях, непосредственно, в качестве дополнительных средств, для создания яркости, заинтригованности своих работ, а так же для получения полной, всеохватывающей характеристики главных героев.

**Заключение.** Топонимы представляют интерес не только для языкознания, но и для истории, географии, лингвистики, культуры, поэтому топонимика имеет длительную историю исследований и наличие весомого количества трудов, посвящённых её изучению.

В нашей исследовательской работе мы изучили различные определения топонимов, их типологические классификации, и основные проблемы топонимики. Топонимы, которые использовала А. Кристи в своих произведениях, содержат элементы, отражающие различные особенности называемой ими местности.

В итоге, проанализировав топонимические единицы, использованные А. Кристи, мы можем сказать, что их выбор обусловлен целью создания глубокого раскрытия темы и главной идеи произведений.

### Литература

1. Арнольд, И.В. Основы научных исследований в лингвистике [Текст] : учеб. пособие / И.В. Арнольд. – М. : Высш. шк., 1991. – 140 с. – ISBN 5-06-001499-1.
2. Заботкина, В. И. Новая лексика современного английского языка [Текст] : учеб. пособие для филол. фак. ун-тов / В.И. Заботкина. – М. : Высш. шк., 1989. – 124,[2] с.; 21 см. – ISBN 5-06-000206-3.
3. Кухаренко, В.А. Лингвистическое исследование английской художественной речи [Текст] : учеб. пособие / В.А. Кухаренко, М-во высш. и сред. спец. образования УССР. Одес. гос. ун-т им. И.И. Мечникова. – Одесса : [б. и.], 1 л. табл.; 20 см. – М. : 1993. – 60 с.
4. Леонович, О.А. Очерки английской ономастики [Текст] : учеб. пособие / О.А. Леонович; Пятигор. гос. пед. ин-т иностр. яз. – Пятигорск : ПГПИИЯ, 1990. – 130,[1] с.; 20 см.
5. Никонов, В.А. Введение в топонимику [Текст] / В.А. Никонов. – М. : Наука, 1995. – 179 с. : черт., карт.; 20 см.
6. Суперанская, А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. – Изд. 2-е, испр. – М. : URSS, 2007. – 366 с. : ил.; 21 см. – ISBN 978-5-382-00244-6.

*Рассматривается деятельность современных публичных библиотек по патриотическому воспитанию и формированию патриотического сознания у подрастающего поколения. Раскрыт потенциал общедоступных библиотек, как информационно-культурных центров по работе в данном направлении.*

**Ключевые слова:** патриотизм, гражданственность, общество, дети, молодежь, патриотическое воспитание, библиотека

**Актуальность темы.** В современном мире проблема воспитания будущих патриотов своей родины становится всё более актуальной. Эта глобальная проблема охватывает население всех стран мира вне зависимости от их вероисповедания, расы, культурного и духовно-нравственного развития. Прежде всего эта проблема заслуживает внимания в отношении подрастающего поколения.

**Цель исследования** – определить роль библиотеки в патриотическом воспитании молодёжи и юношества (на примере библиотек Советской ЦБС Республики Крым).

**Методы исследования:** в работе использованы методы анализа и синтеза, сравнения и обобщения.

**Материалы исследования.** Для реализации задач, поставленных обществом и государством в части патриотического воспитания молодёжи и юношества, задействованы представители основного и дополнительного образования, общественные организации, учреждения культуры, среди которых немаловажную роль выполняют библиотеки.

Библиотеки, как проводники политики государства в широкие слои общества, являются важным звеном в системе патриотического воспитания подрастающего поколения. Общедоступная библиотека, как хранилище культурного наследия и информационный, образовательный, досуговый центр, в настоящее время является важнейшим элементом единой системы информационного, культурного, социального обслуживания жителей региона. Сегодня перед библиотеками стоит нелёгкая задача – развить у подрастающего поколения через книгу высокую социальную активность, гражданской ответственности, духовности, любви к своему Отечеству.

Участие современных публичных библиотек в формировании патриотического сознания детей и юношества имеет особое значение в эффективном формировании и функционировании системы патриотического воспитания граждан как приоритетной задачи современного российского общества на местном, региональном и общегосударственном уровнях. Общедоступные библиотеки имеют достаточный потенциал для работы в этой сфере, т.к. как обладают необходимыми информационными ресурсами и навыками проведения культурно-массовых мероприятий. Библиотека, как информационно-культурный центр, активно содействует патриотическому воспитанию и формированию патриотического сознания у подрастающего поколения.

Библиотеки, располагая богатыми фондами, используя современные формы и методы библиотечной деятельности, ведут активную работу в данном направлении, тем самым реализуя поставленные задачи по воспитанию патриотической культуры у молодого поколения.

В настоящее время для организации деятельности библиотек по патриотическому воспитанию при работе с подростками и юношеством разработаны определённые направления, используются различные формы, методы и подходы, применяются как традиционные, так и инновационные формы работы в виде реализации проектов и программ, что сопровождается активным использованием современных компьютерных технологий и сети Интернет.

Общедоступные библиотеки активно ведут работу по сохранению и популяризации исторического, литературного, документального наследия России, увековечиванию подвига ветеранов войны и тружеников тыла, их героического вклада в Победу, укреплению связи между ветеранами и молодежью. Обеспечить деятельность библиотек в данном направлении, максимально раскрыть информационные ресурсы помогают различные по форме массовые мероприятия. Специалисты библиотек используют широкий круг художественной, публицистической литературы, киноматериалы, слайд-шоу, продвигая литературу не только наглядными формами пропаганды чтения, но и с помощью рекомендательной библиографии, а также современных форм и методов библиотечной деятельности.

Деятельность библиотек, направленная на воспитание подрастающего поколения патриотами своей страны через систему информаци-

онно-библиотечных мероприятий, может быть очень разносторонней. Для осуществления данной деятельности используется совокупность форм и методов. Условно формы библиотечных мероприятий можно разделить на три блока: наглядные, устные и комплексные. К наглядным формам можно отнести выставочную и экспозиционную деятельность. Специалистами библиотек особое внимание уделяется продвижению исторической, военно-патриотической литературы. С этой целью в библиотеках организуются циклы книжных выставок, посвященные Дням воинской славы России. Так, например, сотрудниками библиотек МБУК «ЦБС Советского района Республики Крым» активно используется данная форма работы. В течение 2017 – 2019 гг. в Секторе обслуживания ЦБ им. М.И. Чуба постоянно работал экспозиционный проект «Мы не были на той войне», посвященный Дням воинской славы России. Проект призван воспитывать у молодого поколения чувство гордости за героическое прошлое державы [2]. Юные читатели, пользователи и посетители библиотеки получили возможность познакомиться с событиями героического прошлого страны, нашего края и района, увидеть копии карт военных действий, фотодокументов, открыток и плакатов военных лет, а также предметы материальной культуры, посредством которых можно восстановить героические и одновременно трагичные страницы военной истории страны.

Одна из важнейших функций современной библиотеки – информационная, поэтому значительное внимание в работе уделяется мероприятиям, несущим существенную информационную нагрузку и представленным в форме тематических «информационных часов». Специалисты библиотек МБУК «ЦБС Советского района Республики Крым» для организаций массовых мероприятий, направленных на патриотическое воспитание детей и юношества, широко используют данную форму работы.

В Ильичёвской библиотеке-филиале №6 прошёл литературный час «Военными дорогами Бориса Васильева» с целью продвижения чтения исторической, военно-патриотической литературы. В ходе мероприятия с помощью одноимённой ЭП и статьи А. Воловика из журнала «Честь Отечества», в которой речь идет о писателях-фронтовиках, участники ознакомились с биографией и творчеством Б. Л. Васильева. Затем вниманию старшеклассников был предложен буктрейлер «А зори здесь тихие...». Затем прошло чтение вслух отрывков из одноименной повести. В конце мероприятия организован просмотр литературы по данной теме [1].

Заслуженной любовью читателей библиотек пользуются различные формы тематических программ, позволяющие не только оптимизировать процесс усвоения знаний за счет комплексного восприятия информации, но и сформировать равнодушное, творческое отношение к изучаемой теме, пробудить к ней интерес. Деятельность библиотек МБУК «ЦБС Советского района Республики Крым» по патриотическому воспитанию подрастающего поколения удачно вписывается в

зрелищный формат. Библиотекари сети подготовили и провели ряд тематических мероприятий, приуроченных к 74-й годовщине Победы в Великой Отечественной войне. Например, в Ильичёвской библиотеке-филиале №6 прошла тематическая программа «Этих дней не смолкнет слава», в ходе которой участники любительского объединения «Юные звёздочки» представили литературно-музыкальную программу. В мероприятии приняли участие председатель первичной организации Союза ветеранов и специалист по социальной работе. Прозвучали стихотворения военной тематики, а также песни военных лет. К мероприятию была подготовлена выставка-экспозиция «Память о войне нам книги оставляют...» [1].

Особой популярностью при работе с детьми и юношеством пользуются игровые формы массовой работы библиотек. В Секторе обслуживания Советской ЦБ им. М.И. Чуба для старших школьников Советской средней школы №2 прошла интеллектуальная командная игра «Крым – республика моя!», посвящённая Дню Республики Крым. Юноши и девушки состязались в своих знаниях по истории Крыма и становления республики как таковой. Молодые люди блистали умениями библиографического поиска информации и свободного ориентирования в словарно-справочной и энциклопедической литературе. Одним из заданий игры была сборка пазлов. При правильной сборке собранная картина представляла собой какой-либо крымский пейзаж [3].

Традиционной целевой аудиторией библиотечных мероприятий, проводимых библиотеками МБУК «ЦБС Советского района Республики Крым» по патриотическому воспитанию подрастающего поколения, являются читатели библиотеки. Однако в работе библиотек все более широкое распространение получают мероприятия вне стен библиотек, направленные не только на читающую публику, но и на всех юных жителей региона. В библиотеках сети в рамках Дня белых журавлей прошли акции памяти, посвящённые воинам, павшим на полях сражений во все времена во всех войнах, участникам локальных вооружённых конфликтов, всем тем, кто жил и погиб ради будущих поколений. По сложившейся традиции в этот день участники акции, чтя память погибших, запустили в небо самодельных белых журавликов, выполненных в технике оригами. Часто в организации подобных акций задействованы волонтеры библиотеки из числа подростков и юношества [5].

Историко-патриотическое краеведение занимает особое место в деятельности сельских библиотек, поскольку позволяет проследить историю своего села и односельчан в героических (а зачастую и трагических) событиях прошлого. Краеведение, как никакая другая дисциплина, воспитывает у детей и подростков причастность к истории своих предков, заставляет задуматься о прошлом и настоящем через поиск, исследования, изучение традиций и обычаев родного края, познание своих корней, неразрывной связи с предшествующими поколениями, т. е. формирует те ценности, которые необходимы именно сегодня: патриотизм, духовность, национальное самосознание. В МБУК

«ЦБС Советского района Республики Крым» в 2017-2019 гг. были реализованы два внутрисистемных проекта: «Степного солнца золотые слитки» [2] и «Помним о павших и славим живых» [1], целью которых являлся сбор, обработка, распространение и хранение документов краеведческого содержания. Деятельность проектов была направлена на сбор материалов и информирование читателей об истории, развитие интереса к родному краю, воспитание любви и бережного отношения к своей малой родине. Номинации проектов подразумевали сбор информации о героическом прошлом родного края, о его истории, а также о людях, которые внесли вклад в развитие и становление региона. Сбор воспоминаний старожилов, изучение материалов из семейных архивов, обобщение изученных данных, отбор наиболее ценного материала позволяют изучить историю своих населённых пунктов. Юные читатели библиотек активно включились эту деятельность. Результатами их работы в Ильичёвской библиотеке-филиале №6 стали папки-досье «Мое село во время войны» [6] и «Память о них сберегут обелиски» [7], материалы которых впоследствии будут размещены на информационном краеведческом портале «Таврида вчера и сегодня» [10].

В условиях современности применение и использование инновационных, информационно-просветительных технологий, мультимедийных средств и услуг Интернета открывает возможности в подготовке интересного, эстетического дидактического материала, который может быть самым разнообразным: презентации, слайды, анкеты и т.д. В последние годы варианты использования сети Интернет в информационно-просветительной и социально-культурной деятельности библиотек стали крайне разнообразными. Совершенствованию форм и методов патриотического воспитания способствуют аудио и видеодокументы, созданные в библиотеке; электронные иллюстрированные издания по краеведению, истории сел района, персональная краеведческая электронная база данных, направленные на сохранение исторической памяти и передаче её подрастающему поколению.

Библиотеки Советской ЦБС активно занимаются деятельностью по обеспечению библиографической информацией читателей и пользователей библиотек, что позволяет стимулировать читательские интересы, давать опережающую информацию об имеющихся книгах и статьях, чтобы читатели не ограничивались отдельными публикациями или передачами по радио и телевидению. Библиотеки сети регулярно предлагают абонентам индивидуального и группового информирования списки рекомендованных источников информации по различным темам, включая тему патриотического воспитания подрастающего поколения. Например, списки рекомендованных источников информации по теме: «Нравственно-патриотическое воспитание молодежи» Ильичёвская библиотека-филиал №6 ежеквартально предоставляет абоненту индивидуального информирования педагогу-организатору МБОУ «Ильичевская СШ» [9], а Чернозёмненская библиотека-филиал № 18 по теме: «Героико-патриотическое воспитание подрастающего

поколения» ежеквартально предоставляет списки рекомендованных источников информации абонентам группового информирования педагогам МБОУ «Чернозёмненская СШ» [8].

**Выводы.** Исследование показало, что в деятельности общедоступных библиотек по патриотическому воспитанию детей и молодёжи представлен широкий спектр методов и форм работы в данном направлении. Библиотеки, как накопители исторической памяти, выступают информационными проводниками между поколениями и остаются достойными хранителями патриотических традиций. Перед библиотеками стоит нелёгкая задача – развитие у подрастающего поколения через книгу высокой социальной активности, гражданской ответственности, духовности, любви к своему Отечеству. Являясь одним из главных социальных институтов, библиотеки, располагая богатыми фондами, используя современные формы и методы библиотечно-информационной деятельности, играют важную роль в формировании патриотического сознания, гражданских, духовных, нравственных ценностей личности, ведут активную работу в рамках указанных направлений, тем самым реализуя поставленные задачи по воспитанию патриотической культуры у молодого поколения.

#### Литература

1. Информационно-аналитический отчет Ильичёвской библиотеки-филиала №6 за 2019 год. – Ильичёво, 2019. – рус.
2. Информационно-аналитический отчет «МБУК ЦБС Советского района Республики Крым» за 2017 год. – Советский, 2017. – рус.
3. Информационно-аналитический отчет «МБУК ЦБС Советского района Республики Крым» за 2018 год. – Советский, 2018. – рус.
4. Информационно-аналитический отчет «МБУК ЦБС Советского района Республики Крым» за 2019 год. – Советский, 2019. – рус.
5. МБУК «Централизованная библиотечная система Советского района Республики Крым» [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://ichkilib.tmweb.ru/>. – Загл. с экрана. – рус. – (дата обращения: 16.11.2019).
6. Моё село во время войны [Текст] / Ильичёвская библиотека-филиал №6. – Ильичёво, 2017. – 8 с.
7. Память о них сберегут обелиски [Текст] / Ильичёвская библиотека-филиал №6. – Ильичёво, 2019. – 12 с.
8. Список рекомендованных источников информации по теме: «Героико-патриотическое воспитание молодежи» [Текст] / Чернозёмненская библиотека-филиал №18. – Чернозёмное, 2019. – 5 с.
9. Список рекомендованных источников информации по теме: «Нравственно-патриотическое воспитание молодежи» [Текст] / Ильичёвская библиотека-филиал №6. – Ильичёво, 2019. – 4 с.
10. Таврида вчера и сегодня [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://tavrida.crimealib.ru/>. – Загл. с экрана. – рус. – (дата обращения: 16.11.2019).

## Экологическое просвещение читателей в детских библиотеках

*С. В. Грива*

*студент 5-го курса  
направления подготовки  
«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. В. Норманская*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры Республики Крым,  
кандидат культурологии, доцент кафедры философии,  
культурологии и гуманитарных дисциплин  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются сущностные экологического просвещения читателей в общедоступных библиотеках. Изложено значение экологического воспитания подрастающего поколения в деятельности библиотек, а также опыт работы Ялтинской городской библиотеки по экологическому воспитанию.*

**Ключевые слова:** *экология, глобальные изменения, загрязнение окружающей среды, экологическое просвещение, деятельность библиотек.*

**Актуальность исследования:** На сегодняшний день особенно остро выражены и представлены проблемы экологических изменений природной среды существования человека, которые являются фундаментальными и несут в себе посыл для анализа текущей ситуации в сфере вопросов экологии в целом. Необходимо понимать, что это ставит под вопрос будущее существование цивилизованного общества. Особенно важно формировать толерантное и бережное отношение человека к природе. Немаловажно уметь рационально и разумно распределять и использовать основной природный потенциал и запас Земли. Экологическое просвещение в настоящее время занимает все более значительное пространство в библиотечной практике. Библиотеки являются важным и надежным звеном в системе просветительской деятельности среди детей и молодежи.

**Цель исследования** – изучить особенности экологического просвещения читателей в детских библиотеках. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- раскрыть сущность понятия «экологическое просвещение»; его цели, задачи, формы, правовые аспекты;

- охарактеризовать специфику экологического просвещения в деятельности детской библиотеки. Роль современной детской библиотеки в экологическом воспитании.

Основополагающими формами работы сферы экологического просвещения являются:

- информирование всех слоев населения об экологических проблемах и возможных путях их решений;
- проведение и организация экологических мероприятий;
- развитие экологического сознания.

Мероприятия, базовой целью которых является экологическое просвещение, обязаны, в первую очередь, приобщить пользователя к знаниям и навыкам рассудительного обращения с природой, улучшению способов и методов участия в охране природы и целесообразного использования природных ресурсов.

Просвещение, как первичная направленность деятельности, является главенствующим в сфере работы таких учреждений и организаций, и библиотек, которые располагают редкими возможностями, приобщая население к информационным ресурсам, формируя экологическое сознание и воспитывая экологическую культуру как новый образ мышления, который базируется на понимании экологических и социально-экономических процессов.

Благодаря этому системы и органы природоохранных и образовательных учреждений, участвуют в создании системы непрерывного образования в стране, с готовностью идут на тесное сотрудничество и взаимодействие с библиотеками.

Абсолютно верно то, что библиотеки способны вносить большую лепту в развитие экологического образования и воспитания, систематизировать и собирать, делать доступной самую разнообразную информацию, которая затрагивает экологические проблемы для пользования детей.

На сегодняшний день абсолютно любая библиотека находится в активном поиске новых методов и форм в области распространения экологически значимой и востребованной информации.

Деятельность по экологическому просвещению включает следующие направления – реализация просветительской деятельности в сфере экологической осведомленности, как следствие – организация групповых и массовых мероприятий, направленных в первую очередь, на подростков и детей. Живая поддержка работы в сфере охраны окружающей среды общественным и некоммерческим организациям и объединениям; физическим и юридическим лицам, а так же органам государственной власти в конкретном регионе. Улучшение работы в сфере информационной осведомленности.

Поиск новых контактов и улучшение сотрудничества с организациями иного уровня, осуществляющих профессиональную деятельность в сфере охраны окружающей среды, образовательными и научными учреждениями, средствами массовой информации, участниками об-

щественного экологического движения, а так же учреждениями в области культуры.

- Обнаружение потенциально важных локальных баз данных, что курируются профильными организациями и учреждениями, традиционных и электронных ресурсов экологической направленности в открытом доступе сети Интернет. Изготовление рекламной продукции.

- Регулярное участие в акциях по охране окружающей среды.

- В современном мире в список первостепенных задач библиотек входит воспитание понимания истинной ценностей природного потенциала.

- Стремление сберечь, охранять и защищать окружающую среду, и физическое здоровье. Быть инициативным и открытым к новым идеям и проектам в области охраны окружающей среды.

- Очень важно, чтобы основанная часть мероприятий была направлена на побуждение читателя задуматься о конкретных проблемах и найти верное решение.

Основными пользователями библиотек в сфере экологического образования являются дети, школьники и родители. Исходя из этого, самым результативным методом для работы с конкретной категорией читателей представляются не совсем традиционные формы проведения мероприятий в сфере экологической осведомленности – это эколого-этнографические экспедиции, районные экологические акции или экологические виртуальные фотовыставки, видео-презентации, путешествия и другие.

Применение современных технологий дает возможность сделать подачу информации более интересной и информативной, совмещение книг с мультимедиа-материалами, делает их более привлекательными для детей и подростков. Современный библиотекарь обязан творчески подходить к работе, применяя на практике нетрадиционные формы мероприятий.

В Ялтинской детской городской библиотеке в течение трёх лет (2017-2019гг.) была проделана разнообразная работа, направленная на формирование первичных экологических знаний у детей, накоплен большой опыт работы по популяризации научно-популярной и художественной литературы экологической тематики. Использовались самые разнообразные формы и методы продвижения книги к читателю-ребенку, опираясь на творчество русских, зарубежных и крымских писателей. Знакомиться со всем многообразием экологической литературы читателям помогает выставочная деятельность библиотеки. При этом, читателям представляются как традиционные тематические книжные выставки, так и креативные циклы книжных **выставок-экспозиций**.

С книжными выставками соседствуют творческие выставки-поделок «Своими руками», персональные и коллективные выставки рисунков детей «Волшебная осень», «Моё Чёрное море», «Зимнее настроение», «Мой любимый город», «Герои книг Виталия Бианки», «Мой любимый цветок».

В практику работы библиотеки вошли такие формы, как, *Дни краеведения, экологические акции, Дни игр и развлечений к Международному дню птиц, Дню защиты животных; циклы видео-путешествий «Тропинками нашей планеты»; «Заповедные места планеты Земля»; «В царстве Флоры и Фауны» ко Дню заповедников и национальных парков, Всемирному дню Земли и Дню экологических знаний; познавательно-игровая программа «И это всё о лете...»*, пользующиеся интересом у читателей-детей, педагогов и родителей.

При проведении мероприятий библиотекари гармонично сочетают нескучную теоретическую часть с увлекательной игровой практикой. В Детской городской библиотеке велась работа по реализации проекта *«Войди в природу другом»* под девизом *«Читай, играй и природу познавай!»*. Маленькие читатели получали конкретные знания о природе, делая свои первые открытия. Так, к Всемирному дню китов и дельфинов, был проведен видео-круиз с викториной и творческими заданиями для юных читателей *«Про зверей богатырей, что живут среди морей»*, что сделало мероприятие ярким и запоминающимся.

Групповые и индивидуальные занятия с детьми проводятся в игровой комнате библиотеки, в оформлении которой используются элементы экодизайна в соответствии со временем года, а также представлены циклы книжных **выставок-экспозиций «Маленькие чудеса большой природы», «Звери и птицы на книжных страницах», «Литературные ступеньки в мир природы»**. Благодаря популяризации творчества русских писателей-натуралистов – В. Бианки, М. Пришвина, Г. Скребицкого, Н. Сладкова, Б. Житкова, Е. Чарушина и крымских авторов – В. Орлова [1, с. 6-8], Л. Згуровской, Ю. Полякова, Г. Печаткиной [1, с. 27-28], Л. Огурцовой [1, с. 22-23], Л. Сивельниковой, И. Козеевой [1, с. 13-15], удается не только приобщить к чтению, но и пробудить у ребят любовь к природе, ответственное к ней отношение, желание с ней общаться, оберегать и защищать.

С результатами своих *эко-успехов* дети поделились на итоговом мероприятии проекта, создав *выставку-инсталляцию «Дерево достижений»*. В рамках Дня экологических знаний читатели библиотеки обратились к сверстникам с призывом *«Береги природу!»*. Для учащихся школ библиотекари подготовили *виртуальный журнал «От нас природа тайн своих не прячет, но учит быть внимательнее к ней»*. Ребята совершили увлекательное путешествие в удивительный мир природы, узнали о том, как можно беречь и сохранять природу, о животных и растениях, занесенных в Красную книгу России [3].

В читальном зале расположилась красочная **книжная экспозиция под названием «Земля у нас только одна»**, обращающая внимание пользователей на существующие глобальные экологические проблемы во всем мире. Сотрудники библиотеки представили детям интересное видеознакомство *«С Экошей по Крыму»*, раскрывающее много невероятных и удивительных фактов о животных, растениях и необычных природных явлениях.

Экологический краеведческий интернет-проект *«Экоша советует»* – это познавательные ресурсы о флоре и фауне Крымского полуострова и бережном отношении к родной природе. Проект размещен на сайте Крымской республиканской детской библиотеки им. В. Н. Орлова и рекомендован для детей, родителей и педагогов [4].

Экологическое просвещение детей в Ялтинской детской городской библиотеке привлекает всё большее количество участников мероприятий, способствует расширению знаний детей, а они, став читателями библиотеки, стремятся узнать из книг много нового, занимательного и полезного, открывая для себя удивительный и многообразный мир природы.

**Практическая значимость:** результаты исследования могут использоваться работниками культуры в информационно-библиотечной деятельности, а именно, в практике обслуживания детей с целью экологического просвещения.

#### Литература

1. Детские писатели Крыма : сост. Е. В. Белоусов – Симферополь : 2001. – 32 с. – Текст : непосредственный.
2. Об охране окружающей среды : Федеральный закон N 7-ФЗ (последняя редакция) от 10.01.2002 : принят Государственной Думой 20 дек. 2001 г. : одобрен Советом Федерации 26 дек. 2001 г. // КонсультантПлюс – надёжная правовая поддержка : [сайт]. – 2002. – URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_34823/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_34823/). – (Дата обращения 22.02.2020). – Текст : электронный.
3. Путешествие в удивительный мир природы // Ялтинская Централизованная библиотечная система : [сайт]. – 2020. (Дата обращения 26.02.2020). – Текст : электронный.
4. Экоша // Крымская республиканская детская библиотека им. В. Н. Орлова : [сайт]. – 2020. – URL: <http://orlovka.org.ru/poleznoe/ekosha-sovetuet>. – (Дата обращения 26.02.2020). – Текст : электронный.



## Совместные проекты библиотек и музеев как фактор взаимообогащения единого культурного пространства

*О. А. Доманская*

*студент 1-го курса магистратуры*

*направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*научный руководитель*

*кандидат педагогических наук,*

*доцент кафедры философии, культурологии*

*и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются исторические предпосылки и существующие на сегодняшний день формы и методы организации взаимодействия библиотек и музеев, анализируется значение и перспективы совместных музейно-библиотечных проектов для формирования и развития единого культурного пространства.*

**Ключевые слова:** библиотека, музей, виртуальный филиал музея, музей-филиация библиотек, единое культурное пространство.

На сегодняшний день почти во всех отраслях, в том числе в культуре, можно наблюдать процессы сближения, пересечения и интеграции различных видов деятельности. Библиотеки и музеи, традиционно близкие по своей сути социальные структуры, продолжают поиск новых форм партнерских взаимодействий в целях взаимообогащения единого культурного пространства, создания инновационных продуктов и привлечения общественного интереса.

Целью данного исследования является краткий анализ исторически сложившихся, современных и перспективных форм взаимодействия библиотечных и музейных учреждений, выявление перспектив развития совместных проектов в этой области для формирования единого культурного пространства.

Важное место в сложившейся на сегодняшний день системе социального партнерства принадлежит сотрудничеству библиотек с музеями. Эти учреждения культуры, важнейшей задачей которых является сохранение и распространение культурного и духовного наследия,

тесно взаимосвязаны с момента своего появления. Первые собрания экспонатов – прообразы современных музеев – чаще всего возникали при монастырях и, как правило, включали в себя книжные коллекции. Крупнейшие современные библиотеки, такие, например, как РГБ, ведут свое начало от музеев, а многие музеи создавались на базе библиотек. В XIX – начале XX в. в России были распространены так называемые народные дома – гибридный вид учреждений, совмещающий под одной крышей театр, музей, библиотеку и чайную.

С момента своего создания, нераздельно связанными общими целями, в наступившем веке библиотечные и музейные организации продолжают движение навстречу друг другу. Практически любой музей содержит в своем составе библиотеку, а библиотеки часто открывают собственные музеи. Тематика и содержание библиотечных музейных коллекций могут быть очень разнообразны: редкие, необычные, особенно ценные книги и документы, предметы, имеющие значение с точки зрения исторического, этнографического, литературного краеведения, раскрывающие историю библиотеки, предприятия, события, конкретной исторической личности и т. д. Открытость библиотек, их доступность, бесплатность и большая, в сравнении с музеями, многочисленность делает их деятельность особенно ценной для популяризации малоизвестных объектов местного культурного наследия. Богатые краеведческие фонды библиотек содействуют становлению и росту национального самосознания и культуры общества.

Новой тенденцией в музейном деле можно назвать создание «живых музеев», экспонатами которых являются объекты «неосязаемой памяти» (фольклор, ритуалы, бытовые традиции, и т. д.) Очень часто такие музеи действуют на базе библиотек, активно участвуя в сохранении культурных, национальных и религиозных традиций.

«Музеефикация библиотек» является составной частью современного движения в сторону «музеефикации культуры». Такое стремление к взаимному проникновению можно объяснить сущностным родством музейных и библиотечных видов деятельности. Среди характерных черт, присущих и библиотекам, и музеям, можно назвать следующие точки пересечения:

- общие задачи – сбор, хранение и обеспечение доступа к культурному наследию цивилизации;
- информационная, мемориальная, образовательная, культурно-просветительская, воспитательная функции;
- публичность, ориентированность на массовую аудиторию.

Сходство и взаимный интерес музеев и библиотечных учреждений создают предпосылки для долгосрочного плодотворного сотрудничества. Помимо традиционных форм взаимодействия – создания совместных выставок, в которых музейные и библиотечные фонды взаимодополняют друг друга, это организация и проведения мероприятий с привлечением специалистов из обеих учреждений, разработки интеллектуальных продуктов, обмена опытом, активно разрабатываются

и развиваются новые формы социального партнерства между библиотеками и музеями. Благодаря развитию технологического оснащения, обмен опытом переходит на более высокий уровень, лекции и конференции в режиме онлайн становятся привычным процессом, а перенос совместных мероприятий и выставок в интерактивную мультимедийную среду позволяет намного насыщеннее и многограннее раскрыть пользователю богатство представленных коллекций.

На сегодняшний день многие крупные музеи и библиотеки, помимо сайтов, имеют виртуальные музеи и читальные залы, виртуальные филиалы, значительные мультимедийные коллекции. В отличие от традиционных материальных фондов, виртуальная информация может быть представлена одновременно в нескольких местах, что существенно расширяет возможности доступа пользователей к объектам культурного наследия, позволяет создавать информационные продукты совершенно нового уровня. Современные технологии способны обеспечить объединение усилий различных видов культурных учреждений в этом направлении. Партнерские проекты музеев и библиотек создаются, в первую очередь, для удобства пользователя и призваны обеспечить рост духовного самосознания общества в целом.

Показателен в этом плане опыт Русского музея. Созданный им «Виртуальный Русский музей» – международный инновационный просветительский проект, в рамках которого на базе партнерских организаций по всему миру открыто свыше 200 «Виртуальных филиалов Русского музея», причем около 30 из них – на базе библиотек.

Центральная городская библиотека им. Л. Н. Толстого ГБУК г. Севастополь «Региональная информационно-библиотечная система» принимает участие в этом проекте с 2017 года. Цель проекта: «знакомство широкой аудитории пользователей (читателей и зрителей) с коллекциями Государственного Русского музея; популяризация лучших традиций отечественной культуры и искусства посредством программ Информационно-образовательного Центра (ИОЦ) «Русский музей: виртуальный филиал» [4].

Коллекция мультимедийных образовательных программ и видеоматериалов Русского музея позволяет совершать виртуальные путешествия по знаменитому музею искусства.

Благодаря современным компьютерным технологиям жители Севастополя теперь могут, не выезжая за пределы города, прогуляться по залам и паркам музейного комплекса, посетить реальные и виртуальные выставки с удивительным эффектом погружения в изображение полотен, внимательно познакомиться с творчеством лучших мастеров отечественной живописи.

Для детей разработаны интерактивные игровые программы, для взрослых в мультимедийном зале проходят лекции на темы о современном искусстве, просветительские программы рассчитаны на разные группы пользователей.

Самостоятельно продолжить изучение посетители могут на сайте «Виртуальный Русский музей» в читальном зале за персональным компьютером, оснащенным лицензионным программным обеспечением Русского музея, или познакомившись с коллекцией книг по изобразительному искусству ИОЦ «Русский музей: виртуальный филиал».

Особенностью севастопольского проекта стало создание на его базе проектной библиотечной платформы «АЗЪБУКАРТ», которая ставит своей задачей популяризацию чтения и книги, как искусства. На базе платформы создан мини-музей «Кабинет диковинных книг», организовываются разнообразные социокультурные проекты, проходят выставки, мероприятия просветительской направленности, рассказывающие об авторской книге и «книге художника», об искусстве создания иллюстраций, о дизайне книг и коммуникационной среде, цифровых книгах и многом другом. Исследуются новейшие форматы, трудности и перспективы чтения и коммуникации в современном мире. Платформа тесно сотрудничает с творческими коллективами города, объединяет талантливых и неравнодушных людей. Среди друзей и волонтеров библиотеки – художники, музыканты, фотографы, литераторы. Взамен платформа предлагает им площадки для выставок, выступлений и мастер-классов, помогая сделать их творчество действительно общественным достоянием.

Деятельность «АЗЪБУКАРТ» охватывает своим вниманием книги, искусство и коммуникацию, объединяя тем самым музейную, просветительскую и библиотечную практики. Главным выгодоприобретателем от реализации подобных совместных проектов является пользователь, чьи возможности доступа к культурным сокровищам нации значительно возрастают.

Формирование единого информационного пространства – важная тенденция современности. Успешный опыт социального партнерства Русского музея и севастопольской библиотечной системы – лишь один из множества примеров, доказывающих, что формирование единого информационного и интеллектуального пространства, объединяющего фонды библиотек и музеев, разработка и внедрение интегрированных информационных ресурсов, оперативное взаимодействие электронных центров для удовлетворения интересов пользователей способны создать при общих усилиях мощный синергетический эффект в обеспечении расширения и взаимообогащения культурного пространства [2].

Можно утверждать, что на наших глазах появляется новая синтетическая разновидность культурных учреждений. Одно из возможных направлений развития учреждений культуры будущего – культурно-информационные центры, с хорошо обученным, грамотным персоналом, оснащенные по последнему слову техники, предоставляющие пользователям большой перечень услуг: электронные базы данных, возможность использования сети Интернет, современные образовательные и просветительские программы, при этом сохра-

няя все функции традиционной библиотеки и дополняя их мемориальными функциями музея. Новые формы деятельности учреждений культуры свидетельствуют об «изменении их социальной роли в ответ на актуальные потребности общества» [3]. Современный посетитель останавливает свой выбор именно на таких учреждениях, соединяющих функции различных отраслей культуры, поскольку библиотеки-филиалы с ограниченными фондами уже не в состоянии соответствовать растущим интеллектуальным потребностям современных читателей.

Особенностью таких культурно-информационных центров является их универсальность и многозадачность:

- электронные каталоги, базы данных;
- фонд электронных изданий;
- фонд мультимедийных программ;
- лекционный зал с современной аппаратурой;
- читальный зал, в т. ч. виртуальный читальный зал;
- выставочный зал;
- нотно-музыкальный отдел;
- открытый доступ к фондам;
- трансформируемое пространство и т. д.

Функционирование крупных учреждений требует вложения материальных и финансовых средств, но практика показывает, что все затраты окупаются высоким коэффициентом пользы, приносимой обществу этими очагами культуры [1].

Важно упомянуть проблему недостаточной проработки легитимности гибридных музеев-библиотек, законодательной базы, регламентирующей работу с книжными памятниками в общедоступных библиотеках. Эти вопросы требуют уточнения и корректировки. Новые формы культурно-досуговых учреждений, культурно-информационные центры и т. п. также нуждаются в изучении, классификации и доработке законодательной базы своей деятельности.

**Перспективы** совместных проектов музеев и библиотек и их важность для всех уровней – от регионального до глобального – трудно переоценить. На повестке дня стоит создание новых гибридных учреждений, совместных информационных ресурсов, расширение партнерского взаимодействия за счет привлечения других заинтересованных сторон (учреждений культуры, образования, информационной сферы и др.), использование новейших информационных технологий в целях популяризации проектов культурной направленности и т. д.

Сотрудничество в этом направлении призвано способствовать обогащению единого культурного пространства, предоставлению обществу более содержательной и достоверной информации о культуре страны и культурно-этнографических особенностях регионов. Традиционные направления деятельности библиотек и музеев, объединяясь, трансформируются в культурную миссию нового формата, социальную значимость которой в качестве основного вектора обнов-

ления публичных библиотек, а также одного из перспективных направлений развития социального партнерства предстоит исследовать и осмыслить.

#### Литература

1. Викулова В. П. Музеи в библиотеках, библиотеки в музеях / В. П. Викулова // ГБУК «Дом Н. В. Гоголя – мемориальный музей, научная библиотека» : [сайт]. – URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/641/> (дата обращения: 24.02.2020).
2. Демченко Ю. А. Интеграционные процессы в современной культуре: на примере библиотек и музеев / Ю. А. Демченко // Электронная библиотека «КиберЛенинка» : [сайт]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/integratsionnye-protsessy-v-sovremennoy-kulture-na-primere-bibliotek-i-muzeev/viewer> (дата обращения: 24.02.2020).
3. Кузнецова Т. Библиотека и музей. Культурная инициатива / Т. Кузнецова // Библиотечное дело : [сайт]. – URL: <http://www.bibliograf.ru/issues/2010/11/162/0/1513/> (дата обращения: 24.02.2020).
4. Информационно-образовательный центр "Русский музей: виртуальный филиал" Центральная Городская библиотека им. Л. Н. Толстого, Севастополь, Крым // Виртуальный Русский музей: [сайт]. – URL: [https://rusmuseumvrm.ru/data/offices/sevastopol\\_bibl/index.php](https://rusmuseumvrm.ru/data/offices/sevastopol_bibl/index.php) (дата обращения: -01.03.2020).

## Внестанционное обслуживание библиотек – важная социально-значимая составляющая их деятельности

*Е. В. Забуранная*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*научный руководитель*

*кандидат педагогических наук,*

*доцент кафедры философии, культурологии*

*и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*В статье раскрыты возможности создания при банке РНКБ внестанционного пункта выдачи литературы путем организации книговыдачи литературы из фондов библиотеки для персонала банка и буккроссинговой зоны для посетителей банка в рамках библиотечного проекта «ПРОдвижение книги», разработанного библиотекой-филиалом №7 им. Т. Г. Шевченко МБУК ЦБС для взрослых г. Симферополь.*

**Ключевые слова:** библиотека, книга, чтение, буккроссинг, сервис, банк.

**Актуальность.** В век информационных технологий, цифрового телевидения и интернет-коммуникаций у многих людей, особенно в отдаленных населенных пунктах, все еще нет возможности получать доступ к информационным ресурсам правовой, социально значимой, культурной информации и даже к художественной литературе.

В условиях оптимизации библиотек возрастает роль и значение внестанционных форм обслуживания. Внестанционные формы обслуживания (библиотечные пункты, выездные читальные залы, обслуживание на дому) позволяют максимально приблизить информацию к пользователю, создать ему благоприятные условия для получения библиотечной книги. Значение внестанционных форм состоит в том, что они позволяют рационально построить сеть библиотек, особенно в сельской местности, поскольку создавать стационарную библиотеку в каждом мелком населенном пункте неэффективно.

Разработанность проблемы. Различным аспектам изучения внестанционных форм библиотечного обслуживания посвящены работы Л. И. Алешина, А. Н. Ванеева, Е. Я. Галимовой, М. Я. Дворкина, Е. Н. Калимулина, Ю. П. Мелентьева и других. Формы и методы внестанционного библиотечного обслуживания рассмотрены в трудах Ю. Ю. Гуша, Т. Занкина, Н. Ю. Золотова, М. Иванова, В. И. Рыбалка, В. Л. Саартовских, Е. Цховребова и др.

**Цель статьи** – раскрыть возможности создания при банке РНКБ внестанционного пункта выдачи литературы с целью продвижения книги и чтения в рамках реализации проекта «ПРОдвижение книги».

**Изложение основного материала.** Сегодня муниципальные библиотеки в соответствии со своими возможностями и ресурсами постоянно ищут и используют инновационные формы и методы работы, реализуют большое количество проектов, отвечающих потребностям населения, стараются привлечь пользователей, активно работают с населением. Для библиотечных работников характерен постоянный поиск новых форм работы, стремление создать комфортные условия для интеллектуального общения.

В этой связи внестанционная форма обслуживания была и остается востребованной среди пользователей. Библиотекари напрямую вышли к читателям: раскрывают фонды, доводят до пользователей интересующую их информацию, используют все виды библиотечного обслуживания, расширяют территорию обслуживания, привлекают новых пользователей. Такая форма обслуживания общедоступна, пользуется спросом у читателей [1, с. 55].

У всех форм внестанционного обслуживания одна цель – оперативно донести до читателей необходимую им информацию. Поэтому у пункта выдачи литературы своя специфика – обеспечить работников банка литературой по направлениям деятельности организации. Количество функций у банка увеличивается, число посетителей растёт, и, совершенствуя собственные подходы, библиотека может работать вполне результативно, расширив не только границы обслуживания, но и пополнив ряды читающих людей [1, с. 55].

Сегодня содержание работы библиотек может меняться, соответственно, меняются и предоставляемые ею сервисы. В 2020 году библиотека-филиал №7 им. Т. Г. Шевченко МБУК ЦБС для взрослых г. Симферополь планирует наладить сотрудничество с крупнейшим в Крыму банком – РНКБ, что позволит сформировать положительный имидж библиотеки, реализовать интересные идеи и внедрить новые технологии в рамках перспективного проекта «ПРОдвижение КНИГИ».

На текущий момент на территории России существуют и эффективно функционируют корпоративные и ведомственные библиотеки, например библиотека банка России [2, с. 68]. Однако в большинстве своем они были и остаются довольно закрытыми структурами. При этом многие учреждения не располагают возможностью создания и функционирования в своем учреждении библиотеки. Именно поэтому

библиотекой-филиалом №7 им. Т. Г. Шевченко МБУК ЦБС для взрослых будет предпринята попытка создания при банке РНКБ внестационарного пункта выдачи литературы.

Пункт будет осуществлять свою деятельность в двух направлениях:

- книговыдача литературы из фондов библиотеки для персонала банка;

- буккроссинговая зона для посетителей банка.

Рассмотрим более детально каждое из направлений работы.

Формирование фонда для выдачи персоналу банка будет состоять из потенциальных запросов. Предварительно выявлено, что основная часть (65%) состоит из литературы по теме «Экономика. Финансы. Банки». Ведь у банка много разных функций. Есть Юридический департамент, соответственно, специалисты библиотеки обеспечат их и юридической литературой. Есть Департамент информационных технологий, востребованы издания по развитию финансовых услуг, финансовой грамотности, защите информации, проектной деятельности, вопросам управления. В каждом подразделении банка делается акцент на организацию работы в команде, соответственно, задача библиотеки обеспечить информацией и по этой теме. Так, в последнее время наблюдается огромный спрос на деловую литературу – как организовать своё время, быть эффективным руководителем, правильно управлять коллективом, избегать стрессовых ситуаций. Конечно, не останется без внимания и художественная литература, спрос на которую, несмотря на обилие сервисов и литературных порталов не ослабевает. Формирование фонда литературой для «души» будет проводиться на основе пожеланий и запросов персонала банка. Однако, в первую очередь специалисты библиотеки планируют предоставлять информацию по профилю работы сотрудников банка, и ориентироваться именно на это.

В рамках эффективного и оперативного обслуживания специалистов банка планируется расширение спектра услуг на сайте библиотеки. Создание дополнительной специальной функции, предполагает предоставление возможности каждому сотруднику заказать в библиотеку необходимую ему книгу. Это может быть конкретный запрос, вызванный его трудовыми обязанностями или интересами. Комплектование библиотечного фонда новой литературой не останется незамеченным и банковскими работниками. Специально для них на сайте библиотеки будут размещены обзоры новинок литературы, и читатель сможет заказать на портале любое издание, в том числе в рамках обзоров. Планируется и развитие новых сервисов, и тематических профилей. Сейчас лента новых поступлений одинакова для всех, а специалисты библиотеки планируют сделать так, чтобы сотрудник имел возможность получить информацию по конкретной узкой тематике, выбрав необходимое из обилия предлагаемых источников.

Полки для буккроссинга – бесплатного обмена книгами – будут установлены в холле банка и его филиалах. Всем известно, что буккроссинг – это ставшее в последнее время популярным движение по

свободному обмену книг. Прочитав книгу, человек оставляет ее в общественном месте. Так каждый посетитель банка сможет с пользой и комфортно провести время, ожидая своей очереди. Клиенты банка смогут взять книжку прочитать ее, а при необходимости забрать себе. Также каждый желающий сможет оставить на полке для буккроссинга свою книгу, которую он читал, если она ему больше не нужна. Литература в буккроссинговых библиотечных пунктах будет самая разная: классика, современная, нон-фикшн, рассказы, легкое чтение, в силу того, что люди находятся в банке недолго. Кроме этого, желающие смогут записаться в библиотеку и таким образом стать ее полноценным читателем.

Все пункты выдачи книг два раза в неделю будут обслуживать опытные специалисты из библиотеки, а продвижение книги и чтения проходить в форме проведения информационных мероприятий, флеш-мобов, викторин, литературных встреч на открытых площадках возле банка и т.п.

Совершенствование деятельности по внестационарному библиотечному обслуживанию в настоящее время должно стать одним из важнейших условий реализации культурной политики, обеспечивающей гражданам свободный доступ к информации и культурным ценностям.

#### Литература

1. Как разорвать замкнутый круг: Поддержка и развитие чтения: проблемы и возможности : науч.-практ. сб. / сост. Е. И. Кузьмин, О. К. Громова. – Москва : МЦБС, 2007. – 183 с.
2. Конакова А. Чем живет библиотека Банка России / А. Конакова // Современная библиотека. – 2018. – 9. – С. 68-71.

## Особенности берлинского диалекта

*В. П. Завгородний*

*студент 2-го курса*

*направления подготовки «Теория и методика преподавания иностранных языков и культур»*

*Нижекамского филиала Казанского инновационного университета им. В. Г. Тимирязова*

*Н. Ф. Зиганина*

*научный руководитель*

*кандидат филологических наук, доцент,*

*доцент кафедры иностранных языков и перевода*

*Нижекамского филиала Казанского инновационного университета им. В. Г. Тимирязова*

*В данной статье рассматриваются история берлинского диалекта, особенности употребления диалекта в разных частях города и различными слоями населения, а также изучаются отличительные фонологические и лексические характеристики. Особое внимание уделяется использованию диалекта после падения Берлинской стены.*

**Ключевые слова:** *немецкий язык, берлинский диалект, социолингвистика, лексико-фонетические различия.*

**Введение** Почти в каждом регионе Германии есть свой диалект, и Берлин не стал исключением. Существует распространённое мнение, что столица должна быть носителем классического языка, но в данном случае это мнение ошибочно. Актуальность выбранной темы заключается в том, что на сегодняшний день происходит постепенное вытеснение диалекта с улиц Берлина. Основными причинами называют большое количество мигрантов в Германии, господство общенационального варианта немецкого языка («Hochdeutsch»), влияние СМИ.

**Цель исследования:** изучить особенности берлинского диалекта, его историю, установить территорию его употребления и количество берлинцев, использующих данный диалект.

В России данная тема представлена в исследованиях Н. Э. Горшкова, Меркурьева Д. Б. [1].

Берлинский диалект – это диалект, распространённый в федеральных землях Берлин и Бранденбург. С лингвистической точки зрения берлинский – не диалект, а «метролект», иначе говоря, городской язык, который создается в столичных округах из смеси различных диалектов [4]. В берлинском диалекте присутствуют: французский язык, идиш, английский, фламандский и арго. Данный диалект является одним из наиболее изученных городских языков в немецкоязычных странах.

В начале XX века Агата Лаш, социолингвист, организовала исследование городских языков. Позднее исследования диалекта в Берлине получили огромный импульс в связи с празднованием 750-летия города в 1986 году. На тот момент было два независимых исследовательских проекта, один проводился Свободным университетом Берлина, расположенным в западной части города, а другой Академией наук ГДР. Учёные исследовали распространённость и особенности существования берлинского диалекта в западной и восточной частях разделённого города. Однако сравнить западный и восточный берлинский диалект на тот момент не представлялось возможным.

В дальнейшем учёные систематически наблюдали за городским языком сразу же после падения Берлинской стены, чтобы лингвистически описать гармонизацию использования языка в процессе объединения города.

К юбилею в честь 25-летия падения Берлинской стены Общество немецкого языка провело опрос о берлинском диалекте у жителей города. В ходе исследования был опрошен 1001 человек, среди которых были мужчины и женщины в возрасте от 14 лет. 62 процента опрошенных подтвердили, что по крайней мере время от времени говорят на берлинском диалекте, что свидетельствовало о достаточно высоком уровне его признания. На берлинском диалекте говорят чаще среднего следующие респонденты: берлинцы из восточной части города, мужчины старше 45 лет, респонденты с формально низким или средним образованием, а также те, кто жили в Берлине до 1990 года («старые берлинцы») [5]. В ходе данного исследования также выяснилось, что восточная и западная части Берлина лингвистически сближаются. С тем, что берлинский диалект вытесняется притоком людей из других регионов и стран, считают 50 процентов опрошенных жителей города. 47%, напротив, в это не верят [5].

Берлинский диалект имеет отличительные лексико-фонетические признаки. Основные звуковые характеристики мы можем проследить в следующей поговорке: «Icke, dette, kiekemal, Oogen, FleeschundBeene». Говорящие на Берлинском диалекте путают «mig» и «mich», они говорят «ick», «dit» и «wat», а не «ich», «das» и «was». Родительный падеж в данном диалекте отсутствует. Вместо звука [au], используемого в немецком, говорящие на диалекте произносят [o]: loofen-laufen, roochen-gauchen. Также вместо дифтонга [ei] берлинцы произносят длинный звук [e]: keener-keiner, Beene-Beine. По таким словам, как Schrappe, Stulle, Molle, kieken, mittenmangi вышеуказанным грамматически-фонетическим особенностям можно определить берлинца.

Те, кто хотят быть принятыми за настоящих берлинцев, должны знать особенные слова, например, Aas (брат), Vammel haben (бояться чего-либо), Husch (непродолжительный дождь), Kiez (жилой район), Molle (стакан пива), Schlamassel (сложная ситуация), Schrippe (сдобная булочка), Stulle (кусочек хлеба) и др.

Берлинский диалект является центральным говором диалектной зоны, охватывающей на сегодняшний день не только Берлин и Бранденбург, но и некоторые районы земли Мекленбург-Передняя Померания и Саксония-Анхальт.

Западноберлинский чиновник однажды сказал, что берлинский будет существовать в землях, поддерживающих данный диалект, но единственным местом, где его не будет – это в Берлине [4]. Эти слова лучше всего описывают то, что наблюдается лингвистами в последнее время. Так было не всегда. Еще в начале 1990-х годов существовали серьезные различия в использовании берлинского диалекта восточными и западными жителями.

Так в чем же состояли различия и как совершалось выравнивание языка? Вследствие островного положения Западного Берлина языковой неоднородности населения и сильно выраженной социальной дифференциации западноберлинского населения, берлинский диалект ассоциировался как языковой вариант низшего класса. В восточной части города Берлинская разговорная речь не ограничивалась только повседневной жизнью, но считалась средством общения даже в официальных сферах. Причиной этому послужили как тесная связь с окрестностями Берлина, так и отсутствие столь выраженной дифференциацией социальных групп, как в западной части города. Эти противоположные позиции по отношению к берлинскому языку вызвали раздражение обеих сторон после открытия стены. Расхожее использование также служило и источником взаимных предрассудков. Так, западные берлинцы на основе частого употребления диалекта идентифицировали жителей восточной части как малообразованных. Восточные же берлинцы были уверены, что берлинский диалект является неотъемлемой частью их жизни. Этот контраст между общенациональным языком и разговорным привел к конфликту, который усилил и без того серьезные экономические и идеологические противоречия.

Но какова же ситуация на сегодняшний день? Исследования показывают, что на востоке Берлина диалектная речь по-прежнему пользуется большей популярностью, как в частных, так и в бытовых ситуациях, хотя частота ее употребления постепенно снижается. Такое отношение восточных берлинцев к диалекту является следствием изменения ценностей, так как возможность карьерного роста напрямую связана с овладением «чистым» немецким языком. Исследование в Восточноберлинских гимназиях 1998 года показало, что старшеклассники по-прежнему используют берлинскую речь, а младшие группы из-за влияния родителей и учителей отдают предпочтение национальному варианту немецкого языка [5].

Какова же дальнейшая судьба развития Берлинского диалекта? Из-за его стигматизации и, как следствие, отстранения, лингвистическая компетентность восточных берлинцев в отношении этого языкового разнообразия ограничена. Предполагается, что в скором

времени будет тяжело найти людей, которые также открыто говорят на данном диалектном языке.

**Заключение.** Исходя из представленных выше исследований, можно утверждать, что на сегодняшний день берлинский диалект постепенно выходит из употребления в повседневной жизни, об этом свидетельствует тот факт, что большая часть знающих и использующих диалект – старшее поколение.

#### Литература

1. Горшкова Н. Э. Городские языки (урбанолекты) в системе форм существования современного немецкого Германии (на примере городского языка Берлина) / Н.Э. Горшкова. – СПб., 2008.
2. Böker C. Studie über Berliner Dialekt: Wie gut können Sie Berlinern? / C. Böker [электронный ресурс] // Режим доступа: <http://web.archive.org/web/20160501124918/http://www.berliner-zeitung.de/berlin/studie-ueber-berliner-dialekt-wie-gut-koennen-sie-berlinern--1547150>.
3. Regener I. Spracheinstellung in den 90er Jahren in Berlin: Aspekte deutscher Identitätssicherung aus soziolinguistischer Perspektive / I. Regener [электронный ресурс] // Режим доступа: [https://www.cco.regener-online.de/2002\\_1/pdf/2002\\_1/regener.pdf](https://www.cco.regener-online.de/2002_1/pdf/2002_1/regener.pdf).
4. Reiher R. Berliner Dialekt / R. Reiher [электронный ресурс] // Режим доступа: [https://www.hu-berlin.de/de/pr/medien/publikationen/presse/tsp/ws02\\_03/dialekt.html](https://www.hu-berlin.de/de/pr/medien/publikationen/presse/tsp/ws02_03/dialekt.html).
5. Schlobinski P. Der Berliner Dialekt in der Einschätzung der Bürger der Stadt. Eine repräsentative Umfrage der Gesellschaft für deutsche Sprache durchgeführt von forsa / P. Schlobinski, A-E. Ewels. – Berlin: GfdS.

# Научная фантастика как феномен современного литературоведения

*В. С. Ищенко*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Романская и германская филология»  
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского»*

*Е. Р. Чемезова*

*научный руководитель  
кандидат филологических наук, доцент,  
доцент кафедры иностранной филологии  
и методики преподавания  
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского»*

*В данной статье даётся описание жанра научной фантастики как феномена современного литературоведения. Основным направлением исследования является рассмотрение ключевых элементов фантастической литературы, указывающих на основу сюжета произведения.*

**Ключевые слова:** научная фантастика, литературоведение, феномен, китайская литература, исток.

**Введение.** Научная фантастика – сложный и часто противоречивый синтез. Научная истина занимает в ней как минимум не главное место. Научная фантастика неизбежно отклоняется от научной истины даже тогда, когда добросовестно пытается угадать будущие открытия, а затем, как художник, снабжает их намеренно обычной выдумкой.

Научная фантастика – жанр в литературе, кино и других видах искусства, одна из разновидностей фантастики. Научная фантастика основывается на фантастических допущениях (вымысле, спекуляции) [2].

Б. Олдис предложил назвать научную фантастику «литературой, которая изображает среду» [6]. Это объясняется, скорее всего, упорным интересом писателей-фантастов в XX веке не человеку как таковому, а технике, к космосу, окружающим его предметам и явлениям, свойствам времени и пространства. Но здесь, возникает вопрос: может быть, специфическим предметом изображения в научной фантастике является также и искусственная среда, которую создал сам человек [7].

**Целью** данного исследования является описать жанр научной фантастики как феномен современного литературоведения.

**Материал и методы исследования.** Исследованием жанра научной фантастики в контексте современного литературоведения зани-

мался ряд авторов, наиболее основательные работы, из которых предложили Ван Сяо Юн, Х. Гернсбек, В. Малявин и др.

**Результаты исследования.** Истоки современной научной фантастики находятся в древней мифологии и классической словесности, так как в фольклоре можно проследить мотивы и сюжеты, которые получили своё развитие в жанре XX века. В мифологической легенде Китая о лучнике фигурируют два фантастических мотива: напиток бессмертия и путешествие на Луну.

В Китае мотивы сказочного и фантастического стали активно использоваться в письменных текстах приблизительно в III–V вв. до н. э. Одним из первых авторов, который обратился к мифологическому и сказочному, можно назвать Чжуана Чжоу и его философский трактат «Чжуан-цзи». В данной книге собраны связанные между собой притчи с фантастическими сюжетами. Однако ещё ближе к истории современной научной фантастики другая книга этой же эпохи – «Предание о сыне неба Му». Эта книга открыла в литературе Китая новый жанр, который называется – «фантастические путешествия».

После распада Ханьской империи в Китае произошли существенные перемены – на земли страны начались военные вторжения. И данные события оставили в истории литературы положительные стороны. Китайский народ смог ознакомиться с культурой других народов и расширить границы собственной культуры.

В III–VII в. в китайской литературе зарождается жанр новеллет-фацеций. В основе произведений данного жанра лежат фантастические, историко-мифологические и авантурные сюжеты. Литература в жанре новеллет-фацеций носила исключительно развлекательный, массовый характер, которая уделяла внимание в большей степени действию, описанию чудесных явлений, а не сюжету и характеристике героев произведения. В новеллетах присутствуют такие сюжеты, как: путешествие к центру Земли, полёты к звёздам, истории про оборотней, таинственные опыты алхимиков, эликсир долголетия. Особенно популярны были новеллеты о сверхъестественном.

Поэзия китайской литературы также была пронизана отрешённостью от жестокого реального мира. Поэтому в стихотворениях того времени можно заметить сюжеты и символику жанра «фэнтези»: магия, герои, драконы, летающие единороги. Представителем данного направления в поэзии был Цао Чжи.

В этот период прослеживается зарождение в китайской литературе жанра утопия. Представителем жанра являлся поэт и прозаик Тао Юаньмин и его произведение «Персиковый источник». В этой утопии он создал картину идеального крестьянского государства, где нет налогов и где царит равенство. Однако во времена Танской империи, а далее в эпоху династии Мин, фантастика распространяется на все виды искусства и жанры. Но всё же мощный толчок для развития фантастика получает в VIII–IX вв. Большинство синологов связывают это с тем, что в Китае получил распространение новый жанр новелла-чуаньци, кото-



рые были написаны на классическом литературном языке (вэньянь). Если сравнивать новеллы-чуаньци и новеллеты-фацеции, то стоит отметить, что разница между ними значительна. В новеллах-чуаньци тщательно проработаны сюжеты, а также появляются первые серьёзные попытки создания полноценного характера. А фантастическое начало, в данных произведениях, соприкасается с проблематикой реального мира, иногда возвышаясь до социальной сатиры. Представителями новелл являются: «Душа, расставшаяся с телом» Чэнь Сюань-ю, «В изголовье» Шэнь Ци-ци, «Правитель из Нанькэ» Ли Гун-цзо.

В литературе любого государства есть произведение, которое считается эпохальным. В китайской литературе, в особенности в фантастике, таковым является произведение «Путешествие на Запад. Записки о путешествии на Запад в великую Танскую эпоху за буддистскими книгами» У Чэньэня. В основу романа положены реальные события периода Танской империи, но при этом автору не помешало включить и черты фантастики. И недаром учёные-синологи говорят, что роман У Чэньэня – энциклопедия духовной жизни средневекового Китая. И стоит отметить, что роман не утратил своей популярности и в наши дни.

К XVIII столетию в китайской литературе произошёл первый спад литературы о сверхъестественном. Фантастика уже не имела такой популярности, которая была раньше. Пу Сунлин пытался возродить жанр короткого рассказа о сверхъестественном, но современники не оценили его попыток, а его сборник «Рассказы о чудесах из кабинета Ляо Чжая» был оценён после смерти Пу Сунлина. А к концу XVIII – началу XIX в. китайская литература вступила в длительную полосу кризиса почти во всех жанрах, а говоря о фантастической прозе, то здесь можно отметить, что произведения в данном жанре на тот период перестали издаваться [5].

«Политика закрытых дверей», которая проводилась в Китае практически до середины XIX века, привела к тому, что китайская литература, одна из древнейших, отстала от современности. На Западе появлялись новые произведения и новые жанры. Зародилась и развивалась научная фантастика. В это время в Китае шла ожесточённая борьба между приверженцами монархических порядков и сторонниками реформ. «Политика закрытых дверей» рухнула в 1900 г. В Китае вышел первый зарубежный роман в жанре научная фантастика – «Вокруг света за 80 дней» Жюль Верна. За этим романом последовали и другие произведения Ж. Верна, а в 1917 году там появились произведения Герберта Уэллса [1].

Однако китайские авторы не спешили осваивать новый для них жанр, который становился популярнее с каждым днём. В этом есть одно из главных отличий восточной литературы от западной. Если на Западе не боятся нового и экспериментов, то на Востоке придерживаются, в большей степени, традиций и более спокойного развития. Таким образом, можно сказать, что Восток предпочитает, чтобы всё развивалось своим чередом.

Популярность и интерес к жанру научной фантастики в XX веке был вызван научно-технической революцией, так как данное событие в истории не могло обойти стороной художественное видение мира. Поэтому у литераторов появилась потребность в отражении и восхищении научным развитием и потенциалом. Конечно, Китай это никак не могло обойти стороной, поэтому были совершены первые попытки в создании произведений в жанре научной фантастики, но на фоне западных авторов их произведения остались не замеченными.

В 1920-1930 гг. появлялись рассказы китайских писателей в жанре научная фантастика, но были они эпигонского характера. А так, в целом, до середины 1950-х гг. научной фантастики в китайской литературе как таковой не существовало, хоть и развиваться она начала в поздний период династии Цин. Но всё же научная фантастика в Китае претерпевала как расцвет, так и закат своей популярности. В 1940 г. издаётся первый сборник научно-фантастических рассказов «Сновидения о мире», который подготовил и издал Жу Юньшэн. Жу Юньшэн занимался популяризацией науки, а содержание сборника представляло собой малохудожественные сочинения о перспективах развития науки и техники в будущем [4].

С провозглашением Китайской Народной Республики страна вступила в противоречия своего собственного пути развития, а вместе с ней и литература. Поэтому литература переписывалась по мере того, как переписывалась история. И стоит отметить, что в это время научная фантастика прочно закрепилась в Китае.

В 1950-х в Китае началась кампания либерализации в сфере культуры. Стали активно издаваться произведения советских фантастов: Г. Адамова, М. Белицкого А. Беляева, И. Ефремова, А. Толстого, – произведения, в большинстве своем, идеологически соответствующие духу Нового Китая. Появлялись переводы и западных фантастов, правда, их круг по-прежнему ограничивался двумя именами – Ж. Верном и Г. Уэллсом.

А уже в 1954 г. в одном из молодёжных сборников появилось первое за несколько лет научно-фантастическое произведение Чжэна Вэньгуана «С Земли на Марс». К концу 1950-х – началу 1960-х стали появляться рассказы и повести «первого поколения» китайских фантастов. И они не отличались особой новизной идей, так как влияние на них оказала советская научная фантастика [5].

Однако в 1957 г. вступает в силу концепция «большого скачка», и в научной фантастике наступает кратковременное затишье до 1962 г. В 1962 г. фантастика вновь появилась на книжных прилавках, но уже в 1966 г. в Китае проходит «культурная революция». Редакции закрываются, многие деятели культуры были объявлены контрреволюционерами, а фантастику запретили почти на десятилетие.

С нормализацией китайско-американских отношений в 1970 г. научная фантастика снова получила право на существование и развитие. С 1976 года научная фантастика начинает набирать популярность сре-

ди населения Китая, и этот интерес продолжается и по сей день. Журналы публикуют произведения западных фантастов, возвращаются в ряды фантастов и китайские авторы. 1978 год можно назвать «золотым веком» научной фантастики в Китае. В этот год выпускается более 10 книг в данном жанре, а также международные литературные круги обратили внимание на произведения китайских фантастов, китайская научная фантастика начала издаваться на Западе.

Однако в период с 1983 до 1993 г. научная фантастика была обвинена в духовном растлении народа, и публикации литературы в данном жанре были запрещены. По инициативе редакции журнала «Мир научной фантастики», была проведена всемирная конференция в Пекине в результате которой была решена судьба научной фантастики в стране, и молодые писатели этого направления (Лю Цысинь, Хань Сун и Ван Цзинькан) опубликовали ряд своих выдающихся произведений [3].

**Выводы.** Таким образом, научная фантастика как феномен современного литературоведения многое взяла от художественной литературы и в значительной мере ей обязана своим сравнительно высоким сегодня художественным уровнем, который проявляется в специфике сюжета. Научная фантастика в китайской литературе раскрыла ряд разнообразных явлений, связанных со сверхъестественным, отражаясь сквозь призму мифологии и фольклора.

#### Литература

1. Ван Сяо Юн. Научная фантастика: нереальное в реальном / Ван Сяо Юн. М.: Журнал «Китай», 2014. 3 с.
2. Генри Лайон Олди. Допустим, ты – пришелец жукоглазый... Фантастическое допущение // Генри Лайон Олди. Журнал «Мир фантастики» № 54; февраль. М.: 2008.
3. Дагданов Г. Б. История новейшей китайской литературы / Г. Б. Дагданов. – Улан-Удэ : Издательство Бурятского госуниверситета, 2000. 15 с.
4. Конрад Н. И. Китайская литература XX века / Н. И. Конрад. М.: 2012. 2 с.
5. Харитонов Е. Заметки о китайской и японской фантастике / Е. Харитонов. М.: Если, 1998. С. 247-260.
6. Чернышева Т. А. Природа фантастики / Т. А. Чернышева. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1984. 336 с.
7. Чернышева Т. А. Фантастика / Т. А. Чернышева. М. :1968. С. 299-320.

## Документоснабжение книжных фондов, способствующих образовательному процессу, как условие деятельности современной публичной библиотеки

*Н. Г. Касаткина*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*научный руководитель  
кандидат педагогических наук,*

*доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассмотрена проблема документоснабжения книжных фондов, способствующих образовательному процессу, как одно из основных условий деятельности современной публичной библиотеки.*

**Ключевые слова:** *образование, библиотека, социальный институт, документоснабжение, книжный фонд, информационные технологии, информационно-документное обеспечение, общество знаний.*

**Актуальность темы.** Современный этап развития общества подразумевает необходимость получения качественного образования. Авторитетными специалистами в различных областях научного знания, как за рубежом, так и в России, в качестве главного ориентира признана концепция lifelong learning («образование в течение всей жизни», «непрерывное образование»). Активную и, более того, главную роль в этом играет библиотека как социальный институт.

Учитывая чрезвычайно высокий интерес общества к происходящей и сегодня реформе высшей школы в Российской Федерации, ее адаптации к основным требованиям Болонского соглашения, необходимо обратить внимание именно на документоснабжение книжных фондов, способствующих образовательному процессу.

**Целью статьи** является характеристика документоснабжения книжных фондов, способствующих образовательному процессу, как условие деятельности современной публичной библиотеки.

**Объект** исследования – документоснабжение книжных фондов.

Для успешного выполнения социальных функций современные публичные библиотеки вынуждены трансформироваться в библиотечно-информационные центры, деятельность которых основывается на широком внедрении и применении информационных технологий (ИТ). Библиотека становится посредником между имеющейся информацией и пользователями. Библиотека и ранее воспринималась как посредник, проводник в информационном мире. Сегодня же она должна восприниматься не только как средство доступа, а и как связующее звено с книжным бизнесом, профессиональными сообществами, государством, без которого невозможен полноценный доступ к информации, качественное обслуживание, наконец, образование на уровне европейских стандартов.

На сегодняшний день многие специалисты предлагают различные точки зрения на современную публичную библиотеку. Так, Е. А. Краснова рассматривает современную библиотеку как компонент образовательного пространства и видит в ней самостоятельную информационно-культурологическую систему с чрезвычайно сильным педагогическим потенциалом. Среди функций библиотеки отмечаются такие, как мемориальная, информационная, коммуникационная, ценностно-ориентационная и просветительская [3, с. 55].

Н. Н. Борцова видит главную задачу современной библиотеки в содействии информационно-документному обеспечению учебного процесса и научных исследований [1, с. 52]. Тем не менее, она все же должна не только содействовать, но и активно обеспечивать указанные процессы.

В современных условиях развития рыночных отношений библиотека становится неким информационным оператором, опираясь на информационно-коммуникационные технологии. Происходит передача знаний по принципу: продавец – покупатель, библиотека – пользователь. В данном случае можно согласиться с В. Фрювальдом, указывающим на возможность превращения библиотеки в структуру, управляющую информацией, распределяющую ее среди пользователей [6, с. 59]. Возникает опасность утраты библиотекой как социальным институтом своей гуманистической сущности, направленности прежде всего на человека, а не на информацию; на потребности пользователя, а не на средства их удовлетворения. В то же время, в связи с тем, что многие формы библиотечного обслуживания и образовательные услуги создают условия для формирования предпосылок общества знания, можно говорить о наличии открытого библиотечно-информационного образовательного пространства. Библиотека является преобразователем информационного общества в общество знаний.

Таким образом, наблюдаются две противоположные точки зрения на проблему: дискуссия ведется о балансировании современной библиотеки между полярными реальностями – информационным обществом и обществом знаний. Сегодня предпочтение зачастую отдается сиюминутной, недолговечной, но экономически выгодной информации.

Г. Ю. Кудряшова констатирует: «В современных условиях библиотека способна стать в результате своего опережающего развития одной из активных составляющих образовательной системы» [4, с. 12]. В этой фразе сосредоточен глубокий смысл: чрезвычайно высокий интерес к внедрению информационных технологий, постоянный поиск партнеров для достижения целей и выполнения конкретных задач характерны для современной библиотеки; зачастую она и вправду опережает по ряду вопросов, пусть и на уровне теоретического осмысления, своих потенциальных конкурентов и единомышленников. Так, к примеру, в пылу дискуссий о поиске необходимых параметров и условий для создания единого информационного пространства, в которое входили бы издатели, книготорговцы, библиотеки, многие забывали, что именно библиотеки стали первыми устанавливать и внедрять различные информационные системы для обмена данными – сначала внутри организации, а затем и в пределах консорциумов и корпораций.

Многие исследователи сходятся во мнениях при определении миссии современной библиотеки. Например, используя понятие «миссия», Г. Ю. Кудряшова делает вывод, что библиотека должна сегодня быть «...реальной и опережающей моделью <...> образовательного, научно-исследовательского и педагогического процессов» [4, с. 14].

Развитие каждой библиотеки определяется такими факторами, как изменение тематики запросов пользователей, расширение видов и форм предоставляемых библиотечных услуг, способность персонала решать задачи полного обеспечения поступающих запросов. Достижению положительных результатов способствует грамотно реализуемая политика формирования библиотечного фонда. По мнению Б. Ковач, фондовая политика библиотеки непосредственно подчинена миссии и целям [2, с. 144]. Это мнение весьма убедительно, так как очевидно, что эффективное удовлетворение потребностей пользователей напрямую зависит от грамотной политики формирования фонда библиотеки.

Комплектование фонда библиотеки является непрерывным процессом. В современной профессиональной печати принято различать понятия «комплектование» и «документоснабжение фонда». При изменяющихся информационных потребностях и запросах пользователей, библиотека должна иметь соответствующие ресурсы для их удовлетворения. Документоснабжение как более узконаправленный процесс, входящий в логическую цепочку комплектования, в силу разного рода обстоятельств, связанных с финансовыми, географическими (территориальными), временными факторами, может носить дискретный характер. Особо ярко это проявлялось в 1990-е годы в условиях ограниченного финансирования библиотек.

Документоснабжение фонда подразумевает постоянные связи с представителями книготорговых предприятий, издательств, подписных агентств и другими субъектами книжного рынка, так как именно они являются поставщиками необходимых для библиотеки документных ресурсов.

По отношению к книжному рынку библиотека является одновременно и субъектом, и объектом документоснабжения. Учитывая то, что А. А. Соляник определяет документоснабжение как «...обеспечение библиотечного фонда необходимыми документами через систему источников, способов и форм документоснабжения» [5, с. 56], можно сделать вывод, что в данном случае библиотека является субъектом этого процесса, потому как именно комплектатор определяет состав библиотечного фонда и источники поставок издательской продукции. Сотрудники отдела комплектования изучают книжный рынок, отслеживают новинки в интересующих библиотеку тематических разделах, формируют заявки на литературу. Тем не менее, нельзя безоговорочно согласиться с данным утверждением, поскольку в современных рыночных условиях, когда любое предприятие вынуждено применять на практике механизмы и инструменты маркетинга, успешным и эффективным можно признать то, которое выдвигает деловые инициативы, самостоятельно формирует для себя круг постоянных партнеров. Библиотека не является исключением, однако, как уже было сказано выше, в сложившейся ситуации следует признать двустороннюю субъект/объектную направленность деятельности библиотеки по документоснабжению фонда.

На каждом конкретном этапе исторического развития библиотеки в документоснабжении фонда использовали различный инструментарий. Исходя из задач, стоявших перед ними в разные исторические периоды, можно выделить несколько подходов к документоснабжению. Первый шаг в этом направлении сделала А. А. Соляник, выдвинув в качестве концептуального логистический подход на современном этапе развития общества [5, с. 81]. Выделение концептуальных подходов в соответствии с развитием системы документоснабжения позволит углубить теоретическое знание об изучаемом объекте, обосновать применяемые механизмы взаимоотношений с книжным бизнесом.

Выделенные концептуальные подходы к документоснабжению фонда вполне допустимо воспринимать в качестве общих, единых, на которые можно ориентироваться в различных социально-экономических условиях. Для их характеристики удобно использовать важнейшие хронологические этапы развития библиотек в целом в их соотношении с основными идеями, господствовавшими в библиотековедении и касающимися понимания сущности библиотеки. В качестве общих концептуальных подходов к документоснабжению предлагаются следующие: кумуляционный подход (с момента возникновения библиотек до XX века); распределительный подход (1930 – 1980-е годы); антикризисный подход (1990-е годы); логистический подход (начало XXI века).

Таким образом, оптимальная модель документоснабжения фонда, характерная для логистического подхода и предлагается к использованию современными публичными библиотеками.

В заключении хотелось бы отметить тот факт, что уровень образования всегда остается индикатором развития страны в целом, а также

творческого, научного, производственного потенциала ее граждан в частности, необходимо обратить внимание на способность современной публичной библиотеки удовлетворять постоянно растущие потребности пользователей в информации.

Успешное осуществление социальных функций библиотеки возможно лишь при грамотно организованной системе документоснабжения библиотечного фонда. Библиотека является связующим звеном с книжным бизнесом, профессиональными сообществами, государством, без которого невозможны полноценный доступ к информации, качественное обслуживание.

В практике современного библиотековедения оптимальным является логистический подход к документоснабжению, перспективность которого заключается в том, что книжное и библиотечное дело как взаимосвязанные смежные области, имеющие точку соприкосновения в качестве документного потока, обладают возможностями для оптимизации формирования библиотечного фонда в помощь образовательной деятельности.

#### Литература:

1. Борцова Н. Н. Библиотека в информационном обеспечении учебной и научной деятельности вуза / Н. Н. Борцова // Библиотековедение. – 2007. – № 2. – С. 50–53.
2. Ковач Б. Формирование библиотечных фондов: процесс принятия решений / Б. Ковач // Библиотековедение. – 1999. – № 4. – С. 143–153.
3. Краснова Е. А. Место библиотеки в информационном обеспечении вуза / Е. А. Краснова, А. Ф. Аменд // Библ. дело XXI век. – 2007. – № 1. – С. 55–61.
4. Кудряшова Г. Ю. Эволюция миссии библиотек отечественных высших учебных заведений / Г. Ю. Кудряшова. – Науч. и тех. б-ки. – 2007. – № 6. – С. 11–15.
5. Соляник А. А. Документоснабжение библиотечных фондов : учеб. метод. пособие / А. А. Соляник. – Москва : Либерия-Бибинформ, 2007. – 127 с. – (Библиотекарь и время XXI век).
6. Фрювальд В. Культура знаний или рынок знаний? / В. Фрювальд // Б-ка в эпоху перемен. – 2005. – Вып. 3. – С. 55–62.
7. Шрайберг Я. Л. Информационно-документное пространство образования, науки и культуры в современных условиях цифровизации общества : ежегод. Докл. Пятого Междунар. Профф. Форума «Крым-2019» / Я. Л. Шрайберг. – Москва : ГПНТБ России, 2019. – 79 с.
8. Шубников И. К. Комплектование библиотек и книжный бизнес / И. К. Шубников. – Москва : Либерия-Бибинформ, 2010. – 128 с. – (Библиотекарь и время XXI век).

## Современная библиотека в контексте институциональной экономики

*О. А. Кохановская*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки  
«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. В. Норманская*

*научный руководитель  
Заслуженный работник культуры Республики Крым,  
кандидат культурологии, доцент кафедры философии,  
культурологии и гуманитарных дисциплин  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются особенности институциональной экономики в сфере получения и использования информации. Освещены основные аспекты эффективности взаимодействия библиотекаря и читателя. Детально охарактеризован принцип асимметричности информации в деятельности современных публичных библиотеках, а также выявлены особенности транзакционных издержек.*

**Ключевые слова:** библиотека, институциональная экономика, асимметричность информации, оппортунизм, транзакции, право собственности, расходы, издержки производства, интернет.

**Введение.** В последние десятилетия часть библиотек, на фоне постоянно понижающихся основных показателей статистики, усиленно ищет пути и методы, которые позволили бы изменить ситуацию – вернуть массового читателя. Этот поиск осуществляется в разных направлениях, в том числе и в сфере экономической деятельности.

Основными способами повышения эффективности принято считать увеличение финансирования, снижение издержек и себестоимости продуктов и услуг. Принципиально иное понимание механизма адаптации, способов и средств её достижения, а также основных факторов влияния, которое применимо и в библиотековедении, предлагают сторонники институционального направления экономической науки [1, с. 42].

**Цель исследования** – проанализировать особенности современной библиотеки в контексте институциональной экономики.

**Материал и методы исследования.** Источниками информации для написания работы послужили базовая учебная литература, резуль-

таты практических исследований видных отечественных и зарубежных авторов, статьи и обзоры в специализированных и периодических изданиях. Особенно хотелось бы отметить работы следующих ученых: Л. В. Астахова [1], С. Г. Матлина [3], Д. Норт [4], М. И. Одинцова [5], И. А. Осипова [6], М. М. Юдкевич [7] и др.

Методологический инструментарий исследования базируется на научных в общих чертах методах, таких как синтез, анализ, индукция, которые предусматривают следование от единичного к целому, и дедукция – как метод определения единичного через целое и другие.

**Изложение основного материала.** С точки зрения сторонников институциональной экономики, возможность получать и использовать информацию имеет свою цену: чем выше цена, тем меньшую роль эта возможность будет играть в поведении индивидов. Согласно данному принципу, чем больше затрат нужно понести на получение информации, тем больше вероятность того, что читатель либо станет искать альтернативный вариант источника, либо откажется от информации вообще. Поэтому, как отмечает Д. Норт, «... институты меняют цену, которую мы платим за наши убеждения, и, следовательно, в решающей степени влияют на то, как мотивации, не связанные со стремлением к максимизации личной выгоды, определяют наш выбор» [3, с. 25].

Рассматривая нерыночные институты, теоретики институционализма считают, что огромное влияние в данном вопросе имеют язык и традиции, которые являются важнейшими механизмами влияния на развитие экономики и общества. Так, например, по мнению Т. Веблена и Дж. Коммонса, необходимо считаться с тем, к чему привыкли люди. Без учета этого условия нельзя производить изменения в структуре и функционировании любых институтов, поскольку любой индивид – продукт того общества, в котором он живет. И зачастую люди выбирают те или иные товары и услуги, руководствуясь привычкой, а не оптимальным соотношением цена – качество.

Таким образом, эффективность взаимодействия библиотекаря и читателя зависит от готовности того и другого к диалогу.

В институциональной теории утверждается, что индивиды действуют на основе ограниченной рациональности, то есть обладают не полной информацией о чем-либо. Значит, индивид будет искать не наилучшую из существующих альтернатив, а наилучшую из возможных при данных информационных ограничениях. Этот принцип показывает наличие асимметричности информации [6, с. 22].

Асимметричность информации в деятельности библиотеки присутствует в нескольких формах. Во-первых, читатель не знает, существует или нет необходимая ему информация, и где она точно имеется. Не всегда и о том, в каком конкретно издании она содержится. Может не знать об особых условиях выдачи этого издания и т.д. Поэтому, принимая решение об источнике информации, человек находится в условиях ограниченной рациональности и часто выбирает не самый выгодный, но наиболее приемлемый для себя источник её получения. При этом

выбор будет осуществляться на основе субъективных факторов, среди которых важную роль играют ментальные способности.

Во-вторых, библиотекарь не знает, какая на самом деле информация необходима читателю, поэтому эффективность их взаимодействия будет зависеть от готовности того и другого к диалогу, а также от способности читателя сформировать свою просьбу, а библиотекаря – адекватно воспринять её. В данном случае возникает высокая вероятность того, что библиотекарь может оперировать личными пристрастиями. То есть появляется «асимметричность информации», создающая предпосылки для проявления сильной формы следования личным интересам – оппортунизма.

Оппортунизм со стороны пользователей библиотеки – задержка возврата изданий, их порча или кража, заведомый обман и т.д. Проявления оппортунизма в деятельности персонала – отвлечение от работы на чаепитие в рабочее время, разговоры в коридорах с другими сотрудниками на личные темы, стремление заняться в рабочее время личными делами, снижение интенсивности труда из-за нежелания работать, невнимательность в общении с читателями и т.д. Кроме того, стремясь к выполнению плана по книговыдаче, служащие предлагают читателю несколько книг, заведомо зная, что вся требующая информация имеется в одном издании и рассредоточена в несколько других. Этот факт можно рассматривать и как проявление оппортунизма, и как проявление первого принципа, то есть асимметрии информации [4, с. 66].

Например, отсутствие в библиотеках точек питания (столовых, кафе), доступных для основных групп читателей, вынуждают пользователей нести дополнительные издержки (брать с собой еду, что часто не очень удобно, тратить дополнительные средства на копирование литературы, чтобы сократить время на посещение библиотеки и т.д.). Данные явления увеличивают затратность для пользователей, тем самым, увеличивая транзакционные издержки, связанные с перемещением, воспроизводством или защитой прав собственности, другими словами – непроизводственные издержки.

То, что библиотека представляет собой производственную или экономическую систему, с определенными особенностями, было доказано в трудах учёных: Л. В. Астазова [1], С. Г. Матлина [3], И. А. Осипова [6]. Выдача книги пользователю, с экономической и правовой точки зрения, означает передачу посредством обмена на определенное время прав собственности на издание.

Поэтому данное действие может быть рассмотрено как перемещение прав собственности, а значит, существуют издержки, связанные с обеспечением и созданием системы прав. Если принимать во внимание проблему задолженности, то становится очевидным, что данный вид транзакционных издержек достаточно велик.

Кроме того, субъективные и объективные расходы читателей на посещение библиотеки (расходы на дорогу, на пребывание в библиотеке,

на копирование и т. д.) – это тоже транзакционные издержки. Они могут быть весьма значительными.

Организация транзакций предполагает различные механизмы адаптации к непредвиденным обстоятельствам. Выделяют четыре типа организации управления транзакциями: рыночная, двухсторонняя, трёхсторонняя и объединённая [4, с. 36]. В качестве механизмов адаптации рассматриваются конкуренция, накопленный опыт отношений, третья сторона и административный приказ.

Для библиотек наиболее подходит двухсторонняя и объединённая организация транзакций (управления ими) и соответствующий им отношенческий контракт. Объединяющим моментом является нацеленность на долгосрочный характер взаимоотношений и использование инвестиций. Механизмом адаптации является накопленный опыт отношений.

В реальности современная библиотека находится в противоречивом положении: с одной стороны, понимая выгодность отношенческих контрактов и соответствующего им механизма адаптации, она старается жить по их законам, с другой стороны, существуют условия, когда действует классический контракт [2, с. 8].

Читатели все чаще начинают пользоваться услугами и книжных магазинов и интернетом. Данные взаимоотношения можно считать последствием конкуренции или последствием слишком высоких транзакционных издержек для читателя и смешение типов управления транзакциями, в результате чего возникают противоречия в деятельности адаптационных механизмов, и, как следствие, их взаимная нейтрализация.

Выбор книжного магазина в качестве источника данных вызван целым рядом причин. Среди них не только новые книги, но и целый ряд сервисных услуг. Ещё одним важным психологическим моментом является приобретение литературы в собственность. Это означает, что её не нужно возвращать, можно свободно обращаться с ней по собственному усмотрению (например, вырывать листы для шпаргалок, и т. д.)

Использование интернета не требует дополнительных временных и финансовых затрат, позволяет работать в комфортных условиях и гарантирует почти стопроцентное нахождение нужной информации. Именно поэтому растет количество интернет-пользователей.

**Вывод.** С позиций институциональной теории экономики можно сделать вывод, что снижение посещаемости во многих современных библиотеках вызвано как высокими транзакционными издержками, размытостью спецификации и нечеткостью определения прав собственности, так и недостаточной развитостью институциональной структуры общества (законодательства в области библиотечного дела, механизмом экономического взаимодействия с государством, культурных стимулов и мотиваций к повышению образования и уровня знаний у молодежи и т.д.) [2, с. 9].

Старания библиотек снизить издержки производства – лишь часть необходимых мер по повышению эффективности работы и успешной

адаптации к внешней среде. Библиотечным специалистам необходимо проводить изучение, выявление и снижение транзакционных издержек, которые в денежном выражении могут быть весьма значительными (для читателей) и превосходить производственные (для библиотек), и планомерно и целенаправленно развивать институты общества.

#### Литература

1. Астахова Л. В. Культурно-капитальный подход к пользователю библиотеки как императив гуманизации её деятельности / Л. В. Астахова // Библиотечное дело. – 2017. – № 18. – С. 42–43.
2. Макеева О. Правила игры с точки зрения институционалистов / О. Макеева // Библиотека. – 2010. – № 3. – С. 7–10.
3. Матлина С. Г. Библиотека в контексте институциональной методологии: попытка первоначального осмысления / С. Г. Матлина // Библиотечное дело. – 2017. – № 18. – С. 25–31.
4. Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики / Д. Норт. – Москва : Начала, 1997. – 180 с.
5. Одинцова М. И. Институциональная экономика : учеб. для акад. бакалавриата : для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по экон. направлениям и специальностям / М. И. Одинцова. – 4-е изд., перераб. и доп. – Москва : Юрайт, 2016. – 459 с.
6. Осипова И. А. Библиотека как социальный капитал : экономический рост книгоиздания / И. А. Осипова // Библ. дело. – 2008. – № 2. – С. 22–23.
7. Юдкевич М. М. Основы теории контрактов: модели и задачи / М. М. Юдкевич, Е. А. Подколзина, А. Ю. Рябинина ; Отв. ред. Н. М. Халатянц. – Москва: ГУ ВШЭ, 2002. – 351 с.

## Специализированное направление деятельности библиотеки – работа с многодетными семьями по развитию семейного чтения (итоги анкетирования)

*А. И. Макеева*

*студент 5-го курса  
направления подготовки  
«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*научный руководитель  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье обобщены данные анкетирования, проведённого среди взрослых читателей библиотеки-филиала № 24 им. М. В. Глушко МБУК ЦБС для взрослых МОГО Симферополь, с целью получить представление об организации домашнего чтения, определения места и значения книги в жизни и развитии ребенка из многодетной семьи.*

*Ключевые слова: библиотека, регион, чтение, книги, семья, общение, знания, дети.*

**Актуальность.** Семья является одним из старейших и важнейших социальных институтов общества, влияющих на формирование и развитие личности. Огромный диапазон и уникальность средств влияния семьи делают ее мощным, незаменимым средством социализации и социального становления личности.

Взаимодействие библиотеки и многодетной семьи – эффективный путь приобщения ребенка к чтению. Библиотека стремится помочь семье вырастить детей вдумчивыми читателями, воспитывать их с помощью книги, дать семьям то объединяющее начало, которое заложено в чтении, подчеркивая значимость книжной мудрости. Не секрет, что читающая семья является связующим звеном библиотеки с обществом. Работа с многодетной семьей помогает библиотекарям выйти из круга профессиональных проблем на уровень социального партнерства.

**Разработанность проблемы.** Вопросами детского и юношеского чтения занимались: В. Я. Аскарова, Л. Ф. Борусьяк, Л. И. Васильева, Л. В. Глухова, А. Г. Макарова, А. С. Степанова, Н. Г. Малахова, Н. П. Опарина, Т. М. Плохотина, В. П. Чудинова и др.

В свою очередь, положение многодетных семей, их проблемы в современных условиях изучали многие исследователи такие, как А. И. Антонов, Т. А. Бодрова, В. В. Елизаров, Н. Н. Зырянова, Г. И. Осадчая, Г. Н. Дмитриев, Е. А. Караева, О. Е. Лебедев, Ф. Н. Навил, А. Н. Майоров, Г. А. Новокшонова А. Б. Синельников и др.

**Цель** – определение взаимосвязи между читающими родителями и проявлением любви к чтению у их детей.

**Изложение основного материала.** Создать полную картину чтения детей чрезвычайно сложно. Исследования чтения, проводимые сегодня библиотекарями и социологами, носят периодический характер и полноты картины не передают. Многие считают, что дети ничего не читают. А влияние семьи на процесс чтения детей минимально. Доля правды в этом предположении есть – одна из причин нечитающих детей видится в том, что родители уже сами принадлежат к нечитающему поколению. Причем в большей степени, чем сами дети [1, с. 163].

С целью выяснить, есть ли взаимосвязь между читающими родителями и любовью к чтению у детей, было проведено исследование «Читающая семья» среди взрослых читателей библиотеки-филиала №24 им. М. В. Глушко МБУК ЦБС для взрослых МОГО Симферополь.

Опрос родителей многодетных семей представляет особый интерес, поскольку именно этим категориям взрослых, как справедливо принято считать, принадлежит самая значимая роль в формировании читателя, его читательских интересов. В первую категорию опрашиваемых, наряду с родителями, были включены и другие члены семей учащих: бабушки и дедушки, старшие сестры и братья старше 19 лет [2, с. 132].

Основным методом исследования выбрано анкетирование. Инструментарий исследования – анкета, состоявшая из 18 вопросов. Вопросы предлагались как закрытые – анкетный вопрос, на который респонденту были предложены готовые варианты ответов – так и открытые, где респонденты должны были сформулировать самостоятельно ответы. В качестве объекта исследований выступили родители-пользователи библиотеки. Анкета заполнялась ими непосредственно во время посещения библиотеки. Анкета включала вопросы о необходимости привития детям интереса к чтению, о проблеме детского чтения, об актуальности темы в наше время, о необходимости чтения книг вслух детям и другие.

Анкетирование проводилось с 15 сентября 2019 года по 25 декабря 2020 года. В анкетировании приняли участие 16 многодетных семей.

Основные цели исследования:

- получить представление об организации домашнего чтения;
- определить место и значение книги в жизни и развитии ребенка;
- определить эффективность традиций семейного чтения как средства развития интереса ребёнка к чтению.

Большинство опрошенных посещают библиотеку они заполнили анкету.

Незначительное число родителей, ссылаясь на разные причины (нехватка времени, занятость другими, более важными делами, нежелание отвлекаться от решения первоочередных вопросов, и даже неприятие самой идеи анкетирования), отказались высказать свое мнение по поводу заданных в анкете вопросов. Среди них даже есть дедушка, который объяснил свой отказ тем, что уже в течение 7 лет не прочел ни одной книги и делал это сознательно.

На вопрос: «Существует ли необходимость прививать детям интерес к чтению или эта тема не актуальна в наше время?» – 84% респондентов ответили, что проблема существует, дети знают мало книг, что отражается на развитии ребенка, его грамотности, расширении кругозора; чтение обогащает словарный запас, книга дает лучшее развитие ребенку, заставляет думать, что способствует развитию умственных способностей и т.д. А вот 16 % родителей ответили, что такой проблемы нет, в современном мире можно жить и без книг.

На вопрос: «Что означает понятие семейное чтение?» получены следующие ответы: 35% респондентов ответили, что это обсуждение прочитанного всей семьей или её частью, 32% – когда все члены семьи заняты чтением, 12% респондентов считают, что это чтение вслух для всех членов семьи, 11% ответили, что это литература, интересующая всех членов семьи или её часть. И только 10% считают, что это что-то другое.

Результаты анкетирования показывают, что преимущественное большинство родителей читают книги своему ребёнку. Среди них: ежедневно читают 38%, несколько раз в неделю 27%, когда есть время 21%, читают вместе, или по-очереди 11% респондентов и только 3% совсем не читают книг своему ребенку. Причины разные: не хватает времени, не видят в этом необходимости, ребенку это не интересно. Как правило, в семье читает книги ребёнку мама – так ответили 57% респондентов, все вместе читают 19%, другие члены семьи, а это бабушки, дедушки, сестры 24%. Положительным примером для детей является чтение книг взрослыми в семье.

Анкетирование показывает, что абсолютное большинство взрослых сами любят читать периодику, познавательную литературу, художественную литературу – 82%, не читают литературу совсем 12% родителей.

На вопрос: «Внимательно ли и с удовольствием слушает Ваш ребенок, когда ему читают вслух?» 78% респондентов ответили, что во время чтения вслух ребенок с удовольствием слушает, задает вопросы, комментирует услышанное, спрашивает непонятные слова.

На вопрос: «Обсуждаете ли Вы с ребенком прочитанные книги, просмотренные мультфильмы?» 43% респондентов ответили да, после каждого чтения, 47% не всегда обсуждают и совсем не обсуждают 10% респондентов. Хотя у многих ребят ещё сохраняется желание поделиться своими впечатлениями о книгах.



Если посмотреть тематику книг, которую предпочитают дети, то она разнообразна: это сказки, стихи, литература о природе, энциклопедии, книги познавательного содержания, – так ответили 65 % респондентов. Но не все родители знают, какие жанры интересны их ребенку. 27% родителей отмечают, что у детей нет определенных предпочтений. А вот 8% опрошенных оставили данный вопрос без ответа.

Среди детских книг, которые вызывают у родителей протест и негодование, названы книги, в которых присутствует жестокость, мифы русского народа – там много насильственных сцен, комиксы, сказки, в которых герои пьют пиво, ужасы, книги, где герои ведьмы, что вызывает у ребенка отрицательные эмоции, детские детективы, триллеры и мистика.

Назвать любимую книгу ребёнка смогли 71% опрошенных родителей. Не знают, что читают их дети 23 % родителей.

На вопрос: «Знает ли Ваш ребёнок имена поэтов и писателей?» большинство, а это 74% респондентов, называют имена А. Пушкина, Ю. Лермонтова, С. Маршака, К. Чуковского, Н. Носова, А. Барто, В. Драгунского и других хорошо знакомых авторов. Не смогли ответить на этот вопрос 21 % родителей.

Значительную роль в приобщении к семейному чтению играют домашние библиотеки. Именно благодаря им в семье имеется возможность воспитывать любовь к книге, формировать потребность в чтении как одной из главнейших в жизни человека.

Судя по ответам, домашнюю библиотеку имеют – 87 % респондентов, в которой в основном собираются книги энциклопедического характера, классика, многотомники и детские книги, 13% родителей не имеют домашней библиотеки и не видят в этом необходимости.

В конце анкеты родители выразили свои просьбы и пожелания: они предложили чаще проводить экскурсии для детей и их родителей, больше предлагать красочных и ярких книг, чаще рассказывать о новинках детской литературы, приглашать детей и родителей на интерактивные мероприятия.

**Вывод.** Подводя итоги проведённого исследования, можно отметить, что в целом родители, воспитывающие трех и более детей, имеют верное представление о значимости семейного чтения и его роли в формировании личности ребенка. Однако не может не беспокоить тот факт, что в некоторых семьях мало времени уделяется родителями общению с детьми о книгах, не обмениваются своими впечатлениями о прочитанном.

#### Литература

1. Чтение: многообразие возможностей : сборник статей и материалов / Российская национальная библиотека; [сост.: А. С. Степанова, В. В. Ялышева]. – Санкт-Петербург : Рос. нац. б-ка, 2017. – 192 с.

2. Человек читающий: Homo legens : сб. докладов и ст. / под общ. ред. канд. пед. наук М. В. Белоконенко. – Москва : Русская ассоциация чтения, «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 223с.

## Значение чтения в жизни ребёнка

*И. И. Настевич*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*научный руководитель*

*кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье представлено значение книги для детей, факторы влияющие на формирование антипатии к чтению, предложены способы побуждения школьников к чтению книги с самых юных лет. Рассмотрены формы приобщения молодого поколения к чтению, с применением доступных новых технологий и с учётом социально-психологических и возрастные особенности читателей.*

***Ключевые слова:** детское чтение, чтение, книга, читательские потребности, значение книги, библиотекарь, дети, сказка.*

**Актуальность темы.** Начало третьего тысячелетия отмечается серьёзными негативными тенденциями в культуре, среди которых – глобальное падение спроса на литературу. Чтение является источником передачи информации, и необходимой предпосылкой интеллектуального развития, которая постепенно теряет свою актуальность вместе с телевидением и электронными коммуникациями. Кризис чтения прослеживается повсеместно.

**Цель исследования** – определить роль книги в жизни детей и выявить причины нелюбви к чтению.

**Материалы исследования.** Во многих, даже развитых странах мира, происходит снижение интереса населения к печатной продукции. В связи с этим, в Германии, Франции, Великобритании, Нидерландах и других странах Европы приняты Национальные программы,

направленные на решение этой проблемы. А в специальной государственной программе США, в частности, подчеркнуто: «Для сохранения и развития американской демократии необходимо срочно превратить Америку в нацию читателей» [7, с.178].

В XXI веке проблематика чтения подрастающего поколения привлекает внимание теоретиков и практиков во всём мире. Ведущие страны мира осуществляют государственную и общественную поддержку чтения и книги, реализуются национальные программы и инициативы читателей всех возрастных категорий [2, с. 8].

В нашей стране Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям и Российским книжным союзом инициирована «Национальная программа поддержки и развития чтения». Программа ориентирует различные социальные институты, в том числе и библиотеки, на воспитание детей и подростков творческими читателями, способными вбирать в себя интеллектуальный, духовно-нравственный, социальный, эстетический опыт народа, отражённый в произведениях печати. Итоги первого этапа Программы (2007–2010) нацелили на дальнейшее решение проблем в области детского и юношеского чтения [4, с. 98-102].

В 2017 году распоряжением Правительства Российской Федерации утверждена «Концепция программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации».

Чётко обозначена цель программы – «повышение статуса чтения, читательской активности и улучшение качества чтения, развитие культурной и читательской компетентности детей и юношества, а также формирование у подрастающего поколения высоких гражданских и духовно-нравственных ориентиров» [3, с. 8].

Роль книги для детей огромна. Книги служат для того, чтобы расширять представление ребенка о мире, знакомить его с вещами, природой, всем, что его окружает. В настоящий период времени важность решения этой задачи неоспорима. Чтоб развивать читателя в ребенке, взрослому необходимо показать заинтересованность к книге, подразумевая ее значимость в жизни людей, знать книги, которые можно посоветовать детям, обладать умением интересно общаться с детьми и оказать помощь при анализе произведения.

Одной из важнейших задач родителей, воспитателей, учителей и библиотекарей является обучение навыкам чтения и восприятию прочитанного. У юного читателя должна быть богатая эмоциональная реакция на изученные произведения, он должен воспринимать описанную реальность, эмоционально переживать ее. Визуализируя в сознании сюжеты, ребенок может переживать всю гамму эмоций от смеха до слез, представлять прочитанное так ярко, что может почувствовать себя действующим персонажем. С помощью литературы малыша знакомят с наиболее сложным миром человеческих чувств, позитивных и негативных эмоций, взаимоотношений, побуждений, размышлений, действий, нравов. Помимо этого, книга помогает лучше

разглядеть человека, понять его, развивать в нем гуманность. Книга, попавшая в руки в раннем возрасте, производит гораздо большее впечатление, нежели, прочтенная взрослым человеком [5, с. 187 – 190].

Прослушивая стихотворение и сказки, дошкольник познает и запоминает новые фразы, смысл и иллюстрации произведения могут помочь обогатить его круг интересов, сформировать воспоминания и внимательность. Книжка закладывает основные принципы такого важного качества, как любопытство. Книжка может помочь овладеть информацией – источником к познанию находящегося вокруг общества, природы, вещей, людских взаимоотношений.

Книжка оказывает огромное влияние на моральные идеалы детей, создавая их ценности. Посредством книги малыш освоит разные модели поведения, сможет найти друзей, добиться поставленной цели, выйти из конфликтных ситуаций, которыми, к сожалению, насыщена наша жизнь.

Проблематика раннего чтения, с которой приходится сегодня работать родителям, учителям, библиотекарям и психологам, заключается в том, что ребенку сложно перейти от чтения по слогам к чтению словами, или же у малыша слабая техника чтения, с большим количеством ошибок. Даже быстро читающий ребенок наотрез отказывается от дополнительного чтения, если это не входит в школьную программу. Он не прочитает ни одной дополнительной строки, если ее не задавали. Значительная часть учеников, начиная от первоклашек, жалуются, что очень не любят читать, и для них уроки чтения и литературы одни из самых ненавистных предметов. Зачастую именно такие ученики не в состоянии пересказать прочтенное, так как не осознают и не усваивают информацию. А в гонке за быстротой чтения не усваивают суть прочтенного как дети, плохо читающие, с ошибками, так и те, кто читает хорошо.

Специалисты выделяют два главных фактора из-за которых дети не любят читать:

#### 1. Результат раннего обучения.

Основная масса родителей, не будучи специалистами в психологии ребенка и физиологии, стремятся «загрузить» своего ребенка сверх его способностей. К таким «сверхспособностям» относится и очень раннее обучение ребенка чтению.

Имея высокие темпы роста научно-технического прогресса, пользователям предъявляются все более высокие требования к уровню их развития. И в то время, когда наши предки овладевали определенными навыками и умениями только к середине жизни, большинство из нас умеет и понимает уже в подростковом возрасте. Таким образом дошкольное развитие и обучение ребенка – это нежелание «избавить его от счастливого детства», а основное требование для постижения новых знаний.

Несмотря на это, динамично развиваются патогенные факторы: ужасная экология, слабая медицина и социальное обеспечение, боль-

шая доля хронических заболеваний, стрессы, новые болезни. Так или иначе все это сказывается на рождении ослабленных детей с низким иммунитетом, которым нужно особое щадящее бучение.

2. Проблема с чтением – позднее развитие навыков чтения – дислексия. Учащаются случаи, когда учителя начальных классов и родители детей с низкой техникой чтения сталкиваются с неясным диагнозом: «Дислексия». Школьник, с выявленной предрасположенностью к дислексии, не в состоянии обучиться слогослиянию, чтению целыми словами, зачастую плохо усваивает материал. Также присутствует такой фактор, как скудность словарного запаса, особенно в определении отвлеченных понятий. Дислексия на раннем этапе определяется возникновением трудностей понимания и запоминания, того что каждой букве соответствует определенный звук – ребенку сложно составлять слоги. Наиболее подвержены дислексии леворукие дети, как говорят скрытые левши. Когда ребенок правша, ведущим у него является правое, а не левое, как у правшей, полушарие мозга. Эта категория детей испытывает проблемы в ориентации на местности, они часто путают право и лево. Тем не менее, ошибочно будет предполагать, что проблемы чтения всегда связаны со склонностью к дислексии. Педагоги начальных классов часто сетуют на трудности во время проведения уроков чтения по причине того, что дети изначально приходят в школу с разным уровнем знаний, часть из них уже хорошо читают, остальные едва могут составлять из букв слова. С легкостью читающие дети не усидчивы, мешают другим, им неинтересно находиться в компании отстающих одноклассников. Плохо читающий школьник стесняется своей техники чтения, и это приводит к еще худшему результату. В случае, если педагог акцентирует процесс обучения на бегло читающих учениках, то у плохо читающего ученика, который, не успевает усваивать материал, со временем теряется интерес к учебе. Также ученики критично относятся к замечаниям от хорошо читающих одноклассников. Подобный подход к чтению на скорость, загоняет ребенка в заведомо проигрышное для него положение, так как основная масса одноклассников читают быстрее. Та же картина наблюдается со стеснительным ребенком – он комплексует читать вслух в окружении других детей [1, с. 2].

Одной из неразрешенных проблем нашего социума является привитие любви школьника к литературе. Опираясь на данные многочисленных исследований, уже будучи дошкольниками, дети отдают предпочтение просмотру телевизора и видеопродукции, компьютерным играм, нежели книге. И как результат, мы наблюдаем картину, когда школьники не любят и не желают читать.

С ранних лет прививайте ребенку любовь к книге, читайте ему сказки, стихи. Сказка пробуждает фантазию ребенка, помогает отличать добро от зла. Сказки помогают детям сочувствовать и сопереживать вымышленным героям, которые становятся знакомыми и близкими. Поэтому маленьким детям необходимо читать сказки – как можно больше. Приобретая книгу для Вашего ребенка, выбирайте книги с

плотной бумагой, чтобы ему было легче их перелистывать, иллюстрации должны быть крупными и цветными, изображение должно быть схожим с реальным предметом. Это даст возможность ребенку сформировать верное представление о предмете. Поначалу рекомендуется читать простые стишки, потешки и короткие сказки. Важность произведений устного народного фольклора состоит в том, что ребенок сам способен показать действия персонажей или представить суть сказанного при помощи игрушки. Огромное влияние на восприятие ребенком сказки имеют повторы, которые зачастую утомляют взрослых, но очень важны для детей.

Чем взрослее становится ребенок, тем более сложные и длинные сказки рекомендуется ему подбирать. Это могут быть сказки как русских, так и зарубежных детских писателей. При подборе книг необходимо акцентировать внимание не только на иллюстрациях, но и на качестве текста. Очень часто детские книги написаны сложным для восприятия детей языком. Чтение сказок не должно быть торопливым. Сказки необходимо читать не единожды, а по несколько раз, пока ребенок ее полностью не усвоит. Сказка не надоеет ребенку даже при многократном повторении, она наоборот, станет для него более любимой и своей. Периодически нужно возвращаться к ранее прочитанному от этого ребенок получает особое удовольствие. Со временем, когда ребенок овладеет чтением сам, обязательно следует обратить внимание на шрифт: он должен быть большим, чтобы не испортить зрение [5, с. 187 – 190].

С самого раннего возраста детям нужно читать стихи. Детские стихи наполнены художественной формой – красотой звучания, музыкальностью ритмического текста зачаровывает малыша.

До наступления годовалого возраста одним из регулярных подарков должна стать книга, подходящая возрасту малыша. В случае если оказалось так, что книга слишком трудна для ребенка или неинтересна, не нужно настаивать. Повремените с ее прочтением.

Главным примером для подражания, являются родители, поэтому взрослые при ребенке обязательно должны читать сами. Именно личный пример – самый эффективный способ заинтересовать малыша. У нас не получится доказать ребенку, что чтение лучше и полезнее, если он наблюдает, что его окружение отдает предпочтение не книге, а телевизору и компьютеру. Если ребенок очень заинтересовался совместным вечерним чтением, но никак не хочет читать самостоятельно, подойдите к этому вопросу с хитростью. Прервите чтение на захватывающем месте, а на следующий день сошлитесь на сильную усталость и предложите ребенку прочесть дальше самостоятельно, а потом вам рассказать, что там произошло. Но не нужно этим злоупотреблять, дети могут догадаться, что вы таким образом пытаетесь их заставить читать.

Научите ребенка пользоваться библиотекой, сначала запишитесь вместе в детскую библиотеку, вместе выбирайте там книжки. Не нужно делать акцент на скорости, основной упор делайте на правильности

произношения слов, интонации и содержания. Просите ребенка рассказать о прочитанном, попробуйте подискутировать с ним.

Не переусердствуйте с ежедневным чтением вслух. Специалисты рекомендуют непрерывно читать вслух первоклассникам не более 8-10 минут, а второкласскам 10-15 минут. Чтобы у ребенка не появилось негатива, и он не стал воспринимать чтение как наказание, никогда не наказывайте ребенка чтением вместо игры.

Подберите время для чтения, удобное ребенку; когда малыш читает, найдитесь рядом, чтобы объяснить новое слово или вместе посмеяться над смешной ситуацией, но не следует сидеть у него над душой – это будет восприниматься как принуждение. Если ребенку поначалу сложно читать, делайте это за него, затем пусть он читает самостоятельно; интересуйтесь тем, что читает ваш ребенок; поощряйте его успехи.

Чтение имеет очень большую роль в существовании ребенка, куда большее, нежели в существовании взрослых. Книжка, прочтенная в раннем возрасте, остается в памяти на долгое время, оказывает большое влияние в последующее формирование детей, создает мировоззрение, формирует определенные нормы поведения [6].

**Выводы.** Ребята составляют особенную группу читателей, имеющих необходимость в постоянном интересе также со стороны родителей и со стороны учителей. Библиотекари в свою очередь ищут пути приобщения растущего поколения к чтению, используя различные технологии с учетом социально-психологических и возрастных особенностей своих посетителей.

Обязанность каждого родителя, преподавателя и библиотекаря – научить ребенка любить книгу, чувствовать необходимость в ней, понимать ее. Необходимо не забывать, что деятельность эта весьма важная и ее необходимо осуществлять постоянно. От того, насколько мы будем заниматься ей, зависит будущее нашего государства.

#### Литература

1. Агеева Л. В. «Как привить любовь к чтению» – методические рекомендации учителям и родителям / Л. В. Агеева, Н. А. Шелякина, В. Л. Герус // Молодой ученый. – 2017. – №2. – С. 563-566. – URL <https://moluch.ru/archive/136/38032/> (дата обращения: 29.02.2020).
2. Иванова Г. А. Библиотечно-информационное обслуживание детей и юношества за рубежом: учебное пособие / Г. А. Иванова, В. П. Чудинова – Москва : РШБА. 2012. – 376 с.
3. Концепция программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации : утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 3 июня 2017 года № 1155-р // Школьная библиотека. – 2017. – № 7. – С. 5–12.
4. Национальная программа поддержки и развития чтения: год первый: материалы Всероссийской конференции «Национальная программа поддержки и развития чтения: первые итоги, проблемы и перспективы» (Мо-

сква, 20 ноября 2007): сборник материалов. – Москва : Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2008 –120 с.

5. Чернышева М. Н. Роль книги и чтения в жизни детей / М. Н. Чернышева, Э. Н. Романова, О. А. Данилова, М. Л. Ведерникова и др.// Педагогическое мастерство: материалы V Междунар. науч. конф. (г. Москва, ноябрь 2014 г.). – М.: Буки-Веди, 2014. – С. 187-190. – URL <https://moluch.ru/conf/ped/archive/144/6494/> (дата обращения: 28.02.2020).
6. Чудинова В. П. Развитие «нации читателей»: роль чтения и библиотек. – Москва : РГДБ, 2014.-178 с..
7. Чудинова В. П. Функциональная неграмотность – проблема развитых стран //Социологические исследования. 1994. – N 3. – С. 98-102.

## Конкурс как форма продвижения библиотечных инноваций

*В. В. Сводцева*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*научный руководитель  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассмотрен опыт работы Российской государственной библиотеки (РГБ) в сфере организации конкурсов библиотечных инноваций. Автором раскрыты наиболее интересные проекты библиотек Российской Федерации в рамках Третьего Всероссийского конкурса библиотечных инноваций.*

**Ключевые слова:** *инновации, проект, конкурс, интернет-портал, читатели-инвалиды, сенсорная комната, социокультурные коммуникации, культурно-просветительский проект, литературный бренд, корпоративное сотрудничество, адаптивная культура.*

**Актуальность темы.** В настоящее время инновации затронули абсолютно все виды человеческой деятельности. Библиотечное дело не явилось исключением. Как показывает практика, одним из самых

успешных способов продвижения инноваций является организация и проведение разнообразных конкурсов. Создание конкурсной среды, с одной стороны, дает импульс к активизации профессиональной деятельности библиотекарей, способствует раскрытию творческого потенциала, стимулирует на достижение более высоких ступеней, а с другой – зрелищная информация, представленная в ходе проведения конкурса, хорошо воспринимаемая аудиторией, увеличивает приток пользователей, побуждает многих людей обращаться к литературным первоисточникам и способствует улучшению имиджа библиотеки.

В течение последних лет достигать поставленной цели помогают инновационные формы модернизации профессионального образования, среди которых особое место занимают конкурсные: стендовые презентации, защита имидж-проектов, презентации творческих мастерских и др.

Российская государственная библиотека является флагманом в сфере организации библиотечных конкурсов инноваций. Анализ особенностей представленных на конкурс проектов, является одним из актуальных аспектов современной библиотечной деятельности, так как библиотечные инновации зачастую определяют «лицо» библиотеки и способствуют формированию ее положительного имиджа. При этом публичная библиотека выходит за границы исключительно книжных форм работы и, находясь в пограничной зоне, устанавливает крепкие связи с другими сферами культуры (мультикультурализм). В своей деятельности публичная библиотека ориентируется на интегративные формы работы и использование вариативных моделей библиотечного обслуживания досуговых потребностей пользователей.

**Цель статьи** – выявить особенности организации конкурсов библиотечных инноваций и рассмотреть наиболее интересные проекты библиотек России.

**Объектом** исследования является Третий Всероссийский конкурс библиотечных инноваций организованный Российской государственной библиотекой.

**Изложение основного материала.** Конкурсы библиотечных инноваций – это своеобразная ярмарка идей, проектов, новых подходов в профессиональной сфере, презентация их руководителей, арена профессионального соперничества. Они решают следующие задачи: преодоление стагнации (застоя) в библиотечной деятельности; повышение профессионального уровня и активизации их творческого потенциала; привлечение внимания общественности к библиотекам и их проблемам; создание условий для реализации инициативы каждому работнику; освоение новых методов и технологий, оптимизация традиционных; создание банка данных о перспективных специалистах; привлечение моральных и материальных средств для организации и др. [2, с. 44].

Конкурс в последнее время стал функциональным звеном не только любой библиотеки, но и всего библиотечного дела в целом. Это один из самых наиболее эффективных способов продвижения инноваций.

Главная цель всех конкурсов – поиск нового, оригинального, нестандартного, уникального опыта [1, с. 39].

Рассмотрим опыт работы Российской государственной библиотеки (РГБ), которая в 2019 году организовала уже Третий Всероссийский конкурс библиотечных инноваций. Целью данного конкурса является – выявление лучших организационно-управленческих, маркетинговых и технологических инноваций, внедренных библиотечными учреждениями страны.

Всероссийский конкурс библиотечных инноваций рассматривается как механизм вовлечения библиотек в решение вопросов развития культуры и экономики Российской Федерации, реализации национального проекта «Культура», а также как одно из средств формирования интеллектуального и кадрового резерва для библиотечной отрасли [5].

Основные задачи проведения конкурса:

- определение наиболее значимых, востребованных и перспективных направлений развития библиотек;
- выявление инноваций всех видов, внедренных библиотекарями-участниками конкурса;
- поддержка библиотек, активно применяющих в своей деятельности инструменты инновационного развития и управления изменениями;
- формирование сообщества библиотечных профессионалов, объединенных стремлением к научному творчеству и инновационной деятельности [4].

Участниками конкурса могли стать библиотеки любых видов, форм собственности и ведомственной принадлежности Российской Федерации. В 2019 году к участию было принято 177 заявок от библиотек разных типов и видов.

На конкурс принимались заявки, в которых содержалось описание уже внедренного новшества (инновации), начавшего оказывать или уже оказавшего положительное влияние на деятельность библиотеки, что дало исчисляемый результат или социальный, экономический, культурный эффект, и это может быть подтверждено.

Информационными партнерами конкурса стали известнейшие профессиональные СМИ: журналы «Библиотековедение», «Обсерватория культуры», «Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии», «Современная библиотека», «Университетская книга» [5].

При определении победителей учитывались следующие параметры: инновационная актуальность, финансовая результативность, культурная эффективность, социальная значимость, глобальная перспективность проектов. По общему решению жюри, проектами-победителями были признаны:

1-е место – Интернет-портал «Общедоступные библиотеки Санкт-Петербурга» (Центральная городская публичная библиотека имени В. В. Маяковского, г. Санкт-Петербург);

2-е место – Центр адаптивной культуры в библиотеке как способ реабилитации людей с ограниченными возможностями здоровья сред-

ствами культуры и искусства (Центральная городская библиотека, г. Нижний Тагил, Свердловская область);

3-е – служба поддержки публикационной активности в Научной библиотеке Сибирского федерального университета (Библиотечно-издательский комплекс Сибирского федерального университета, научная библиотека, г. Красноярск).

Раскроем опыт Центральной городской библиотеки, г. Нижний Тагил Свердловской области по созданию новой для города социальной инфраструктуры – «Центр адаптивной культуры в библиотеке как способ реабилитации людей с ограниченными возможностями здоровья средствами культуры и искусства». Люди с ограниченными возможностями здоровья, проживающие в г. Нижний Тагил и сельских территориях Горноуральского округа, получили возможность восприятия в адаптированных для них форматах таких видов искусства, как литература, архитектура, декоративно-прикладное творчество, изобразительное и театральное искусство, искусство кино и мультипликации. Впервые целевой группе были предложены тифлоэкскурсии, инклюзивные творческие занятия, создана студия звукозаписи, оборудован мини-кинозал для демонстрации фильмов со скрытым тифлокомментированием.

В основе проекта – продвижение чтения, книги в адаптированных форматах. Центр координирует и отвечает за работу муниципальных библиотек с читателями-инвалидами разных категорий, проводит обучающие мероприятия для работников учреждений культуры и образования.

Центр адаптивной культуры органично вписался в структуру Центральной библиотеки, объединив в себе все направления работы с «особыми» пользователями и развивая новые.

Библиотека стала восприниматься в городе и за пределами Свердловской области как методический, консультационный центр по работе с читателями с ОВЗ для специалистов учреждений культуры и образования, социальных служб.

Интересен опыт и других библиотек, например, инновационный проект «Сенсорная комната как элемент инклюзивного направления развития библиотеки на селе» – новый шаг в деятельности библиотек МБУК «Межпоселенческая центральная библиотека Сарapulьского района» (Удмуртская Республика) которая идет по пути к формированию системы интегрированных социокультурных коммуникаций и становлению современной модели детского чтения и взаимодействия с читателями. Библиотечные специалисты используют дополнительный (факультативный) инструмент библиотерапии и повышают эффективность любых библиотечных мероприятий, направленных на улучшение психического и физического здоровья ребёнка [6, с. 26].

Для реабилитации детей в библиотеке создаётся особая среда через сотрудничество, соучастие, сотворчество со здоровыми сверстниками

в различных видах совместной деятельности. Библиотека для «особых» детей является «аптекой для души», исцеляющей через книгу, живое слово.

Централизованной библиотечной системой города Пензы на конкурс был представлен культурно-просветительский проект «Литературный привал». Проект представляет собой уникальную практику создания многофункциональной библиотеки под открытым небом в пространстве города, в которой расположены: читальные залы для детей и взрослых, краеведческий отдел, лаборатория настольных игр для подростков и молодёжи, детский городок с мастер-классами, фотозоны, уличный кинозал с мягкими посадочными местами, арт-галерею «Классики в современности».

Инновационный проект является литературным брендом Пензы, реализован силами городских библиотек. В 2019 году он получил Грант президента РФ по результатам Конкурса проектов общенационального значения в области культуры и искусства, обладатель международных и всероссийских премий и наград.

Библиотечной инновацией в данном случае является создание полноценного, самодостаточного продукта в культурной матрице города, имеющего целостную просветительскую концепцию и технологию внедрения. Проект «Литературный привал» – это не только формат сближения читателя с книгой, это, прежде всего, стремление воссоздать среду абсолютной комфортности для пользователя с предложением актуальных и современных сервисов и библиотечных услуг.

В рамках реализации проекта городские библиотеки Пензы эффективно совершенствуют имеющиеся просветительские практики и технологий, имеют возможность эффективно мониторить пользовательские запросы нестационарной работы.

Благодаря тому, что площадка «Литературного привала» расположена в самом центре города, она доступна как для местного населения, так и для туристов (в локации выделен сектор работы с краеведческой литературой, фотоальбомами, проводятся виртуальные и пешеходные экскурсии по центру города). Данное направление позволяет не только в полной мере раскрывать краеведческие ресурсы городских библиотек, но и вносить значимый вклад в развитие туристической отрасли.

Значимое внимание в рамках проекта уделено читающим семьям с маленькими детьми – все услуги на площадке оказываются безвозмездно, позволяют горожанам проводить долгое время за приятным интеллектуальным досугом, формируя положительный имидж чтения и библиотеки.

Создание ярких тематических фотозон позволяет акцентировать внимание подростков и молодёжи на культуре чтения, «встроить» проект в современный социальный алгоритм визуализации информации, явлений и событий; привлечь внимание блогеров, пользователей, уделяющих большое внимание ведению социальных сетей [3, с. 31].

Работа эргономичного, камерного, уютного кинозала, расположенного в самом центре города, в зелёном сквере, стала для города совершенно уникальной, позволила городским библиотекарям продвигать литературное наследие края с помощью тематических видеоматериалов, документально-художественных фильмов.

Студия звукозаписи «Расскажи мне» для создания «говорящих» книг для читателей с нарушениями зрения – проект ГБУК ВО «Владимирская областная специальная библиотека для слепых» – является площадкой для разработки и реализации просветительских социально-культурных проектов библиотеки. В результате реализации проекта создана аудиобиблиотека владимирских писателей, доступная для инвалидов по зрению и других людей, имеющих проблемы с чтением обычных плоскочечатных книг.

МКУ ЦБС г. Черногорск Республики Хакасия был представлен проект «Корпоративное сотрудничество библиотеки и некоммерческой организации (НКО) в реализации социально значимых программ и проектов».

В данном случае библиотечная инновация предполагает организацию совместной деятельности библиотеки и Хакасской региональной общественной организации молодых семей «Семейная академия» (НКО) в реализации социально значимых программ и проектов по продвижению семейного чтения, творческого досуга, изучения национальной культуры родного края молодежью, молодым семьями с детьми, находящимися в трудной жизненной ситуации. В рамках корпоративной деятельности в 2016–2018 годы реализовано 8 проектов, на общую сумму 645 тысяч рублей, что способствовало привлечению в библиотеку не менее 3 тысяч читателей.

Проекту предполагалось создание на базе библиотеки некоммерческой организации (НКО) с целью выделения дополнительных финансовых средств для модернизации библиотеки, улучшения материально-технической базы, пополнения книжного фонда новыми изданиями, повышения качества оказания библиотечных услуг населению города Черногорск и Республики Хакасия, привлечения новых читателей в библиотеку, увеличения посещений на культурно-массовых и досуговых мероприятиях.

Основное направление деятельности библиотеки и НКО – поддержка семьи, материнства, отцовства и детства. Реализация данного направления осуществляется через проекты, направленные на организацию творческого досуга семей молодежи и молодых, находящихся в трудной жизненной ситуации, культурно-массовых мероприятий по продвижению семейного чтения, краеведения. Описанный опыт работы библиотек Российской Федерации может стать основой для внедрения инноваций в библиотеках Республики Крым с целью продвижения книги и чтения в регионе.

**Заключение.** Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что сегодня инновации стали неотъемлемой частью библиотечной жизни.

Они помогают библиотекам стать конкурентоспособными, вводить новые библиотечные услуги, формировать положительный имидж в обществе. Особый импульс инновационному развитию библиотечных учреждений даёт участие в конкурсах. Профессиональные соревнования способствуют раскрытию творческих способностей библиотекарей, развитию здорового духа соперничества, принципиальному обновлению профессиональных знаний, умений и навыков современных библиотечных специалистов. Создавая имидж открытого, разностороннего учреждения, библиотечные специалисты тем самым ломают стереотипы восприятия библиотеки как института узкопрофильного, консервативного – обыкновенного хранилища книг.

### Литература

1. Гриханов Ю. А. Главное дело – защита отрасли и ее инновационное развитие : [интервью] / Ю. А. Гриханов ; [беседовал] О. Бородин // Библиотека. – 2019. – № 7. – С. 36–42.
2. Минина Т. В. Библиотеки Армавира – пространство молодых библиотекарей / Т. В. Минина, Е. А. Савченко // Молодые в библиотечном деле. – 2019. – № 9. – С. 40–48.
3. Пантюхова Т. Креативность как залог жизнеспособности / Т. Пантюхова // Библиотека. – 2019. – № 7. – С. 28–33.
4. Российская государственная библиотека запустила III Всероссийский конкурс библиотечных инноваций. – Электронный режим доступа : [https://www.mkrf.ru/about/departments/departament\\_informatsionnogo\\_itsifrovogo\\_razviti](https://www.mkrf.ru/about/departments/departament_informatsionnogo_itsifrovogo_razviti)
5. Российская государственная библиотека продолжает приём заявок на III Всероссийский конкурс библиотечных инноваций. – Электронный режим доступа : [http://www.rba.ru/news/news\\_2440.html](http://www.rba.ru/news/news_2440.html)
6. Фесан З. Об интерактивных «дразнилках», «завлекалках» и не только : стартап в область современных технологий / З. Фесан // Библиополе. – 2019. – № 9. – С. 23–27.

## Цифровая грамотность как способ повышения качества и эффективности обслуживания пользователей библиотеки

*Е. Ю. Сенина*

*студент 1-го курса магистратуры*

*направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*научный руководитель*

*кандидат педагогических наук,*

*доцент кафедры философии, культурологии*

*и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*В статье рассмотрена проблема низкой «цифровой грамотности» населения и библиотечных сотрудников, а также представлены способы повышения качества библиотечного обслуживания пользователей с использованием новых цифровых технологий и Интернет-пространства.*

**Ключевые слова:** *цифровая грамотность, цифровые технологии Интернет, Сеть, электронный читательский билет, пользователь.*

**Введение.** XXI век – это век компьютерных технологий, которые доступны каждому человеку. Современные люди, независимо от возраста и желания, осваивают Интернет, так как с помощью информационных технологий можно быстро обратиться за социальной и медицинской помощью, государственными услугами, производить оплаты, не выходя из дома. Люди хотят общаться с родственниками и друзьями, проживающими в других городах и странах, не покидая свое постоянное место жительства [1, с. 42].

Использование Интернета в работе или дома ещё не означает, что вы являетесь его правильным пользователем. В основном, мы выполняем в нём исключительно те действия, которые являются для нас повседневными, но стоит нам только столкнуться с другой сферой деятельности, как наступает профессиональный «ступор».

Сегодня во всём мире существует определение «высокая цифровая грамотность». Компьютерные технологии достигли такого уровня развития, что большинство действий человек может выполнить дистанционно.

В настоящее время для библиотек первостепенной задачей становится быстрое и качественное обслуживание читателей, а также эффективное управление библиотечными фондами, что невозможно представить без использования цифровых информационных ресурсов.

Благодаря цифровой грамотности, перед библиотекарем открываются новые ресурсы и возможности, которые он может использовать в профессиональной деятельности для привлечения новой, молодёжной аудитории. Это улучшает качество работы, результативность и уровень библиотечно-информационных мероприятий.

**Цель исследования** – рассмотреть возможности и способы повышения качества информационно-библиотечного обслуживания пользователей с использованием новых цифровых технологий и Интернет-пространства.

**Основная часть.** Современные цифровые технологии являются средой постоянного развития, что обусловлено ритмом современной жизни. Спрос рождает предложения, именно поэтому цифровые технологии присутствуют во всех самых важных сферах жизни современного человека.

Модернизация и прогресс коснулись и библиотечной сферы, что было, не просто неизбежно, а необходимо. Библиотека, являясь важной и неотъемлемой частью жизни, стремится максимально улучшить информационное обслуживание не только своих постоянных читателей, но и привлечь новых при помощи цифровых фондов.

Для того чтобы понимать, что же означает цифровая грамотность, необходимо обратиться к одному из её определений. Цифровая грамотность подразумевает под собой набор знаний и умений, которыми должен обладать пользователь Сети для более эффективного и безопасного использования цифровых технологий и ресурсов. Включает в себя:

- цифровое потребление – это грамотное использование Интернет-ресурсов в сфере работы и повседневной жизни;
- цифровые компетенции – это навыки, которыми обязан владеть пользователь для эффективного использования новых технологий;
- цифровая безопасность – основы безопасности работы в Сети [4, с. 1].

Исследования показывают, что есть шесть чётко выраженных пунктов, по которым можно определить цифровую грамотность человека:

- необходимо не просто уметь находить нужную информацию в Сети, но и уметь определять её качество и достоверность;
- умение находить и анализировать возникшую цифровую проблему и устранять её при помощи цифровых инструментов;
- пользоваться не только всей доступной на данный момент необходимой информацией, но и совершенствовать личные знания и умения;
- правильно оценивать и выбирать инструменты для решения той или иной проблемы, возникшей в процессе работы;
- быстро осваивать новые технологии, правильно и активно внедрять в работу;



– умение настраивать под себя и совмещать различные цифровые инструменты, комбинировать их для решения той или иной возникшей проблемы [3].

Использование цифровых технологий – неотъемлемая часть работы сотрудников современной библиотеки. Качество и быстрота обслуживания читателя – это показатель профессионального уровня библиотечного специалиста. К этому относится:

- электронный читательский билет, который увеличивает количество обслуженных читателей и ускоряет сам процесс обслуживания;
- создание тематических видеороликов – один из навыков, которыми должен обладать библиотекарь при подготовке к проведению мероприятия, если это необходимо;
- создание презентаций для выступлений не только на мероприятиях, но и семинарах для коллег в качестве обмена опытом работы;
- исчерпывающая информация о тематических сайтах и их безопасная работа при их использовании.

Также сюда входят электронная издательская деятельность и работа в социальных сетях.

Одна из главных задач библиотекаря – объяснить читателю и пользователю библиотеки все плюсы новых доступных цифровых технологий. Например, это касается электронного читательского билета, использование которого ещё пять-десять лет назад сложно было себе представить.

Сейчас практически каждая городская или центральная библиотека активно внедряет в работу именно электронную его версию. Он не просто не уступает стандартному пластиковому билету, но и значительно опережает его по своим функциям.

При помощи электронного билета пользователь библиотеки может: взять книгу, не предъявляя пластиковый билет, а также без поиска бумажного формуляра увидеть информацию о невозвращённых и просроченных книгах и сроках их возврата; продлить срок пользования, узнать о мероприятиях, которые будут проходить в библиотеке; и вовремя получить другую важную для себя информацию [5].

При этом все обновления электронного читательского билета происходят автоматически при помощи библиотечно-информационной системы и сайта библиотеки, в которой записан пользователь, а главное – без его непосредственного участия, что значительно экономит затраченное время. Следует обратить внимание на то, что на данный момент, электронный читательский билет является дополнением к обычному пластиковому читательскому билету.

Каждый из нас является активным пользователем социальных сетей в Интернете. Именно они являются самым быстрым и доступным способом получения той или иной информации: анонсы, объявления, красивая картинка, доступный и понятный текст – всё для привлечения человека к той или иной сфере.

Сегодня активная работа библиотечных специалистов в социальных сетях имеет большое влияние на пользователей библиотеки, является эффективным инструментом для привлечения внимания и получения максимального результата в работе. При помощи социальных сетей, таких как: «ВКонтакте», «FaceBook», «Instagram» можно сформировать определенный образ библиотеки, расширить аудиторию за счет работы с пользователями социальных сетей, распространить информацию о деятельности учреждения культуры, а также без особого труда привлечь аудиторию к любому культурно-массовому мероприятию при помощи размещенного анонса (поста) [2, с. 9].

**Заключение.** Цифровая грамотность – умение находить, оценивать, распространять и создавать интересный для читателя контент при помощи новых компьютерных технологий и работе в Сети. Её правильное использование позволяет развивать критическое мышление, позволяет решать возникшие проблемы, расширяет не только круг общения, но и профессионального сотрудничества. Специалисты разных сфер деятельности называют её «четвёртой грамотностью», такой же, как умение читать и писать, говорить, мыслить.

Специалист библиотечной сферы обязан овладеть цифровой грамотностью не только в личных целях, а для того, чтобы его профессиональная работа стала быстрой и максимально эффективной, а время, затраченное пользователем библиотеки, минимальным. Это позволит расширить аудиторию среди молодежи и популяризировать чтение (получение проверенной информации), продвинуть библиотечные фонды, улучшить качество культурно-массовых, публичных выступлений, улучшить качество обслуживания читателей (пользователей) библиотеки.

#### Литература

1. Жаколкина, Н. В. Возрастные студенты : открываем окно в мир общения и обучения / Н. В. Жаколкина // Библиотечное дело. – 2018. – № 11. – С. 42-44. – Текст : непосредственный.
2. Социальные сети : методическое пособие для специалистов учреждений культуры // Портал Культура.РФ : [сайт]. – 2019. – 141 с. – URL: [https://pro.culture.ru/documentation/SMM\\_metodicheskoe\\_posobie.pdf](https://pro.culture.ru/documentation/SMM_metodicheskoe_posobie.pdf) (дата обращения: 25.02.2020). – Текст : электронный.
3. Твитчетт, Л. Повышение цифровой грамотности детей и молодежи: возможности и проблемы для библиотек / Линда Твитчетт // Территория : газета российской государственной библиотеки для молодежи. – 2017. – № 25. – URL: <http://gazetargub.ru/?p=6383> (дата обращения: 25.02.2020). – Текст : электронный.
4. Цифровая грамотность как компонент жизненных навыков обещающих современной школы. – URL: [https://kiro46.ru/docs/Cifr\\_Gramot.pdf](https://kiro46.ru/docs/Cifr_Gramot.pdf) (дата обращения: 25.02.2020). – Текст : электронный.
5. Электронный читательский билет // Российская государственная библиотека для молодежи. – URL: <http://www.rgub.ru/library/elcard.php> (дата обращения: 25.02.2020). – Текст : электронный.

## Особенности чтения литературы краеведческого характера в детской библиотеке

*О. В. Тарасенко*

*студент 5-го курса*

*направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*научный руководитель*

*кандидат педагогических наук,*

*доцент кафедры философии, культурологии*

*и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*В статье обобщены данные анкетирования, проведённого среди пользователей библиотеки-филиала № 9 ГБУК «ЦБС для детей» г. Севастополя, по вопросам чтения литературы краеведческого характера.*

**Ключевые слова:** библиотека, регион, чтение, книги, интерес, история, знания, подростки.

**Актуальность.** В последние годы существенно возрос интерес к изучению родного края. Это объясняется значением краеведения в формировании нравственных и эстетических принципов у молодёжи. Углублённое познание края содействует воспитанию патриотизма у подрастающего поколения. Краеведение даёт каждому поколению возможность осознать своё место в исторической перспективе и стоящие перед ним задачи. Изучение краеведческих материалов способствует сближению людей разных поколений, даёт им возможность реально почувствовать себя единым народом. В этой связи роль детских библиотек в краеведческом информировании трудно переоценить. Ключевой задачей детских библиотек является развитие патриотизма среди детского населения, которое должно знать историю своего края и традиции предков, понимать уклад жизни предыдущих поколений, ценить культуру и литературу своего народа.

**Разработанность проблемы.** Различным аспектам краеведческой деятельности в библиотеках России и Крыма посвящены работы: Е. С. Вочарниковой, Н. И. Горайчук, И. Г. Гудковой, О. В. Гукаленко, С. А. Денисенко, Н. П. Игумновой, И. В. Касьянова, О. О. Кондратен-

ко, Н. Н. Кушнаренко, Э. Р. Курталиевой, В. Е. Леончикова, А. Н. Масловой, И. И. Михлиной, И. П. Осипова, В. Р. Фирсова, Г. С. Шосаидовой, Н. Н. Щербы, И. В. Чадновой и др.

**Цель статьи** – изучить особенности чтения литературы краеведческого характера на примере библиотеки-филиала № 9 ГБУК «ЦБС для детей» г. Севастополь.

**Изложение основного материала.** Краеведческая деятельность является одним из главных направлений работы и пронизывает деятельность всех библиотек Севастополя. Специалисты Централизованной библиотечной системы для детей г. Севастополя имеют давние традиции в краеведческой работе, они систематически выявляют источники, рассказывающие об истории родного края, составляют библиографические списки литературы, выполняют большое количество запросов читателей по краеведению [4, с. 2].

Библиотека-филиал № 9 ГБУК «ЦБС для детей» г. Севастополь в настоящее время располагает универсальным книжным фондом, включающим не только художественную и отраслевую литературу на бумажных носителях, но и электронные и аудиовизуальные документы. Все эти годы сотрудники библиотеки создавали для своих читателей условия для приобщения к истории, культуре, традициям родного края и чтению краеведческой литературы.

В свободном доступе для читателей и гостей библиотеки представлена литература по истории родного края, его культуре и искусстве, проблемах экологии, о жизни и деятельности знаменитых земляков. В библиотеке сформирован фонд краеведческой литературы с автографами и дарственными надписями авторов [3, с. 8].

Краеведческие знания – это не только обращение к опыту прошлого. Краеведение воспитывает уважение к национальным и культурным истокам, к родной земле, её неповторимым особенностям [1].

Для изучения опыта чтения краеведческой литературы у пользователей библиотеки, выявления уровня знаний о родном крае, уточнения целей и тематики запросов по краеведению, определения наиболее эффективных и востребованных форм культурно-досуговых краеведческих мероприятий использован комплекс методик, включающий такие методы исследования, как анализ читательских формуляров, анкетирование, индивидуальные беседы.

Методом тест-анкетирования читателей библиотеки проведено исследование «Любимый край». Пользователям библиотеки предложено ответить на вопросы тест-анкеты, которая условно делилась на две части. Первая часть включала вопросы, направленные на непосредственное изучение опыта чтения краеведческой литературы читателями библиотеки, уровня их интереса к краеведческим знаниям. В анкету были включены открытые, закрытые и полузакрытые вопросы. Вторая часть содержала тест-опрос – вопросы и задания на определение уровня краеведческих знаний читателей библиотеки. Все вопросы касались Крыма и города Севастополь.

Всего в анкетировании приняли участие 148 чел. Среди них большую часть (71 %) составили представительницы женского пола. Треть респондентов относилась к группе в возрасте от 12 до 16 лет (47 %), к группе от 9 до 11 лет – 25 %, родители и руководители детского чтения – 28 %.

Тема родного края интересна 84 % опрошенных, и лишь 16 % дали отрицательный ответ.

Среди учащихся до 12 лет 54 % указали, что обращаются к краеведческой литературе в связи с учёбой. Тем не менее, около 46 % респондентов в этой возрастной группе с удовольствием обращаются к теме родного края и для проведения досуга. Среди опрошенных возраста от 12 до 16 лет процент увлекающихся краеведением ещё выше – 67 %. И лишь 33 % респондентов указали, что обращаются к литературе о крае в связи с учёбой.

Пользователи отдают приоритет документальной и научной литературе – 68 %. Художественную литературу предпочитают 49 %, 3 % опрошенных указали свой вариант: научно-популярная литература, мемуары, художественно-документальная литература.

При изучении вопросов краеведения наших пользователей (52 %) интересует, прежде всего, история края. Жизнь, деятельность выдающихся земляков, их вклад в развитие многих отраслей знаний интересует 32 % опрошенных. Информация о культурных традициях региона интересует 24 % респондентов. Столько же пользователей предпочитает изучать литературу о природе крымского полуострова, легендарной Балаклавы, уникальном растительном и животном мире.

Данный вопрос носил полузакрытый характер, поэтому анкетированные указали и свои варианты интересующих их тем, среди которых летопись «**Балаклава. Время. Люди**», уникальные пещерные города Крыма, геральдика городов и районов Крыма и Севастополя и пр.

Нас интересовал вопрос о том, где получают информацию о родном крае наши читатели. 47 % пользователей назвали Интернет, 32 % – электронные СМИ (радио, телевидение), 64 % – библиотеку.

Проанализировав ответы внутри каждой возрастной категории, можно отметить растущую тенденцию предпочтения молодым поколением интернет-ресурсов (51 %). 32 % пользователей в качестве источника краеведческой информации указали школу, родителей, преподавателя. Библиотека в рейтинге учащихся находится лишь на третьем месте – за краеведческой информацией к специалистам обращаются 31 %.

Среди респондентов «родители и руководители детским чтением» больше людей, обращающихся в библиотеку, – 74 %. 43 % получают необходимую информацию, используя телевидение и радио. Лишь 23 % ищут её на просторах Интернета.

При выборе литературы о крае читатели библиотеки предпочитают руководствоваться собственным выбором: на это указали 59 % респондентов. За помощью к библиотекаря обращаются 26 %. Другим и знакомым в выборе краеведческой литературы доверяют только 11 %.

Для читателей основными критериями оценки деятельности библиотеки является степень удовлетворённости фондом, в том числе и краеведческим. Мы обратились к пользователям с вопросом, как часто они не находят в библиотеке необходимую литературу о родном крае. 41 % читателей ответили, что всю необходимую литературу удаётся найти. Треть респондентов (35 %) не всегда находят то, что им нужно. 24 % ответили, что в фонде нет необходимой им литературы.

Анкетированным дали возможность высказать свои пожелания и предложить темы о родном крае, которые должны быть освещены на мероприятиях в библиотеке. Воспользовалась этой возможностью половина опрошенных.

Читателей волнуют проблемы экологии родного края, организация досуга, сохранения памятников архитектуры, развития туристических маршрутов. Несмотря на то, что темы истории, культуры, природы Севастополя, Балаклавы и Республики Крым регулярно освещаются на мероприятиях в библиотеке, они по-прежнему волнуют и интересны нашим пользователям.

Во второй части анкеты респондентам было предложено пройти тестирование на знание родного края. Тест предусматривал различные вопросы по историческому, географическому, литературному краеведению с выбором правильного ответа. По результатам тестирования можно сделать вывод, что уровень владения знаниями о Севастополе и Балаклаве – средний.

Информацией о символике региона владеет половина респондентов – 50 %, затрудняются с ответом – 35 % опрошенных, 15 % не знают ключевых элементов, свойственных геральдике родного города.

77 % пользователей хорошо знают имена земляков, известных сегодня по всей России. Они правильно выбрали из предложенных вариантов: Дарью Михайлову, Константина Станюковича, Ивана Папанина. 15 % указали уроженцами Севастополя адмиралов Нахимова Павла Степановича и Ушакова Фёдора Фёдоровича, а 8 % ответили неправильно.

Происходит путаница и с датой основания Севастополя. На этот вопрос дали правильные ответы 68 % опрошенных, неверно ответили 32 %. К сожалению, большинство из них – учащиеся.

Результаты исследования позволили не только получить представление о читательской аудитории, но и конкретизировать темы и запросы, получить сведения об уровне знаний о родном крае.

Ещё одним важным этапом в исследовании чтения краеведческой литературы стал анализ читательских формуляров. Применение данного метода способствовало выявлению тематики читаемой литературы, читательских интересов в области краеведения. Для исследования были выборочно взяты 225 формуляров наиболее активных пользователей, которые посещают библиотеку 1 раз в месяц и чаще. Проводя анализ читательских формуляров, мы выяснили, что 41 % пользователей (92 человека) брали для чтения краеведческую литературу, в ос-

новном это историческая и художественная литература, книги о природе края и памятниках архитектуры.

Историческое краеведение – наиболее спрашиваемая литература, книговыдача которой составила 43 %. Предпочтения пользователей были отданы книгам «Севастополь. Три обороны», «Балаклава. 2500 лет» В. Иванова, «Балаклава: ретроальбом» А. Иванова, «История Севастополя в лицах», «Балаклава» В. Шавшина, «Херсонес Таврический».

Далее по степени востребованности читателями – литературное краеведение. Книговыдача составила – 30 %. Самыми читаемыми стали произведения: «В мире крымских легенд» и «О чём говорят легенды» А. Новиковой, «Легенды Крыма».

Подводя итог проведённому исследованию, можно сделать вывод, что полученные результаты неоднозначны. Краеведческую литературу читают люди всех возрастов. Спрос на неё определён как кругом школьной программы и заданиями учителя (для детей и подростков), так и потребностью расширить свой кругозор (для родителей и руководителей детским чтением). Прослеживается тенденция возрастающего интереса к истории родного края, любви к городу, как к малой родине. Тем не менее, ответы на вопросы, нацеленные на определение знаний, имеют неутешительные результаты. Выявлены пробелы в знании истории края, а также низкая познавательная активность и потребность в приобретении новых знаний среди детской аудитории. Возможно, это связано с их большой загруженностью в учебных заведениях.

Данное исследование обозначило проблему недостаточного комплектования фонда библиотеки краеведческой литературой. Несмотря на то, что в последнее время фонд пополняется новыми интересными книгами крымских авторов, он не всегда может удовлетворить запросы пользователей.

**Вывод.** Благодаря полученным результатам, глубже изучены запросы и потребности читателей, появилась возможность очертить круг тем и вопросов, которые интересны и которые необходимо осветить на мероприятиях, определены направления деятельности библиотечной работы. Очевидно, что библиотеки должны активизировать работу по пропаганде краеведческой литературы. Необходимо тесное сотрудничество с писателями, журналистами, творческими людьми Республики Крым, Севастополя и Балаклавы. Следует также уделить больше внимания информационным и просветительским формам работы с подрастающим поколением, активнее популяризировать литературу краеведческого характера и стимулировать интерес читателей к ней.

#### Литература

1. Горайчук Н. И. Презентация краеведческих проектов Центральной библиотеки Крыма [Текст] / Н. И. Горайчук // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы : материалы III междунар. научного конгресса (Симферополь, 2018 г.). – Симферополь, 2018. – С. 63-68.

2. Конкина Г. Энциклопедия родного края: создание краеведческого ресурса библиотеки [Текст] / Г. Конкина // Библиополе. – 2017. – № 6. – С. 49-51.
3. Краеведческие фонды крымских библиотек: проблемы, перспективы : по итогам регионального социологического исследования [Текст] / сост. Т. А. Дружинина ; ГБУК РК «КРУНБ им. И. Я. Франко». – Симферополь : [б. и.], 2016. – 56 с.
4. Панченко Е. А. Справка об итогах работы ГБУК г. Севастополя «ЦБС для детей» за 2019 год [Текст] / Е. А. Панченко. – Севастополь, 2020. – 15 с.

## Маркетинговые технологии выставочной деятельности библиотек

*Д. О. Фобъянчук*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. В. Норманская*

*научный руководитель*

*Заслуженный работник культуры Республики Крым,  
кандидат культурологии, доцент кафедры философии,  
культурологии и гуманитарных дисциплин  
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье раскрыты особенности маркетинговых технологий, внедрённых в выставочную деятельность библиотек для информационного обеспечения жизнедеятельности общества в целом и каждого читателя в отдельности. Выставочная деятельность библиотек определена как один из способов маркетинговых технологий, а также выявлена необходимость анализа эффективности выставочных мероприятий с помощью маркетинговых технологий.*

**Ключевые слова:** библиотека, выставка, маркетинг, маркетинговые технологии, инновации, библиотечный маркетинг, выставочная деятельность.

**Введение.** В публичных библиотеках нашей страны уже более четверти века внедряются и наращиваются маркетинговые технологии. Благодаря этому библиотечное обслуживание приобретает новое звучание. Маркетинговые технологии помогают проектировать библиотечную деятельность как информационную, образовательную,

культурно-досуговую, предоставляя библиотекарям возможность применять в своей работе инновации. Отечественные ученые отмечают, что «... областью приложения концепции маркетинга является информационный рынок – сфера взаимодействия спроса и предложения информационной продукции» [2, с. 10]. На сегодняшний день ситуация требует от библиотеки не терять своего читателя, а для этого отслеживать потребности и запросы общества, быть гибким в своей деятельности. Решению поставленной задачи в библиотечной деятельности способствуют маркетинговые технологии, которые опираются на изучение спроса, хорошее знание данного сегмента рынка и внимательный анализ контингента. Ведь для информирования населения о деятельности библиотек выставки являются наилучшим приёмом, поскольку знакомят общество с фактом существования библиотеки как современного, динамичного, культурно-досугового учреждения.

**Цель исследования:** проанализировать особенности маркетинговых технологий в выставочной деятельности библиотек.

**Методы исследования:** общенаучный метод теоретического и эмпирического анализа, с помощью которого исследовалось влияние маркетинговых технологий на жизнедеятельность библиотек в целом и выставочную деятельность в частности.

**Результаты исследования.** Выставочная деятельность библиотеки решает множество задач, среди которых значительным представляется информирование населения о предстоящих событиях города, юбилейных датах, культурных мероприятиях, литературных новинках и т.д. Участие в выставочной деятельности посетителей способствует привлечению внимания общественности к библиотечно-информационной сфере, выработке и закреплению положительного имиджа библиотеки, формирует позитивное отношение населения и приоритетных групп пользователей к деятельности библиотеки.

Выставка – это возможность использования большого числа маркетинговых инструментов: телемаркетинг, рекламные объявления, прямые почтовые рассылки, растяжки, щиты, презентации, лотереи, конкурсы, празднования, исследования, конференции, PR и т. д. Для изучения эффективности выставочной работы широко используются методы опроса читателей, такие как: беседы, интервью, анкетирование, которые помогают выявить интересы и потребности читателей, позволяют планировать выставочную работу в соответствии с читательскими ожиданиями [3, с. 5].

Мероприятия выставочной деятельности библиотек и есть один из способов маркетинговых технологий для популяризации библиотечной деятельности в обществе. Определение показателей экономической и социальной эффективности подготовленного мероприятия завязаны на конкретных целях, обусловленных выполненными задачами библиотеки-экспонента на определенной выставке. Для выявления этих показателей должны стекаться, анализироваться такие данные как: экономически обоснованные затраты для подготовки ме-

роприятия, документация по установленным контактам и полученной информации, количество зрителей экспозиции. При этом состав публики на выставке сравнивается с целевыми группами библиотеки, с данными по прошлым мероприятиям, с результатами анализа состава посетителей-специалистов, проведенного организаторами выставки, с числом перспективных контактов из целевой аудитории. Важно также количество людей, обратившихся в библиотеку по результатам выставки сразу и в течение одного-двух месяцев после выставки и т.д. [5, с. 43].

Анализируя результаты прошедшего мероприятия, принимаются решения для последующего участия библиотеки в выставках. Результаты оценки выявляют организационные ошибки, помогают выработать будущие концепции для разработки стенда, оказывают влияние на отбор выставочного персонала библиотеки. Тщательный подход и грамотная организация, продуманная «до мелочей», делает выставочную деятельность библиотеки эффективным инструментом маркетинга. Маркетинг как творческий метод системного управления в библиотечной деятельности позволяет ставить комплексные перспективные цели, обоснованно выдвигать текущие задачи, ситуационно разрабатывать и своевременно осуществлять необходимые выставочные мероприятия [4, с. 34].

Эффективность маркетинговых технологий в выставочной деятельности библиотек зависит от некоторых условий, таких как: 1) создание соответствующей внутренней среды для деятельности; 2) проведение исследований реальных запросов общества и разработке алгоритма по их решению; 3) задействование маркетинговых технологий, с помощью которых формируется спрос.

Ярким примером использования маркетинговых технологий в выставочной деятельности библиотек может послужить проведенная 25 февраля 2020 года выставка под названием «Рельсы над проливом», организованная КБУК РК «Крымская республиканская научная библиотека им. И. Я. Франко». Интерес к выставке вызван актуальностью данного мероприятия, так как выставка приурочена к открытию железнодорожного моста над Керченским проливом, событию, являющегося значимым не только для крымчан, но и для всей страны. В ходе мероприятия использовались архивные материалы, подготовленные при содействии Музея железнодорожных войск Российской Федерации. Особую ценность выставке придаёт тот факт, что в экспозиции представлен альбом с графическими работами заслуженного деятеля искусств Армянской ССР А. Ш. Врамшапуха, которому удалось запечатлеть все этапы строительства моста в 1944-1945 гг. Долгие годы альбом находился под грифом секретности под шифровкой «2К» – «Крым-Кавказ». Дополнением к выставке послужила книжная экспозиция «Крымский мост: из прошлого в будущее», на которой были представлены материалы, раскрывающие историю строительства моста через Керченский пролив в 1944, 1949 и 2015-2019 годах.

Мероприятие было анонсировано в СМИ, на сайте библиотеки, в нём приняли участие представители научно-педагогической общест­венности, преподаватели, студенты Крымского университета культу­ры, искусств и туризма, Института экономики и управления КФУ име­ни В. И. Вернадского, а также читатели и гости библиотеки. Таким образом, выставка получила широкую огласку и заняла достойное место среди культурных мероприятий города.

Особенности маркетинговых технологий в выставочной деятель­ности обусловлены прежде всего целью библиотечной деятельно­сти. В первую очередь, выделим информацию о готовящемся меро­приятии в устной форме. Посетителю библиотеки будет лестно получить приглашение на мероприятие лично от организатора или участника. Ещё одной особенностью маркетинга является размещение рекламной информации на сайте библиотеки. Сайт – одно из самых популярных маркетинговых технологий не только в би­блиотечной деятельности. На сайте библиотеки можно проанонсиро­вать предстоящее выставочное мероприятие, а также разместить виртуальную выставку, создать группу в социальных сетях и т.д. На сегодняшний день по данным статистики министерства культу­ры Республики Крым работают 662 библиотечных учреждения, из них 635 имеют доступ к сети Интернет. В библиотеках действует 45 веб-сайтов, 32 блога, 70 библиотек с точками доступа к WI-FI для пользователей. Количество обращений удаленных пользовате­лей к библиотечным веб-сайтам составило 1026958. По состоянию на 31.12.2018 г. 627 учреждения подключились к интернет. В библи­отеках действует 44 веб-сайта, 35 блогов, 59 библиотек с точками доступа к WI-FI для пользователей, Количество обращений удален­ных пользователей к библиотечным веб-сайтам составило 1026958 [6]. Анализируя статистические данные за 2018 и 2019 г., можно го­ворить о положительной динамике в сфере развития библиотечной деятельности и привлечении большого количества пользователей к выставочной деятельности с помощью маркетинговых технологий (виртуальные выставки, участие в конкурсах, приобщение к уча­стию в выставочных мероприятиях и т.д.).

Далее можно разместить информацию в средствах массовой ин­формации. Это могут быть пресс-релизы, пресс-конференции. Одно из обязательных условий пресс-конференции – это информация, по­даваемая организаторами, которая должна быть актуальной для посе­тителей предстоящего мероприятия. Таким образом, эффективность пресс-конференции напрямую зависит от подачи информации органи­заторами и публикациями в СМИ.

Для информирования о предстоящем событии можно отправить личные приглашения. Отличаются приглашения от обычной рекла­мой информации личным обращением к приглашённому лицу. Помо­мо обязательной информации, приглашению свойственно привлекать читателей к мероприятию с помощью различных акций и подарков.

Рассылка информации на электронную почту. Эта технология эф­фективна для деловой части общества. Она хороша тем, что затраты по времени и средствам минимальны, а также позволяет индивидуально проинформировать заинтересованных лиц и в дальнейшем присылать личные приглашения на мероприятия библиотеки.

Библиотечные учреждения занимаются организацией конкурсов. Одна из форм привлечения общественности к выставочному меро­приятию. Конкурсы могут быть разнообразными, главное, чтобы работы победителей были размещены на выставочной экспозиции.

Фото и видео съёмка выставочного мероприятия. В дальнейшем фотоотчёт выставки используется для создания рекламных приглаше­ний, флаеров, для отчёта на сайт библиотеки и т.д. Видеосъёмка вы­ставки обрабатывается, и на её основе создаются рекламные ролики, которые используют СМИ, Интернет.

Библиотека может быть успешна на информационном рынке, если будет эффективно задействовать весь комплекс маркетинговых тех­нологий. Успех возможен только тогда, когда введены в действие все инструменты классического маркетинга, такие как товарная полити­ка, ценообразование, распределение и сбыт, коммуникации. Говоря о библиотечной деятельности маркетинг следует применять с учётом социальной и некоммерческой направленности. Касаясь именно вы­ставочной деятельности – технологии классического маркетинга, в некоторых случаях, следует учесть, что выставка, являясь важным ин­струментом коммерческого и некоммерческого маркетинга, даёт прак­тически зеркальное отражение состояния важного для библиотеки рынка, увеличивает обзорность её главных рынков – рынок пользова­телей и рынок продукции для пополнения фонда (включая программ­ное обеспечение). Выставочное мероприятие позволяет прояснить си­туацию на том или ином сегменте рынка [1, с. 96].

**Вывод.** Выставочная деятельность способствует привлечению к потреблению библиотечно-информационных услуг и продуктов. Грамотно использованные маркетинговые технологии в выставочной деятельности формирует у населения, мнение о необходимости ис­пользования и ценности услуг и продуктов библиотеки. Активное внедрение маркетинговых технологий в выставочную деятельность библиотек способствует расширению рынка услуг библиотеки для поиска новых групп пользователей, перспективному оцениванию внешней среды и анализу внутренних возможностей учреждения. С помощью выставки происходит ознакомление и продвижение услуг в библиотечной сфере, формируется свой стиль, создаётся положи­тельный образ библиотеки. Участие в выставках может повлиять на реализацию показателей работы библиотеки в краткосрочной и долгосрочной перспективе. Таким образом, выставочная деятель­ность библиотек на сегодняшний день не может существовать без необходимости применения маркетинговых технологий.

## Литература

1. Борисова О. О. Выставочная деятельность российских библиотек как эффективный инновационный инструмент маркетинговых коммуникаций // Культурная жизнь Юга России. 2018. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vystavochnaya-deyatelnost-rossiyskih-bibliotek-kak-effektivnyu-innovatsionnyu-instrument-marketingovyh-kommunikatsiy> (дата обращения: 25.02.2020).
2. Герасимова Л. Н. Маркетинг в библиотеке: учеб. пособие / Л. Н. Герасимова, О.Н. Кокойкина – М.: МГИК, 2013. – 64 с.
3. Инновационная выставочная деятельность в библиотеке: методические рекомендации / Межпоселенческая центральная библиотека; МБО; сост. Л. Рябова. – Валуйки, 2018. – 20 с.
4. Модернизация библиотечно-информационного обслуживания населения города Москвы: науч.-практ. сб. / Центр. универсал. науч. б-ка им. Н. А. Некрасова. – М., 2009. – С. 18-42.
5. Новейшие тенденции в выставочной деятельности / сост. Е. М. Ястребова. М., 2006. – 102 с.
6. Официальный сайт Министерства культуры Республики Крым URL: <https://mkult.rk.gov.ru/ru/structure/296> (дата обращения: 25.02.2020).

## СОДЕРЖАНИЕ

### АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ХОРЕОГРАФИЯ

*А. А. Абаева*

Малые хореографические формы:  
понятия и классификация..... 4

*В. В. Агеева*

Влияние танца «модерн» на гармонизацию личности ..... 11

*Н. Э. Аджиниязова*

Национальные особенности  
хореографического произведения ..... 15

*К. Ф. Ахметова*

Традиционные формы танца крымских татар ..... 19

*В. К. Барсукова*

Поддержки в дуэтном танце  
на основе современной хореографии ..... 23

*Н. В. Бондарь*

Сюжет как основа драматургии  
хореографического произведения в народной хореографии..... 26

*Е. А. Борисенок*

Музыкальная драматургия в хореографии ..... 31

*А. К. Бочкова*

Многообразие форм классического танца ..... 34

*Ю. Ю. Булавина*

Философия в творчестве немецких хореографов ..... 38

*Н. В. Градкова*

«Театр народного танца» Игоря Моисеева ..... 43

<i>К. Г. Гриценко</i> Особенности воплощения образа в произведениях современной хореографии .....	48	<i>Ю. А. Ким</i> Применения различных видов изобразительных искусств для раскрытия драматургии танца.....	100
<i>Е. С. Джулай</i> Специфика учебно-тренировочного процесса в танцевальном коллективе .....	53	<i>А. П. Ковтун-Злипух</i> Формирование репертуара в детском хореографическом коллективе .....	103
<i>Е. В. Емельянова</i> Особенности системы записи танца В. Степанова .....	57	<i>А. А. Кошелева</i> Разновидности форм в русском народном танце.....	108
<i>О. С. Зейдаа</i> Драматургия балетного спектакля II-пол. XIX века .....	61	<i>Е. А. Кучерявая</i> Развитие современного танца .....	114
<i>Э. Р. Зиновьева</i> Специфика создания художественного образа в хореографической композиции .....	66	<i>Е. А. Лауман</i> Жанрово-стилистический анализ балета «Треуголка» .....	118
<i>М. Р. Ибрагимова</i> Особенности кавказского национального танца «Лезгинка» .....	70	<i>И. А. Левчишин</i> Многогранность таланта Николая Максимовича Цискаридзе.....	122
<i>И. В. Измерли</i> Основы репетиционного процесса в хореографии .....	76	<i>Н. С. Леу</i> Региональные особенности русского народного танца.....	126
<i>З. Т. Караманова</i> Разновидности крымскотатарского танца (на основе творчества ансамбля «Хайтарма») .....	81	<i>Е. А. Ломака</i> Сюжет как основа создания хореографического произведения .....	132
<i>Ю. В. Карасёва</i> Сценическое воплощение обрядов и праздников как фактор сохранения танцевальных традиций Белоруссии.....	85	<i>К. Ю. Метлушко</i> Лексические особенности русского хоровода .....	135
<i>Е. К. Картушина</i> Роль хореографического искусства в формировании личностных качеств детей среднего школьного возраста.....	92	<i>А. А. Некрытая</i> Стилизация как художественный прием сценической обработки фольклорного танца.....	138
<i>А. М. Каткова</i> Симфонический дуэтный танец как идейное воплощение реформаторской мысли Ю. Григоровича.....	95	<i>А. И. Ничек</i> Особенности хореографического воплощения массовых форм танца.....	142



<i>Т. А. Седнева</i> Особенности национального балетного дивертисмента первой половины XIX века .....	146
<i>Е. И. Семенченко</i> Зарождение и становление флотского танца «Яблочко».....	150
<i>А. А. Сольвар</i> Развитие импровизации в творчестве Айседоры Дункан .....	153
<i>И. Д. Рамазанова</i> Особенности танцевальной культуры казанских татар.....	157
<i>М. А. Татарина</i> Влияние конкурсного и фестивального движения на развитие хореографического искусства .....	162
<i>Ю. С. Усенко</i> Единство формы и содержания хореографического произведения .....	166
<i>Э. Э. Фахратова</i> Особенности сценического воплощения танцев казанских татар .....	169
<i>А. С. Черевань</i> От истоков до гибели скоморохов на Руси .....	173
<i>В. Ю. Чикина</i> Развитие традиций крымскотатарского танца на современном этапе .....	178
<i>Л. А. Чугай</i> Особенности использования техники танца modern в создании хореографического произведения .....	183
<i>Я. И. Чулакова</i> Региональные особенности композиционного построения русской кадрили .....	188

<i>Е. А. Щелканова</i> Становление и развитие танца модерн на рубеже конца XX – начала XXI века в России .....	191
--	-----

## **МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО И КУЛЬТУРНЫЙ ТУРИЗМ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ**

<i>Л. М. Арзуманян</i> Совершенствование процесса прогнозирования туристских потоков .....	196
<i>М. С. Ершова</i> Исследование возможностей рынка туризма для лиц третьего возраста в России .....	200
<i>М. Н. Куликова</i> История создания первых литературных музеев в контексте развития культурной жизни России.....	203
<i>О. А. Моисейкина</i> Теоретические аспекты формирования основных принципов проектирования музейных экспозиций .....	208
<i>М. А. Нестерова</i> Культурный туризм как фактор регионального развития (на примере Республики Крым).....	214
<i>А. С. Перескоков</i> Управление качеством услуг в сфере гостеприимства.....	218
<i>И. С. Султанова</i> «Музейная усталость» как социокультурная проблема в музейном обслуживании .....	222

**БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ,  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЯЗЫКОЗНАНИЕ**

*А. В. Азаряну*

Влияние библиотек Республики Крым  
на развитие межкультурного диалога ..... 230

*С. П. Аркан*

Исследование читательских предпочтений молодежи  
(на примере библиотеки филиала №2 им. В. А. Жуковского  
МБУК ЦБС для взрослых МОГО Симферополь) ..... 235

*П. А. Богомолова*

Типология топонимических единиц  
в английском лингвокультурном аспекте ..... 241

*Л. Г. Граб*

Библиотека как центр патриотического воспитания  
подрастающего поколения ..... 245

*С. В. Грива*

Экологическое просвещение читателей  
в детских библиотеках ..... 251

*О. А. Доманская*

Совместные проекты библиотек и музеев как фактор  
взаимобогащения единого культурного пространства ..... 256

*Е. В. Забуранная*

Внестанционарное обслуживание библиотек –  
важная социально-значимая  
составляющая их деятельности ..... 262

*В. П. Завгородний*

Особенности берлинского диалекта ..... 266

*В. С. Ищенко*

Научная фантастика как феномен  
современного литературоведения ..... 270

*Н. Г. Касаткина*

Документоснабжение книжных фондов,  
способствующих образовательному процессу,  
как условие деятельности  
современной публичной библиотеки ..... 275

*О. А. Кохановская*

Современная библиотека в контексте  
институциональной экономики ..... 280

*А. И. Макеева*

Специализированное направление деятельности библиотеки –  
работа с многодетными семьями  
по развитию семейного чтения  
(итоги анкетирования) ..... 285

*И. И. Настевич*

Значение чтения в жизни ребёнка ..... 289

*В. В. Сводцева*

Конкурс как форма продвижения библиотечных инноваций ..... 295

*Е. Ю. Сенина*

Цифровая грамотность как способ повышения качества  
и эффективности обслуживания пользователей библиотеки ..... 302

*О. В. Тарасенко*

Особенности чтения литературы  
краеведческого характера в детской библиотеке ..... 306

*Д. О. Фобъянчук*

Маркетинговые технологии  
выставочной деятельности библиотек ..... 311

*Научное издание*

# **МАТЕРИАЛЫ**

**IX Всероссийская научно-практическая  
конференция студентов и молодых ученых**

## **«КРЫМСКИЙ МИР: КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ»**

**2 часть**

Редактор *Г. Н. Гржибовская*  
Технический и художественный  
редактор *Е. В. Мажарова*  
Вёрстка *В. А. Библик*

Подписано к печати 30.09.2020  
Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Усл. печ. л. 18,6  
Тираж 50 экз.

Издательство ООО «Антиква»  
295000, Российская Федерация, Республика Крым,  
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушка 6, оф. 3,  
тел. : +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru

---

Напечатано в типографии ИП Гальцовой Н. А.  
Российская Федерация, Республика Крым,  
г. Симферополь, пгт Аграрное, ул. Парковая, 7, кв. 908