



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

ТАНЕЦ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР И ТРАДИЦИЙ

**IX Межвузовская
научно-практическая конференция
27 февраля 2019 года**

Рекомендовано к публикации
редакционно-издательским советом СПбГУП

Санкт-Петербург
2019

ББК 85.32
Т18

Научный редактор

Р. Е. Воронин, заместитель заведующего кафедрой
хореографического искусства СПбГУП по научной работе,
кандидат искусствоведения, доцент

Рецензенты:

Г. Т. Комлева, балетмейстер Государственного академического Марининского театра,
профессор, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии РСФСР;
В. А. Сивницкий, доцент кафедры теории и методики гимнастики
Национального государственного университета физической культуры,
спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта, кандидат педагогических наук

Т18

Танец в диалоге культур и традиций : IX Межвузовская
научно-практическая конференция, 27 февраля 2019 г. — СПб. :
СПбГУП, 2019. — 116 с.

ISBN 978-5-7621-1016-7

Публикуются материалы IX Межвузовской научно-практической конферен-
ции, состоявшейся в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете проф-
союзов 27 февраля 2019 года.

Обсуждаются различные аспекты спортивного бального танца, его роль
в современном культурном пространстве. Авторы — педагоги, тренеры, судьи,
действующие танцоры — рассматривают художественные, эстетические и со-
циальные тенденции развития танцевального спорта. Особое внимание уделено
современным методикам преподавания бальной хореографии и вопросам прак-
тического воплощения творческих замыслов тренеров и педагогов по танцам.

Адресовано педагогам, студентам и аспирантам профильных вузов, а также
всем интересующимся современным танцевальным искусством.

ББК 85.32

ISBN 978-5-7621-1016-7

© СПбГУП, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Пленарное заседание АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ ЕГО РАЗВИТИЯ

А. С. Запесоцкий,

*ректор СПбГУП, член-корреспондент Российской академии наук,
доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ,
заслуженный артист РФ*

ТАНЕЦ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР И ТРАДИЦИЙ 8

О. М. Виноградов,

*народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР,
художественный руководитель кафедры хореографического искусства СПбГУП,
профессор*

КУЛЬТУРА БАЛЕТНОГО ТЕАТРА И БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ 11

И. В. Григорьев,

*президент Спортивной федерации танцевального спорта Санкт-Петербурга
ВЗГЛЯД РУКОВОДИТЕЛЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ СПОРТИВНОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НА СОВРЕМЕННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ*

В РОССИЙСКОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПОРТЕ 12

Д. Н. Катыхева,

*профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП,
доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ,
почетный работник высшего профессионального образования РФ*

РОЛЬ М. И. ПЕТИПА В РАЗВИТИИ
СЦЕНИЧЕСКОЙ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ 13

Д. В. Кузнецов,

*член президиума Всероссийской федерации танцевального спорта
и акробатического рок-н-ролла, судья всероссийской спортивной категории,
судья международной категории WDSF (Москва)*

ВСЕРОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПОРТА
И АКРОБАТИЧЕСКОГО РОК-Н-РОЛЛА:
В ПОИСКАХ НОВЫХ ПЕРСПЕКТИВ 16

В. В. Матвеев,

заведующий кафедрой хореографического искусства СПбГУП

МНОГООБРАЗИЕ ФОРМ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ
КАК ЧАСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ 19

С. Б. Никонова,

*профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП,
доктор философских наук*

ТАНЕЦ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН
В КОНТЕКСТЕ «КУЛЬТУРЫ ПРИСУТСТВИЯ» 21

В. Ф. Познин, <i>профессор кафедры журналистики Санкт-Петербургского государственного университета, доктор искусствоведения;</i>	
И. И. Югай, <i>профессор кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП, кандидат искусствоведения</i>	
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ХОРЕОГРАФИИ В ВИРТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ МЕДИАИСКУССТВА	24

Секция 1 СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА

С. Ю. Бакина, <i>доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП, кандидат искусствоведения</i> «ЛАТИНИЗАЦИЯ» ЛАТИНЫ — НОВЫЙ ВИТОК РАЗВИТИЯ? (На материале WDSF)	26
И. В. Данилов, <i>судья всероссийской спортивной категории, судья международной категории WDSF (Москва)</i> СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ СПОРТ КАК ФЕНОМЕН ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ (Точка зрения судьи-профессионала)	28
О. Никифорова, <i>двукратная чемпионка Европы, трехкратная чемпионка мира по латиноамериканским танцам среди взрослых (IDSF), судья международной категории WDSF (Германия)</i> СОХРАНЕНИЕ АУТЕНТИЧНОСТИ КАК ОСНОВА МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА	31
Д. Б. Тимохин, <i>мастер спорта России международного класса, восьмикратный чемпион России, трехкратный чемпион Европы, вице-чемпион мира по латиноамериканским танцам среди профессионалов (WDC), судья всероссийской спортивной категории, судья международной категории WDSF (Москва)</i> УВАЖЕНИЕ К ОСНОВАМ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТАНЦОРА	35
А. В. Фирстова, <i>заслуженный мастер спорта России, двукратная чемпионка мира среди взрослых (WDSF), чемпионка мира среди профессионалов по латиноамериканским танцам (PD WDSF), судья международной категории WDSF (Москва)</i> СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА И ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПОРТЕ	38

А. С. Зайцев, <i>заслуженный мастер спорта России, девятикратный чемпион России, чемпион Европы среди взрослых, двукратный чемпион мира и Европы по латиноамериканским танцам среди профессионалов (WDSF) (Вологда)</i> БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА И ИХ РОЛЬ В ВОСПИТАНИИ ЧЕМПИОНА	41
К. В. Калининчева, <i>член президиума Федерации танцевального спорта Московской области, член спортивного комитета Всероссийской федерации танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла, судья всероссийской спортивной категории (Барвиха)</i> ПОВЫШЕНИЕ ТРЕНЕРСКОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА КАК РЕСУРС РАЗВИТИЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА	45
А. К. Акопян, <i>вице-президент Федерации танцевального спорта Армении, судья международной категории WDSF (Армения)</i> СУДЕЙСКИЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПОРТЕ	47
С. А. Николаев, <i>мастер спорта России международного класса, финалист чемпионата России среди взрослых, финалист чемпионата Европы среди взрослых (WDSF), финалист чемпионата России по латиноамериканским танцам среди профессионалов (WDC) (Москва)</i> ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ ТАНЕЦ В СИСТЕМАХ WDC И WDSF. СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ	50
А. Н. Киселев, <i>финалист чемпионата России среди профессионалов (WDC), вице-чемпион Европы среди взрослых (WDC AL), финалист чемпионата мира среди взрослых (WDSF), серебряный призер чемпионата России по латиноамериканским танцам среди взрослых (Москва)</i> СТАТУС ПРОФЕССИОНАЛА И ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПОДХОДА К ИСПОЛНЕНИЮ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА	51
Е. А. Степанов, <i>мастер спорта России, пятикратный чемпион мира, четырнадцатикратный чемпион России, бронзовый призер чемпионата мира по латиноамериканским танцам среди профессионалов (PD WDSF) (Астрахань)</i> ТВОРЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ В ПРЕПОДАВАНИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА	54

Секция 2

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦА

Д. А. Жарков,*заслуженный мастер спорта России, пятикратный чемпион России, трехкратный чемпион Европы, четырехкратный чемпион мира по европейским танцам среди взрослых (WDSF) (Москва)*СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦА
ГЛАЗАМИ ЧЕМПИОНА. 60**Е. В. Филипов,***член президиума Федерации танцевального спорта Приморского края, судья всероссийской спортивной категории, судья международной категории WDSF (Находка)*СПЕЦИФИКА ДИАЛОГА ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ
В ЕВРОПЕЙСКОМ ТАНЦЕ 65**Е. П. Казмирчук,***мастер спорта России, финалист чемпионата мира, чемпион России по европейским танцам среди профессионалов, судья всероссийской спортивной категории (Москва)*СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ
ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦА. 69**Р. С. Попов,***двукратный финалист чемпионата России среди профессионалов по 10 танцам (РТС), финалист чемпионата России по American Smooth, кандидат педагогических наук, доцент (Санкт-Петербург)*ОГРАНИЧЕНИЯ ПО ФИГУРАМ
В ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПОРТЕ (СПОРТИВНЫХ ТАНЦАХ):
ПРИЧИНЫ, ЛОГИКА, СЛЕДСТВИЯ 71**Р. Е. Воронин,***заместитель заведующего кафедрой хореографического искусства СПбГУП по научной работе, кандидат искусствоведения, доцент*ПЕРЕЧЕНЬ БАЗОВЫХ ФИГУР ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦА:
ИСТОРИЯ ВОПРОСА И СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ
НА СОРЕВНОВАНИЯХ 75

Секция 3

СПОРТИВНЫЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ
И СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА**А. И. Рябчиков,***доцент кафедры гимнастики и фитнес-технологий Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат педагогических наук*

ПУТИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТАНЦА. 79

С. В. Шанкина, <i>доцент кафедры хореографии Академии культуры и искусства Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина, доктор педагогических наук</i>	
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ДВИГАТЕЛЬНЫХ НАВЫКОВ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ФИЗИЧЕСКИМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ СРЕДСТВАМИ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА	83
Б. А. Титов, <i>профессор кафедры конфликтологии СПбГУП, доктор педагогических наук</i>	
СУЩНОСТЬ И СПЕЦИФИКА ДЕТСКОГО САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА	90
О. А. Прохоренко, <i>доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП, кандидат искусствоведения</i>	
РАЗВИТИЕ ПРИРОДНЫХ ДАННЫХ ТАНЦОРА КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АППАРАТА ИСПОЛНИТЕЛЯ	95
Е. В. Соколова, <i>старший преподаватель кафедры хореографического искусства СПбГУП</i>	
РОЛЬ ТРАДИЦИОННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ УЧИТЕЛЯ ТАНЦЕВ, ТРЕНЕРА, БАЛЕТМЕЙСТЕРА	98
Я. Ю. Гурова, <i>редактор редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения</i>	
БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ ЧАРЛЬСТОН: ПУТЕШЕСТВИЕ ОТ БРОДВЕЯ ДО БАЛЕТНОЙ СЦЕНЫ	101
О. Ю. Колпецкая, <i>профессор кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского (Красноярск), кандидат искусствоведения</i>	
ТАНЦЫ БОГОВ: БУДДИЙСКАЯ МИСТЕРИЯ ЦАМ В ТАМЧИНСКОМ ДАЦАНЕ БУРЯТИИ	105
Е. С. Моисеев, <i>старший преподаватель кафедры педагогики Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан), аспирант кафедры хореографического искусства СПбГУП</i>	
ПРОБЛЕМЫ СООТНОШЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО В ТАНЦЕ (На примере развития спортивного бального танца в Казахстане)	109
А. В. Боровая, <i>педагог дополнительного образования Брюсовской гимназии (Санкт-Петербург), магистр кафедры искусствоведения СПбГУП</i>	
ОСНОВА МЕТОДИКИ ПОСТАНОВКИ ДЫХАТЕЛЬНОГО АППАРАТА В СИСТЕМЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПОРТА	112
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	116

Пленарное заседание
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ
СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ ЕГО РАЗВИТИЯ

А. С. Запесоцкий,

*ректор СПбГУП, член-корреспондент Российской академии наук,
доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ,
заслуженный артист РФ*

ТАНЕЦ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР И ТРАДИЦИЙ

Уважаемые участники конференции!

Сегодня Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов в девятый раз проводит межвузовскую научно-практическую конференцию «Танец в диалоге культур и традиций».

В работе конференции принимают участие народный артист СССР, лауреат Государственной премии РФ, художественный руководитель кафедры хореографического искусства СПбГУП, профессор О. М. Виноградов; президент Спортивной федерации танцевального спорта Санкт-Петербурга И. В. Григорьев; профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, почетный работник высшего профессионального образования РФ Д. Н. Катышева; член президиума Всероссийской федерации танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла Д. В. Кузнецов и другие крупные специалисты в данной сфере искусства. В составе участников не только видные ученые и деятели в области спортивно-бального танца, но и заслуженные мастера и многократные чемпионы России, Европы, мира в танцевальном спорте из Санкт-Петербурга, Москвы, Вологды, Астрахани.

Санкт-Петербург — город славных традиций, интересных начинаний, передовых идей. На протяжении многих лет наш Университет, в частности кафедра хореографического искусства, занимается исследованием проблем бальной хореографии. Это касается как научной деятельности, так и практики: осмысливаются, разрабатываются и применяются в учебном процессе современные методики преподавания и воспитания будущих специалистов в области хореографического искусства.

Кафедра хореографического искусства СПбГУП вносит свой вклад в развитие теории и методики бального танца и танцевального спорта: проводятся научные исследования, организуются круглые столы, семинары и мастер-классы, выпускаются методические пособия.

В этом учебном году кафедре хореографического искусства СПбГУП присвоено имя народного артиста РФ Юрия Громова. Многие годы он был ее бессменным руководителем. В начале 1990-х Юрий Иосифович на базе классического образования, полученного в Ленинградском хореографическом училище им. А. Я. Вагановой, начал обучать студентов другим видам танца. Сначала речь шла только о народном танце, но позднее он стал преподавать и бальный танец, подготовив сотни высококвалифицированных специалистов. Сегодня они достойно руководят многими коллективами бального танца в России и за рубежом.

6 февраля 2019 года исполнилось 90 лет со дня рождения выдающегося танцора XX века, заслуженного артиста РСФСР, почетного профессора СПбГУП Анатолия Сапогова (1929–2016).

Анатолий Александрович Сапогов с 1975 года работал в вузе на кафедре хореографического искусства, созданной при его активном участии. Анатолий Александрович являлся одним из ведущих педагогов кафедры на протяжении нескольких десятков лет. В Университете им разработан уникальный курс «Теория и методика народно-сценического танца», основанный на традициях петербургской балетной школы и на богатом собственном сценическом опыте. Среди его воспитанников — выпускников СПбГУП — немало народных и заслуженных артистов, лауреатов государственных премий.

В этом году на торжественной церемонии, которая состоялась в рамках мероприятий, посвященных 90-летию юбилею со дня рождения артиста и педагога, одной из учебных аудиторий кафедры хореографического искусства было присвоено имя Анатолия Сапогова и открыта памятная доска.

Традиции Юрия Громова и Анатолия Сапогова нашей кафедрой хореографического искусства не только бережно хранятся, но и приумножаются.

Конференция «Танец в диалоге культур и традиций» стала знаковой не только для коллег — преподавателей специализированных вузов, но и для российских и зарубежных специалистов в области спортивного бального танца, а также деятелей хореографического искусства.

Сегодня пойдет речь о совершенствовании бальной хореографии, ее взаимосвязи с реалиями современной культурной жизни нашей страны. Не останутся без внимания вопросы исторической памяти, сохранения

и развития творческого наследия в области мирового и отечественного бального танца, современные тенденции развития латиноамериканского и европейского танца, вопросы новой системы судейства, методика обучения спортивному бальному танцу в разных танцевальных организациях.

Представляют практический и исследовательский интерес новации в методике преподавания хореографических дисциплин, в том числе бального танца. Одно из актуальных и наиболее динамично развивающихся направлений бальной хореографии — танцевальный спорт. Путь от конкурсного бального танца к танцевальному спорту был пройден за более чем полувековую историю бальных танцев в Российской Федерации, ведущую свой отсчет с I Международного турнира по бальным танцам в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 году.

Официальное признание бального танца как вида спорта стало важной вехой в его истории в нашей стране. Всероссийская федерация танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла объединила танцевальный спорт, акробатический рок-н-ролл, брейк-данс, хип-хоп и другие виды современного танца. Эта организация аккредитована Министерством спорта РФ и является членом Олимпийского комитета России. Последние годы были непростыми для российского танцевального спорта. Танцевальный спорт преодолел кризис и пережил серьезную реорганизацию. Сегодня российские спортсмены достойно представляют нашу страну на международных соревнованиях, завоевывают высшие награды на чемпионатах мира и Европы. Национальные и международные соревнования по танцевальному спорту проводятся на высочайшем организационном уровне.

Здесь, в СПбГУП, мы рассматриваем танец как одну из важных составляющих культуры. И этот подход от конференции к конференции неизменно подтверждает свою продуктивность.

Не сомневаюсь, что IX Межвузовская научно-практическая конференция «Танец в диалоге культур и традиций» будет способствовать дальнейшему развитию бального танца и танцевального спорта в России. Желаю ее участникам интересной и плодотворной работы!

О. М. Виноградов,

*народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР,
художественный руководитель кафедры хореографического искусства СПбГУП,
профессор*

КУЛЬТУРА БАЛЕТНОГО ТЕАТРА И БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ

Любой артист балета за свою исполнительскую жизнь «протанцовывает», проживает, воплощает все направления различных исторических эпох и современных течений хореографического искусства. Искусство бального танца в России, начиная с петровских ассамблей, во многом обогатило в свое время балетный театр. Позднее балетный театр и лексика классического балета стали стимулом для развития бальной хореографии. Этико-эстетические начала, сокрытые в феномене бального танца, лежат в основе классических хореографических форм.

Прекрасно помню своих учителей, которые учили меня культуре бальной хореографии: Николай Павлович Ивановский — руководитель Ленинградского хореографического училища им. А. Я. Вагановой, Елизавета Николаевна Громова — педагог по бальной и историко-бытовой хореографии. Когда мы разучивали бальные композиции разных эпох, репетировали фрагменты великих балетных постановок, обязательно обращались к культуре бального танца. Конечно, в стремительном XX веке бальный танец очень изменился, наряду с архаичными формами появились современные направления. Хореография бального танца всегда шла в ногу с развитием музыкального искусства.

К внедрению спортивных элементов в бальную хореографию я отношусь критически, но не отрицаю этого. Когда появилось фигурное катание, тренеры стали использовать в программах элементы классического танца. Потом и гимнастика обратилась к старейшему танцевальному искусству и его основам. Сегодня в подготовке спортсменов бального танца используются методики, выработанные в классическом балете. И это не просто мода, диктуемая временем, а неизбежный естественный ход событий. Бальный танец в России всегда был тесно связан с театральным искусством. Спектакли классического балета ставили не только хореографы, но и театральные режиссеры. Лишь во второй половине XX века стали появляться педагоги — специалисты бального танца без театрального образования. Но лучшими танцмейстерами и учителями всегда были артисты балета и хореографы, освоившие искусство танца на сценической площадке.

И. В. Григорьев,

президент Спортивной федерации танцевального спорта Санкт-Петербурга

ВЗГЛЯД РУКОВОДИТЕЛЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ СПОРТИВНОЙ ФЕДЕРАЦИИ НА СОВРЕМЕННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В РОССИЙСКОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПОРТЕ

Общероссийская общественная организация «Всероссийская федерация танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла» (ФТСАРР) является основанным на членстве общероссийским общественным объединением, созданным для развития в Российской Федерации видов спорта «танцевальный спорт», «акробатический рок-н-ролл», а также танцев сальса, брейк-данс, хип-хоп и иных свинговых и современных танцев. До 2017 года организация носила название «Всероссийская федерация акробатического рок-н-ролла» (РосФАРР). ФТСАРР аккредитована Министерством спорта России и наделена статусом общероссийской спортивной федерации по видам спорта «акробатический рок-н-ролл» и «танцевальный спорт». Президентом ФТСАРР является Надежда Викторовна Ерастова.

Первое: за два прошедших года наладилась качественно новая работа по взаимодействию Всероссийской федерации с региональными федерациями танцевального спорта. Руководители региональных федераций сегодня четко понимают, как выстраивать отношения (в первую очередь финансовые) с головной организацией.

Второе: структурирована база данных регламентирующих документов (по судейству, костюмам и т. д.), налажена дисциплина, пересмотрен штат сотрудников (каждый отвечает за свой участок работы). Это замечательно!

Судьи сегодня имеют две категории: спортивный судья и судья по массовому спорту. На мой взгляд, это ни к чему, никак не влияет на работу, только создает путаницу, совершенно ненужную иерархическую пирамиду.

Что касается самого танца, мы придерживаемся той же системы, которая была создана в ФТСР еще в 1990-е. Что сделал г-н Дорохов, то и работает, ничего нового я пока не вижу. Порядок в судействе для меня остался на том же уровне, по тому же принципу — четких критериев нет.

Сегодня невозможно оценивать наш вид спорта по абсолютной шкале. Конечно, это удобно: есть возможность поставить нескольким парам одинаковый балл, то есть уравнивать их. Но возникает вопрос: как мы определим победителя в каждом виде соревнований? На мой взгляд,

скейтинг-система оценки наиболее эффективна. В регионах меня просят рассказать о принципах работы этой системы судейства. Скейтинг-система подсчета баллов и мест разработана в Англии и в течение многих лет (с 1954 г.) успешно используется на соревнованиях по бальным танцам, она позволяет получить результаты, учитывающие мнение большинства судей, даже если они расходились в своих оценках каждой из пар.

Сегодня соревнования оценивают 13 судей. И это предельное количество. Давайте поменяем максимальное количество судей, которые могут оценивать конкретную танцевальную категорию, к примеру их будет 15, ведь это не запрещено правилами WDSF. Что мешает нам сделать это? А если судей будет не 15, а 19, то они уже не смогут договориваться, каждый будет высказывать свое мнение, отличное от других. По английской скейтинг-системе все равно можно будет определить победителя. Существует мнение: если ты судишь соревнования по абсолютной шкале оценок, приобретаешь «друзей», а если по скейтинг-системе — теряешь. Что ж, придется выбирать: приобрести «друзей» или быть честным перед самим собой.

Д. Н. Катыхева,

*профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП,
доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ,
почетный работник высшего профессионального образования РФ*

РОЛЬ М. И. ПЕТИПА В РАЗВИТИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Открытия М. И. Петипа сыграли важную роль в развитии балета. В художественной ткани поставленных им балетных спектаклей пересекаются два плана человеческого бытия: жанрово-бытовой в быстротекущем времени, и вечный, «всегдашний», вневременной. Об этом справедливо пишет В. Гаевский: «Два типа праздников присутствуют в мире Петипа: праздники бытовые, жанровые и праздники романтические — балетные „сны“¹. Первый — с определением конкретного места и времени. Среди них — традиционные (свадебные, рождественские, ритуалы совершеннолетия, состязания, турниры и пр.). Они нередко проходят в форме бала с обязательным участием хозяев и гостей (главных героев) и сопровождаются дивертисментными формами характерных

¹ Гаевский В. Праздники Петипа // Гаевский В. Дивертисмент. М. : Искусство, 1981. С. 66.

(народно-сценических) танцев с тем или иным национальным колоритом, а также бальными танцами. Второй — с выстраиванием «вертикали», выходом к жизни души, сердца, духа. К. Станиславский назвал это «жизнь человеческого духа на сцене» и сделает основой своей театральной системы.

Через «магический кристалл поэзии» классики были пропущены сюиты бальных и характерных танцев. Открылись новые возможности формирования танцевально-музыкальной драматургии балетного спектакля крупной формы, органично сочетающие сюжет и симфонические танцы спектакля. Это стало новым этапом развития русского балетного театра, главная роль в котором принадлежала М. И. Петипа, работавшему в творческом тандеме с реформатором балетной музыки П. И. Чайковским («Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро»).

Помимо своего уникального балетмейстерского дарования и необычайной музыкальности М. И. Петипа обладал режиссерскими способностями, четко выстраивал сценическое действие многоактного динамичного спектакля. Он стремился избегать предсказуемости в его развитии, не допускать так называемой избыточности, притупляющей зрительское внимание, остроту восприятия происходящего на сцене. Это достигалось с помощью игры на контрастах, сопоставления классических сцен и развернутых сюжет характерного и бального танцев. Например, в танцевальной сюите «Спящей красавицы» в начале второго действия танцы были характеристикой не только эпохи, но и среды, социального слоя, образов придворных принца Дезире. Петипа сам очень образно описывал каждого персонажа сюиты, его индивидуальные характеристики через характер танцев. Д. Житомирский в своей книге о балетах П. И. Чайковского приводит такое описание номеров М. Петипа: «Сцена начинается игрой в жмурки (№ 11 — музыка веселой беготни), далее следует небольшая сюита старинных придворных танцев (№ 12), менуэт сопровождает танец „благородных и горделивых“ герцогинь, гавот — танец надменных и жеманных баронесс, басонье — танец кокетливых и смешных графинь, играющих маленькими дротиками. В заключение сцены исполняется бойкая народная фандола (№ 13)»¹.

Бальные танцы в хореографии М. Петипа приносили в балет жанровое и сценическое разнообразие, оттеняя последующие сольные классические партии принца Дезире. К сожалению, в современных редакциях балета постановщики опускают эту сюиту. Однако Р. Нуреев в по-

¹ Житомирский Д. Балеты Чайковского. М. : Мусгиз, 1957. С. 79.

становке «Спящей красавицы» (Национальный балет Канады) 1972 года восстановил эту сюиту, следуя принципам гран спектаклей Петипа, его стремлению к художественной зрелищности и хореографической изысканности. Все это отвечало эстетике романтического театра, которой придерживался М. Петипа. Ему были близки принципы синтеза в искусстве, когда черты реальности, обыденности органически сочетались с фантастикой, рождая жанровые контрасты.

Бальный танец в балетах М. Петипа можно было увидеть не только при изображении обыденной жизни персонажей (на балах). Вплетенный в классическую хореографию, он становился формообразующим элементом всей структуры балетного спектакля

В. Асафьев отмечая особенности музыки Чайковского, подчеркивал, что в ней «ярко воспламенялась огненная струя плясовой стихии и мерно-ритмической танцевальности»¹. Данное сочетание в полной мере располагало к хореографическим открытиям М. Петипа. Они последовательно проявились в вальсах его балетных спектаклей. Этому, безусловно, способствовало обновление П. И. Чайковским традиционных форм балетной музыки, особенно ритмо-вальсовых. М. Петипа учитывал это, так как «вальсы и вальсообразные движения, наряду с широкими симфонизированными адажио, служили опорными точками для его балетов. Так возникали моменты светлой лирики. Они выражали торжествующую красоту, мощь и чувственное обаяние жизни. Ритм вальса обладает свойствами мягко-волнистого, как бы парящего, движения. У Чайковского эти свойства получают широкое эмоциональное истолкование: вальс становится выражением освобожденного чувства романтически парящей души»². Вместе с тем в нем дает о себе знать связь с жизнью, бытом.

Существуют две версии о происхождении вальса (его справедливо считают дважды рожденным).

По одной из версий, он появился в 1770–1778 годах, произошел из австрийского народного танца лендер. Его часто танцевали низшие слои общества. Немецкое слово *wälzen* означает кружиться, ворочаться, обваляться. Вальс сменил замкнутый хороводный круг, отражая изменившиеся представления о единстве и прочности мира. Танец уводил от коллективного бытия в сферу интимных любовных отношений.

По второй, вальс зародился в Европе в начале XIX века. В аристократических кругах к вальсу уже не относились пренебрежительно,

¹ Глебов И. [Асафьев Б.] Симфонические этюды. Пг. : Госмузгиз, 1922. С. 28.

² Житомирский Д. Указ. соч. С. 24.

он вошел в моду. Сословные предрассудки были преодолены, и вальс из забавы слуг и шутов превратился в короля танцев. Он прочно вошел в дворянский быт, потом вальсы стали танцевать на городских балах и праздниках. В хореографии М. Петипа и Л. Иванова он занял свое законное место в жизни персонажей балетных спектаклей. «Его танцевальные ритмы и мелодии рождались из бытовой стихии жизни, „бальной, светской“ или народной. Вальсы и полонезы — неперменные атрибуты бесконечных балов и маскарадов, которые Чайковский посещал даже в московские годы... Танец был политической свободой быта, а бал — его праздничной сферой»¹. Ритмоструктура вальса (в хореографической постановке Л. И. Иванова) стала важным связующим звеном танца маленьких лебедей во втором действии (№ 13).

В заключение следует отметить, что бальная танцевальная форма является важным источником хореографических исканий балетмейстеров, в чем можно убедиться на опыте М. П. Петипа и Л. И. Иванова, впервые воплотивших открытия П. И. Чайковского в области балетной музыки.

Д. В. Кузнецов,

*член президиума Всероссийской федерации танцевального спорта
и акробатического рок-н-ролла, судья всероссийской спортивной категории,
судья международной категории WDSF (Москва)*

ВСЕРОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПОРТА И АКРОБАТИЧЕСКОГО РОК-Н-РОЛЛА: В ПОИСКАХ НОВЫХ ПЕРСПЕКТИВ

Полтора года назад произошло историческое событие — объединение танцевального спорта с акробатическим рок-н-роллом в новой структуре — общероссийской общественной организации «Всероссийская федерация танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла» (ФТСАРР), при этом эти два направления сохранили свою самостоятельность как отдельные виды спорта. На момент объединения не всем было понятно, как будет строиться работа. К такому объединению относились настороженно, многие понимали, что это рискованное предприятие, и не соглашались.

Сегодня можно сказать, что все развивается органично, потому что акробатическим рок-н-роллом занимаются специалисты в этой обла-

¹ Демидов А. «Лебединое озеро». М. : Искусство, 1985. С. 28. (Сер. «Шедевры балета»).

сти, а танцевальным спортом — профессионалы данного вида спорта. В каждом виде есть крупные международные проекты, но есть мероприятия, где мы объединяемся, например вручение премии «Экзерсис». Теперь она будет присуждаться не только в области танцевального спорта, но и акробатического рок-н-ролла и брейк-данса. Или проведение мини-футбольного турнира между представителями танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла как элемент определенного тимбилдинга.

У каждого вида своя спортивная составляющая, свое управление, свои мероприятия, и мы развиваемся, обмениваясь опытом.

Анализируя итоги работы федерации за эти полтора года, я вижу, что большую часть людей они устраивают. Russian Open Championship развивается, чемпионаты и первенства России проходят на достаточно высоком организационном уровне, судейский корпус работает хорошо. Есть жесткий контроль и анализ, насколько судьи объективны.

Судейство в нашем виде спорта является одной из самых обсуждаемых историй. Есть масса вопросов для обсуждения, и ФТСАРР пытается достичь некой гармонии, насколько это возможно. Поэтому я, безусловно, как последний президент Союза танцевального спорта России переживал за то, как это будет, потому что от меня многое зависело со стороны танцевального спорта и я чувствовал ответственность за людей организации, которую я представляю, и я доволен, что президиум СТСП, взвесив все «за» и «против», поддержал меня в этом решении, единогласно проголосовав за диалог с акробатическим рок-н-роллом и создание новой организации.

Сейчас у нас достаточно крепкая федерация, она работает в 81 регионе из 85 субъектов РФ. Также мы запустили проект по брейк-дансу после признания брейк-данса дисциплиной танцевального спорта — 13 октября 2017 года. Прошел уже год, и у нас есть результаты. Клубы 10 регионов вступили в региональные федерации, и этот процесс активно продолжается. Член воронежской федерации танцевального спорта дебютировал в программе III летних юношеских Олимпийских игр и стал первым олимпийским чемпионом.

Этот год, со спортивной точки зрения, очень успешный. За год мы прошли от этапа, когда у нас не было этой дисциплины, до этапа, когда у нас есть олимпийский чемпион. Понятно, что работы впереди еще очень много: создание документов, проведение чемпионатов и первенств субъектов. Но все движется в правильном русле. Мы провели первые в истории WDSF международные соревнования в группе брейк-данс В-Boys и брейк-данс В-Girls. Это был пилотный проект

не только ФТСAPP, но и WDSF. Он стоит в календаре международной федерации. Мы довольны, потому что большинство ведущих представителей брейк-данса России приняли в нем участие. Была великолепная судейская коллегия — именитые и легендарные личности, которые судили и проводили мастер-классы. Очень сильные команды, красивое мероприятие, которое транслировалось на весь мир онлайн и освещалось в СМИ.

На этот год у нас запланировано проведение чемпионатов и первенств России по брейк-дансу вместе с блоком чемпионатов и первенств России по латиноамериканской и европейской программам с 28 февраля по 3 марта в Татарстане. Также запланирован мегапроект в Олимпийском парке Сочи. На двух олимпийских объектах («Айсберг» и «Ледовый куб») мы будем проводить международные соревнования по латине и стандарту, брейк-дансу и акробатическому рок-н-роллу одновременно. Все это будет иметь единое название. Таким образом, запланировано два крупных проекта: один в Сочи, второй — ROC, в котором будет составляющая брейк-данса. Есть развитие, и оно продиктовано просьбой WDSF развиваться.

Я считаю, что за полтора года сделано очень много, но впереди не меньше задач.

Важным моментом стало урегулирование взаимоотношений с WDSF. Сегодня конфликт с WDSF разрешен, мы выполнили все условия международной федерации. Они хотели увидеть новую, крепкую и здоровую организацию в России, которая развивает различные дисциплины. Так и получилось. Хорошие проекты, достойные отзывы спортсменов, их родителей и тренеров. С нами хотят работать, стремятся посещать Россию. Мы являемся полноправными членами международной федерации.

Есть ли шанс вернуть место в президиуме WDSF — вопрос выборов. Это вопрос, не влияющий на желание или нежелание работать с Россией. Все-таки наша деятельность внутри страны, наши проекты, результаты наших спортсменов, сборы, которые мы проводим, — все это организовано на высоком профессиональном уровне, и независимо от нашего членства в президиуме WDSF, с нами все равно хотят сотрудничать.

В настоящий момент в президиум WDSF выборы уже прошли, и ведущих танцевальных держав там нет. Нет Германии, Великобритании, Италии, поэтому в этом смысле во многих других странах, которые занимают ведущие позиции в танцевальном мире, ситуация идентич-

ная. Мы на момент выборов занимались другими задачами, мы решали вопрос вступления в международную федерацию уже новой структурой. Может быть, к следующим выборам этот вопрос будет обсуждаться. До того момента, пока в России есть высококлассные пары и есть мероприятия, высокие по уровню организации, с нашей федерацией и страной все будут иметь желание сотрудничать, будет профессиональное уважение.

В. В. Матвеев,

заведующий кафедрой хореографического искусства СПбГУП

МНОГООБРАЗИЕ ФОРМ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ КАК ЧАСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Развитие бального танца происходило стремительно: из этико-эстетического достояния общечеловеческой культуры — в конкурсный исполнительский вид, а далее — в танцевальный спорт. Сегодня в бальной хореографии выделяют три самостоятельных направления:

- 1) общедоступные формы бального танца (балы, различные формы танцевальных вечеров, дискотеки);
- 2) сценический бальный танец (концертная деятельность любительских коллективов);
- 3) танцевальный спорт (танцевально-спортивные клубы различных федераций, входящих в Общероссийскую федерацию танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла и Российский танцевальный союз).

Общедоступные формы бального танца

Сегодня вечера танцев и балы как часть культуры вырождаются. Причина — отсутствие необходимой культурно-эстетической базы для формирования подрастающего поколения. Этой базой в 1970–1980 годах были уроки ритмики, ритмопластики в средних общеобразовательных школах. На этих уроках детей не только обучали основам хореографии, но и воспитывали эстетический вкус, прививали этические нормы общения в социуме. Сегодня даже в школах, где такие уроки проводятся, они носят бессистемный, неупорядоченный характер. Необходимо, чтобы государственные организации увидели в возвращении занятий ритмикой и ритмопластикой в школы основу воспитательной системы, утраченной в лихие 1990-е.

Сценический бальный танец

Любительских коллективов в России много. Но по-прежнему актуальна проблема недостатка кадров с профессиональным профильным образованием. Межведомственные распри вбивают клин в отношения между организациями, коллективами, педагогами.

Танцевальный спорт

Сегодня мы принимаем переход бального танца в танцевальный спорт как неоспоримый факт, как данность. Но где институты подготовки профессионалов — тренеров, судей, менеджеров, врачей? Сегодня один человек выступает в роли тренера, судьи, психолога, менеджера, спортивного врача. До сих пор общепризнанным остается необъяснимый принцип судейства в танцевальном спорте.

Бальный танец — это прежде всего часть культуры. В обучение основам бальной хореографии заложены следующие критерии:

- совершенствование пластики тела;
- музыкальное воспитание;
- постижение этических норм поведения и общения (гендерных и социальных);
- воспитание принятия внешности человека в обществе: костюма, макияжа, аксессуаров, отражающих временные и возрастные рамки;
- владение культурой речи.

Глубокое или, может быть, даже исключительное знание техники и механики движения — это еще не все в хореографическом искусстве, в деятельности современного тренера, балетмейстера, учителя танцев. К сожалению, настала пора засилья в разных областях нашей жизни полупрофессионалов с дипломами и другими знаками высшей квалификации. Вряд ли имеет смысл сейчас разбирать, почему так вышло. Необходимо твердо понимать, что сделать для того, чтобы остановить этот процесс. Необходимо прежде всего осознать, что любым делом должны заниматься профессионалы, прежде всего менеджеры-профессионалы, способные на государственном уровне решать соответствующие проблемы, например межведомственные, тормозящие включение изучения основ бальной хореографической культуры в общую образовательную систему.

И. Кант говорил, что в мире есть две сложные вещи: воспитывать и управлять. В деятельности учителя танцев, балетмейстера, тренера это сочетание — основа, на которой должно строиться профессиональное обучение пластике, движениям, художественным образам. Кроме

того, как говорил А. В. Луначарский, «педагог — это тот человек, который должен передать новому поколению все ценные накопления веков и не передать предрассудков, пороков и болезней».

С. Б. Никонова,

*профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП,
доктор философских наук*

ТАНЕЦ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В КОНТЕКСТЕ «КУЛЬТУРЫ ПРИСУТСТВИЯ»

В классических системах, возникших в конце XVIII века, танцевальное искусство не выделялось как самостоятельный эстетический феномен. Визуальные, музыкальные, пластические, смысловые составляющие танца могли рассматриваться в контексте разговора об эстетическом восприятии. Актуальность обращения к эстетическому осмыслению танца в современном мире связана с повышением интереса к проблеме телесности. В связи с этим появляются новое отношение и оригинальные подходы к осмыслению, что же такое танец.

В древности танец был частью религиозных ритуалов, материальным выражением религиозного опыта. Духовное и телесное в человеке фактически не разделялось, физический транс, в который впадал танцующий, оценивался как путь к духовному преображению. Осмысление этого разделения ведет, с одной стороны, к отрицанию телесного, с другой — к возможности его более тщательного изучения.

На различных исторических этапах развития складывалось разное отношение к танцу:

1) религиозно-мистическое (танец соотносится с мировыми космическими ритмами, телесная гармония соответствует гармонии духовной и обладает космогонической силой);

2) рационально-метафизическое (где танец приобретает символический смысл, становится сложной знаковой системой, обозначающей либо метафизическое содержание, либо внутреннее содержание рефлексирующего субъекта);

3) телесно-ориентированное (танец — телесное выражение желаний и чувств человека как члена социума и в то же время не чуждого физическим влечениям). Такой танец может быть осмыслен как самостоятельный эстетический феномен. Постепенно происходит становление танца как десакрализованной, антропологически ориентированной деятельности, начинает формироваться бальный танец.

Немецко-американский философ, теоретик литературы и историк культуры Х. У. Гумбрехт говорит о развертывающемся в настоящем времени процессе перехода от «культуры значения» к новой «культуре присутствия». «Культурой значения» он называет проект развития западно-европейской традиции мысли, или «проект модерна», начиная с XVII до второй половины XX века. В это время происходит, с одной стороны, секуляризация всех жизненных практик, в том числе искусства, а также танца. В то же время возникает и возможность субъективного эстетического оценивания, независимого от религиозных смыслов. В это время тело становится объектом активного изучения, телесный опыт осмысливается, но, десакрализуясь, тело утрачивает свою мистическую привлекательность, начинает пониматься как фактическая противоположность всему, что связано с моральными смыслами. Но именно тело выступает в качестве знака, материального носителя морального содержания.

Всю эту эпоху в целом можно назвать путем к лингвистическому перевороту и переосмыслению всего и вся как языковой практики, что в конечном счете во второй половине XX века выражается в постмодернистском тезисе «все есть текст» и в соответствующем ему критическом положении о том, что «внетекстовой реальности вообще не существует» (Ж. Деррида). Это означает, что танец либо понимается как сложная, но выверенная система знаков, по принципу любого искусства — одной из текстовых структур, выработанных социумом, — либо соответствует тем системам знаков, которые связаны с разрушающими влечениями, и тогда его танцевальные, музыкальные, визуальные уровни будут соотносить нас с тем, что можно назвать «телесным низом». И тем не менее здесь мы также не выходим за пределы текста и не соприкасаемся с реальностью мира, но лишь с ирреализованным феноменальным опытом наших желаний и переживаний. «Культура присутствия» возникает как реакция на засилье этой погруженности в значения, в эту тотальную символизированность всего в качестве жажды ощущения реальности.

Это ощущение Гумбрехт описывает в терминах, близких к теологическим, однако не имеющих под собой религиозно-метафизического основания. Он использует такое понятие, как «эстетическая эпифания», где эпифания, или богоявление, характеризует спонтанную внезапность интенсивного эстетического наслаждения, возникающую словно бы из ниоткуда и захватывающую нас почти насильственным образом. Он отмечает высокий педагогический потенциал таких ощущений, поскольку они останавливают внимание, позволяют вместо

длинных символических рядов внезапно испытать восторг момента и с головой погрузиться в его присутствие. Ощущение присутствия, или мгновенную эстетическую эпифанию, Гумбрехт описывает одновременно как телесное ощущение, поскольку именно индивидуальный опыт тела, телесной вовлеченности обеспечивает чувство присутствия, плотность этого присутствия, и как бестелесное, потому что речь идет не об онтологической реальности присутствия, но скорее об «эффекте присутствия».

Особое внимание в связи с этим он уделяет именно танцу как практике, задействующей тело и в то же время создающей бестелесный эффект эстетической гармонии. В частности, Гумбрехт обращает внимание на любопытное явление, связанное с существованием в Аргентине негласного договора о нежелательности исполнения танго под пение, несмотря на то что «литературное качество текстов танго давно уже сделало их предметом законной культурной гордости» [1, с. 112]. Гумбрехт находит в этом пример колебания между эффектами значения и эффектами присутствия, поскольку мы не способны ощутить интенсивность присутствия без символической вовлеченности, а подлинную символическую вовлеченность обрести без ощущения интенсивности. Он говорит: «Идея этой конвенции, по-видимому, заключается в том, что если в ситуации несбалансированной симультанности эффектов значения и эффектов присутствия обращать внимание на слова танго, то было бы очень трудно следовать движениями тела за музыкальным ритмом; и в итоге такая раздвоенность внимания, вероятно, практически не позволяла бы отпускать — просто буквально „ронять“ — свое тело в такт музыке» [1, с. 112].

Как представляется, указанное отделение смыслового плана от танцевального скорее является образом, метафорой соотношения этих двух эффектов. Но вот эта потребность — «ронять» тело — одновременно подчеркивает и его вовлеченность, и физическую тяжесть, и захваченность внешним воздействием (собственно присутствием), подчинение ему, то есть подчинение символических структур реальности телесного опыта, без которой невозможно было бы никакое подлинно эстетическое переживание, а любые умозаключения об искусстве оказались бы просто рядом пустых абстракций. И едва ли когда-либо танец мог существовать как художественная практика без подобного вовлечения, без подобной способности «ронять» свое тело в такт музыке, доверяться не смыслу, а именно движению тела. В современном мире мы можем вычленить эту особенность танца как основу художественной ценности и осмыслить его эстетический эффект.

Литература

1. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Х. У. Гумбрехт ; пер. с англ. С. Зенкина. — М. : Новое лит. обозрение, 2006. — 179 с.

В. Ф. Познин,

профессор кафедры журналистики Санкт-Петербургского государственного университета, доктор искусствоведения;

И. И. Югай,

профессор кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП, кандидат искусствоведения

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ХОРЕОГРАФИИ В ВИРТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ МЕДИАИСКУССТВА

В современном искусстве танец не только реализуется в традиционных форме и среде, но и как емкое художественное высказывание привлекает медиахудожников в их поисках новых форм самовыражения. Одной из первых обращений к танцу в медиаискусстве является работа «Satellite Arts (The Image as Place)» творческого коллектива Mobile Image (Кит Галлоуей и Шерри Рабинович). Сложносоставные изображения, импровизация, сочетание разных технологий и жанров искусства — основные составляющие деятельности этого коллектива.

В 1977 году Mobile Image впервые в мире использовали в своем перформансе «Satellite Arts (The Image as Place)» спутниковую связь. Проект связывал четырех танцоров группы «Mobilus», находящихся на Восточном и Западном побережье США. Исполнителей разделяли почти пять тысяч километров. Подготовка проекта заняла год, прямые трансляции длились четыре дня. Для организации связи использовался американско-канадский спутник, предоставленный Национальным управлением по аэронавтике и исследованию космического пространства (НАСА). Финансирование проекта осуществляли корпорация общественного вещания (Corporation for Public Broadcasting) и Национальный фонд поддержки искусств (National Endowment for the Arts).

Авторы ставили перед собой задачу — соединить на телеэкране два физических пространства, разделенных большим расстоянием. При этом важно было найти не только технические решения для передачи изображения, синхронизации, монтажа в кадре, но и художественные, связанные со стилистикой, мизансценами, пластикой движения, взаимодействием танцоров в кадре.

Галлоуей использовал методологию импровизации, разработанную архитектором Лоуренсом Халприном и его женой — хореографом Анной Халприн (Шуман), одной из основательниц американского авангарда в современном танце. Халприн рекомендовал подготовить предварительный сценарий, задающий общее направление импровизации¹.

В качестве сценария Галлоуей и Рабинович использовали раскадровку. Последовательность изображений в раскадровке должна была играть роль визуальных метафор для танцоров, стимулируя их фантазию и организуя взаимодействие, а для Галлоуей и Рабинович раскадровка была руководством при монтаже.

Увидеть объединенное изображение танцоры могли только на мониторе, причем изображение поступало с задержкой в несколько секунд. Перед исполнителями стояла задача — сделать убедительным свое пребывание в создаваемом виртуальном пространстве, чтобы зритель воспринимал комбинированное пространство как единое. Например, если изображения касались друг друга, танцоры должны были реагировать на прикосновение, войдя в роль своего телевизионного двойника.

При монтаже Галлоуей и Рабинович использовали разные методы совмещения двух видеопотоков: из изображения вырезались отдельные зоны, менялась прозрачность².

Созданный в техническом пространстве танец стал новым опытом как для медиахудожников, так и для исполнителей: работа с новыми технологиями, применение на практике новой импровизационной методологии, опыт восприятия самих себя в реальном и виртуальном мирах.

Проведенный творческий эксперимент еще раз продемонстрировал безграничные возможности танца как формы выражения, его востребованность в художественной жизни современности.

¹ *Halprin L.* The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment. N. Y. : Doubleday Canada, 1970.

² *Casey E. S.* Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place World. Bloomington : Indiana Univ. Press, 1993.

Секция 1
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА

С. Ю. Бакина,
доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП,
кандидат искусствоведения

«ЛАТИНИЗАЦИЯ» ЛАТИНЫ — НОВЫЙ ВИТОК РАЗВИТИЯ?
(На материале WDSF)

Латиноамериканская программа спортивного бального танца любима огромным количеством танцоров и зрителей. Зажигательная музыка, яркий всплеск энергии, разнообразие форм и движений, контрастные смены настроения от танца к танцу, атлетизм и эротизм — те качества, которые присущи этой программе и которые никого не оставляют равнодушными.

Как и все в этом мире, латиноамериканский танец подвержен эволюционным изменениям. При этом надо понимать, что, говоря «латиноамериканские танцы», мы в данном случае имеем в виду вовсе не танцы народов Латинской Америки, а некий зародившийся в Европе в первой половине XX века продукт, возникший на основе европейских представлений о танцевальной культуре других континентов. Хотя доподлинно известно, что прародитель латины Пьер Лаваль посетил Кубу и Бразилию и изучал танцевальный фольклор этих стран, почерпнутый там материал был адаптирован и изменен в соответствии с европейскими салонными бальными традициями. Этот дуализм стал отличительной чертой латиноамериканской программы и, по сути, определил путь ее дальнейшего развития: постоянное балансирование между идеями оригинального латиноамериканского танца и европейской танцевальной культуры, между телесно ориентированной традиционной фольклорной манерой и эстетикой европейского балетного искусства.

Много изменений произошло в латиноамериканском бальном танце с тех времен, когда он был выделен в самостоятельную конкурсную программу, до настоящего момента, когда он признан спортивной дисциплиной. Последние десятилетия были отмечены рядом тенденций, которые скорее уводили латиноамериканский танец от его основ, чем обогащали его. Движение к спорту требовало от танцоров все большей

демонстрации своих физических способностей, что приводило к необоснованному усложнению и ускорению хореографии, увеличению динамики и амплитуды движения.

В этих условиях танцоры зачастую просто не имеют возможности показать ритмическую структуру и характер движения для каждого танца, и все танцы становятся похожими один на другой, так как танцоры начинают пользоваться малым количеством однообразных, но наиболее эффектных с точки зрения «спортивности» приемов. Конечно, тело танцора должно быть хорошо развито физически, но оно выступает лишь как инструмент для воплощения задач более высокого порядка, чем просто демонстрация физических кондиций под музыку в разном темпе. Так, например, балерина имеет отличную растяжку, и в состоянии поднять ногу на любую высоту, но она не будет демонстрировать максимальную высоту шага, а сделает движение на ту высоту, которая необходима согласно эстетическому замыслу и идее данного движения.

Сильное воздействие на развитие латиноамериканского танца имеет музыка, под которую он исполняется. Тело танцора всегда очень чутко реагирует на характер музыкального сопровождения, и не случайно многие новые танцевальные стили появлялись как реакция на возникновение новых музыкальных стилей. Популярность электронной музыки во всем мире привела к тому, что танцоры бального танца тоже стали под нее тренироваться и выступать. Но современная электронная музыка сильно отличается от истинной латиноамериканской, или даже «блэк-пульской»: в ней ярче выражен бит, чем мелодическая основа, иная фразировка, нет характерного ритма и инструментов. Это не могло не сказаться на стилистике танца и исполнительской манере, в которой нашли отражение многие черты современных танцевальных субкультур и стилей (waving, vogue и др.). Безусловно, речь идет не о том, чтобы полностью отказаться от использования популярной современной музыки, ведь возможность танцевать под любимую «модную» музыку — это один из важнейших факторов популярности танцевального спорта. Необходимо привлекать профессиональных аранжировщиков и диджеев, способных придавать модной музыке «латиноамериканское» звучание, а также воспитывать у танцоров и зрителей музыкальный вкус и уважение к традиционному музыкальному материалу.

Важной тенденцией является возврат к дифференцированному мужскому и женскому танцу. Не так давно наблюдалось массовое доминирование партнеров в танце, выставивших себя на первый план, позабыв об идеях джентльменства и галантности, изначально свойственных

бальному танцу. Суть парного танца — взаимодействие партнеров, их общение и обмен энергией. Но, перестав быть социальным и став спортивным, латиноамериканский танец практически потерял эти свои функции, в том числе в результате стремления сделать хореографию более зрелищной, ориентированной на зрителя, а не друг на друга. Это затрудняет невербальную коммуникацию партнеров в танце и не позволяет им раскрыть свои образы по отношению друг к другу. Сейчас все больше пар пересматривают свою хореографию и возвращаются к идее танцевания «вместе», а не «рядом», что, безусловно, делает их танец более гармоничным.

На нынешнем этапе развития латиноамериканского танца можно говорить о том, что происходит своеобразный возврат к ценностям истинной латиноамериканской танцевальной культуры. Если несколько лет назад ведущие мировые тренеры массово критиковали многие современные тенденции, то сейчас, кажется, их критика достигла цели, и танцоры начинают переосмысливать многие проблемные моменты. Особенно это заметно на примере ведущих пар WDSF: своеобразной «модой» можно назвать использование фольклорных движений в конкурсной хореографии, что говорит о том, что танцоры не только ознакомились с этим фольклором, но и прониклись его духом, ценностями и идеями. Есть надежда, что вслед за ведущими танцорами потянутся и остальные, и это позволит достичь нового витка эволюции латины и обогатит танцоров и тренеров новыми плодотворными идеями и более глубоким пониманием танца.

И. В. Данилов,

*судья всероссийской спортивной категории,
судья международной категории WDSF (Москва)*

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ СПОРТ КАК ФЕНОМЕН ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ (Точка зрения судьи-профессионала)

Современный танцевальный спорт — это активно развивающаяся система. Мне кажется, если говорить о латиноамериканском танце как о его составляющей, многие современные тенденции развития латины возникли под влиянием танца Славика Крикливого. Он впервые выиграл на Блэкупльском танцевальном фестивале в паре с Д. Ленис. Танец Славика вызвал фурор. Можно сказать, он был белой вороной в хорошем смысле. Момент, о котором я говорю, был переломным, многие

танцоры тогда завершили карьеру, потому что понимали, что у них нет шансов. Они превосходно танцевали бейзик, умело использовали вес, хорошо взаимодействовали. Но все померкли, когда появился Славик — растяжка, шпагаты, трюки, владение телом в экстремальных ситуациях, джазовые элементы в хореографии. Все, что он делал на паркете, было новым, непривычным, шокирующим. Складывалось впечатление, что на паркете он один, и больше никого. Это был танец *extra special*. На тот момент Славик работал с Р. Верми, и то, что они вместе создали, было восхитительно.

Я думаю, именно тогда началась новая эра для танцовщиков. Они начали заниматься хореографией, джазом, совершенствованием своего тела. Поменялся подход к дизайну костюмов.

Однажды Д. Бернс мне сказал: «Илья, ты должен танцевать, как девочка». Я тут же хотел развернуться и уйти, но он добавил: «Ты не понял, я имею в виду — как девочка по культуре движения». Понятие мужественности в жизни и в танцах — не одно и то же. От тебя пахнет алкоголем и сигаретами, ты ходишь вразвалочку. Да, конечно, это характеризует тебя как мужчину. Но не как танцовщика. Для меня понятие мачо — значит добрый, сильный, красивый, но не тот, кто может кому-то «голову оторвать».

В современных тенденциях развития латины сложно выделить какое-то конкретное направление. Меняются фигуры, все больше усложняется ритм. Серьезные специалисты World Dance Council (WDC) критикуют наши пары за излишнюю спортивность. Так оно и есть. Подход «быстрее, выше, сильнее» в нашей федерации, к сожалению, налицо.

Отмечу, что мои уважаемые российские и зарубежные коллеги никогда к этому не стремились. Как ни крути, многие из нас — продукт «английской школы». И свое преподавание строим (и я в том числе) на технике перемещения. Правильное использование веса, координация — это то, на чем строится хореография танца.

Музыкальная структура самбы и ча-ча-ча в WDC, на мой взгляд, крайне бедна. В нашей федерации мы делаем гораздо более интересные и сложные вещи в музыкальном оформлении этих танцев. Мне повезло: благодаря настойчивости мамы я с отличием окончил музыкальную школу по классу фортепиано. Это очень пригодилось в профессии. В Европе меня в шутку называют Мистер Музыка.

Образцом для меня является Петро Брага. Он окончил консерваторию, до сих пор великолепно играет на фортепиано. Однажды в Мадриде на конгрессе WDSF я слушал его лекцию о музыке. Петро много внимания уделил новому понятию *shuffle timing*, объяснил, какое значение

имеет музыка в танце. В конце лекции один из слушателей (все, кстати, были судьями WDSF) встал и сказал: «Уважаемый Петро, думаю, что выражу общее мнение: мы ничего не поняли из того, о чем вы рассказывали». Было обидно это слышать.

Оказывается, нужно иметь еще и музыкальное образование, хотя бы азы музыкальной грамоты, чтобы стать профессиональным тренером в танцевальном спорте, а тем более судить пары топ-уровня.

Помню, мы с Арменом Цатуряном в начале самбы хотели использовать стаккатированные ритмы, это было очень интересно. Некоторые мои коллеги сказали: «Илья, это немusыкально, это не будет оценено судьями по достоинству». На что я возразил: это очень музыкально, надо только прочесть сложный ритмический рисунок. Но в итоге нам пришлось использовать более «плоский» музыкальный вариант, который смогли бы «прочесть» судьи. Это было как нож в сердце, особенно для Армена, потому что он очень хорошо чувствует стаккато и может это выразить в танце. Усложнение хореографии, появление новых элементов и фигур — одно из трендовых направлений развития латиноамериканской программы сегодня. У WDC мы позаимствовали некоторые идеи в румбе, например использование *over balance, delayed walk*.

Сравнивать танцоров WDSF и WDC бессмысленно. Это совершенно разные основы, направления, принципы танцевальной культуры. У танцовщиков WDC в основе — эмоциональное состояние в демонстрации танца. И это мне очень нравится. А вот техническое усложнение хореографии в планы WDC не входит, чтобы избежать критики в излишней спортивности.

В своем клубе я стараюсь совместить так называемый WDC look, особенный внешний вид, присущий World Dance Council, и сложность вариаций, разнообразие фигур и музыкальных интерпретаций.

Среди танцоров танцевального спорта хочу отметить Дмитрия Жаркова и Ольгу Куликову. Это наша, уже ставшая легендарной, пара. В свое время я начинал работать с Дмитрием, и он до сих пор в шутку называет меня «папой», хотя я ему уже не помогаю — он всего сам достиг. Ценно, когда человек не забывает своих первых учителей в спорте, сегодня это не очень распространенное явление.

Мне очень нравятся практически все партнерши профессионального латиноамериканского финала WDC, это исполнительницы высочайшего уровня. Не могу сказать, что в восторге от партнеров. Финалисты чемпионата мира очень разные. Все очень достойные танцовщики, у каждого свой стиль, свое «лицо». По совокупности компонентов мне очень нравится пара А. Сильвестри и М. Варади, пасодобль Ч. Шмидта

и Е. Салиховой. Ну и, конечно, А. Цатурян и С. Гудыно — это та школа, в которую я верю!

Изменяется танцевальный спорт — изменяется и система судейства. У меня есть опыт работы с фигуристами, и я знаю систему судейства в фигурном катании, которая и стала прообразом новой системы в танцевальном спорте. Понимаю, что эта система правильная. Но в фигурном катании критерии оценки проработаны досконально. В спортивном танце этого пока нет, много спорных моментов. Например, очень сложно по этой системе оценивать музыкальную составляющую танца. Думаю, что система судейства 3:0 может работать, только если одна пара на паркете. Как можно оценить компонент *Choreography and presentation* (СР) одновременно у шести танцующих на паркете пар? Невозможно. Наверное, самое страшное, что эта система может стать причиной коррупции. Например, если ты не хочешь никого обидеть, двенадцати парам из полуфинала ставишь по 9,5 баллов, и все. Или наоборот: сговор трех судей может лишить пару возможности бороться за высокие места в финале. В скейтинг-системе это практически невозможно. Ты все равно первый, даже если у тебя шесть шестых и семь первых мест.

О. Никифорова,

*двукратная чемпионка Европы, трехкратная чемпионка мира
по латиноамериканским танцам среди взрослых (IDSF),
судья международной категории WDSF (Германия)*

СОХРАНЕНИЕ АУТЕНТИЧНОСТИ КАК ОСНОВА МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА

О спортивной карьере. Заниматься танцами я начала, когда мне было шесть лет, благодаря своей маме, которая тоже в юности танцевала. Когда мне исполнилось десять, я увидела танец Гейнор Фейервезер, и мое отношение к танцу в корне изменилось. Она стала моим кумиром и всегда вдохновляла. Мне очень нравилась пара Вибика Тофт и Алан Торнсберг с ярко выраженным мужским и женским началом в танце. Первые серьезные титулы были завоеваны в группе «Юниоры-2», я стала чемпионкой России. В молодежной группе все тоже складывалось успешно, с моим партнером Д. Сухиным мы выигрывали крупнейшие соревнования, но, к сожалению, не смогли выступить на национальном чемпионате (из-за политической ситуации в России). Пожалуй, самое интересное

было потом. В 18 лет каким-то чудесным образом, как в сказке про Золушку, я встала в пару с чемпионом мира П. Килликом, мы выступали за Великобританию, а через два месяца выиграли Rising Stars в Блэмпле. Через год мы приняли участие в основном турнире среди профессионалов и стали финалистами в одном из танцев. Затем я стала танцевать в паре с Т. Видманом. Это было успешное партнерство, дважды мы становились вице-чемпионами России. Далее полгода я выступала в паре с Е. Вышегородцевым: на International в Великобритании мы стали седьмыми. Можно сказать, успешным итогом моей танцевальной карьеры стало партнерство с Ф. Формикой. С 2002 по 2004 год мы становились победителями всех соревнований, в которых принимали участие, в том числе чемпионами мира среди любителей.

О педагогической карьере. Сегодня я тренер. Много внимания и времени уделяю изучению аутентичности танца, мне интересно, каковы музыкальные истоки, традиции того или иного танца. Я часто бываю на Кубе, где изучаю ритм, движения, например самбы. В Испании в образовательном лагере (я являюсь его организатором) мы занимаемся с танцорами фламенко, уроки с тореадором помогают нам освоить движения с плащом. В планах — работа с представителями направлений *swing* и *boogie woogie*. Хочется понять, что объединяет бальный танец и эти направления. Я продолжаю заниматься техникой латиноамериканского танца, стараюсь находить время для занятий с Х. Гальке или Б. Ватсоном.

В педагогической деятельности моими приоритетами являются идеи партнерства, идентификации мужчины и женщины в танце, их роли, взаимодействия. Работа над натуральностью движения и передачей характера каждого танца — вторая основная моя задача как педагога. Всегда стараюсь добиться от пары понимания особенностей того или иного танца, единства музыки, пластики, идеи при его воплощении. Иногда работаю как хореограф. Не могу сказать, что все получается. Чтобы создать вариацию, нужно очень хорошо знать пару, ее сильные и слабые стороны.

Я очень благодарна своим учителям. П. Максвелл — это педагог, который задает ученику вопросы, а ученик сам должен искать и находить ответы. Учит думать, рассуждать, а не просто механически заучивать то или иное движение. С Х. Гальке я давно сотрудничаю, он всегда готов помочь ученику «осмыслить» свое тело, скоординировать механические процессы движений. У. Лайард научил меня понимать связь движения с музыкой. Б. Амброш никогда не была моим учителем в прямом смысле этого слова, но я многому у нее научилась. Сегодня она для меня —

пример для подражания. То, что она делает как исследователь в рамках проекта «Cuban experience» для развития латиноамериканского танца, заслуживает внимания и огромного уважения.

Тенденции развития латиноамериканского танца. Сегодня одной из основных тенденций в латине является физическое развитие спортсмена, что, конечно, немаловажно. Движение сегодня стало более интенсивным, если можно так выразиться. Демонстрация «спортивности» и физической силы очень часто в танце граничит с чрезмерностью, но на соревнованиях зачастую оценивается очень высоко. На мой взгляд, многим парам не хватает утонченности, детализации, вдумчивости в танце, я хотела бы видеть не только «физику».

Вспоминаю время, когда мы танцевали и могли в зале часами работать над бейзиком, наматывали круги *rumba walk*, что улучшало качество наших шагов, механику движения во всех танцах. Так же как и баунс в шагах самбы. Сегодня, к сожалению, я этого не вижу. Харизма и физическая сила многими судьями ставятся выше качества.

Современные танцоры. Покритикую действующих чемпионов мира WDSF. Я бы не поставила на первое место пару, у которой, на мой взгляд, сильно хромает один из компонентов танца, а конкретно *partnering skills*. Партнерство — это не просто очень хорошо танцующие рядом партнер и партнерша. Это пара, использующая для взаимодействия друг с другом такую категорию, как вес. Этого я совсем не вижу у действующих чемпионов, мне кажется, если их разделить, то они, не держась за руки, спокойно станцуют свою хореографию. Это в принципе возможно, но при таком подходе сильно страдает женская партия. Если мужчину мы всегда увидим, то партнерша никогда не будет «сверкать», если нет взаимодействия. Танец партнерши в данном случае, на мой взгляд, недостаточно убедителен для чемпионки мира.

Если бы я ранжировала финалистов чемпионата мира WDSF, первое место поделила бы между М. Баланом и Т. Имаметдиновым. В паре Тимура и Нины чувство партнерства развито на высочайшем уровне. Их движения осмысленны, они грамотно используют вес, у них очень интересная хореография. Конечно, это хорошо просматривается, если пара одна на паркете. Когда в финале все танцуют одновременно, не могу сказать, что танец какой-то пары меня устраивает на сто процентов.

Танец М. Балана и К. Мошенской на этом чемпионате по интенсивности, динамике и яркости для меня был убедителен. Хотя чувство партнерства у них тоже хромает, партнерша многое делает сама, много, как мне кажется, заученных вещей, недостаточно чувства от партнера

и партнерши. Мне в первую очередь не хватает мужчины в этой паре: партнерша настолько хороша, что быть ей под стать очень сложно.

Мне бы хотелось выделить Ч. Шмидта. Его тело в танце — самое интересное для меня. Прекрасное движение от пола проходит через все тело. То, как он двигается, — его индивидуальная манера, его стиль. Мне не хватает парности в дуэте Ч. Шмидта и Е. Салиховой. Но я бы никогда не поставила их на пятое место в финале. На мой взгляд, результат должен быть выше.

А. Гусев — танцор с очень хорошей техникой. Его партнерша В. Бондарева очень хороша в танце, но порой бывает сложно оценить то, как она двигается, владеет своим телом из-за выбора костюмов (воланы и перья слишком маскируют телодвижения). Мне хочется видеть силуэт партнерши в мельчайших деталях, от пальцев ног до кистей рук. Порой ловлю себя на мысли, что «не вижу», как она танцует, как работает ее тело.

В целом сегодня на паркете не хватает индивидуальности, многие боятся не угодить судьям, современной моде, боятся быть собой.

Будущее латиноамериканской программы, на мой взгляд, в грамотном сочетании традиций, заложенных английской школой, и «спортивности», тогда не потеряется естественность, эстетика движения, смысл танца и чувство партнерства. Когда я, сидя в судейском кресле, вижу такие гармоничные пары, очень радуюсь. Это вселяет оптимизм, надежду, что все в наших руках и латиноамериканский танец будет развиваться в правильном направлении.

Необходимо также совершенствовать систему судейства.

На мой взгляд, для танцоров система судейства 3.0 дает возможность более детально рассматривать танец, выделяя сильные и слабые стороны спортсменов. Но я не понимаю, как можно отдельно оценивать технику и музыку. Думаю, что это разделить невозможно. Можно разделить музыку на мелодию и ритм. Технически мелодию описать очень сложно, мелодия — это музыкальное чувство тела. Ритм же для меня — это аспект, относящийся к технике, и не зря он находится в таблице учебника. С точки зрения музыкальности пара может быть «мелодичная», но не ритмичная, и наоборот. И если пара танцует неритмично, назвать такую пару техничной нельзя. Отдельно оценивая технику, мы часто путаем это с механикой, а танец — это движение под музыку, и оценивать механику в отрыве от музыки, на мой взгляд, нельзя. Я не могу высоко оценивать танец пары (с точки зрения технической составляющей), если она танцует немусыкально.

Д. Б. Тимохин,

мастер спорта России международного класса, восьмикратный чемпион России, трехкратный чемпион Европы, вице-чемпион мира по латиноамериканским танцам среди профессионалов (WDC), спортивный судья всероссийской категории, судья международной категории WDSF (Москва)

УВАЖЕНИЕ К ОСНОВАМ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТАНЦОРА

Творческий путь. Я родился в городе Заречный Пензенской области, где в 6 лет началась моя танцевальная жизнь. Сначала я занимался народным танцем, но потом, когда мне было 7 или 7,5, родители перевели меня в коллектив, который занимался бальными танцами. Занятия проходили в большом дворце культуры. Руководителем была Маргарита Баева, а педагогом — Елена Кривошеина.

Лет в 11–12 меня и мою партнершу Майю Гонберг заметили тренеры Сергей Соков и Елена Саушева и пригласили поработать с ними. Мы очень обрадовались, сразу включились в работу и стали участвовать во всероссийских турнирах. Мы много ездили, выступали на конкурсах в Москве, Нижнем Новгороде, Сочи, Волгограде.

Вскоре Майя выросла — стала выше меня по росту, — пришлось искать новую партнершу. На одном из чемпионатов России в Ульяновске мы заметили Аню Безикову. Нам очень понравилось, как она двигается, как эмоционально воспринимает музыку, чувствует ее в танце. Мы общались с ее тренерами, потом долго уговаривали родителей, которые не хотели отпускать Аню из Тюмени, чтобы тренироваться в Пензе, где я тогда жил. В конце концов удалось уговорить родителей и тренеров, они дали нам испытательный срок — четыре месяца.

Наша совместная карьера началась в январе 1991 года, и через 1,5–2 месяца мы уже выступали на конкурсах в Саратове, Волгограде, Сочи, Москве. К сожалению, в Москве мы неудачно выступили, очень переживали, боялись, что ничего не получится. Но потом все изменилось: летом мы много, усиленно тренировались, и в новом сезоне, с сентября 1991 года, стали входить в финалы соревнований, в итоге выиграли на чемпионате России, который проходил в Колонном зале Дома союзов в категории «Юниоры-2» (нам было по 14–15 лет). Руководителем федерации, в которой мы тогда выступали, был Александр Чекоткин, ныне покойный.

К тому времени я уже был чемпионом Советского Союза: в 1989 году мы выиграли чемпионат страны, который проходил в Харькове.

В 1990 году стали чемпионами России. Тогда стала формироваться другая федерация — под руководством П. П. Дорохова. Там развивалась наша карьера в молодежной категории.

К сожалению, молодежная карьера у нас не задалась. Мы не стали чемпионами и даже не были в призерах. Мы заканчивали школу и думали, стоит ли продолжать заниматься танцами. И все-таки не бросили. Нам было по 17–18 лет, за лето мы переделали хореографию, поработали над техникой. И в 1993 или 1994 году нам удалось обыграть фактически все российские пары и дойти до полуфинала открытого чемпионата Германии (ГОС). И с этого момента мы стали побеждать в России. Не секрет, что в России самые строгие судьи, особенно по отношению к новым парам, поэтому очень сложно пробиться и в финал, и в призеры, тем более выиграть чемпионат страны именно здесь, в России.

Мы стали бронзовыми призерами чемпионата России и поехали на чемпионат Европы, где показали средние результаты — стали 14-ми в четвертьфинале. Это был наш первый чемпионат Европы. А на следующий год мы стали чемпионами России и снова поехали на чемпионат Европы, где заняли седьмое место. В том же году мы попали на наш первый чемпионат мира и стали шестыми. На чемпионате мира 1999 года заняли пятое место, а в 2000-м поднялись с пятой ступени сразу на вторую и на чемпионате Европы в Дании, и на чемпионате мира в Майами. Потом мы выиграли в Великобритании турнир International, UK, стали вторыми на Blackpool и победили на чемпионате Европы в Варшаве. На чемпионате мира в Словении мы заняли второе место. На первом месте неожиданно оказалась словенская пара А. Скуфка и К. Вентурини, которая была третьей на чемпионате Европы и четвертой на чемпионате мира в Майами. Они обыграли нас со счетом 3:2. Нам было очень обидно, ведь до этого мы выигрвали практически все турниры. Но мы собрались с силами и на следующий год стали победителями чемпионата Европы.

В нас все время присутствовал спортивный дух соревнования. Очень хотелось обыграть словенскую пару. Но, к сожалению, А. Скуфка и К. Вентурини уже не выступали в категории любителей, перешли в профессионалы. Через полгода и мы перешли в категорию профессионалов и стали обыгрывать их уже там. В частности, в 2003 году мы поехали на наш первый чемпионат мира в Инсбруке и стали третьими после Б. Ватсона и Кармен, П. Киллика и Ханы, А. Скуфка и К. Вентурини — четвертыми.

В паре с Анной Безиковой мы танцевали 15 лет. В 2005 году Анна объявила о завершении спортивной карьеры, и больше мы с ней не ходили на паркет.

Никогда не забуду наших педагогов, с которыми нам посчастливилось работать, у которых мы учились мастерству. С 16–17 лет мы стали наблюдать за выступлениями лучших пар мира: Х. Гальке и А. Торнсберг, Д. Бернс и Г. Фейервезер, Э. Салберг... Я восхищался ими! В 1995–1996 годах мы занимались с Э. Салбергом и Р. Лепином, сотрудничали с Х. Гальке, который и стал нашим коучем в танцах. В 1998–1999 годах мы работали с Д. Бернсом. С 2002 года, когда началась наша профессиональная карьера, Э. Салберг и Д. Бернс стали нашими постоянными тренерами. Спасибо Х. Гальке, Э. Салбергу, Д. Бернсу, К. Джеймсу! Благодаря им наш танец стал ярким, зрелищным, самобытным, профессиональным.

Современные проблемы латиноамериканского танца. Как известно, произошло разделение федераций World Dance Council (WDC) и World DanceSport Federation (WDSF). Стала заметна разница в исполнении латины в WDSF и в WDC: в психологии, истории, философии танца, в самих движениях, динамике, музыке. Когда произошло разделение федераций, я был слишком занят своей танцевальной карьерой, и не отреагировал на это событие. Сейчас думаю, каждая федерация больше потеряла, чем приобрела.

Но латиноамериканский танец живет и развивается, несмотря ни на что. В последнее время меня как педагога настораживает отсутствие танцоров, умеющих исполнять классический латиноамериканский танец. Приведу такой пример. Когда вы приходите на классический балет, например «Кармен», «Лебединое озеро», «Спартак» или «Дон Кихот», вы видите балет. В классическом балете происходят изменения — движения стоп, рук, тела и т. д. Но вы все равно узнаете, что это балет. Если вы приходите на современный балет — модерн, джаз или контемпорари, — видите совсем другое, но все равно узнаете по исполнению специфических элементов. Например, в мюзикле «Нотр-Дам де Пари» есть несколько джазовых номеров, и понятно, что это джаз. Или народные танцы — их ни с чем не перепутаешь, которые, например, ставит замечательная труппа Бориса Моисеева.

У латиноамериканского танца тоже есть классические элементы. Но я сегодня не вижу качественного исполнения классического латиноамериканского танца. То, что мы наблюдаем сейчас, — это спортивные латиноамериканские танцы. Мы добавили к названию слово «спортивные», потому что это соревнование. А классическую латину мы теряем. Это касается нюансов: так называемой работы с полом, работы партнера с партнершей и т. п. Все это, казалось бы, простые вещи, но когда начинаешь о них думать, сталкиваешься с огромным количеством проблем.

Конечно, в России сейчас много хороших танцоров и в WDC, и в WDSF. Например, А. Цатурян и С. Гудыно два года не могли попасть в финал чемпионата России, хотя были готовы и заслуживали этого. Они начали свой путь с полуфинала. В итоге на одном из крупных турниров за рубежом — Grand Slam — обыграли чемпионов мира Н. Лангелу и К. Мошенскую. И их карьера пошла вверх. Вообще наша страна богата талантами. Можно отметить такие пары, как А. Гусев и В. Бондарева, А. Алдаев и Н. Полухина — талантливые ребята. Блистательно выступали А. и А. Киселевы, Т. Имамединов и Е. Николаева — они заслуживают огромного уважения. У наших ребят есть упорство, желание победить. Здесь, в России, развита здоровая конкуренция, и наши ребята — лучшие в мире.

В заключение скажу несколько слов студентам-танцорам, которые в будущем станут педагогами, и молодым преподавателям. Изучайте историю бального танца с истоков, с его основы, с традиций. Главное, не забывать, с чего все началось. А потом можно развивать разные направления латиноамериканского танца.

А. В. Фирстова,

заслуженный мастер спорта России, двукратная чемпионка мира среди взрослых (WDSF), чемпионка мира среди профессионалов по латиноамериканским танцам (PD WDSF), судья международной категории WDSF (Москва)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА И ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПОРТЕ

Эстетика танца как основная ценность. В детстве моя мама очень хотела танцевать, смотрела по телевизору все выступления, и балетные, и бальные. Когда я родилась и подросла, она отвела меня к лучшему педагогу в городе Омске. Мне всегда везло и с педагогами, и с моими партнерами.

В 15 лет я уехала в Санкт-Петербург и встала в пару с А. Сильде, с ним мы протанцевали 13 лет.

Алексей увидел меня на одном из соревнований, потом позвонил и предложил встать в пару. У меня был переходный возраст, надо было выбирать: ехать учиться в Америку или в Санкт-Петербург — продолжать спортивную карьеру. Я выбрала танцы и не ошиблась, очень скоро поняла, что это мое призвание.

Карьера нашей пары была как поездка на американских горках. Выступая в молодежной группе, мы сразу попали в финал чемпионата России. К третьему году «молодежи» стали чемпионами России по десяти танцам и вторыми на чемпионате России по латине.

Вслед за хорошими результатами наступали провалы и депрессии. Все было: и смена тренеров, и поиск себя, взлеты и падения. Первое поражение, наверное, самое опасное: это может тебя сломать после большого успеха.

Ольга Борисовна Бережная, первый педагог, учила меня технике и красоте движений, поддерживать «дисциплину» в теле, воспитывала эстетический вкус: как сделать макияж, какую выбрать причёску, костюм, прививала любовь к эстетике танца. Мне кажется, все это необходимо танцору и вообще людям, которые занимаются искусством.

Конечно, потом были другие тренеры. Мои тренеры-кумиры — это Д. Тимохин и А. Безикова, я обожала их, они многому нас научили. Бывает, встречаешь человека, начинаешь разговаривать — и понимаешь, что знал его всю жизнь, и можно разговаривать часами; но бывает и по-другому: человек вроде бы образованный, интересный, много знает, а беседа не клеится. С тренерами точно так же. Тренер — личность, с которой у тебя общая частота вибраций, если можно так выразиться. Таими людьми для нас стали К. Смирнова, Б. Ватсон, Г. Освик, А. Титкова.

Наша с Алексеем педагогическая практика началась очень рано, с 16 лет. Мы изначально, в отличие, наверное, от многих танцоров, сделали ставку на преподавание. Главное в педагогической деятельности — установить контакт с учениками, влюбить их в себя. Когда они полностью будут тебе доверять — от выбора хореографии и музыки до деталей костюма, — ваше сотрудничество будет успешным, и вы добьетесь хороших результатов.

Возможности человека в управлении своим телом практически безграничны, многие об этом даже не подозревают. Очень важно научить танцоров технике и физиологии движений, чтобы, например, максимальная растяжка или скрутка на скорости были безболезненны для человека. Эстетика неразрывно связана с техникой. Но все-таки технику я бы поставила на первое место: если человек не знает, как двигаться в пространстве, как управлять своим телом, эстетика недостижима.

WDSF и WDC. Раньше было совершенно другое время. Те люди, которые танцуют сейчас, даже не подозревают, что может быть иначе. Сегодня есть две организации, и кто-то выбирает одну, кто-то выбирает другую. В наше время организаций, может, также было две, но ты как

танцор в своем ежегодном плане имел Blackpool, International, UK обязательно, ну и, например, у нашей пары были чемпионат Европы, мира и чемпионат России, то есть официальные соревнования и турниры Grand Slam.

Когда тебя объявляют победителем International в Альберт-холле — это запредельное ощущение. Даже от выигрыша чемпионата мира ощущения не такие. Поэтому, конечно, для меня английские турниры и Великобритания — это часть моей жизни, часть моей карьеры, без которой невозможно было развитие. Сегодня ситуация иная, сейчас люди просто вынуждены, наверное, выбирать.

На мой взгляд, бессмысленно обсуждать топ-танцоров этих организаций — все они индивидуально. У каждого свой стиль, своя хореография, свой путь. Если говорить об организациях в целом, то, на мой взгляд, единственное отличие в том, что в World Dance Council больше внимания уделяется деталям движений, костюмов, ощущений (например, костюмы более роскошные, не спортивные). Но это дело вкуса. В каждой организации среди танцоров есть сильные личности, их не так много, они законодатели моды, а все остальные — их клоны, они копируют лидеров, может быть, потому что им кажется, что это легкий путь к успеху.

Мне хочется, чтобы пары понимали, что и зачем они делают в танце, какую идею они хотят донести до зрителей или судей. Вместо этого сегодня можно наблюдать такую ситуацию: партнерши дожидаются, когда им наконец-то разрешат надеть открытое («голое») платье и сделать макияж. На мой взгляд, многие этим злоупотребляют. Во всем должно быть чувство меры, это во многом зависит от воспитания, от вкуса.

Танец в детских группах «Дети-1», «Дети-2». В группах «Дети-1», «Дети-2» все пары — просто чудо: чистенькие, аккуратненькие. Если тренер слишком свободен, то есть может выбирать любую хореографию, какие угодно костюмы и так далее, тогда, на мой взгляд, исчезает творчество. Когда многое предлагается на выбор, человек уже не творит, а копирует. Как им ориентироваться в «мире соблазнов»? Я имею в виду множество технических «трюков» в хореографии: шпагаты, повороты и т. д. Нужна внутренняя дисциплина, чувство меры, нужно уметь вовремя остановиться, чтобы в погоне за демонстрацией технических сложностей не потерять индивидуальность.

В работе с детьми молодым педагогам необходимо в первую очередь обратить внимание на дисциплину. Я имею в виду не поведение, а «дисциплину» тела, чтобы правильно перемещались в пространстве,

правильно использовали в движениях свой вес, слышали музыку, воспринимали ритм. Главное в обучении танцу — заложить основы, которыми сегодня многие педагоги пренебрегают.

А. С. Зайцев,

заслуженный мастер спорта России, девятикратный чемпион России, чемпион Европы среди взрослых, двукратный чемпион мира и Европы по латиноамериканским танцам среди профессионалов (WDSF) (Вологда)

БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА И ИХ РОЛЬ В ВОСПИТАНИИ ЧЕМПИОНА

Путь к титулу чемпиона. Первый серьезный титул мы с моей партнершей Анной Кузьминской завоевали в 2003 году, это было в Сингапуре на первенстве мира среди молодежи по латине. Впервые выступая на соревнованиях такого уровня, не зная ни пар-соперников, ни судей, мы завоевали первое место и обошли и действующих чемпионов России, и все ведущие мировые пары в молодежной группе. Получив определенную «путевку в жизнь» на том чемпионате, начался наш карьерный и творческий рост. Тогда нашим тренером была Е. М. Кузьминская, также мы сотрудничали с Андреем Наумовым.

После перехода в возрастную группу «Взрослые» мы решили завоевать признание на крупных соревнованиях за рубежом, что открывало возможность занять высокие позиции в мировом рейтинге. Эта стратегия сработала: за год мы попали в топ-25 мирового рейтинг-листа и на чемпионате России (2005 г.) среди взрослых заняли четвертое место. Это в свою очередь дало нам возможность принять участие в чемпионате Восточной Европы и в кубке Европы, это были наши первые официальные титульные соревнования в группе «Взрослые».

Примерно в это же время в нашей жизни появились Ральф и Ольга Мюллер, которые стали нашими наставниками и тренерами и остаются таковыми по сей день. Ольга очень «детальный» человек в преподавании, она всегда старается найти в теле танцора те маленькие нюансы, которые помогают развивать и музыкальность, и скорость, и правильное ведение. Это скрупулезный, сложный, долгий процесс, но очень интересный и эффективный. Ральф, дополняя сложность преподавания Ольги, смотрит на пару с точки зрения судьбы, много внимания уделяет презентации и умеет создать внешние характеристики пары, которые очень важны для соревнования.

В нашей карьере был период, когда мы успешно выступали на турнирах в Англии, в тот период мы начали сотрудничество с Хансом Гальке, который внес большой вклад в наше развитие. Это очень позитивный педагог, который заряжает тебя перед важным стартом, и после его уроков ты веришь, что можешь все.

В последние годы нашей конкурсной карьеры мы начали сотрудничать с Франко Формикой — выдающимся танцором и прекрасным педагогом. Когда видишь, как он демонстрирует то или иное движение или фрагмент хореографии, ты думаешь, что у тебя так никогда не получится. Но, пробуя под его руководством это повторить, ты раз за разом приближаешься к демонстрируемому Франко идеалу. Я всегда восхищался Франко как танцором. Его педагогические идеи вдохновляли меня, и сегодня я стараюсь преподавать так же, как Франко. Это сложно, но это кардинально меняет танец.

Успешным в нашей карьере был этап, когда мы танцевали 10 танцев: стали трехкратными чемпионами России, трижды участвовали в чемпионатах мира (2007, 2008, 2009 гг.), выиграли чемпионат мира среди взрослых в 2009 году, который проходил в Испании.

В европейской программе нашим тренером была Е. В. Кузнецова. На сборах мы сотрудничали с М. Гимаевым и А. Басюк, А. Бижокасом. Решили попробовать итальянский стиль и попали к Фабио Селми и Симоне Фанчелло. Они нам очень помогли при определенной разнице в росте в нашей паре найти ту удобную и эффектную форму и добавить динамики в движении, что, пожалуй, и стало для нас сильным толчком вперед в европейской программе и помогло нам выиграть чемпионат мира по 10 танцам.

Вспоминая завершающий этап нашей танцевальной карьеры, скажу, что был сложный период в 2012 году — злополучный чемпионат мира в Вене, на который мы очень рассчитывали, но результат не оправдал ожиданий. После чего был небольшой перерыв в соревнованиях, и были некие сомнения по поводу продолжения конкурсной карьеры. Но узнав, что чемпионат Европы пройдет в Краснодаре (2013), мы усиленно к нему готовились и смогли победить действующих на тот момент чемпионов мира Н. Лангелла — К. Мошенская. После этого чемпионата Анна узнала, что ждет ребенка, и приостановила свою соревновательную деятельность.

Полгода я находился в поиске партнерши, и в паре с Е. Черевичной мы приняли решение продолжить карьеру в профессиональном дивизионе WDSF. Это решение было обусловлено тем, что английские турниры были закрыты для нас с 2009 года и возврат на них и переход

в профессионалы WDC я на тот момент считал нецелесообразным, так как возврат прежних позиций отнял бы очень много времени и средств по причине определенных особенностей английской танцевальной политики. Второй момент заключался в том, что я не был готов танцевать до 40–43 лет, как это делает действующий чемпион мира Р. Кокки, например.

В первый год выступлений в Professional Division (PD) WDSF мы стали вице-чемпионами мира и Европы. После того как М. Занибелато закончил карьеру, мы с Елизаветой выиграли чемпионат Европы среди профессионалов (2015 г.). Но Елизавета не смогла продолжать свою карьеру. До чемпионата мира оставался месяц, и я предложил Анне снова выйти на паркет. Она согласилась. За месяц мы подготовили конкурсную программу и успешно выступили на чемпионате мира в Германии в 2015 году. В 2016 году мы выиграли чемпионаты Европы (Испания), Супер Гран-при в Штутгарте и чемпионат мира, который проходил в декабре в Москве в ЦМТ на турнире «Moscow Ball», на этом турнире мы официально попрощались со зрителями и завершили спортивную карьеру.

Современные тенденции в развитии латиноамериканского танца. Сейчас на паркете все больше выделяется «спортивная составляющая» танца. Это объяснимо, так как Всемирная федерация танцевального спорта стремится попасть в семью олимпийских видов спорта, но это приводит к тому, что на площадке сегодня все чаще мы наблюдаем ситуацию «быстрее, выше, сильнее». Наше поколение развивалось на других ценностях, танец был в приоритете, на паркете были мужчина и женщина, а не два спортсмена, было приоритетно танцевать компактно, а не бегать по площадке, проходя несколько кругов за вариацию. Да, это активно и ярко выглядит, но танца здесь все меньше и меньше, и от этого становится немного грустно.

Тенденция на усложнение хореографии, создание яркого скоростного эффекта сегодня просматривается очень четко. Но эта тенденция ведет к потере качества, потере смысла танца и эстетики. Да, это, может быть, не относится к топ-парам, но если взять танцоров среднего уровня, которых несравнимо больше, хотелось бы видеть больше уделенного внимания техническим составляющим и качеству, а не только демонстрации силы в танце.

Если обратиться к конкретным примерам, то сегодня в положительном смысле я бы выделил среди партнеров Чарльза Шмидта, его сильные стороны это натуральность и высокое качество движения. На мой взгляд, он превосходит многих финалистов, которые, несомненно,

танцоры высочайшего класса. Могут также отметить вице-чемпионов мира Андрея-Мариуса Балана и Кристину, которые также мне близки по тем идеям, которые они вкладывают в свой танец, но в какой-то степени это не всегда стабильно. Когда же эта пара находится на пике своей формы, они показывают прекрасный «эластичный» танец с очень натуральным движением.

Лидирующие позиции среди тех, кто оказывает влияние на развитие и формирование определенных тенденций как в латиноамериканской, так и европейской программе, сегодня, несомненно, уже много лет занимает группа «Team Diablo». В России это, пожалуй, А. Сильде, который большим числом своих воспитанников, добившихся высочайших титулов в мире, доказал, что он имеет свой стиль, определенное узнаваемое направление в танце, которое сразу видно в его учениках, и это имеет результат и успех. Отмечу также команду Р. Айдаева, которая, на мой взгляд, развивает свое направление в латине.

Когда я смотрю основные турниры WDC — Blackpool, International, Assen, например, — отмечаю, что пары гораздо больше уделяют внимания смыслу каждого танца, понимают, зачем они выполняют то или иное движение, что в танце нужно рассказать историю, что танец — не только спорт. Пожалуй, это и есть основное различие этих двух систем — WDSF и WDC. Но я понимаю, что в WDSF такой танец «не пройдет», так как здесь в первую очередь будет оцениваться спортивная составляющая, физическая форма танцоров. Наверное, основная проблема сегодня — как совместить в танце искусство и спорт.

Воспитание чемпиона. Сегодня танцоры стремятся быстро достичь результата. Но настоящий путь чемпиона долгий, тяжелый, тернистый. Параллельно с неотъемлемыми компонентами современного спорта — выносливостью и хорошей физической формой — нужно воспитывать в танцоре культуру движения, отношение к партнерше, совершенствовать технический уровень.

Танцевальный спорт в России сегодня находится на новом витке развития. Президентом Всероссийской федерации танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла (ФТСАРР) является Надежда Викторовна Ерастова. Она пропагандирует соблюдение судейского кодекса, много внимания уделяет борьбе с договорным судейством на соревнованиях. Это заслуживает уважения и представляет правильный вектор развития. Результаты Открытого чемпионата России (ROC-2018) подтверждают, что изменения уже происходят, и они, несомненно, положительные.

К. В. Калининчева,

*член президиума Федерации танцевального спорта Московской области,
член спортивного комитета Всероссийской федерации танцевального спорта
и акробатического рок-н-ролла, судья всероссийской спортивной категории (Барвиха)*

**ПОВЫШЕНИЕ ТРЕНЕРСКОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА
КАК РЕСУРС РАЗВИТИЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА**

Творческий путь. Серьезные успехи в танце и спорте начались, когда я пришла к А. Мельникову и И. Соломатиной и встала в пару с Е. Антоновым. Мне было 15 лет, в 16 я встала в пару с Д. Русаковым, а в 17 — с Е. Вышегородцевым.

Через месяц нашего совместного танцевания с Егором мы стали вторыми в России за В. Никовским и Л. Давыдовой и были вторыми на протяжении пяти лет. За эти пять лет было выиграно много международных турниров. Но был период, когда мы на какое-то время расстались, у нас была творческая пауза. Встав в пару вновь, мы выиграли Rising Stars на UK. Это было впервые в истории танцевальной России. В этот же год мы выиграли чемпионат России по любителям. В 1996–1997 годах мы были чемпионами России, но на Чемпионат мира мы не попали, потому что у Егора была травма. Во второй раз с чемпионатом мира нас преследовал злой рок — мы на него не попали из-за задержки рейса самолета. Но финал, где мы были пятыми на Всемирных Играх по танцевальному спорту в Лахти, у нас был. Жаль, что на творческом пике мы расстались.

У меня были лучшие педагоги. Я начинала тренироваться у Валерия и Татьяны Раздрогихных, а потом попала к А. Мельникову и И. Соломатиной. Я училась у гениального У. Лайерда. Сегодня я использую его методику в своей педагогической деятельности. А. Флетчер, П. Максвелл, М. Стилианос тоже сыграли важную роль в моей танцевальной карьере. Но танцоров-кумиров у нас никогда не было, ведь не зря говорят: не сотвори себе кумира.

Профессионал с большой буквы. Потом был большой перерыв в моей танцевальной деятельности: я родила и воспитывала детей. Но П. П. Дорохов настоял на том, чтобы я вернулась в спорт в качестве тренера и судьи. Так с 2010 года я снова занимаюсь любимым делом. П. П. Дорохов, безусловно, глыба, и его никем не заменишь. Сегодня Всероссийской федерацией танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла (ФТСАРР) руководят профессионалы, но таких, как Павел Павлович, нет. Все, что он сделал для создания Федерации танцевального спорта России еще во времена Советского Союза, лихие девяностые и в начале 2000-х, уникально и грандиозно.

Танцевальный спорт в России сегодня. Я была свидетелем деятельности и Федерации танцевального спорта России (ФТСР), и Союза танцевального спорта России (СТСР), и нашей новой организации — ФТСАРР. Мы пережили тяжелый затяжной кризис: неоднократную смену руководства, когда чуждые танцевальному миру люди пытались захватить власть в организации. Сегодня ситуация стабилизируется, мне кажется, что ФТСАРР развивается в правильном направлении. Возрождаются Открытый чемпионат России (РОС), турнир «Виват, Россия!» и другие зрелищные мероприятия. Большая работа проводится по укреплению судейской дисциплины, объективности судейства.

Сегодня я вхожу в спортивный комитет ФТСАРР и занимаюсь дисциплинарной частью. Комитет занимается разработкой правил проведения соревнований, я рассматриваю жалобы участников турниров, слежу за дисциплиной. Самая большая нагрузка, конечно, в спортивном и судейском комитетах. Важно, что все комитеты работают!

В России сегодня развивается массовый танцевальный спорт. Массовый спорт — это зарабатывание денег. Это бизнес, а не развитие танца. Из танцоров единицы продолжают карьеру в спорте высших достижений (один-два человека из десяти). К сожалению, система массового спорта имеет мало отношения к развитию танцевального спорта.

Набирает обороты рго-ам, это направление активно развивается в нашей стране, и оно еще не достигло своего пика. Я считаю, что это огромный шанс для танцоров, не очень успешных в спорте, для них это возможность заработать. В этой системе свои законы, нужно знать, чему и как учить. Это танцевальное направление, я уверена, будет развиваться очень активно, пример тому — студия «Gala Dance» и многие другие независимые студии.

Я пришла преподавать в рго-ам, когда были политические проблемы в федерации, после развала ФТСР. На меня смотрели с усмешкой, а сейчас обращаются с просьбой найти партнершу в рго-ам. Время все расставляет на свои места.

Повышение профессионализма — ориентир для молодых педагогов. Хочу, чтобы педагогами были люди, танцевавшие сами в прошлом и обучавшиеся у хороших педагогов. Конечно, можно все выучить по учебнику, но без практики никуда. Я всегда за качество, а не за количество. Буду категоричной: есть люди, которые преподают, а сами не танцевали вообще или танцевали на очень низком уровне. Сначала эти люди преподают, потом судят, и в итоге мы получаем пары, которые в большинстве своем видим сегодня на турнирах. Это очень грустно. Работая главным судьей или заместителем главного судьи, бывает, в группах «Дети-1»

и «Дети-2» приглашаешь пару и педагога и просишь объяснить, почему не соблюдается требование к допустимым в танце фигурам, а «тренер» не понимает, о чем идет речь. И вариации ставятся с вопиющими нарушениями.

Хотелось бы, чтобы в танцевальном спорте работали профессионалы.

А. К. Акопян,

*вице-президент Федерации танцевального спорта Армении,
судья международной категории WDSF (Армения)*

СУДЕЙСКИЙ ПРОФЕССИОНИЗМ И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПОРТЕ

Мои приоритеты. Существуют определенные, одинаково важные критерии оценки исполнения танца: линейность в позициях, техничность, музыкальность, скорость, эмоциональность и манера исполнения, взаимодействие в паре. Под линейностью я понимаю в первую очередь «геометрию» танца, когда все линии, диагонали, позиции корпуса геометрически правильно выстроены. Естественно, тренеры используют ломаные линии для создания дизайна движения, но в общем, когда я смотрю на танцора, я должен видеть правильные линии, а не бесконтрольные конечности. Достигнув определенного уровня судейства, ты берешь на себя ответственность оценивать танцевальные дуэты, используя, можно сказать, «полицейский радар», то есть свое видение танца, которое может не совпадать с мнением другого профессионального судьи, что приводит к противоречию между конечными результатами.

Большую роль в формировании имиджа пары играет и костюм. В правилах World DanceSport Federation (WDSF) есть понятие *bad tasty* — «плохой вкус», используя которое, главный судья имеет право не допустить пару до соревнований, потому что их костюмы выглядят несоответствующе. Главная составляющая полноценного танца — гармония. Я всегда использую этот термин в своей судейской практике. Гармония в танцевальном дуэте возникает, если тренер, учитывая индивидуальные особенности пары, находит для нее особый стиль.

Система судейства 3.0. У меня неоднозначное отношение к судейской системе 3.0. В ней есть свои плюсы: мы должны отбирать пары по разработанной шкале оценок, не сравнивая их. Но присутствуют и минусы: оценка может быть необъективной, поскольку каждый судья оценивает танец субъективно. Если судья профессионально и объективно оценивает танцевальные дуэты, то система оценки 3.0 работает, и,

изучив результаты, пары могут детально разобрать все недостатки исполнения. Однако на практике я часто встречаюсь с ситуацией, когда судья оценивает пару по системе «скейтинг», работая с балльной системой. Большим минусом этой системы судейства является возможность поставить парам, занимающим, условно, с 7 по 12 места, одинаковые оценки. Данный подход снимает ответственность с судьи за его взгляд и мнение об увиденном танце, демонстрируя преимущество системы «скейтинг». Сегодня судья должен быть профессиональным и объективным, тогда система 3:0 будет полноценно функционировать.

Мировые центры танцевального спорта. Я слежу за мировыми первенствами, многие из них видел и как зритель, и как судья, изучал разные возрастные категории. Безусловно, Россия является центром танцевального мира и первым претендентом на победу во всех возрастных категориях. За последние 10 лет российские танцевальные дуэты выиграли все чемпионаты мира в категории «Юниоры». В возрастных категориях «Юниоры» и «Молодежь» хорошо выступают танцевальные пары из Румынии. В первую очередь этот подъем связан с получением президентом Румынской федерации государственной поддержки по развитию танцевального спорта, и теперь танцевальные уроки проходят в начальной школе, закладывая базу для дальнейшего развития. В категории «Взрослые» главные конкуренты российских пар — итальянские и немецкие танцевальные дуэты. На Востоке, особенно в Китае, тоже активно развивается танцевальное искусство. Я думаю, в будущем именно представители Китая будут бороться за лидерство в танцевальном спорте.

Танцевальный спорт в Армении. В период развития моей танцевальной карьеры танцевальный спорт в Армении развивался, несмотря на немногочисленное население страны и небольшое количество танцевальных клубов. Потом ситуация ухудшилась. Танцевальные дуэты из Армении все реже стали входить в финалы международных соревнований.

Сегодня ситуация изменилась: обновился состав президиума федерации танцевального спорта Армении; наладилось сотрудничество с Министерством спорта; в школах ввели танцевальные дисциплины как обязательные; ввели новую систему лицензирования танцевальных клубов (теперь каждый танцевальный коллектив имеет право получить лицензию на преподавание, увеличивая состав клуба, хотя бы на одну пару в год, развивая и пополняя тем самым танцевальное сообщество) и т. п. Если использовать все доступные ресурсы, мы сможем воспитать немало профессиональных танцевальных дуэтов, которые будут достойно представлять нашу страну на мировом уровне.

WDC и WDSF. Существует негласное противоречие между WDSF и WDC, заключающееся в разных подходах к пониманию понятия «спорт», «интенсивность движения» и «манера исполнения», которые находят свое отражение в технике исполнения танца.

Танцевальный спорт непрерывно развивается, и сегодня уже нельзя отрицать, что в исполнении танцев латиноамериканской программы наметились новые тенденции, которые связаны в первую очередь со скоростью, интенсивностью и зрелищностью. Не отрицая танцевальные традиции, мы должны идти в ногу со временем и не препятствовать инновациям в танцевальном спорте. Хотя, безусловно, есть проблема «излишней спортивности». Система WDC слишком консервативна. Нужно искать золотую середину между двумя стилями работы WDSF и WDC, организовывать открытые соревнования для двух организаций. Но каждая организация защищает свой бизнес, поэтому танцоры WDSF, принимая участие в соревнованиях другой организации, получают неоправданно низкие оценки. Защищая свой бизнес, мы закрываем дорогу хорошим танцорам, что приводит к сокращению количества действующих танцоров и тормозит развитие танцевального спорта.

Высшее профессиональное образование. Я уверен: каждый человек должен быть профессионалом своего дела. Моя танцевальная карьера стала стремительно развиваться, когда я учился на юридическом факультете. Тогда я еще не был уверен в своем будущем. На третьем курсе я понял, что хочу заниматься спортивными танцами, и получил второе образование — хореографическое.

Я получил много информации, необходимой для моей будущей педагогической карьеры. В первую очередь это связано с анализом танца и методикой его преподавания. Сегодня молодые тренеры работают с дуэтами по интуитивному принципу, не зная методики преподавания танца. Но, по-моему, только изучая разные методики, педагог может выработать свою.

Безусловно, большую роль в танцевальном мире играет образование судей. В данном аспекте важен опыт судейства, обширный кругозор в танцевальном мире, чем больше у судей знаний, тем лучше и четче начинает работать принцип «радара». Существует масса вопросов, которую судьи для себя открывают при подготовке к судейским экзаменам для получения судейской категории. Именно эта практика формирует высококвалифицированных судей, которые вынуждены глубоко познавать материал, связанный с тонкостями развития бальной индустрии.

Профессиональная подготовка специалистов в вузах страны раскрывает самые тонкие аспекты данной профессии. Однако, по моему

мнению, недостаточно в наше время владеть только одним высшим образованием, нужно постоянно обучаться и познавать другие аспекты жизни. Жизнь порой непредсказуема и необходимо иметь запасной аэродром и быть всесторонне развитым человеком.

Но если вы решили связать свою жизнь с танцами, вам необходимо получить профессиональное высшее образование. В Армении педагог не имеет права преподавать без образования. Он должен пройти профессиональную подготовку или переподготовку.

Танцевальный спорт будет развиваться и процветать только тогда, когда он будет наполнен профессионалами своего дела, которые будут жить танцем и любить его.

С. А. Николаев,

мастер спорта России международного класса, финалист чемпионата России среди взрослых, финалист чемпионата Европы среди взрослых (WDSF), финалист чемпионата России по латиноамериканским танцам среди профессионалов (WDC) (Москва)

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ ТАНЕЦ В СИСТЕМАХ WDC И WDSF. СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

World Dance Council (WDC) и World DanceSport Federation (WDSF) — это две системы, два разных подхода к танцу. Мне ближе ценности, которые пропагандирует WDC, но я много лет соревновался в системе WDSF, и эта система мне тоже понятна. Наверное, можно сказать, что основная разница именно в спортивной составляющей. Специфика соревнований, проходящих под эгидой WDSF, такова, что она обязывает топ-пары все время находиться на пике физической формы. Выносливость и концентрация, пожалуй, становятся основными приоритетами танцевальных пар.

Говоря про то, что я вижу в системе WDC, я не скажу, что это нечто совершенно другое, нежели WDSF, что это несравнимые вещи или же танец в системе WDC — это недостижимое великое искусство. Нет, это не так. Но все же для меня направление развития латиноамериканской программы во Всемирном танцевальном совете гораздо ближе к корням и традициям истинного латиноамериканского танца.

Часто замечаю, что топ-танцоры WDSF перенимают идеи для своего танца из системы WDC. Но глобально (если взять средний уровень взрослых танцоров WDSF) то, что я вижу у многих, я для себя называю псевдолатиной. Казалось бы, и шаги танцоры исполняют одинако-

вые, и много сходства, но важная составляющая аутентичного латиноамериканского танца у многих танцоров потеряна.

В многоаспектном танцевальном спорте в разное время на первое место могут выступать разные составляющие танца: техника, тайминг и четкий ритм, выносливость и «спортивность». Все это, на мой взгляд, коснулось и топ-пар, и их приоритеты со временем тоже менялись. Сегодня, глядя на ведущие мировые пары, я с радостью для себя отмечаю, что бальный танец возвращается к истокам латиноамериканского танца. Сегодня больше ценится хорошая «классика», где присутствует «hip action», «body action», «cuban movement». Это не может не радовать!

Все новое — это хорошо забытое старое. В автопроме, например, дизайн современных автомобилей во многом напоминает машины 1970–1980-х годов. Так же и в танцевальном спорте. Есть большое количество непревзойденных мастеров прошлых поколений, на танец которых можно смотреть часами, и черпать идеи из их танца, может быть, возвращаясь к тому, что было модно в то время.

Также, конечно, в спортивный танец привносятся идеи и элементы смежных хореографических дисциплин, в первую очередь, современного танца.

Но важно понимать, что педагог должен обладать глубоким пониманием механики латиноамериканского танца, чтобы умело совмещать его классические основы с современными инновациями.

А. Н. Киселев,

*финалист чемпионата России среди профессионалов (WDC),
вице-чемпион Европы среди взрослых (WDC AL), финалист чемпионата мира
среди взрослых (WDSF), серебряный призер чемпионата России
по латиноамериканским танцам среди взрослых (Москва)*

СТАТУС ПРОФЕССИОНАЛА И ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПОДХОДА К ИСПОЛНЕНИЮ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА

Английская школа бального танца. Понятие «английская школа» и сообщество английских педагогов, конечно, существуют, почти ничего не изменилось. Но педагоги, представляющие английскую школу, — это сегодня в основном старшее поколение. Молодые педагоги, чья танцевальная карьера складывалась в 1990-х годах, преподают в других странах, в частности в Азии и Америке, и там развивают эту школу танца.

Проблема однотипности в танце. Это проблема более молодых педагогов, потому что у педагогов с хорошим уровнем занимаются пары другого возраста, уровня и опыта. И все эти пары абсолютно разные. Если мы говорим о большинстве, глядя на первые туры, безусловно, эта проблема присутствует. Если мы говорим начиная с 48, 24 лучших пар, то количество однотипных дуэтов падает до нуля, насколько мы это можем заметить. Все зависит от категории танцоров. Если мы говорим о детских группах, то это довольно большая проблема, так как личность еще не развита до конца, чтобы танцор сам мог решать, что выбрать, а педагоги в большинстве своем, особенно молодые, стремятся дать самое лучшее, но исходя из своего опыта, соответственно, замещая опыт ребенка своим.

Традиции танца в системе WDC. Я бы не сказал, что отражение в танце традиции загоняет танцора в жесткие стилистические рамки. Очень часто пары, которые хотят выйти за эти рамки, переходят границы эстетической нормы — от выбора костюмов до движений, хореографии, а точнее, ее интерпретации. Есть много разных способов сделать эстетичным обычный шаг, не выходя за рамки дозволенного.

Форма и содержание. Форма и содержание — это неразрывные понятия. Одни больше внимания в танце уделяют форме, энергии движения, другие говорят, что главное — донести содержание танца, его эстетику, внутреннюю составляющую. Как это уравновесить? Наглядно это можно объяснить так. Возьмем чистый лист бумаги, поставим на нем в разных углах две точки, соединим их прямой линией, условимся, что по одну сторону линии будет добро, по другую — зло. Мы воспринимаем это как противоположности. Но стоит этот лист приподнять и покрутить, мы обязательно найдем позицию, в которой эти две точки соединятся в одну. Нам, к сожалению, не всегда хватает терпения, опыта и усилий, чтобы понять: мы говорим об одном и том же, только разными словами. И все это направлено на то, чтобы сделать нас лучше. Форма или содержание — больше вопрос предпочтения.

Тенденции развития латиноамериканского танца. К сожалению, WDSF и WDC — это сегодня, на мой взгляд, параллельные миры. Нет однозначного ответа, хорошо это или плохо. Создается такое впечатление, что спорт и искусство (танцевальная составляющая) борются, не хотят существовать вместе.

Сегодня все больше говорят о том, что танец — это не просто движение под музыку, что музыкальность и ритмичность должны сочетаться с хореографией, в танце важно взаимодействие, проявление мужско-

го и женского начала. Я всегда ценил в танце качество исполнения, сохранение традиций.

Латина развивается, появляются какие-то новые элементы, меняется скорость исполнения. Но никто из педагогов не говорит о скорости ради скорости. Наоборот, говорят, что не нужно суетиться на паркете. В. Пино говорил, что, когда ты смотришь на кого-то или кто-то смотрит на тебя, возникают две реакции, две эмоции: 1) зачем они это делают и 2) как они это делают. Для меня это очень важно.

Некоторые танцоры пытаются совершенствовать свой танец, привносят новые элементы из других стилей. Так было всегда, главное, в каком процентном соотношении эти элементы будут сочетаться. Это очень тонкая грань: если процент привнесенных инноваций будет зашкаливать, танец перестанет быть танцем, потеряет аутентичность.

Профессиональный подход к спортивной карьере. Время идет, многое меняется в жизни, в карьере. Со временем приходит понимание, что занимаешься любимым делом и без этого жить не можешь. По-другому, философски, начинаешь относиться к результатам соревнований, к своим победам и неудачам. Если посмотреть глобально, то наши изменения в результатах небольшие, тур не поменялся, в International попадаем в 24 пары. Но мы приобрели опыт, очень изменились качество исполнения и отношении к танцу. Сегодня уже нет ощущения, которое было 4–5 лет назад, что жизнь закончилась и надо завершать танцевальную карьеру. Наоборот, появилось стремление совершенствоваться, учиться у соперников. Это профессиональный подход.

Мы счастливы, что нашим бессменным «танцевальным папой» всегда был Виктор Анатольевич Никовский. Нам помогают С. Крикливый, В. Кричмарев. Мы начали заниматься с Г. Фейервезер, Д. Бернсом, Б. МакКолл, С. Стопфордом, Э. Салбергом. Всех педагогов очень любим и ценим.

Э. Салберг — гений в плане механического движения, как это должно быть, как это работает и сочетается. Для меня он — хранитель аутентичности латиноамериканского танца. Гениальный человек гениален во всем. Начиная с того, как он раскладывает механику, как ставит вариации. Мы пытались станцевать поставленную им вариацию, и только через полгода это действительно стало получаться, и мы дальше будем это развивать. Сейчас становится все лучше, легче. Эспен видит все наперед. Все, что он нам сделал, построено на бейзике, но это так виетовато и красиво.

Б. МакКолл — супермотиватор и заботливый человек. Всегда выслушает, поймет, направит, чувствует человека, к каждому находит подход. Она умеет «раскрутить» танцора на эмоции.

Г. Фейервезер — это бешеная энергетика. Смотришь на нее — и сразу влюбляешься: как она двигается, как говорит, как преподносит себя! При всей своей царственности она очень доброжелательна. Ей хочется подражать, повторять, делать так же, как она, не задумываясь, что может не получиться. Просто берешь и делаешь.

С. Стопфорд — человек, который сразу видит, что может работать на результат, а что нет. Он не добивается эффекта только ради эффекта, помогает перестроить вариации, не боится упростить технику, ориентируясь на психологические и физические особенности танцоров.

Д. Бернс — недосягаемый человек-глыба. Донни — энергетический генератор. Мы мало с ним работали, но этого хватило, чтобы понять масштаб его личности.

Е. А. Степанов,

*мастер спорта России, пятикратный чемпион мира,
четырнадцатикратный чемпион России, бронзовый призер чемпионата мира
по латиноамериканским танцам среди профессионалов (PD WDSF) (Астрахань)*

ТВОРЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ В ПРЕПОДАВАНИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА

Я, как и мои родители, был воспитанником Натальи Будкарь. Она воспитала во мне любовь к танцу, ответственное отношение к делу и вообще отношение к жизни.

А. Н. Будкарь вела колоссальную общественную работу, в том числе «выбивая» финансирование не только у Астраханской федерации танцевального спорта, но и у городского правительства. Творческий процесс выстраивал Илья Викторович Данилов — у него было огромное желание воспитать чемпионов. Работать с Даниловым — огромное везение и счастье. Именно он научил меня танцевать. Также я тренировался у Тоны Найхаген, но мне не очень нравился ее стиль работы. Она как бы опускала тебя в грязь и начинала оттуда поднимать, а я привык и до сих пор люблю работать «на позитиве». После ее уроков я уже не действовал интуитивно, потому что она приучала меня всегда иметь четкий продуманный план, заставляла принимать решение умом.

Этим она сильно отличалась от Данилова, который делал ставку на инстинкт, ощущение: «Попытайся, почувствуй, попробуй!» Этот под-

ход был мне ближе, и всеми своими победами я в конечном счете обязан только вдохновению и интуиции. Даже на уроках с Виктором Анатольевичем Никовским, когда мы вроде бы отрабатывали коннект бедра, колена и стороны, он нередко говорил: «Женя, у тебя есть инстинкт танцора, так что танцуй, как чувствуешь». Благодаря В. Никовскому я научился видеть движения объемно, как бы в формате 3D.

Когда у меня появились свои ученики, мне поначалу было сложно работать, потому что в свое время педагоги, понимая мою натуру, ничего не навязывая, старались раскрыть мой потенциал. Сейчас я понимаю, что это не для всех подходит. Со временем у меня выработалась своя система, которую я использую и стараюсь совершенствовать.

Очень интересно проходили уроки у Т. Рыбалко. Она всегда давала огромный объем информации, хотя в конкретной ситуации обычно требовался минимум того, что я узнал.

Еще один замечательный педагог — Г. Освик, я его очень любил. Он заставлял смотреть на движения с точки зрения дыхания. Есть такие джазовые темы, когда ты просто наполняешься воздухом и на выдохе начинаешь выстраивать движение, перенаправляя энергию от одного шага к другому. Это было очень интересно.

Я и сейчас часто захожу на уроки к В. Никовскому. Мне, уже как тренеру, на его уроках интересно узнавать нюансы, которые ускользали от меня, когда я был танцором. Тогда у меня была цель — результат, а времени на подробный анализ не хватало.

Я был восхищен Б. Ватсоном. Говорили, что я на него похож в пластике, но не потому, что я старался его копировать, — просто я так чувствовал. Хотя, возможно, чувствовал потому, что много смотрел на его танец. Пожалуй, он был моим единственным кумиром. Главное в его выступлениях — чувство свободы. Д. Бернс — противоположность Ватсона. В каждом его движении отточенная, совершенная техника. Да, он сломал стереотипы, изменил латиноамериканские танцы, добавил работу бедер, ротацию, гравити. Но естественности ему все же не хватало.

Но какое же разочарование постигло меня, когда я впервые пришел на урок к Брайану! Думал: «Сейчас мы будем фантазировать в порыве творческого вдохновения». А он сразу жестко спросил: «Какое направление? Какой тайминг?» И до сих пор он придерживается этих двух принципов. Если ты знаешь свое направление и время, то тебе больше ничего не требуется, все остальное — стиль.

Вообще использовать слово «танец» сегодня уже неактуально. Есть спортивное направление с элементами танца. Мне не нравится, что отсутствует «парность», то есть пара осталась, но это не мужчина

и женщина, а два спортсмена (я их называю «спортивный инвентарь»), действия которых ограничены физическим компонентом. Наверное, визуальное взаимодействие уже не требуется. На последнем чемпионате мира я понял, что это и не нужно, потому что судьи в финале смотрят со спины. Но зритель-то хочет видеть искусство, проявление чувств! Почему билет в театре в партер стоит дороже? Потому что артист делится эмоциями, передает публике свою энергию. Чем дальше находятся места, тем они дешевле, там энергетика почти не ощущается. А в спортивных танцах судьи оценивают выступление по формальным компонентам, им эмоции ни к чему.

Теперь о музыке. DJ Макси — это, конечно, круто, в тренде, но мы теряем традиции. Для меня танцевальная музыка — это Blackpool, International, UK, и я всех своих учеников пытаюсь учить танцевать именно под нее. Почему? С этой музыкой танец — основа, а звуковая часть — сопровождение. А если мы включаем DJ Макси, слышим громко отбиваемый ритм, крики и другие навязчивые шумы, получается, что танец дополняет музыку. Конечно, и в новых композициях можно услышать хорошие мелодии, но английская музыка — это другое, она возникает как будто внутри. Вероятно, это просто новые правила игры, и я принимаю их, воспитываю учеников уже не так, как мне хотелось бы и как считаю нужным, а так, чтобы они могли стать чемпионами. Сегодняшние танцоры — техничные, идеальные исполнители, они стремятся сделать что-то лучше всех. А судьи, когда выбирают чемпионов, вряд ли думают, что на них будут равняться другие.

В Великобритании, например, где любят традиции, выбирают чемпиона очень тщательно. Не того, кто идеально танцует «ча-ча-раз-два-три», а того, кто сможет развивать спортивное танцевальное направление, сохраняя традиции.

Еще одна негативная тенденция, охватившая все сферы жизни: чем бы мы ни занимались, важна скорость. И результат в спорте тоже нужно получить как можно скорее. При этом мы теряем умение получать удовольствие от процесса. Мои ученики не наслаждаются творческим поиском, движением в танце — они счастливы, только когда видят результат. Соответственно, обучения как такового практически нет, а есть тренинг, накачка. Нет возможности поговорить с ними о разновидностях румбы, стилистике работы бедер или о том, в каких направлениях делается *pendulum action*. Конечно, какой-то минимум я им все же даю, но это получается «точечно». Желание как можно быстрее получить результат сильно вредит процессу.

Среди современных танцоров многие мне симпатичны.

Два года назад для меня стали настоящими открытием Остин Джонсон и Нино Дззеладзе. Они очень «латинские» — естественные и живые. Остин и Нино всегда выступают по-разному, и у них танец начинается не в тот момент, когда звучит музыка, а с первого шага на паркете. Они еще идут, а уже проявляется характер, в каждом шаге. И настроенные транслируют всегда разное. Сегодня это моя любимая пара. Но им не дают бороться. Шестое место в финале — это, на мой взгляд, для них не результат.

Еще одна прекрасная пара — датчане Т. Багер и И. Желязкова. Правда, партнер в этой паре — мешковатый «пешеход». В этом, кстати, различие между разными федерациями. Если у нас танцоры — самовлюбленные нарциссы и все время пытаются «перетанцевать» партнершу, то WDC — федерация женщин, потому что мужчина позволяет быть женщине женщиной. Настоящая роль партнера заключается в том, чтобы позволить своей даме показать себя. Так вот, глядя на Тролса и Инну, партнера практически не видишь, но понимаешь, что без него партнерша ни за что не стала бы такой великолепной. А у нас, к сожалению, доминируют партнеры — все сами, все в одни ворота, сильно, мощно, энергично. Неправильно в нашей федерации относятся к женщине!

В WDSF я бы, наверное, никого не стал выделять, потому что отношусь ко всем как к ученикам. Если в парах WDC я вижу законченную картинку, то наши для меня — пока материал: я знаю, они еще многое могут сделать.

Есть ли различия между этими федерациями? Конечно, еще какие!

Бытует мнение, что танцоры WDC танцуют естественно, с душой. Но я посмотрел их турниры и понял, что это не так. Если наши ребята физически сильные и больше думают о технике исполнения, а не об эмоциях, то там чувства есть, но выглядят они неестественно. Когда сравниваешь шесть топовых пар у нас и у них, видно, что у танцоров WDSF доминирует спортивная составляющая, а в WDC — отношение к движению.

В системе WDC большое значение имеют и турниры, на которых воспитываются танцоры. У них не так много соревнований, как у нас. Например, в Великобритании три больших турнира с многолетней историей, а развитие определяется именно традицией — турнирами, музыкой и т. д.

В России нет турниров «с историей», у нас Russian Open только начал возрождаться. Раньше мы имели возможность ездить и знакомиться с английской танцевальной культурой, и это многое нам дало. Но сейчас я уже смирился с тем, что здесь будет не так, как там, поэтому

нам с коллегами надо самостоятельно принимать решение и выбирать вектор развития танца. После Russian Open я говорил с судейским комитетом, что судьи своей оценкой определяют вектор дальнейшего развития. Мы вполне можем создать те танцы, которые захотим, и они могут быть совершенно оригинальными, и никто не мешает нам поменять подход к делу.

Для меня WDC — все-таки своеобразный клуб по интересам. В WDSF — профессиональный подход к танцу как к спорту: ID-карты, трансляции, баллы, мастера спорта... Все это очень круто. А в WDC ты можешь привести любую партнершу, зарегистрироваться на турнире и выйти на паркет. Это, скорее, фестивали, которые будут дрейфовать в сторону развлечения и досуга.

У меня сложилось впечатление, что в WDSF латиноамериканскими танцами правит хаос. Тенденции непонятны, все происходит стихийно.

Когда танцевали мы, качество танца было примерно у всех одинаковое, поэтому при распределении мест стали учитывать политическую ситуацию. Сейчас наоборот: политика стабилизировалась, а вот качество «хромает». Думаю, что сейчас самое время возвращаться к основам, к бейсику, к классическим шагам. Сегодня на развитие латиноамериканских танцев большое влияние оказывает Team Diablo. Но обучения как такового нет — сборы, сборы, сборы, одни за другими, а сборы — это смайл, позитив, come on! Какой он классный педагог! Но правду никто не говорит, потому что она не всегда вписывается в «позитив», да и не все готовы ее услышать.

Вот прошел чемпионат мира. И что? Все ожидаемо: эти на первом месте, те на втором и т. д. А хотелось бы интриги, страстей, ротации. Когда на гранд-слэме Андрей выиграл у Тимура самбу, он сказал: «Я готов проигрывать еще сколько угодно — только дайте побороться!» Когда результат заранее известен, нет борьбы, а значит, и стимула к росту.

В профессиональной подготовке тренеров в России тоже много проблем. Одна из них — отсутствие технической структуры. У нас есть своя, «русская», техника, и многие ее преподают. Но зачастую мы сознательно учим детей неправильному движению, чтобы создать эффектную картинку. Думая о сегодняшнем результате, мы не заботимся о том, что будет завтра. К тому же среди тренеров много непрофессионалов. У нас много клубов, массовый спорт извратил понимание бальных танцев. Наверное, чтобы быть хорошим тренером, надо обязательно пройти путь танцора хотя бы до «A-S» класса. К сожалению,

тренеры, как показывает практика, не желают повышать свой профессиональный уровень. Они считают, что и так все знают, а таких людей ничему научить невозможно.

У нас есть пять танцев, в которых четко прописаны приоритеты в стиле, технике, приемах, характере исполнения. И педагоги при подготовке спортсменов должны исходить из этого. Если в самбе какое-либо движение мешает сделать баунс, от него надо отказаться. Например, в румбе приоритет — перемещение веса, поэтому если что-то препятствует этому, значит, этого делать не надо. Если в самбе предусмотрен баунс, то он должен быть включен в общий контекст движений, даже если вы танцуете на прямых ногах. Если в ча-ча-ча есть стакато, то неправильное движение бедер не должно его отменять. В румбе предусмотрено непрерывное движение, значит, ни одно действие не должно мешать этому. Если в пасодобле важны объем и позиция, то каждое движение должно быть подчинено этому. В джайве каждое движение легкое и делается как бы «от пола», значит, все должно подчеркивать эту идею.

Мы любим внедрять новое и часто действительно находим интересные решения. Но при этом надо обязательно помнить о приоритетах. Главное пожелание всем молодым педагогам — искать ответы на сложные вопросы в приоритетах танца, которые, к счастью, еще не совсем утеряны.

Секция 2

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦА

Д. А. Жарков,

*заслуженный мастер спорта России, пятикратный чемпион России,
трехкратный чемпион Европы, четырехкратный чемпион мира
по европейским танцам среди взрослых (WDSF) (Москва)*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦА ГЛАЗАМИ ЧЕМПИОНА

Творческий путь. Моя танцевальная карьера разделилась на несколько этапов. Большой вклад в мое становление и развитие как танцора внесли первые педагоги, в частности И. С. Курская, в клубе которой я занимался три года, и И. В. Данилов, руководитель клуба «Триада», который многому меня научил в начале моего творческого пути (за что я ему очень благодарен). Нельзя не упомянуть и других педагогов, с которыми я сотрудничал на протяжении своей карьеры: А. Чеботарева и Г. Гунько, А. Мельников и И. Соломатина.

Затем я перешел к исполнению одной программы — стандарта — в возрастной группе «молодежь». В тот период моя карьера складывалась не вполне удачно. Я начал заниматься в клубе Т. Г. Прозоровой, которая также сыграла важную роль в моей танцевальной карьере. Там же я начал танцевать в паре с Ольгой Куликовой. Затем последовал переход нашей пары в клуб С. Дуванова, который предоставил нам большую свободу действий и поддерживал любые наши начинания.

Спустя два года мы начали участвовать в крупных европейских турнирах и примерно в тот же период встретили Фабио Селми — главного человека в нашей жизни, который значительно повлиял на нашу карьеру. Это наш «танцевальный отец», гуру, который научил нас не только танцам, но и многому в жизни, соблюдению определенной танцевальной «религии». Сегодня Фабио Селми для нашей пары — не только тренер, но и член семьи.

Ф. Селми является бесценным основным педагогом нашей пары уже на протяжении 11 лет. Это позитивный и эмоциональный человек, который заряжает танцора положительной энергетикой. Фабио Селми наделен особым даром: когда он находится в зале, танцоры лучше танцуют.

Моя партнерша О. Куликова после каждого урока с педагогом ведет конспекты, записывает то, о чем говорилось на занятии (иногда конспект занимает страницу или две). После урока с Фабио не всегда знаешь, что написать: вроде бы информации немного, но танцор на занятии словно летал, у него все получалось. Особенность преподавания Фабио — сочетание техники и артистизма с учетом особенностей конкретного танцора. Он объясняет сложные вещи простыми словами, приводя бытовые примеры, ассоциации, которые легко понять.

Тенденции развития европейского танца. За последние 10–15 лет европейский танец претерпел существенные изменения. Отчасти наша пара является одним из «виновников», спровоцировавших эти изменения. Когда в 2010 году мы впервые попали в финал чемпионата мира, то смотрелись там как белые вороны: никто не танцевал в том стиле, в котором танцевали мы. Кому-то он нравился, кому-то нет, но, без сомнения, это было нечто новое. Если посмотреть на современный стандарт, то сегодня примерно 80 % пар танцуют в том стиле, который начинали развивать мы. Этот стиль можно охарактеризовать так — большая свобода и эластичность верха, большое движение, большая амплитуда движений. Соответственно у танцора появляется больше возможностей в музыкальном плане развить то или иное техническое действие.

Сравнивая то, что мы видим сейчас в стандарте, и то, что было раньше, можно говорить о том, что стало больше объема, стало больше динамики, возросла скорость, хореография стала гораздо сложнее, мы видим больше растяжения в теле партнерши, более частые изменения вращений, изменения наклонов. В нашей паре эти изменения происходили постепенно и наложились на определенную базу. Раньше много внимания уделялось работе ног. Нам удалось создать комбинацию низа и верха, верх стал более эластичным. Можно говорить о том, что верхняя часть в стандарте работает не намного меньше, чем в латине.

Из негативных тенденций могу выделить то, что сегодня молодое поколение танцоров пытается копировать финальный результат, не понимая, откуда берется начало действия. Эти проблемы часто проявляются на турнирах. Мы считаем, что необходимо уделять внимание нижней части: когда у танцора сильная основа, то соблюдается баланс действий и наверху. Когда все начинается с верхней части, база не в ногах (они менее развиты), баланс отсутствует. Танцевать, активно используя верхнюю часть корпуса, интереснее, танцор получает от этого больше удовольствия, но необходимо начинать с азов.

В последний год, когда наша пара выигрывала турнир, мы старались начинать танец победителей с бейзика (набора основных, базовых фигур

в танце), чтобы послать следующим поколениям танцоров месседж, что бейзик — это самое важное и только при грамотном использовании основ возможно дальнейшее развитие. Если танцор начинает с интерпретационных движений корпуса, забывая о технике и механике нижней части, сложно будет добиться контроля этих действий.

Роль партнерши в стандарте. Выражение «За каждым сильным мужчиной стоит сильная женщина» применимо и к нашему виду спорта независимо от стилистики и времени: от партнерши зависит очень многое. Приоритетная задача партнерши — следовать за партнером. Но в связи с этим работа партнерши становится более сложной, потому что она должна сохранять индивидуальность своих действий. Я считаю, что партнерша — это 50 % успеха пары. Танцую с Ольгой, я стараюсь выстроить свой танец так, чтобы в первую очередь показать ее: когда я начинаю что-то делать, взаимодействуя внутри пары, моя вторая половина продолжает действие, заполняет его и провоцирует выполнение следующего действия.

WDC и WDSF. Если попытаться сравнить европейскую программу в двух системах — World Dance Council (WDC) и World DanceSport Federation (WDSF), то хороший танцор будет прекрасно танцевать и там и там. Существуют технические и механические правила выполнения движений, которые везде одинаковы. Различаться могут интерпретационные моменты, но не базовые, которые очень важны и от которых необходимо отталкиваться.

В WDC отдается приоритет нижней части, верхней уделяется не много внимания, так же как и динамике, скорости и сложности хореографии. Основная идея — грамотный перенос веса и совместность движения.

В WDSF приоритет — за динамичными, быстрыми движениями со множеством перестроений и сложной хореографией. Все направлено на достижение яркого внешнего эффекта.

Повторю, что в обеих системах есть танцоры высочайшего уровня, просто каждый выбирает свой приоритет.

Система судейства 3.0. В финале чемпионата мира наша пара, пожалуй, единственная, которая испытала на себе все редакции новой системы судейства с момента ее введения на соревнованиях по танцевальному спорту. Одна из основных идей разработчиков системы — спортсмены после турнира, посмотрев оценки, могут понять, какой из компонентов их танца «хромает» и на что нужно обратить внимание. Скажу честно, что я никогда этого не делал, и танцоры, с которыми я общался, придерживаются той же позиции.

Приведу пример. Бывает так, что танцор выступает в серии турниров, которые следуют один за другим, и, ничего не меняя в хореографии своих танцев, он получает разные оценки за компонент *Choreography and Presentation*. Это как минимум странно.

Мы — танцоры, наше дело — танцевать, какую бы систему судейства ни предложили. Для меня как танцора более важно то, что на турнирах *Grand Slam*, оцениваемых по системе 3.0, формат финала подразумевает исполнение нескольких танцев соло. Этот вариант мне нравится больше, потому что, когда пара одна на паркете, можно подготовить что-нибудь интересное с точки зрения хореографии и творить (это скорее элемент шоу). В групповых танцах акцентируется соревновательный аспект.

На финальном *Grand Slam* 2018 года была введена новая система проведения финала: пять танцев по две пары на паркете — своеобразный соло-батл. Летом 2018 года в Сингапуре эта система была опробована, и мне данный формат очень понравился.

Педагогические приоритеты. На мой взгляд, очень важен индивидуальный подход к ученику: одному нужно показать, другой лучше поймет объяснение, с третьим нужно станцевать, чтобы он почувствовал.

Нам посчастливилось работать со многими высококлассными танцорами, возглавлявшими мировые рейтинги, в молодежной и взрослой группах. И говоря о таких парах, я всегда стараюсь донести до них понимание, зачем, почему и для чего она делает то или иное действие. Стараюсь избежать простого копирования какого-то визуального эффекта. Чтобы создать собственный стиль, пара должна обладать большим количеством информации, понимать истоки того или иного действия в теле, понимать историю фигуры, понимать механику движения. А дальше это уже выбор пары — каким путем пойти, чтобы достигнуть того или иного эффекта.

Сегодня один из распространенных способов усложнения и развития хореографии в стандарте — объединение частей разных фигур. Можно взять начало одной фигуры, середину другой и окончание третьей. Это вносит в танец артистический момент и представляет интерес для пар. Но важно, чтобы пара, особенно топовая, понимала, какие фигуры были использованы, как они должны танцеваться в классическом, оригинальном виде, какие идеи заложены в то или иное движение. Только после этого пара сможет развить идеи и найти собственное оригинальное исполнение получившегося соединения.

Молодым педагогам и танцорам я хочу посоветовать уделять больше внимания основам, а не трюкам и эффектам.

Творческие планы. То, чего наша пара добилась на сегодня, — результат, о котором мы не могли и мечтать. Я помню себя юным танцором, который, как и любой ребенок, хотел стать чемпионом мира. Позрелев, я стал понимать, что это, скорее всего, невозможно. В молодом возрасте я считал титул чемпиона России пределом мечтаний. Когда мы перешли в категорию взрослых, наша карьера складывалась не так удачно, как сегодня. Но постепенно мечты становились реальностью. У нас было желание хотя бы раз представить Россию на официальном титульном соревновании. В итоге то, что у нас получилось, невозможно было запланировать или думать об этом всерьез.

Сегодня мы обладатели пяти титулов чемпионов России, трех титулов чемпионов Европы, четырех титулов чемпионов мира, чего никогда не было в истории WDSF — ни одна пара не выигрывала чемпионат мира четыре раза подряд. Мы девятнадцать раз выигрывали Grand Slam. Последняя цель в нашей любительской карьере — финальный Grand Slam (декабрь 2018 г.). Нам очень хотелось бы в двадцатый раз победить на этом престижном соревновании.

Когда мы выиграли чемпионат мира третий раз, многие спрашивали нас о переходе в разряд профессионалов. Но дело в том, что между первым и третьим титулами чемпионов мира прошло менее двух лет и мы еще не «натанцевались», не хотели уходить. Мы чувствовали, что прогрессируем, нам это интересно, мы получаем удовольствие от процесса. В течение 2018 года мы сделали все, что запланировали. Мы благодарны нашим соперникам за борьбу, зрителям — за поддержку и внимание, судьям — за уважение, которое было проявлено к нам. Мы чувствуем, что сделали все, что хотели, и, наверное, пришло время изменить свою жизнь.

В 2019 году наша пара планирует продолжить карьеру в разряде профессионалов (PD WDSF). Мы не строим планов о том, сколько продлится наша карьера, — принимая решение, будем руководствоваться своим сердцем.

Е. В. Филипов,

*член президиума Федерации танцевального спорта Приморского края,
судья всероссийской спортивной категории,
судья международной категории WDSF (Находка)*

СПЕЦИФИКА ДИАЛОГА ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ В ЕВРОПЕЙСКОМ ТАНЦЕ

Тенденции развития европейского танца. Сегодня существуют две основные организации, в которых и развивается спортивный танец, — это WDSF и WDC. Если взглянуть назад, в недалекое прошлое, то можно вспомнить период некоего разделения организаций, хотя это было скорее не разделение, а просто в какой-то момент все лидирующие любительские пары, которые танцевали на соревнованиях в обеих организациях, стали выступать исключительно в системе WDSF. В WDC осталось очень не много пар, и финальные места начали занимать пары, которые годом ранее, например, танцевали в лучшем случае в сорока восьми. Эти пары начали наполнять финал и полуфинал крупных соревнований и, естественно, по качеству не дотягивали до привычных составов финалов этих соревнований.

Организация WDC, в свою очередь, не стала форсировать события, понимая, что за короткий срок невозможно научиться хорошо и качественно танцевать европейскую программу. Им понадобилось примерно десять лет на то, чтобы воспитать новый состав пар, который уже развивался вне системы WDSF.

Сегодня наблюдается симбиоз «олдскульного» английского качества, фундаментальных, базовых принципов и современных тенденций (корпусной работы, современной механики), причем не в парах, которые танцуют в разряде профессионалов и любителей, а в парах, выступающих в группе до 21 года и в разряде юниоров.

В WDSF наблюдается чрезмерное развитие европейской программы. Большинство пар стремится к тому, чтобы сделать больше шагов на один такт музыки, воплотить больше идей и действий в единицу времени, показать выше скорость и больше амплитуды. И самое главное — все это происходит, невзирая на уровень мастерства пары. Есть пары, которые со всем справляются и выглядят пристойно, но большинство пар не могут этого, но вынуждены делать, чтобы быть в тренде.

Сегодня в рамках WDSF в хореографии пар практически невозможно увидеть базовых фигур в классическом исполнении, так же как и базового подготовительного шага.

Складывается впечатление, что мы забыли о фундаментальных принципах, которые должны показывать пары. Это не значит, что все пары должны танцевать хореографию класса «Е», тем не менее каждая пара высокого уровня, на мой взгляд, должна включать в свою хореографию фигуры чистого бейзика, чтобы показать умение его исполнения и пример подрастающему поколению, чему они должны научиться.

Подводя итог тенденциям развития европейского танца, следует сказать, что в системе WDSF многие пары стараются быть оригинальными, придумывать что-то новое. Происходит перенасыщение танца модными инновациями в ущерб фундаментальному качеству. Увлечение корпусной работой наверху приводит к потере качества в нижней части корпуса, ногах. Уровень сложности хореографии нередко значительно превышает уровень самих исполнителей. Сегодня есть дети, танцующие «закрытую» хореографию до «С» класса, а дальше нет никакой градации. Нередко можно встретить пары, которые еще ничего не умеют, но танцуют хореографию финальных пар чемпионата мира по взрослым.

Специалисты WDC понимают, что происходит в WDSF, и стараются выделиться. Иного пути, как следовать консервативным тенденциям, у них нет. Инновациями в корпусной работе, используемой и пропагандируемой WDSF, они противопоставляют пропаганду вертикального корпуса, элементы «old fashion».

Если говорить о парах топ-уровня, то, несомненно, среди пар, выступающих в финале WDSF, есть танцевальные дуэты, которые могут успешно совмещать тенденции и приоритеты двух организаций. Но если не учитывать 48 лучших мировых танцевальных пар, то вырисовывается иная картина — сложная, перегруженная хореография с низким уровнем понимания и контроля базовых принципов движения.

Кумиры и примеры прошлого. По сей день, если я смотрю танцы на видео, я гораздо меньше смотрю на современных танцоров. Почему то мне больше хочется посмотреть старые записи М. Хилтона, Л. Барикки, Э. Синкинсона, В. Пино, М. Джорджанни. Мне хочется увидеть танец людей, которые воспитали меня как танцора. Здесь можно провести аналогию с романом «Война и мир» Л. Толстого: когда читаешь это произведение в 14 лет, обучаясь в школе, у тебя одно восприятие, когда читаешь его в 25 лет — совсем другое, а в 40 лет — третье. Точно так же танец этих легендарных танцоров воспринимается иначе, когда уже есть педагогический опыт и пройден определенный путь в спортивной карьере. Я не устаю анализировать их танец, с удовольствием смотрю их лекции и всегда стараюсь воспользоваться возможностью пообщать-

ся с ними вживую или привести к ним на урок своих учеников. Это поколение танцоров и их танец по сей день вдохновляют меня.

Влияние личности на развитие танцевального спорта. Во все времена танцоры хотели быть похожими на чемпионов.

К примеру, Ф. Селми — выдающийся тренер, работающий со многими топовыми парами, который придумывает уникальную хореографию с новаторскими, смелыми решениями. Далеко не каждая пара сможет продемонстрировать их на паркете. Но когда его идеи воплощают лучшие пары, это удивительно и уникально. Поэтому можно сказать, что те педагоги, которые сегодня имеют отношение к развитию чемпионов, и оказывают самое большое влияние на создание и развитие современных тенденций в танцевальном спорте.

Но есть и обратная сторона медали. Мне очень нравится, как Фабио Селми делает свою работу. За ним следуют многие выдающиеся личности, например М. Гоззоли, Д. Жарков и многие другие. В свою очередь, у этих танцоров тоже есть последователи и ученики, которые используют идеи своих учителей. Возникает ситуация, когда одни и те же идеи транслируются на огромное количество людей и перестают быть уникальными, становятся определенным трендом, что, на мой взгляд, не вполне хорошо.

В противовес этому в качестве примера можно привести В. Пино, у которого есть «штучный» товар — Э. Валери и Т. Келет. Возможно, танец этой пары не всем понятен и близок, но бесспорно, что она обладает уникальным стилем исполнения европейской программы. Вряд ли кто-то решится повторить их стиль, потому что это бессмысленно. И, тем не менее, нельзя сказать что эти личности не задают определенный тренд и не влияют на формирование тенденций в европейской программе. А именно с точки зрения демонстрации своим примером, как не «сломаться» под общепринятые, модные тенденции, а найти и развивать свой собственный, уникальный стиль исполнения.

Если обратиться к опыту команды «Team Diablo», то можно отметить тенденцию перевода искусства танца в спортивное русло. На мой взгляд, перед этим направлением не стоит задачи воспитать одну уникальную пару с узнаваемым индивидуальным стилем исполнения. Скорее есть желание создать глобальную систему подготовки танцевальных пар, которую можно применить к большинству танцоров. Привлечение специалистов из смежных спортивных дисциплин, использование различных зарекомендовавших себя методик из других видов спорта, системный научный подход к танцу — отличительные черты этого международного

направления, что, несомненно, тоже оказывает влияние на развитие современных тенденций в европейском танце.

Мы не говорим здесь о британских педагогах, которые, в свою очередь, являются учителями перечисленных выше танцоров, сформировавших у них представления о европейском танце.

Современные танцоры. Сегодня на танцоров я смотрю в основном как судья и тренер: на занятии нужно найти недостатки, которые пара должна исправить, а на соревнованиях — оценить пары по определенным критериям. В любом случае это работа, а не просто созерцание танца, от которого получаешь удовольствие.

Мне нравится наблюдать за индивидуальностями на паркете и не нравиться смотреть на копии, танцоров, которые не пытаются найти «свое лицо», быть особенными. Быть может, они неплохие исполнители и спортсмены, но их танец мне не близок.

Я бы не хотел говорить банальные вещи и называть имена, к примеру Д. Жаркова — О. Куликова, потому что они четырехкратные чемпионы мира. Вспоминаются времена, когда между С. Коновальцевым и Д. Жарковым велась своеобразная дуэль. Дмитрий много внимания уделял пластике владения телом, заполнению музыки, а приоритетом танца Сергея было сильное динамичное движение и сильная и жесткая форма.

Сегодня все пары, которые выступают в российском финале, придерживаются одной стилистики, нет ни одной пары, которая танцует кардинально иначе. Д. Жарков, Е. Мошенин, А. Глухов, Е. Никитин, Д. Плешков, Е. Сверидонов — представители одной школы. Несомненно, это танцоры высочайшего класса, но на соревнованиях мне не хватает разной стилистики и различных трактовок идей в танце. Я хотел бы видеть на паркете пары, у которых разные приоритеты в танце и которые доказывают, что танец может быть уникальным и интересным.

Система судейства 3.0. Сегодня нельзя сказать однозначно, какая система лучше или хуже. Мне привычнее скейтинг-система.

Когда я сужу соревнования по AJS 3.0, мне иногда трудно выполнять задачи, которые ставятся перед судьей. Вероятно, пройдет много времени, прежде чем принцип сравнения пар между собой отойдет на второй план (для меня это очень сложно).

Бальный танец, как и любой другой вид хореографии, — это история про чувства и ощущения. В новой системе судейства чувствам и ощущениям уделяется крайне мало внимания.

Возможно, когда новая система судейства будет подкорректирована и вместо 3.0 будет действовать редакция 10.0, она начнет работать лучше применительно к нашему виду хореографии.

Педагогические приоритеты. Если речь идет о возрастной группе «дети», то приоритет — за грамотным исполнением базовых фигур и соединений. Дети должны демонстрировать качество исполнения. Мой принцип: дети должны делать как можно меньше плохого, а не демонстрировать много хорошего. И я скорее поставлю более высокие оценки той паре, которая допускает меньше ошибок, нежели той, которая делает много хорошего и плохого вместе.

Важный момент для юниоров — выбор хореографии согласно уровню исполнителей, чтобы не произошло скачка от класса «С» сразу к классу «М». Часто, особенно в латиноамериканской программе, дети в юниорском возрасте пытаются показать чрезмерную экспрессию или взрослый аттитюд, который выглядит наигранно и не натурально. Например, rumba walk у девочки 7 лет и девушки 22 лет технически исполняется по одним и тем же правилам, но определенный эстетический, сексуальный посыл, который они несут, не должен и не может быть одинаковым. Основная идея заключается в том, что все движения должны соответствовать возрасту. Когда человек не прожил и не прочувствовал в жизни то, что пытается продемонстрировать на паркете, это смотрится плохо.

Е. П. Казмирчук,

*мастер спорта России, финалист чемпионата мира,
чемпион России по европейским танцам среди профессионалов,
судья всероссийской спортивной категории (Москва)*

СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦА

Сегодня европейская программа включает много современных направлений, которые можно назвать «fashion style». Изменение динамики фигур, имеющих классическую основу, с добавлением определенных динамических эффектов создает современный стиль их исполнения. Как следствие, это же и является самой губительной чертой, потому что когда мы берем менее опытных спортсменов, то им нужен конечный дизайн, а не предшествующее обучение этой фигуре. Поэтому пара выбирает кратчайший путь: побыстрее наработать дизайн, чтобы хоть как-то соответствовать парам высокого уровня, но при этом забыв про обучение и не создав определенной базы. А потом они не хотят ее формировать, так как необходимый эффект уже достигнут, но не имеет конечного продукта.

Мне нравится, что в настоящее время существует много динамических эффектов и стилей, определенных интерпретаций, но плохо, что при этом забываются базовые составляющие фигур, принципы владения телом, взаимодействия с партнершей и паркетом.

В тот момент, когда я был действующим танцором, понимание спорта в бальных танцах отсутствовало. Танец некоторых танцоров содержал энергетику, в основном речь идет об итальянцах, которые владели техникой, их энергия позволяла им создавать динамические действия, привлекавшие внимание. Фигуры, исполняемые ими, обладали совершенно другой энергетикой, темпераментом, отношением к самому действию.

В выборе тренера проявилась моя специфика — я отдал предпочтение тому, кто дал мне возможность развиваться, тому, кто мне нравился. Если бы это был другой тренер, то мой танец был бы не хуже и не лучше — он был бы другим. Сотрудничество с педагогом сложно сохранить в течение 8–10 лет. Только через пять лет танцор начинает понимать, что он может и что уже создал совместно с тренером. За один месяц можно только что-то подкорректировать, проработать один микроаспект своих технических возможностей. Техника формируется и познается годами.

Мне повезло в том, что я обучался танцу в двух школах: речь идет об итальянском направлении «Team Diablo» и команде «Focus» (представитель — Фабио Селми). Во время работы с Фабио моя карьера вошла в завершающую стадию и привела к конечным результатам, именно этот опыт я хотел бы передать дальше своим ученикам.

Сегодня большинство пар представляют команду «Focus». Есть лидеры в любительском танце, в группе до 21 года, в молодежном танце. Из взрослых танцоров мне нравятся Д. Жарков, Э. Содейка, В. Лацитис. Они являются лидерами, как и танцевальный дуэт А. Глухов — А. Глазунова. Танец этих пар обладает определенной стилистикой, которая близка мне. В группе до 21 года тоже есть лидирующие пары, которые мне нравятся. Среди российских дуэтов назову своих учеников О. Джен — А. Агееву и их соперников М. Пугачев — К. Оксас, представляющих Санкт-Петербург. Также в молодежной группе есть пары высокого уровня, например Д. Челпанов — Я. Машарова. И. Решетников обладает феноменальным талантом, начиная с внешних данных и заканчивая чувством танца. Я хотел бы, чтобы мои ученики были наделены такими же талантом и трудолюбием, как Олег Джен, Иван Решетников, Дмитрий Челпанов, такой же энергетикой, как Максим Пугачев с Киной. Таких спортсменов в составе своей команды хотел бы

иметь каждый тренер, который стремится привнести что-либо в европейскую программу.

Если выделить десятиборцев, то будущее за двумя парами: Олег Джен — Алина Агеева и Семен Хржановский — Елизавета Лыхина. Эти две пары обладают хорошей подготовкой в десяти танцах. Полагаю, что в ближайшем будущем они принесут России победы на чемпионатах Европы и мира, чего уже давно не было. Последние успехи в двоеборье связаны с именами Марата Гимаева и Алины Басюк. А дальше нашим спортсменам было сложно достичь высоких результатов на мировых чемпионатах. Может быть, мы сможем показать достойные результаты в программе двоеборья, как сейчас в латине и стандарте.

Сегодня меняются менталитет людей, имеющий отношение к танцевальному спорту, система и моральные ценности. Тем не менее много танцоров пропагандируют в своем танце классические, традиционные ценности и понимание танца. Хорошо, что эти танцоры занимают сегодня лидирующие позиции в мировом танцевании. Для подрастающей молодежи такие танцоры являются примером.

Сравнивая стилистические особенности исполнения европейской программы в двух ведущих организациях — WDSF и WDC, я понимаю специфику того, что допустимо, а что нет в каждой организации. Сегодня в WDSF возможно все: модное и немодное, странное и т. п. Слово — за судьями, которым это может понравиться или нет. Подход WDC более консервативен. Простой пример — венский вальс: там нет хореографии. Это считается дурным тоном.

Р. С. Попов,

*двукратный финалист чемпионата России среди профессионалов по 10 танцам (PTC),
финалист чемпионата России по American Smooth, кандидат педагогических наук,
доцент (Санкт-Петербург)*

ОГРАНИЧЕНИЯ ПО ФИГУРАМ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПОРТЕ (СПОРТИВНЫХ ТАНЦАХ): ПРИЧИНЫ, ЛОГИКА, СЛЕДСТВИЯ

На данный момент спортивные танцы и танцевальный спорт в России активно развиваются. На всех крупнейших турнирах, проводимых под эгидой World DanceSport Federation (WDSF; ФТСАПП — танцевальный спорт) и World Dance Council (WDC; PTC — спортивные танцы), танцоры, представляющие Россию, неизменно занимают места на пьедестале и являются участниками финалов. Это было бы невозможно в отсутствие условий для развития танцевальных пар в нашей стране. Тем

не менее существует много проблем. В статье рассматривается актуальная для всех участников соревнований (начиная с родителей и заканчивая аппаратом главных судейских коллегий) проблема — ограничения по исполняемым фигурам в классах и их несоблюдение — на опыте двух ведущих танцевальных организаций: WDSF и WDC.

Исполнение танцором движений и фигур во время соревнований, которые не предусмотрены перечнем допустимых для его возраста и уровня, означает только одно — его основной педагог недостаточно понимает, для чего эти ограничения вообще существуют. В противном случае такой проблемы не возникло бы.

Основой методики является обучение от простого к сложному. Следовательно, на начальных этапах обучения и соревновательного опыта танцор должен быть огражден от технических элементов и фигур, которые нарушают логику его обучения и выявляют, насколько он не владеет своим телом. В двух упомянутых организациях существуют разные подходы к этой ситуации.

В ФТСАРР — четкий перечень фигур для каждого класса («Е», «D», «С») исполнительского мастерства, переход из класса в класс на основе заработанных на соревнованиях квалификационных очков. Из чего следует, что формальный уровень и возможности танцора определяют системой соревнований.

В РТС — один перечень фигур с «Е» класса до «С»; до «S» класс танцора определяется его педагогом, так же как и его конкурсная хореография зависит от педагога, который имеет возможность сделать ее максимально выигрышной для танцора. Следовательно, формальный уровень и возможности танцора в исполнении хореографии определяются исключительно преподавателем.

Если педагог действительно заинтересован в развитии своего ученика и долгосрочной работе с ним, то он, несомненно, увидит в этих ограничениях обоюдные (для себя и воспитанника) возможности. Если же тренера интересует быстрый результат, он не ориентируется в базовых фигурах и не может составить хореографию в соответствии с программой сложности, наивно полагая, что более сложная фигура выделит (в лучшую сторону) его танцора на турнире, то превышение сложности программы возникает естественным образом.

Рассмотрим, как все это влияет на танцора. В европейской программе танцорам сначала необходимо освоить фигуры с минимальным количеством шагов в такте, без изменения позиции в паре (или с минимальным изменением), с базовым ритмом, максимально отражающим музыкальную структуру танца, и характерными подъемами и спусками. Это

позволит сфокусироваться на фундаментальных вещах: создании правильной постановки корпуса (Posture), сохранении этой осанки над передней частью ступни в начале и конце хода или шага (Poise), сохранении парного равновесия (Balance) и позиции рук (Hold), работе ступни (Foot Work), перекате веса по ступне (Movement), распределении движения во времени (Timing) и пространстве (Direction and Alignment). Танец с соблюдением указанных характеристик будет понятен как самим танцорам, так и судьям. Разумеется, увеличение количества шагов в такте, частая смена позиций, что характерно для более продвинутых фигур, наносит ущерб равновесию, позиции рук и таймингу исполнителей, делает работу ступни «грязной», а перемещение пары — отрывистым, что негативно скажется на их танцевальном опыте и результате на соревнованиях.

В лагиноамериканской программе картина примерно идентичная. Танцорам необходимо прочно усвоить и выполнять характерные для каждого танца ритмы, включая наступание и нахождение на ступне, акценты (Rythm, Timing and Accent), соединение в паре (Connection), виды ведения (Lead), соответствующие позиции в паре (Hold and Position) и переходы между ними (Transitions), выработать филигранную работу ступни (Foot Work), усвоить характерные для каждого танца технические действия/элементы (Actions) и работу бедер (Hip Action), расположение фигур в пространстве в соответствии со степенями поворота на технических элементах. Перечисленные параметры создадут прочную основу для дальнейшего развития пары и будут работать на ее результат.

Базовые компоненты необходимо развивать с первых дней и на протяжении всей танцевальной карьеры, так как они формируют координацию танцора, то есть его способность совмещать или разделять специальные действия телом для достижения конкретного двигательного эффекта, синхронизируя их во времени и пространстве со своим партнером, характером музыки и танца. Координация является ключом к созданию динамических эффектов, амплитуды и выражения характера танца, а в сочетании с сильной личностью танцора позволяет создать уникальный стиль, что является наивысшей степенью мастерства. Соответственно образованный педагог (тренер) обязан оградить ученика от лишних и несвоевременных фигур, действий, позиций, ритмов и выстроить из основных «кирпичиков» крепкий фундамент для дальнейшего развития танцора. Лишать своих учеников этой возможности неоправданно жестоко по отношению к ним, более того, это непрофессионально.

Многолетний опыт работы автора на всех позициях в судейской бригаде позволил выявить наиболее распространенные ошибки в контексте рассматриваемой темы и их последствия. Например, в латиноамериканской программе часто можно наблюдать повторяющиеся действия, приводящие к тому, что фигура переходит в разряд Continuous (бесконечная), а это сразу выводит ее из разряда базовых, так как нарушается структура шагов и ритма стандартизированной фигуры.

Часто тренеры путают понятия «*фигура*» и «*действие*». Стандартизированная фигура представляет собой определенное сочетание технических действий в конкретной последовательности, ритме и позиции в паре, которое описано в профессиональной литературе. Возможные действия в этой фигуре также описаны в учебных пособиях. Как следствие, появляется хореография, которая действительно состоит из базовых действий, но в совершенно нестандартных позициях, ритмах и сочетаниях, что гарантирует паре общение с главным судьей турнира.

Желание каждой пары выделиться среди других во время соревнований понятно. На постановку правильной и красивой работы ног уходят годы, поэтому в ход идут руки. Персонализированная работа рук — это показатель хорошего качества, но зачастую дизайн рук доходит до того, что танцоры размыкают соединение почти через каждую фигуру, что является превышением программы сложности, так как фигура должна исполняться строго в той позиции в паре, которая описана. Это делает невозможным применение парой ведения, что обуславливает потерю динамических характеристик и равновесия, так как отсутствует дополнительная точка опоры и источник энергии.

Еще одним нюансом является смена позиций в паре из теневой (Shadow Position) в закрытую (Closed Position) и наоборот. В системе ФТСАРР это актуально для танцоров «С» класса, а в системе РТС — начиная с «Е» класса. Нередко возникает ситуация, когда пара с точки зрения хореографии танцует чисто, затем использует «что-то» для смены позиции, а дальше все вновь в пределах допустимого списка фигур. В общении с коллегами выясняется, что они не знали, что это вообще регламентируется и описано. Действительно, в учебнике У. Лайрда (W. Laird) любого издания раздел «Методы смены ступней» расположен отдельно после описания фигур всех танцев, что зачастую делает его незаметным.

В заключение хочется остановиться на работе судейского корпуса. Очевидно, что именно работа судей и главной судейской бригады определяет, что сегодня является результативным, а что нет, тем самым задавая направление развития за счет поощрения определенных тенден-

ций. Проводится достаточное количество турниров (в рамках как РТС, так и ФТСАРР), на которых главный судья просто присутствует на соревнованиях, забывая, что на нем лежит колоссальная ответственность. Вызывая представителей пары для объявления замечаний по программе сложности, он тем самым способствует развитию этой пары, а не портит отношения с ее тренером. Заниматься попустительством в этом отношении опасно, так как из-за своих ошибок целый ряд танцоров будет «похоронен» и не достигнет высшего класса мастерства: у них будет отсутствовать фундамент в результате погони за модной картинкой. В свою очередь, линейный судья должен быть очень образованным и иметь хороший танцевальный опыт в связи с тем, что ему необходимо за короткий промежуток времени отличить подделку от результата скоординированных действий в паре.

Р. Е. Воронин,

*заместитель заведующего кафедрой хореографического искусства СПбГУП
по научной работе, кандидат искусствоведения, доцент*

ПЕРЕЧЕНЬ БАЗОВЫХ ФИГУР ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦА: ИСТОРИЯ ВОПРОСА И СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НА СОРЕВНОВАНИЯХ

Специфика современного периода развития танцевального спорта в России связана с избранным руководством Всероссийской федерации танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла (ФТСАРР) курсом на укрепление связей с Министерством спорта РФ и Всемирной федерацией танцевального спорта (World DanceSport Federation, WDSF). Это касается многих аспектов функционирования нашей организации, в том числе документальной базы ФТСАРР, которая не может не учитывать специфики двух вышестоящих подразделений.

Положения и правила, регламентирующие различные сферы функционирования ФТСАРР, сегодня как никогда полно отражают содержание и требования регламентирующих документов WDSF. В данной статье речь пойдет об одном из разделов Правил вида спорта «танцевальный спорт» — о перечне базовых фигур европейской программы и особенностях соблюдения правил использования допустимых фигур на соревнованиях в возрастных группах «Дети-1» (мальчики и девочки 7–9 лет) и «Дети-2» (мальчики и девочки 10–11 лет).

История, связанная с созданием правил использования допустимых базовых фигур на соревнованиях в «классовых» и детских возрастных

группах, началась примерно в 2012 году. В основу этого документа был положен некорректный подход, нарушающий основной принцип поэтапного изменения уровня сложности исполняемых фигур в зависимости от класса мастерства спортсмена. Большое количество практикующих педагогов, работающих с детскими и «классовыми» парами, находились в состоянии неопределенности в вопросе выбора допустимых фигур при создании хореографии. На это повлияло и то, что контроль за соблюдением правил использования допустимых фигур на соревнованиях различного уровня фактически не осуществлялся.

Весной 2013 года была создана комиссия, итогом работы которой стал новый документ, составленный на основе грамотного принципа распределения фигур по классам мастерства. Этот перечень был приведен в соответствие с актуальной на тот момент технической литературой.

Новым толчком к пересмотру действующих правил послужило справедливое желание привести перечень базовых фигур, допустимых к использованию на соревнованиях в детских возрастных группах, к единому образцу, принятому WDSF. Это обусловлено тем, что танцоры разных национальных организаций — членов WDSF, выступая на международных соревнованиях, должны находиться в одинаковых условиях, это касается и уровня сложности перечня исполняемых элементов хореографии. Несомненно, публикация новых технических пособий, выпущенных WDSF, и стандартизация дополнительных фигур в различных танцах также внесли свои коррективы в перечень базовых фигур.

На сегодняшний день перечень фигур, разрешенный для исполнения на официальных соревнованиях ФТСАРР, идентичен перечню WDSF Syllabus — программе World DanceSport Federation, содержащей перечень фигур, разрешенных для исполнения в возрастных группах «Мальчики и девочки» на соревнованиях WDSF.

Проанализировав этот документ, можно увидеть, что практически каждый танец получил ряд дополнительных фигур, которые разнообразили хореографию танцев. Основной принцип — заимствование фигур из других танцев с изменением ритма и характера подъемов и снижений. Добавленные фигуры органично вписываются в хореографию каждого танца и направлены на увеличение его динамики.

Исторически основным техническим пособием, которым руководствовался хореограф при построении базовой хореографии европейского танца, был учебник Г. Говарда. Сегодня это пособие считается основным наравне с учебниками по технике европейского танца WDSF, что вносит некоторую путаницу: документ содержит дублирующие друг друга фи-

гуры, исполняемые с небольшими изменениями или вовсе без них, имеющие различные названия в разных учебных пособиях.

Таким образом, педагогу, взявшемуся за создание хореографии на основе базовых фигур, необходимо знать материал, представленный в пособии Г. Говарда, книгах WDSF по отдельным танцам и программе WDSF Syllabus, так как эта программа содержит ряд дополнительных фигур по сравнению с перечнем фигур, описанных в технических книгах WDSF (например, Bounce Fallaway Weave Ending в медленном вальсе, фигура In-Out в танго).

Подводя итог сказанному, можно сделать вывод, что базовая хореография сегодня развивается, педагогам предоставляются новые инструменты и ресурсы для создания современных динамичных вариаций.

Окончание 2018 года традиционно было насыщенным с точки зрения проведения официальных первенств ФТСАРР в детских возрастных категориях. Мне довелось принять участие в качестве линейного судьи на первенствах России по европейским танцам в категории «Дети-1» (ноябрь 2018 г., Санкт-Петербург) и двоеборью в категории «Дети-2» (ноябрь 2018 г., Люберцы), в качестве теневого заместителя главного судьи на первенстве России по европейским танцам в категории «Дети-2» (ноябрь 2018 г., Санкт-Петербург). Это был интересный опыт, существенно отличающийся от наблюдения за соревнованиями такого рода в качестве зрителя, который сформировал определенный взгляд на особенности использования допустимых фигур в хореографии этих возрастных групп.

Основные нарушения, о которых пойдет речь, касаются возрастной группы «Дети-2». Удивительно, что примерно 80 % пар, принимающих участие в первенстве России, допустили хотя бы минимальные нарушения в своих вариациях. Есть несерьезные нарушения, например несоблюдение правила предшествующих и последующих фигур или нарушение компонента «позиция в паре» (например, исполнение фигуры Шассе из ПП из закрытой позиции. А есть нарушения, допущенные умышленно, самые распространенные из них — использование неразрешенных фигур с изменением базового строения фигуры (ритма, начальной позиции в паре и т. д.), например Фоллевэй виск, который должен исполняться с левой ноги назад в ритме 123 в медленном вальсе, но многие пары исполняют его из променадной позиции с дополнительным шагом, увеличенной степенью поворота и в ритме 1и23.

Важную роль в формировании единого подхода к использованию перечня базовых фигур европейского танца играют заместители главных

судей соревнований, которые обязаны досконально знать данный вопрос.

Педагогам, работающим с детскими возрастными группами, необходимо учесть, что, получив замечания от заместителей главного судьи на соревновании и пытаясь привести хореографию того или иного танца в должный вид, мы практически сводим на нет весь подготовительный этап тренировок. Даже самый одаренный и опытный танцор детской группы — это все равно ребенок, и, меняя хореографию между турами на соревновании, вероятно, можно добиться грамотного исполнения изменений, но состояние игры, которое так важно для спортсмена, свободы и легкости будет потеряно.

Секция 3

СПОРТИВНЫЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ И СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

А. И. Рябчиков,

*доцент кафедры гимнастики и фитнес-технологий Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург),
кандидат педагогических наук*

ПУТИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТАНЦА

Преподавание бальных танцев в дореволюционной России велось преимущественно артистами балета, которые оказали решающее влияние на формирование русской школы бального танца. Созданные балетмейстерами того времени бальные танцы пополнились в советский период произведениями советских бальных хореографов и составили в своей совокупности репертуар отечественных танцев, или классических бальных танцев, движения которых создавались на основе многонационального музыкального и хореографического искусства народов СССР [1]. Классический характер отечественных бальных танцев определяется полувыворотным положением ступней и шагами с носка.

Любое танцевальное направление парных танцев — как отечественных, так и европейского стандарта и латиноамериканских танцев — может реализовывать свои возможности в рамках сценического танца (танцевальных композиций для зрителей), бытового (балов, танцевальных вечеров) и спортивного (конкурсного) танца. Оставим за рамками нашего рассмотрения одиночные танцы и акробатический рок-н-ролл, который, будучи спортивным по сути, может быть использован для сценических показов, но не может выступать в роли бытового танца.

В качестве *сценического* репертуара отечественные танцы и их элементы — в наибольшей степени подходящий материал для создания танцевальных композиций. Разнообразие положений в паре, позиций рук и ног танцоров позволяет создавать наибольшее число образов в хореографических композициях по сравнению с двумя другими танцевальными направлениями. Несколько менее разнообразный диалог в паре возможен в латиноамериканских танцах, позволяющих партнерам также принимать большое число взаимных положений. В танцах европейского стандарта возможно только два положения в паре — закрытое

и променадное, и разнообразить композиции этих танцев можно главным образом за счет перестроений пар в formation (формейшн), исполняемых восемью высококлассными парами.

Выступления с отрепетированными танцевальными композициями начинались с балетного сценического искусства, а затем постепенно на сцене начали показывать свое мастерство и исполнители бальных танцев. Это направление совершенствовалось в советский период, и в настоящее время Дом народного творчества и досуга Санкт-Петербурга также развивает прежде всего данное направление бального танцевания — сценический бальный танец.

В качестве *конкурсных* бальные танцы в нашей стране получили развитие в конце 1950-х годов. Наряду с европейскими и латиноамериканскими в репертуаре конкурсов обязательно присутствовали отечественные танцы. Вторая половина 1980-х годов была отмечена ростом числа конкурсов юных и взрослых танцоров по международной программе (европейские и латиноамериканские танцы). На танцевальных же площадках доминировала дискотека, позволяющая выходить в зал людям, не имеющим за плечами вообще никакой школы танцев. Развитием отечественных танцев продолжают заниматься только энтузиасты этого жанра без какой-либо административной поддержки.

В 1999 году прошел первый городской конкурс исполнителей отечественных танцев под эгидой Дома народного творчества, ставший с того времени ежегодным. В 2001 году Санкт-Петербург принял Всероссийский конкурс отечественных танцев, который на настоящий момент оказался единственным.

После первенства 2012 года городские конкурсы отечественных танцев было решено организовывать один раз в два года: такие конкурсы, собравшие детей и взрослых танцоров, прошли в 2014 и 2016 годах. Отдельно для детей с 2000-х годов по инициативе руководителя методического объединения детских педагогов бальных танцев Г. М. Кондратенко проводится ежегодный Городской конкурс отечественных танцев памяти заслуженного работника культуры РФ В. Ф. Смирнова. Однако танцоры, вышедшие из школьного возраста, не продолжают выступлений в конкурсах отечественных танцев для взрослых и сеньоров.

В 2015 году, когда городской конкурс отечественных танцев не проводился, по инициативе Общества ветеранов бальной хореографии в зале Дома народного творчества и досуга состоялся конкурс отечественных танцев. Предполагалось привлечь к конкурсам сеньоров, танцоров студенческого, послешкольного возраста. В апреле 2015 года в группе студентов приняли участие две студенческие пары. С этого момента кон-

курсы исполнителей отечественных танцев определились как конкурсы для студентов и сеньоров. Ежегодно весной и в начале зимы (за исключением весны 2016 г.) эти конкурсы проводятся в Голубом зале Студенческого дворца культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Роль городского координатора и инициатора работы по отечественным бальным танцам взял на себя Совет ветеранов петербургского Общества ветеранов бальной хореографии. Совет ветеранов тесно контактирует с петербургским Домом народного творчества и досуга, Спортивной федерацией танцевального спорта Санкт-Петербурга, Комитетом по культуре нашего города.

На определенном этапе было решено привлекать к соревнованиям студентов и сеньоров школьников с 14 лет, поскольку в детском конкурсе памяти В. Ф. Смирнова с возрастом участников число пар уменьшается, и в группе 13–16 лет таких пар — всего 5–6.

Предыдущие три десятилетия сеньоры из года в год исполняли одни и те же пять танцев. Для придания интереса конкурсам Совет ветеранов ежегодно меняет один из пяти танцев в репертуаре сеньоров (во всех сеньорских группах одинаково). В сезоне 2016/17 года русский бальный был заменен на ланце, в следующем сезоне это был танец па-де-труа, а в нынешнем — лебедушка.

Новый формат конкурса с ежегодной ротацией репертуара призван вызвать интерес к отечественным бальным танцам, способствуя развитию и поддержанию такого качества, как ловкость, которая определяется способностью к освоению новых движений. Возможность зрителей выйти на паркет и присоединиться к исполнению танцев наравне с конкурсантами, оказаться в *mix*-танце в паре с одним из них также привлекает участников и зрителей, не только позволяет наблюдать за другими танцорами, но и вызывает желание самим посещать балы, позволяет обрести уверенность и развить умение участвовать в парных, а не только в одиночных танцах. На конкурсах студентов и сеньоров уделяется внимание и сценическому танцу. Постоянно проходят выступления коллективов сценического бального танца. Ансамблям отдельных коллективов предоставляется возможность выступить с показательными номерами.

Ключевую роль при организации танцевальных мероприятий играет приучение к культуре танцевания, бальному этикету в целом и этико-эстетическому восприятию себя в обществе.

Обучение в школе танцев предполагает не только изучение основ танца, но и повышение танцевального мастерства, танцевальной культуры, возможность участия в конкурсах или в выступлениях ансамбля.

Система стимулирующего танцевального обучения [3], основанная на английской системе Medal Tests, с 1999 года адаптирована и реализуется в Санкт-Петербурге заслуженным работником культуры РФ В. Г. Павловым. Рост достижений предполагает не участие в конкурсах, где можно раз за разом терпеть поражения и в результате прекратить заниматься танцами (а порой и выработать чувство отвращения к ним), а прохождение испытаний, или танцевальных экзаменов, в результате которых не только победители, призеры и финалисты получают награды. Подготовленный к испытаниям танцор, если его рекомендует педагог, получает после их прохождения сертификат и памятный значок, стойку или медаль, которые стимулируют его к дальнейшему обучению и повышению исполнительского мастерства.

Программа танцевальных испытаний предполагает совершенствование в исполнении танцев как европейских и латиноамериканских, так и отечественных (раздел «Классика»).

Добиться раскрепощенности, благожелательного отношения, культуры исполнения танцев в любом бальном направлении можно, если уделять внимание массовому обучению танцам и формированию потребности культурно танцевать. Этому будет содействовать, в частности, введение хотя бы в начальной школе обучения парным танцам на уроках ритмики в рамках третьего урока физической культуры, репертуар которых в большинстве своем составляют общедоступные отечественные бальные танцы.

Литература

1. Из истории отечественного бального танца // Современный бальный танец : пособие для студ. ин-тов культуры, учащихся культ.-просвет. училищ и рук. коллективов бального танца / под ред. В. М. Стриганова, В. И. Уральской. — М. : Просвещение, 1977. — С. 8–10.
2. Кудряков В. Н. За высокую культуру бальных танцев / В. Н. Кудряков // Разрешите пригласить : сб. популярных бальных танцев / сост. В. Кудряков, Л. Школьников ; под общ. ред. В. Кудрякова. — М. : Сов. композитор, 1976. — Вып. 1. — С. 3–14.
3. Павлов В. Г. Система стимулирующего танцевального обучения / В. Г. Павлов ; Межрегиональная ассоциация учителей танцев. — СПб., 2005. — 64 с.
4. Рябчиков А. И. Содержание программного материала «Бальные танцы и элементы хореографии» / А. И. Рябчиков // Фирилева Ж. Е. Ритмика в школе: третий урок физической культуры : учеб.-метод. пособие / Ж. Е. Фирилева, А. И. Рябчиков, О. В. Заградская. — Ростов н/Д : Феникс, 2014. — С. 113–204.

С. В. Шанкина,

*доцент кафедры хореографии Академии культуры и искусств
Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина,
доктор педагогических наук*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ДВИГАТЕЛЬНЫХ НАВЫКОВ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ФИЗИЧЕСКИМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ СРЕДСТВАМИ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

Проблемы социокультурной адаптации людей с ограниченными физическими возможностями (ОФВ), взаимодействия и отношения к ним общества как к полноценным партнерам выходят сегодня на первый план. Социальная независимость человека с ограниченными возможностями подразумевает не только приспособление к окружающей действительности, но и достижение максимально возможного уровня личностной самоактуализации и самореализации. В связи с этим создание условий для развития двигательных навыков и творческого потенциала инвалидов рассматривается не только как необходимая предпосылка общественного прогресса, но и как важнейшая цель социальной политики.

Танцевально-двигательные занятия для людей с ОФВ предполагают соединение множества дисциплин, которые существуют на пересечении психотерапии и танцевального искусства. Кроме того, они тесно связаны со многими другими областями знания, в том числе спорта. Среди них: анатомия, физиология, психофизиология, кинезиология (наука о двигательных возможностях человека), нейропсихология, теория физической культуры, психология и другие, то есть практически все, что можно отнести к областям знания о теле, движении, танце, психике, творческом процессе и выражении [6].

Танцевально-двигательные занятия для людей с ОФВ заключаются в том, чтобы помочь учащемуся выразить свои эмоции через движения под музыку.

Движения под музыку не только оказывают коррекционное воздействие на физическое развитие, но и создают благоприятную основу для совершенствования таких психических функций, как мышление, память, внимание, восприятие. Организующее начало музыки, ее ритмическая структура, динамическая окрашенность, темповые изменения обуславливают постоянную концентрацию внимания, запоминание условий выполнения упражнений, быструю реакцию на смену музыкальных фраз.

Танец может улучшить психодинамические функции человека. Ритмические движения содействуют укреплению разных групп мышц и улучшению работы суставов, а также развитию таких способностей, как быстрота, точность и синхронизация движений. Логично в начале коррекционного процесса отдать предпочтение именно двигательным методам, создав тем самым базовую предпосылку для полноценного участия психических процессов в овладении чтением, письмом, математическими знаниями. Это доказывает необходимость проведения специальных танцевальных занятий [3].

К основным педагогическим условиям развития двигательных навыков людей с ОФВ средствами хореографии можно отнести следующие:

- 1) теоретико-методологическое обеспечение — теоретические источники и научная литература;
- 2) учебно-методическое обеспечение — учебные планы и программы, учебные пособия и методическая литература;
- 3) материально-техническое обеспечение;
- 4) информационное обеспечение — электронные базы данных, обучающие программы, электронные учебные пособия и др.;
- 5) организационное обеспечение — организационные структуры управления и соответствующие им иерархические функциональные связи, обеспечивающие качество обучения людей с ОФВ;
- 6) координационное обеспечение — координация и согласование работы с другими учреждениями, обмен опытом, проведение семинаров и конференций, реализация совместных проектов;
- 7) кадровое обеспечение — кадровая политика, повышение квалификации и переподготовка персонала, занятого в области работы с людьми с ОФВ, с учетом современных образовательных технологий;
- 8) финансовое обеспечение — определение источников финансирования и распределение финансов в образовательных целях.

К занятиям с людьми с ОФВ здоровья следует тщательно подготовиться и провести предварительную работу. Подготовительная работа педагога-хореографа включает следующие действия:

- 1) предварительное ознакомление с личностными особенностями каждого обучающегося. Это необходимо для того, чтобы найти индивидуальный подход к человеку и тем самым облегчить адаптационный процесс;
- 2) знакомство с залом;
- 3) постепенное включение обучающегося в учебный (развивающий) процесс, чтобы дать ему возможность привыкнуть к своей социальной роли. Нагрузку увеличивать постепенно. Правильно организованный

учебный (развивающий) процесс позволит хореографу добиться наилучших результатов, а ученику — быстрее адаптироваться.

Принципиально важно приобщить людей с ОФВ к самостоятельности, научить умению анализировать свою деятельность на занятии, давать оценку своим успехам и неудачам в работе. Проблема результативности учебной деятельности для людей с ОФВ наиболее актуальна.

Каждый педагог-хореограф должен методически грамотно подготовиться к учебному занятию, подобрать эффективные технологии, необходимые оборудование и материалы.

Важный показатель качества проведения учебного занятия — план-конспект, в котором отражены цель, задачи, последовательность занятия, ожидаемый результат и подбор технологий в работе с людьми с ОФВ здоровья. Умение педагога-хореографа четко поставить перед обучающимися цель, озвучить тему занятия, создать положительный эмоциональный настрой, быстро включить всех обучающихся в деловой ритм позволяет добиться определенных результатов. При подготовке к занятию необходимо добиться логической последовательности, взаимосвязи этапов, гармоничного распределения времени, оптимального темпа, рационального использования оборудования и материалов.

Проводя диагностическую работу, педагог-хореограф определяет стратегию, технологии, критерии, оценочные показатели, формы оценки результата развития каждого учащегося.

При подготовке к занятиям важно учитывать следующее:

— тематика занятий должна быть понятной, доступной для людей с ОФВ;

— необходимо соблюдать принцип «от простого к сложному»;

— следует учитывать временные рамки этапов занятия, вариативный индивидуальный подход;

— занятия должны носить систематический характер;

— требования к выполнению заданий должны быть конкретными и реальными с учетом потенциальных и физических возможностей учеников.

На занятиях танцами создаются условия для отработки особенностей пластики движений, отражающих образы в музыке. С этой целью много времени уделяется занятиям по актерскому мастерству. Ученики должны уметь войти в роль, передать характер, движения, мимику, пластику, поведение, настроение героев танца [4].

На практике успешно применяются здоровьесберегающие, информационно-коммуникационные, личностно ориентированные технологии. Ярким показателем эффективности выбора данных технологий

являются отчетные концерты, конкурсы, соревнования и концертные выступления, в процессе подготовки к которым учащиеся получают определенные знания и навыки.

Большое значение имеет выбор музыкального сопровождения. Разнообразные жанры, ритмы, темпы музыки помогают учащимся более легко освоить основные движения, композиционное построение. Прослушивание музыки стимулирует человека к созданию собственного творческого продукта, так как сопряжено с эмоционально-образной сферой. Музыка часто соответствует уже имеющемуся настроению или способна изменить его в позитивную сторону. Уникальное воздействие реабилитационного воздействия музыки состоит также в объединении людей в делах, мыслях, чувствах — на празднике, соревновании, в конкурсах, вечерах, карнавалах и семейных торжествах. Противопоказаний для использования музыки в среде инвалидов нет, за исключением «агрессивной», разрушающей музыки, которая исполняется на повышенной громкости. Слушание музыки и пения требует от людей с ОФВ определенного умственного, физического и психического напряжения, поэтому целесообразно постоянно переключать их внимание на разные виды музыкальной деятельности [5].

Занятия спортивными бальными танцами способствуют развитию у людей с ОФВ ориентации в пространстве, координации движений, артистических, исполнительских способностей. Интегрированный подход к процессу обучения содействует общему разностороннему развитию людей с особыми образовательными потребностями.

Физическая реабилитация при помощи средств спортивных бальных танцев (оздоровление, физическое развитие) предполагает решение следующих задач: укрепление костно-мышечного аппарата и развитие моторных функций; формирование двигательных навыков и умений, способности произвольно передвигаться в пространстве относительно других людей и предметов; совершенствование ловкости, силы, координации движений, а также художественно-эстетического вкуса.

Художественно-эстетическое развитие направлено на воспитание способности к восприятию художественных и музыкальных образов; формирование чувства ритма, способности выразительно двигаться в соответствии с образом, ощущать в музыке, движениях и речи ритмическую выразительность, умение перевоплощаться.

Социально-психологическое развитие ориентировано на нравственно-волевое воспитание (проявление активности, инициативности, самостоятельности, решительности, выдержки), выработку чувства коллективизма (умений сопереживать, сотрудничать с другими участниками

творческого процесса, готовности прийти на помощь товарищу, преодолеть личные комплексы ради успеха общего дела) [1, с. 25].

Именно занятия спортивными балльными танцами дают возможность учащимся чувствовать и понимать красоту движений, передавать в них эмоциональное состояние, настроение и переживания. Учебный процесс опирается на разумное и гармоничное использование двигательных развивающих упражнений под музыку, совершаемых в различных темпе, ритме, амплитуде, включая элементы релаксации.

В процессе занятий учащиеся с ОФВ получают возможность проявить самостоятельность, инициативу, активность в действиях, у них формируются положительно-волевые качества личности, развиваются сила, выносливость, укрепляется здоровье. Реализуются на практике задачи обучения основам хореографического искусства, актерского мастерства, истории костюма, истории балета. Используются приемы обучения, способствующие формированию правильной осанки, музыкально-двигательных качеств (чувства ритма, пластичности, выразительности движений).

Для постановки любой хореографической композиции необходима большая предварительная работа (изучение истории танца, костюма, просмотр и прослушивание видео- и аудиоматериалов, составление плана подготовки, зарисовка эскизов костюмов и аксессуаров, обсуждение сценической постановки, композиции танца, репетиции отдельных исполнителей и всего коллектива и т. д.). Учащиеся должны работать в полную силу, стараться заниматься регулярно и методично. В ходе занятий с учащимися с ОФВ огромное значение имеют определенный настрой на совместную работу, развитие двигательной активности, желание достичь в жизни определенных результатов. Данная работа требует от педагогов и воспитанников проявления творческой энергии, упорства, целеустремленности. Педагоги долгие годы добиваются этих целей.

Применение средств спортивных балльных танцев относится к активной форме реабилитации, в которой людям с ОФВ предоставляется возможность творческой самореализации, что делает их более активными и социально адаптированными, кроме того, низкий уровень удовлетворенности сменяется высоким.

Эффективность коррекционных занятий в коллективе обеспечивается за счет не только объективных возможностей художественно-творческой деятельности, особенно в ее коллективных формах, но и максимального учета индивидуальных возможностей каждого человека. При организации занятий учитываются возрастные и личностные особенности людей с ОФВ, а также состояние их двигательной сферы,

особенности нарушений речевых процессов, слухового и зрительного внимания, памяти и т. д. Систематичность и разноаспектный характер занятий, их развивающая направленность помогают раскрыть способности и творческие дарования личности. Причем часто значительность достижений противоречит характеристике, составленной на основе клинических показателей.

В реабилитационном процессе людям с ОФВ важно привить умения анализировать и планировать. Все это можно развить, анализируя танец, его деление на составные части, разбирая танцевальные фигуры, считая и одновременно выполняя танцевальные комбинации. Следовательно, на занятиях по спортивным бальным танцам используются традиционные формы: упражнения на контактность в паре и группе, различные приемы для танцевальной импровизации, освоение несложных композиций парных и групповых танцев, элементы адаптированной физкультуры.

Особое влияние на развитие людей с ОФВ оказывает техника импровизации (соединение осознанного выбора и спонтанной реакции [2]). Это техника восприятия импульсов движения и внутренних сигналов, техника релаксации и особое чувствование партнера, осознание собственного тела, пространства и времени в качестве элементов, из которых рождается композиция. Посредством индивидуальной импровизации ведется разговор с самим собой, во время которого возникают вопросы и ответы, предоставляется возможность выразить свои мысли и эмоции. Групповая импровизация содействует целостному видению ситуации и способствует определению своего места в ней. Многие упражнения направлены на развитие умения сохранять определенное состояние в меняющихся условиях, и этот навык легко переносится на жизненные ситуации, развивая активную творческую позицию личности.

Люди с ОФВ во время занятий танцами изучают различные аспекты движений, пространства, развивают фантазию, воображение. Привлечение волонтеров на групповые занятия обеспечивает социальную адаптацию как здорового человека, так и человека с физическими нарушениями. В этом случае происходит не только развитие творческих способностей, но и интеграция личности, расширение сознания, совершенствование взаимодействия с окружающим миром. Человек с ОФВ становится более подготовленным к жизненным ситуациям, обучается различным способам решения проблем.

По нашему мнению, успешному развитию двигательных навыков людей с ограниченными физическими возможностями средствами спортивного бального танца на практике способствуют:

— изучение потребностей личности в условиях современного общества;

— исследование оптимизации развития двигательных навыков людей с ОФВ средствами спортивного бального танца;

— определение тенденций развития общества и коррекция педагогического процесса развития двигательных навыков людей с ОФВ средствами спортивного бального танца;

— разработка конкретных инновационных учебных программ с использованием современных технологий развития двигательных навыков людей с ОФВ средствами спортивного бального танца;

— внедрение инновационных программ, основанных на сочетании различных средств, форм и методов коррекционной хореографии с учетом использования современных технологий;

— установление взаимоотношений между всеми участниками педагогического процесса, направленного на развитие двигательных навыков людей с ОФВ средствами спортивного бального танца как по вертикали, так и по горизонтали;

— адаптационный элемент, связанный с мотивационным компонентом потребностей обучаемых (мотивы, установки, интересы) и их стимулированием к постоянному совершенствованию двигательных навыков людей с ОФВ средствами спортивного бального танца.

Таким образом, рассмотрев педагогические условия педагогического процесса развития двигательных навыков людей с ограниченными физическими возможностями средствами спортивного бального танца, можно сделать вывод, что коррекционная хореография положительно влияет не только на физическое состояние этих людей, но и на когнитивные способности, что значительно расширяет их функциональные возможности: улучшается чувство баланса, ритма, общее эмоциональное состояние, качественно изменяются показатели социального взаимодействия.

Литература

1. *Андреева Г. М.* Социальная психология : учебник для вузов / Г. М. Андреева. — М. : Наука, 1994.
2. *Гиршон А. С.* Импровизация и хореография / А. С. Гиршон. — М., 1999.
3. *Казначеев С. В.* Искусство танца как особая система укрепления и развития здоровья современного человека / С. В. Казначеев // Танец Сибири. — 2000. — № 2. — С. 18–24.
4. *Карташова Н. Н.* Воспитание танцем / Н. Н. Карташова. — Челябинск : Южно-Уральское кн. изд-во, 1976.

5. *Кремлев Ю. О.* О месте музыки среди искусств / Ю. О. Кремлев. — М. : Музыка, 1966.

6. *Мацукевич О. Ю.* Бальная хореография как направление социокультурной реабилитации инвалидов / О. Ю. Мацукевич, В. Н. Попов // На пороге нового тысячелетия : сб. ст. — М. : МГУКИ, 2000. — С. 23–28.

Б. А. Титов,

профессор кафедры конфликтологии СПбГУП, доктор педагогических наук

СУЩНОСТЬ И СПЕЦИФИКА ДЕТСКОГО САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Одна из основных задач воспитания подрастающего поколения — творческое развитие формирующейся личности, которое наиболее активно осуществляется в процессе художественной деятельности, особенно в условиях самодеятельного хореографического объединения, где, осваивая произведения искусства через художественные образы танца, их эмоциональное восприятие и переживание, человек, особенно ребенок, глубже, острее чувствует прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное в окружающей его действительности, являясь тем самым «резонатором» доброго начала.

Необходимость художественного воспитания подрастающего поколения обусловлена тем, что творческое развитие личности в одном виде деятельности распространяется на другие виды жизнедеятельности. Причем оптимальным периодом для творческого развития личности является возраст от 3–5 до 16–18 лет. Этот возрастной период является сенситивным (наиболее благоприятным) для творческого развития личности: в этом возрасте закладывается и формируется мировоззрение, наилучшим образом развиваются способности и навыки. При этом навыки, в том числе творческие, приобретенные в этом возрасте, накладывают отпечаток на настоящую и всю последующую жизнь человека.

Разумеется, искусство постигается не сразу, а в процессе сложного и длительного художественного познания, которое, в свою очередь, тем богаче и разнообразнее, чем значительнее роль искусства в жизни человека, глубже художественные впечатления, выше умение человека читать язык искусства, понимать искусство и наслаждаться его творениями.

Особенно сильно искусство воздействует на ребенка, подростка, юношу, когда он сам является его «творцом». Это качество наиболее эффективно реализуется в условиях детского самодеятельного хорео-

графического объединения. Сущность самодеятельного объединения заключается в художественно-воспитательном воздействии коллектива на участников. Его деятельность можно охарактеризовать как приобретение, создание, хранение, накопление, а также распространение и пропаганду художественных ценностей. Данный процесс базируется на художественной деятельности, которая может быть двух видов: репродуктивной, направленной на получение уже известного результата известными же средствами, и продуктивной, или творческой.

Первый вид деятельности осуществляется повсеместно: на массовых мероприятиях, при просмотре балета, в процессе занятий в самодеятельном объединении и т. п. Относительно второго вида деятельности — творческого — существует много суждений, поэтому его рассмотрению необходимо уделить более пристальное внимание.

В Философском энциклопедическом словаре творчество определяется как «деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее». Однако это «новое, никогда ранее не бывшее» — в жизни создающего или в истории общества? Этот вопрос позволяет различать два рода критериев — психологические и социальные, на которые мы опираемся при отнесении какой-либо деятельности к творческой или репродуктивной. «Конечно, высшие выражения творчества до сих пор доступны только немногим избранным гениям человечества, — писал Л. С. Выготский, — но в каждодневной окружающей нас жизни творчество есть необходимое условие существования, и все, что выходит за пределы рутины и в чем заключена хоть нота нового, обязано своим происхождением творческому процессу человека. Если так понимать творчество, то легко заметить, что творческие процессы обнаруживаются во всей своей силе уже в самом раннем детстве... Игра ребенка не есть простое воспоминание о пережитом, но творческая переработка пережитых впечатлений, комбинирование их и построение из них новой деятельности, отвечающей запросам и впечатлениям самого ребенка. Так же точно стремление детей к сочинительству является такой же деятельностью воображения, как и игра» [1]. Напрашивается вывод: детское творчество отличается от зрелого творчества музыканта, художника, артиста тем, что первое является творчеством только в психологическом отношении (ребенок, подросток открывает и создает новое для себя), а второе — и в психологическом, и в социальном (создается «новое, никогда ранее не бывшее» для себя и для всего общества).

Таким образом, под творческой деятельностью детей мы будем понимать новые оригинальные преобразования известного, комбинации

имеющихся в опыте детей художественных образов, идей, музыкальных звуков и т. д. В таких видах деятельности, как работа над танцем, хореографической постановкой, музыкальным произведением и их исполнение, присутствуют воображение, ассоциативное и творческое мышление. Это уже не «перенос на себя» известных знаний, умений и навыков, не компиляция, а самостоятельный поиск в выражении чувств, мыслей, оценок, деятельность, несущая творческое начало, — в этом и заключается смысл самодетельного творчества.

Философия рассматривает творчество как свободное и гармоничное развитие «сущностных сил» человека, доказывает, что творческая деятельность есть родовая сущность человека, в процессе которой он преобразует мир. А творческая реализация личности, ее способностей и талантов лучше происходит в условиях хореографического самодетельного объединения, которое предоставляет возможности для свободной творческой деятельности. Таким образом, детскому хореографическому самодетельному творчеству свойственна функция **творческой самореализации личности**.

Всякая деятельность осуществляется на основе потребностей личности. Художественно-творческая деятельность предполагает и соответствующую потребность — художественную, которая реализуется в процессе восприятия художественных ценностей (в том числе в детском самодетельном объединении). Таким образом, самодетельному творчеству свойственна еще одна функция — **побуждение, формирование и развитие художественных потребностей подрастающего поколения**.

Детские самодетельные коллективы позволяют с максимальной эффективностью воздействовать на нравственный облик ребенка, подростка, юноши. Специально подобранный репертуар хореографического коллектива способствует формированию возвышенных идеалов. Общественный характер самодетельного творчества благоприятствует выработке активной жизненной позиции. Художественные образы, воздействуя через эмоциональную сферу человека, заставляют его переживать, страдать и радоваться, часто их воздействие намного острее жизненных коллизий. Детское самодетельное творчество — это сфера педагогической деятельности, в которой происходит подготовка детей к жизни и таким образом реализуется **социально-педагогическая (мировоззренческая) функция**.

Детское самодетельное творчество помогает детям расширить художественный кругозор, перейти к более глубокому познанию искусства, постижению процесса художественного опыта предшествующих поко-

лений, знакомит с историей и теорией искусства, то есть реализуется **художественно-просветительная функция**.

Одна из задач детского самостоятельного творчества — развитие творческих дарований детей и их подготовка к профессиональной деятельности, в том числе в области хореографического искусства. **Профориентационная функция** детского самостоятельного творчества имеет важное социальное значение, ибо помогает из массы детей выделить наиболее способных и направить их в профессиональное искусство, тем самым обогатив и расцветив его новыми талантами.

Жизнедеятельность современных детей, подростков и юношества предельно насыщена и относительно строго регламентирована, а потому требует больших затрат физических, психических и интеллектуальных сил. Наряду с этим детские самостоятельные объединения, работающие на добровольных началах и опирающиеся на игровую деятельность, помогают снять создавшееся напряжение, расслабиться и, более того, получить удовольствие от самого процесса художественной деятельности. Восстанавливаются утраченные силы, то есть реализуется **рекреационная функция**.

Художественно-творческая деятельность детей, подростков и юношества вызывает резонанс в их душах, находит отклик в семье, других общностях и стимулирует общение по поводу увиденного, услышанного, совершенного вне стен коллектива. В результате дети обращаются к книге и узнают новое о танцовщице, балетмейстере, вступают в дискуссии по вопросам искусства, создают самостоятельные объединения. Таким образом, осуществляется **прокреативная (порождающая) функция**.

Всякая деятельность зиждется на общих закономерностях развития. Детское самостоятельное творчество развивается по своим законам, принципам, теоретически обоснованным и апробированным на практике.

Среди них в первую очередь можно выделить **принцип всеобщности и доступности** детского самостоятельного творчества, то есть приобщения всех без исключения детей, подростков и юношества к творческой деятельности на основе их запросов и интересов.

Художественная деятельность детей, подростков и юношества осуществляется в свободное от их основного вида деятельности — учебы — время. Именно свободное время — период художественного развития личности. Однако само по себе свободное время не является показателем ценности. Досуг может и стать стимулом развития личности, и превратиться в разрушительную силу. В связи с этим особую

актуальность приобретают вопросы о соответствии спроса и предложения в сфере досуговой художественной деятельности, о создании условий для приобщения всех без исключения детей, подростков и юношества к творческой деятельности.

Принцип систематичности и целенаправленности в деле организации и развития детского самостоятельного творчества предполагает целесообразное осуществление этой деятельности на основе планомерного и последовательного сочетания непрерывности и преемственности в работе всех социальных институтов художественно-воспитательной направленности. Семья, школа, внешкольные учреждения должны заниматься художественным воспитанием в выходные и будни, во время учебы и на каникулах на основе четко разработанной педагогической системы при единстве целей и задач, разнообразия содержания, форм и методов воздействия.

Принцип взаимообусловленности воспитательной и учебно-творческой работы означает, что самостоятельное творчество — это не только путь приобщения детей к искусству, но и средство воспитания, причем на основе их единства. То есть воспитательный процесс в детском самостоятельном объединении должен строиться на основе учебно-творческой деятельности, а учебно-творческая работа должна носить всесторонний воспитательный характер.

Принцип самостоятельности реализуется во всех направлениях детского самостоятельного творчества: от репетиционной работы до организации крупномасштабного массового мероприятия. Этот принцип опирается на творческую самостоятельность в самоуправлении детского объединения, сознательность и активность его участников, их заинтересованность и увлеченность.

Принцип индивидуального подхода предполагает учет индивидуальных запросов, интересов, склонностей, способностей, возможностей и особенностей детей, подростков и юношества в процессе организации воспитательной и учебно-творческой работы в самостоятельном объединении. Индивидуальный подход обеспечивает комфортное состояние каждого члена коллектива и, как следствие, здоровый морально-психологический климат в самом коллективе.

Принцип общественной значимости выражает связь между деятельностью детского самостоятельного объединения и жизнью города, страны, всей планеты. Соблюдение этого принципа предполагает включение ребенка в общественную практику, поскольку богатство творческих сил индивида зависит от всестороннего и полного их проявления в жизни общества. Это процесс органичного превращения человека в об-

щественное существо, активную и творческую личность, живущую полноценной жизнью в согласии с самим собой и обществом.

Принцип преемственности детской и взрослой самостоятельности направлен на соблюдение преемственности в развитии видов и жанров самостоятельного творчества, в художественных и нравственных ценностях поколений, поддержании традиций и передаче опыта, на органичное взаимодействие поколений в художественном освоении мира.

Принцип занимательности в развитии детского самостоятельного творчества заключается в создании непринужденного общения посредством введения в учебно-творческий и воспитательный процесс игры (во всем ее многообразии), театрализации и разнообразной атрибутики, что превращает художественно-творческую деятельность детей в праздник.

Принципы организации детского самостоятельного творчества по масштабам воздействия на личность выходят далеко за рамки формирования творческих свойств и качеств, следовательно, и само художественное воспитание подрастающего поколения — это крупномасштабная педагогическая деятельность, цель которой — разностороннее развитие личности ребенка, подростка, юноши.

Литература

1. *Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк / Л. С. Выготский. — М., 1976. — 95 с.
2. *Титов Б. А.* Социализация детей, подростков и юношества : моногр. / Б. А. Титов. — Lambert Academic Publishing, 2015 — 288 с.
3. *Философский энциклопедический словарь* / ред.-сост. Е. Ф. Губский [и др.]. — М. : ИНФРА-М, 2012. — 570 с.

О. А. Прохоренко,

*доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП,
кандидат искусствоведения*

РАЗВИТИЕ ПРИРОДНЫХ ДАННЫХ ТАНЦОРА КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АППАРАТА ИСПОЛНИТЕЛЯ

Технический уровень современного исполнительского искусства, будь то классический танец или бальный, очень высок. Сложно убедить своим танцем не только судью и профессионала-исполнителя, но и обычного зрителя, который также весьма искушен и ждет

высокого технического качества — гармонично развитого, пластичного, выразительного тела, способного не только исполнить заученную комбинацию движений, но и удивить технически совершенным мастерством.

Воспитание танцора высокого класса — трудоемкий, многолетний и многокомпонентный процесс. Общеизвестно, что младший дошкольный возраст — лучшее время для начала занятий. В этот момент важно заложить правильную базу, начать с развития природных и физических данных будущего танцора — эластичности связок, мышц, шага, гибкости. Одновременно с изучением азов бального танца желательнее начать также заниматься и основами классического танца, где музыкально-ритмические упражнения сочетаются с партерной гимнастикой.

Партерная гимнастика — это широко используемая и хорошо зарекомендовавшая себя система тренажа, которая строится на равномерном чередовании упражнений на развитие и укрепление различных групп мышц и расслабление, сопровождаемое глубоким дыханием. Большой вклад в развитие комплекса таких упражнений внес Борис Князев (1900–1975) — танцовщик, балетмейстер и педагог, ученик М. Мордкина, К. Голейзовского, Е. Соколовой. После 1917 года эмигрировал в Софию, а затем в Париж, где танцевал сам и пробовал себя в качестве балетмейстера. Среди его учеников — Ивет Шовире, Зизи Жанмер, Лиан Дейде, Юлий Алгаров, Ролан Пети. Ролан Пети писал о нем позже: «Князев был первый — до него только Фокин и Нижинский, — кто уравнивал в правах положения *en dehors* и *en dedans*». Система Князева получила широкую известность и вскоре обрела многочисленных последователей. За десятилетия существования партерная гимнастика претерпела некоторую эволюцию. В последние годы эту систему развивал и популяризировал педагог классического танца Академии русского балета им. А. Я. Вагановой П. А. Силкин (1954–2017). Основу данного комплекса составляют упражнения на осознание своего тела, развитие выворотности, шага, на укрепление мышц ног, спины, брюшного пресса.

Партерная гимнастика используется не только для развития природных и физических данных, учитывая тот факт, что в положении лежа или сидя на полу нагрузка на позвоночник и суставы значительно уменьшается, этот комплекс можно выполнять при «вхождении» в форму или в период реабилитации после травм. Над развитием стопы — ее красоты, гибкости и силы — следует начинать работать в раннем возрасте. Хороший результат дают упражнения, выполненные при помощи резинового бинта достаточной плотности.

При использовании гимнастики у детей, добившись определенного прогресса, хорошо перейти к балетному станку, где продолжается формирование постановки корпуса, подтянутого мышечного корсета и приобретает необходимое умение контролировать и управлять определенными группами мышц.

С помощью ряда основных упражнений классического танца, таких как *battement tendu*, *battement tendu jete*, *rond de jambe par terre*, *battement frappe*, *battement releve lent*, *grand battement*, *battement developpe* и других, танцору-бальнику легче добиться натянутых, сильных и выносливых ног. Не менее важна работа над выразительностью рук, корпуса и головы. Такие упражнения, как *port de bras*, различные виды *temps lie* и *adažio*, помогут выработать мягкость линий, плавность движений и выразительность рук. Основу для выработки эластичности мышц ног составляет сочетание упражнений на *demi*, *grand plie* и *releve* на полупальцы. В дальнейшем качественное освоение этих упражнений обеспечивает высокий прыжок. Изучение основных поз классического танца — *epaulement croisee*, *epaulement effacee*, *epaulement ecartee*, I–IV *arabesque*, *attitude* — сначала на полу, а затем на 90° формирует чувство позы, красоту линий и важнейшее ощущение устойчивости (*aplomb*), так необходимое танцору любого уровня.

Общеизвестен факт, что для занятий любым видом танца идеальной базой является классический танец, помогающий создать гармонично сформированное, выносливое, координированное тело, готовое к дальнейшему развитию. Красота линий, выработанная устойчивость, владение вращением, самодисциплина, безусловно, выгодно отличают танцоров бального танца, занимающихся также и классическим танцем. В тот момент, когда занятия бальным танцем для тренера или руководителя клуба переходят из сферы бизнеса в область профессиональных интересов (стремление к творчеству, получению качественно иного результата и конкурентоспособности), стоит задуматься, с чего следует начать работу с детьми и на что обратить внимание. И здесь обязательно на помощь придет известная методика А. Я. Вагановой, которая хорошо адаптируется для подготовки исполнителей бального танца профессиональными тренерами. Регулярные занятия, направленные сначала на развитие данных, затем на создание эстетически сформированного, способного тела, в настоящий момент становятся непременным условием воспитания высококлассного спортсмена.

Е. В. Соколова,

старший преподаватель кафедры хореографического искусства СПбГУП

РОЛЬ ТРАДИЦИОННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ УЧИТЕЛЯ ТАНЦЕВ, ТРЕНЕРА, БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Задача учителя — открывать новую
перспективу размышлениям ученика.

Конфуций

От чего зависит успех работы молодого специалиста в области хореографического искусства? От чего зависит успех в достижении творческих результатов, побед на конкурсах, спортивных соревнованиях? От чего зависит успех в воспитании учащихся, студентов, участников творческого коллектива, воспитанников танцевального спортивного клуба?

Все сосредоточивается на педагоге, руководителе, тренере. Обязанности педагога заключаются в организации и проведении воспитательного и образовательного процесса. Проведение занятий — обязательный этап педагогической деятельности, в результате чего педагог делится своими знаниями, умением, опытом.

«Бальный (бытовой) танец — наиболее массовый и общественный вид хореографии — является действенным средством эстетического и нравственного воспитания молодежи. Бальные танцы развивают правильную, красивую осанку, пластичность, музыкальность. Вместе с тем бальные танцы удовлетворяют эстетические потребности людей, способствуют усвоению этических норм поведения, служат своеобразной формой общения»¹. Вот что пишет по этому поводу педагог кафедры с большим педагогическим опытом работы в бальной хореографии: «Бальный танец существует сегодня в двух формах: танец для всех (общедоступная массовая форма) и конкурсно-демонстрационный танец (выступления в конкурсах специально подготовленных танцоров). Для успешного развития обеих форм бального танца нужно установить единую систему обучения»².

Хореографическое образование имеет свою специфику — систему обучения с рядом дисциплин для подготовки молодого специалиста в об-

¹ *Туганкова О. В.* Некоторые аспекты развития современного бального танца // Организация и методика художественной самодеятельности : лекции по курсу. Л., 1975. Вып. 2. С. 34.

² Там же.

ласти преподавания бального танца. Большую ценность для будущих педагогов в системе гуманитарного образования представляют следующие дисциплины: «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Историко-бытовой танец», «Современный танец», «Мастерство хореографа», «История и теория музыки», «Анализ музыкальных произведений», «История хореографического искусства», «Анатомия и физиология человека», «Биомеханика», а также «Европейский танец», «Латиноамериканский танец» и другие специфические бальные дисциплины. Это единая образовательная система, овладение которой поможет будущим специалистам-педагогам в творческой работе в различных по типу и направлениям коллективах.

Подлинная профессиональная культура — залог успеха в работе специалиста. Каждая хореографическая дисциплина, имея свои цели и задачи, влияет на формирование будущего педагога. Каждая дисциплина является своеобразным кирпичиком в едином здании педагогической личности.

Основой основ является классический танец. Это эlegantность, грациозность, изящные манеры, сила духа, координация всех частей тела, основа технического совершенствования. Профессор А. Я. Ваганова так определила направление учебного процесса в постижении классического экзерсиса: «Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью»¹.

Воспитание музыкального, пластичного, гибкого тела, развитие связочного аппарата, выработка выразительности, осмысленного и художественного исполнения танца — все эти качества развиваются в процессе изучения дисциплины «Народно-сценический танец». Систематическая работа в рамках этого предмета значительно расширяет диапазон технического мастерства, знакомит студентов с многообразием народностей, характеров, образов.

Вся бальная хореография по форме классифицируется:

- на группу отечественных танцев;
- группу танцев международной конкурсной программы;
- общедоступные формы;
- популярные, развивающие, развлекательные и танцы-игры.

Репертуар каждой группы танцев складывался и пополнялся с учетом основных хореографических дисциплин.

¹ Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л., 1963. С. 12.

1. Группа отечественных танцев:

— *классические* — танцы, основанные на классическом, историческом наследии: вальс-гавот, фигурный вальс, конькобежцы, полонез, вальс-миньон;

— с ними тесно соприкасаются *исторические* танцы: французская кадриль, полька, менуэт, кекуок, па-зефир, па-де-грас, алеман;

— *национальные* — танцы, имеющие в основе народно-характерные элементы и национальный фольклор: краковяк, мазурка, венгерский бальный, русский лирический, молдовеняска, дагестаночка, украинский бальный, любимая хора, рилио, лимбо и др.

2. Международная конкурсная программа:

— европейские (классические) бальные танцы, латиноамериканские танцы.

3. Общеизвестные формы (массовые танцы):

— танцы, построенные на использовании естественного шага: ритмический фокстрот, континентальный вальс, упрощенная форма танго, липси, большая прогулка, модный рок, вальс-бостон, унисон, двое, гипотеза, добрый вечер, слайд и др.

4. Популярные, развивающиеся, развлекательные и танцы-игры:

— танцы, основанные на новых музыкальных ритмах, так называемые модные танцы, танцы-новинки (состав этой группы нестабилен и обновляется и дополняется в зависимости от популярности музыки и танцевальных движений): хали-гали, траволта, летка-енка, полька с хлопками, рула-тэ, хоппель-поппель;

— танцы-игры: вальс дружбы, французский вальс, полька тройками, полька с хлопками, веселая кадриль, танец со шляпой и др.

Каждый профессионал, работающий в любом из направлений, выстраивает свою систему подачи и разучивания хореографического материала, но на базе фундаментальных основ, куда входят вышеозначенные предметы. Любая система обучения строится на последовательной основе, предполагающей поэтапное изучение танцевального материала, совершенствование исполнительского уровня от занятия к занятию. Также учитывается разминочный комплекс. Все эти составляющие базируются на материале основных хореографических дисциплин. В группе отечественных бальных танцев необходимо прежде всего изучить и поставить позиции ног и рук, проработать упражнения для стопы, на координацию, придать ряду движений необходимые элементы и положения рук и корпуса национального характера. Это относится к классическому и народно-сценическому танцевальным направлениям.

В танцах международной конкурсной программы также важно развить культуру стопы с помощью занятий по классическому танцу и классическому экзерсису, пластику рук, апломб, элементы выразительности. Особенности организационного построения соревнований предполагают импровизационное исполнение хореографического материала танцевальной парой. Основной ритм, заложенный в музыкальной природе данного танца, и темп исполнения являются постоянными. При этом исполнителям необходимо знать специфические ритмические особенности каждого танца, основные оригинальные акценты, музыкальные стилистические особенности. Все это дает предмет «История и теория музыки».

Общедоступные танцевальные формы и развлекательные танцы также нуждаются в знании и проработке национальных танцевальных элементов и движений, так как часть из них основана на хореографическом материале и фольклоре разных народов. Для реализации этих утверждений педагог, учитель танцев, тренер готовит комплекс разминочных упражнений к каждому уроку, что, между прочим, помогает разогреть неподготовленные к работе мышцы и суставы, опорно-связочный аппарат исполнителя и предотвращает возможный травматизм.

Таким образом, хореографические дисциплины дополняют, расширяют танцевальный кругозор в системе преподавания дисциплин бальной хореографии. Знакомство с танцевальными образцами различных исторических эпох, культур, национальной принадлежности повышает общую культуру студентов, воспитывает чуткость к стилю танцевального произведения, требующего определенной исполнительской манеры. Студент (будущий специалист-педагог бального танца) обязан изучать всю палитру хореографических дисциплин, включая психологию, возрастную педагогику, музыкальные дисциплины, строение человека и возможности опорно-двигательного аппарата.

Я. Ю. Гурова,

редактор редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения

БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ ЧАРЛЬСТОН: ПУТЕШЕСТВИЕ ОТ БРОДВЕЯ ДО БАЛЕТНОЙ СЦЕНЫ

Пластическая и музыкальная основа сегодняшнего репертуара танцевального спорта медленно видоизменялась в течение всего XX века, чтобы в конце концов принять современный вид, отвечающий, с одной

стороны, этико-эстетическим и художественным основам природы данного характера, с другой — правилам и требованиям сегодняшнего танца как спортивной дисциплины.

Зарождение конкурсного бального танца, который и является прообразом танцевального спорта, происходило на рубеже XIX–XX веков. Музыкальные основы будущих танго и медленного вальса, фокстрота и румбы формировались на базе существующих народных музыкальных опусов и трансформировались согласно запросам времени, общества, культуры определенных национальных групп. Примером может служить музыкальный творческий путь к конечной форме танца квикстеп. В начале XX века отдельные музыкальные течения и новинки постепенно дополняли друг друга, объединялись, трансформировались и по музыкальному звучанию, и по танцевальной лексике. Джиттебаг, тустеп, уанстеп, чарльстон, шимми — это «родственники» возникающего постепенно в это время быстрого фокстрота. Каждый танец вносил свои определенные характеристики и черты.

Танец чарльстон — олицетворение «ревущих» 1920-х годов в США, где царил сухой закон и пыталось выжить так называемое потерянное поколение.

История зарождения чарльстона уходит своими корнями к племени ашанти с Золотого Берега Африки. По одной из версий, в Америку танец прибыл с рабами и передавался вместе с племенными обычаями из поколения в поколение среди людей, живущих на плантациях Южной Каролины вдоль побережья. Соответственно он получил название в честь одного из городов данного штата.

По другой — на рубеже XX века тысячи освобожденных рабов, называемых «geechie» (сленговое название людей юга страны), переехали в Чикаго и Нью-Йорк в поисках лучшей жизни. Их синкопированная музыка 1890-х годов превратилась в регтайм, блюз и в конечном счете в джаз. В течение всего 1910 года коллектив «Jenkins Orphanage Band of Charleston, S. C.» выступал на улицах Гарлема, где артисты танцевали нечто похожее на современный чарльстон.

В 1920-е зажигательный ритм танца с характерным набором движений ворвался в музыкальный мир афроамериканских джаз-бэндов после премьеры на Бродвее шоу «Runnin' Wild», где впервые прозвучала песня «Charleston» Джеймса П. Джонсона и Сесил Мак.

Ряд движений танцоры заимствовали для других танцевальных комбинаций, где ритмическая основа и общий характер движений сливались воедино. Это прежде всего быстрый фокстрот.

Фривольный танец стремительно завоевывал умы молодого поколения, которое импровизировало в поисках новых вариаций движений и музыки. Юные американки в состоянии эйфории танцевали чарльстон в паре и соло, нарочно нарушая все законы Великой депрессии. Позднее танец перерастает в другое направление — линди-хоп, приспосабливается к хот-джазу и свингу. Чарльстон из закрытых клубов проникает на Бродвей, затем в кино, а позднее — и на балетную сцену.

Полуимпровизационный танец мгновенно распространился среди эмансипированных женщин Америки — флэпперов, которые вопреки запретам посещали спикизи (клубы, где подавали крепкий алкоголь). Эта возможность импровизационного действия прежде всего повлияла на соединение ряда фигур и приемов танцевания, которые были основой быстрого фокстрота.

Завсегдатаями клубных заведений были Фрэнсис Скотт и Зельда Фицджеральд — Принц и Принцесса «эпохи джаза». В своих произведениях Ф. С. Фицджеральд романтизировал жизнь молодых беззаботных женщин, с которыми на протяжении ряда лет они с супругой также танцевали чарльстон.

Трагическая история любви четы Фицджеральд нашла своеобразное отражение в романах «Великий Гэтсби» и «Ночь нежна», после экранизации которых сюжеты проникли на балетную сцену. Стоит отметить, что так или иначе танец стал неотъемлемой частью жизни писателей. Достоверно известно, что Зельда однажды приревновала мужа к Айседоре Дункан. Писатель сделал танцовщице комплимент, в результате чего обезумевшая от ревности супруга бросилась в пролет лестницы. Позднее Зельда Фицджеральд изнуряла себя голодом и занималась в балетном классе, совершенствуясь как танцовщица.

Произведения Фрэнсиса Скотта Фицджеральда пронизаны ритмами танцевальной музыки, в том числе чарльстона. Многочисленные описания джазовых импровизаций и эпохи, в рамках которой разворачиваются события, привлекательны для хореографии, всецело зависящей не только от литературной основы, но и от музыки. Иной аспект — так называемая дансантичность, дающая возможность балетмейстеру средствами пластики охарактеризовать каждого персонажа. Сочинения Фицджеральда — яркий пример пластичности главных героев: они всегда грациозны, элегантны, музыкальны. Именно это помогает балетмейстеру дать персонажу неповторимый пластический «голос».

В 2014 году на балетной сцене прошла премьера «The Great Gatsby». В основе — авторское прочтение известного романа, представленное зрителю в форме синтетического музыкально-театрального

произведения на музыку современного композитора К. Меладзе. Художественное решение спектакля принадлежало Д. Родену (режиссер-хореограф) и Д. Матвиенко (арт-директор, исполнитель главной роли). Создатели проекта намеренно ориентировали зрителя на зрелищное шоу, а не на классическую постановку. Коренные изменения были внесены в сценарную основу, в частности время развития событий было перенесено из XX в XXI век. Сознательный отказ от эпохи, в которой разворачиваются события романа Фицджеральда, позволил постановщикам существенно изменить и концепцию повествования. Сократив участников действия до минимума (трех пар солистов), хореограф нарочно отказался от многих драматургических линий романа, сосредоточившись на теме развития отношений между главными героями. В результате был утрачен колорит произведения Фицджеральда.

Спустя год, в 2015-м, на сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге прошла премьера балета Бориса Эйфмана «Up & Down» по мотивам другого произведения Ф. С. Фицджеральда — «Ночь нежна». Постановщик не ставил перед собой задачи «оттанцовывания» художественного текста. В рамках предваряющей премьерный показ творческой встречи Б. Эйфман отметил, что, по его мнению, спектакль должен отражать идею загубленного таланта врача, который влюбился в свою пациентку. В драматургической основе идея романа Фицджеральда — неразделенная любовь и личная трагедия талантливого человека. Эйфман — хореограф-философ, который с большим удовольствием и мастерством посредством хореографического языка размышляет о психоэмоциональном состоянии человека в конкретном времени и пространстве. Балетмейстер становится своего рода соавтором произведения, додумывая и обогащая литературный первоисточник.

В постановке «Up & Down» Эйфман мастерски чередует философские монологи, психологические дуэты со сценами массовых танцев. В одной из картин главенствует чарльстон в ярко декорированном танцевальном зале. Именно он характеризует время и придает определенный шарм спектаклю. Балетмейстер привносит элементы действенной пантомимы в незамысловатые танцы в картине на пляже для демонстрации характера главной героини. Эти сцены не несут определенной смысловой нагрузки и являются проходящими эпизодами. Между тем хореограф отразил сущность человеческих взаимоотношений. Музыкальная драматургия способствует эмоциональному восприятию происходящего и в ряде случаев усугубляет психологическое воздействие на зрителя.

Рассмотренная эпизодически история распространения танца чарльстон от Золотого Берега Африки до Бродвея — через призму литературы к балетной сцене — свидетельствует о его жизнеспособности уже свыше ста лет. Чарльстон остается символом эпохи 20-х годов прошлого века, одним из самых узнаваемых танцев, музыкальный ритм которого вызывает у слушателя ассоциативный пластический ряд.

Сегодня зажигательные ритмы чарльстона — неотъемлемая часть спортивных бальных танцев, вовсе не чуждых и балетной сцене, выраженная в современных ритмах и мелодиях квикстепа.

Литература

1. *Тернбулл Э.* Фрэнсис Скотт Фицджеральд : [биография] / Э. Тернбулл ; пер. с англ. Ю. Гольдберга. — М. : КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2013. — 414 с.
2. *Фицджеральд Ф. С.* Великий Гэтсби. Ночь нежна : романы / Ф. С. Фицджеральд ; пер. с англ. Е. Калашниковой. — М. : Сов. писатель, 1992. — 445 с.

О. Ю. Колпецкая,

*профессор кафедры истории музыки Сибирского государственного
института искусств им. Д. Хворостовского (Красноярск),
кандидат искусствоведения*

ТАНЦЫ БОГОВ: БУДДИЙСКАЯ МИСТЕРИЯ ЦАМ В ТАМЧИНСКОМ ДАЦАНЕ БУРЯТИИ

Родиной цама — религиозного действа, многочисленные участники которого, выступая в огромных масках, демонстрировали противостояние богов буддийского пантеона, — является Тибет. Создание цама приписывают учителю буддийской тантры VIII века Падмасамбхаве. В тибетском языке слово «чам» (*ṅ cham*) имеет несколько значений. В качестве существительного его можно перевести не только как «танец», но и как «согласие». В отечественной востоковедческой традиции слово «чам» записывается в халхасской транскрипции — «цам».

Специалисты по изучению этнографии северо-восточного ареала Центральной Азии, путешественники и ученые, которые лично наблюдали представления цама или опрашивали информантов, проявляли огромный интерес к этому яркому и самобытному зрелищу.

Цам первоначально проводился в храме или на территории монастырского двора, где его могли видеть только посвященные в таинства мистерии люди. Впоследствии возможность посмотреть танцевальное

представление предоставлялась всем желающим. Отметим, содержание цама было понятно только тем, кто понимал смысл сакральной символики заклинаний, движений и жестов. В дацанах хранились тибетские книги о религиозной мистерии, написанные своеобразными формулами-символами, о значении которых не говорится ни в одном европейско-тибетском словаре. Известно, что танцевальные движения, а также порядок их исполнения передавались священнослужителями (ламами) из поколения в поколение. Каждый дацан специализировался и совершенствовался лишь на одной разновидности цама, за ламами закреплялись определенные маски и реквизит. «Ламаистская мистерия делится на три разновидности исполнения: в гневной форме, в мирской и в созерцательной форме» [2, с. 123].

Описание цама докшитов (свирепых хранителей религии) в Тамчинском дацане Бурятии в 1920-е годы представлено в этнографическом труде Б. П. Сальмонта «Материалы к изучению бурят-монгольского искусства (песни, музыка, танцы)» [4]. Данное исследование хранится в архиве рукописей Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН и до настоящего времени, к сожалению, не опубликовано.

Согласно данным, приведенным в рукописи Б. П. Сальмонта, в мистерии было задействовано 78 человек в костюмах.

Расположение зрителей амфитеатром и устройство самой площадки для исполнения цама напоминало греческий театр. Перед главным храмом в центре площади был установлен стол, над которым соорудили шелковый навес-балдахин. Известью или мелом вокруг балдахина рисовали несколько концентрических кругов: так отмечали место, где должны были танцевать исполнители в масках. Цам традиционно открывался выносом *Сора* и *Линка*, их размещали на столике под балдахином. Сор внешне представлял собой трехглавую пирамиду, изготовленную из теста, ее вершина оканчивалась подобием человеческого черепа. Сор символизировал жертву, сила которой помогала уничтожать врагов веры, очищать карму. Линка — вылепленная из теста фигурка человека, воплощение всех грехов. Вблизи внешнего круга располагался оркестр. Под звуки культовых музыкальных инструментов на площадке выходили участники танцевального действия.

Можно выделить три группы персонажей мистерии [3]. К первой группе относятся маски грозных докшитов, гениев-хранителей буддизма. Их маски окрашены в синий, зеленый, красный, темно-желтый цвета. Изображение лиц докшитов искажено выражением ярости, злости, негодования. У каждого из них на лбу есть «всевидящее око» — урна.

Грозные божества обязаны истреблять еретиков и врагов веры, вселять страх и ужас во всех присутствующих.

Каждый докшит выходил на площадку в сопровождении свиты. *Чойджил* (тиб. Чойджал) — основной герой цама — повелитель ада, владыка подземного царства, главный судья над душами умерших. Его голова с бычьими рогами была увенчана пятью черепами. В правой руке Чойджил держал аркан с кольцом и железным крюком для ловли грешников, для обуздания непокорных, в левой — жезл в виде скелета. Этим жезлом исполнитель роли Чойджила размахивал во все стороны, стремясь отогнать демонов. Иногда владыка преисподней появлялся с зеркалом, в котором отражались все греховные деяния людей.

Во вторую группу персонажей цама можно включить маски различных зооморфных существ: *Маха*, *Шобэ*, *Джарок* (*Крэ*) и др. Считается, что они проникли в мифологию и ритуальную практику буддизма из религии Тибета бон, а также из автохтонных культов. Маски Маха и Шобэ были увенчаны оленьими и бычьими рогами. Пластика этих персонажей отличалась резкими, быстрыми и внезапными движениями, они скакали «подобно сернам» [4, с. 195]. В финале пляски Маха и Шобэ, встав напротив друг друга, начинали бодаться. Владыки кладбищ *хохимаи* (в масках, напоминающих череп человека) подходили к звероподобным персонажам и разнимали их. Джарок (*Крэ*) — самая малопримечательная, незаметная, «но в высшей степени выразительная натура, изображающая врага веры» [4, с. 192]. Костюм Джарока напоминал ворона. Исполнитель появлялся перед зрителями в черной облегающей одежде, а вокруг пояса надевалось «нечто вроде короткой юбочки, напоминающей перья» [4, с. 192]. Птичья маска с красным клювом также была окрашена в черный цвет. Исследователь обращает внимание на то, что эту роль никогда не исполняли священнослужители («роль-то позорная»). Для исполнения Джарока чаще всего нанимали кого-нибудь из нищих.

К третьей группе можно отнести персонажей, представляющих разных людей: героя национального эпоса Гэсэр Богдо хана, лам-созерцателей (22 шанака), Хошин хана и его сыновей. Важная роль в мистерии была отведена любимцу публики *Сагаан Убугууну* (монг. Цаган Эбуген — Белый старик), божеству плодородия и долголетия, владыке местности, хранителю стад и пастбищ, покровителю диких животных. Образ Белого старика является собирательным и восходит к шаманской религиозной традиции тюрко-монгольских народов. Не случайно в переводе с монгольского слово «*эбуген*» означает «родовой предок» [1, с. 46]. Лама, исполняющий роль добродушного и мудрого старца, появлялся

в маске с длинной седой бородой и густыми белыми бровями. Сагаан Убугуун во время танца шанаков веселил публику. Благодаря его участию создавались комичные ситуации: старик собирал деньги, выпрашивал хадаки, сладости, нюхал табак и громко чихал.

Маски цама могли выходить на площадку по одному или парами, иногда группами. Важно отметить, что движения и жесты участников мистерии были заимствованы из практики культового изобразительного искусства, поскольку были направлены на воспроизведение канонических поз божеств ламаистского пантеона. Во время выхода исполнитель в маске останавливался и замирал на несколько секунд. Такая остановка была рассчитана на то, что облик персонажа надолго сохранится в памяти зрителей. Танцуя, персонажи цама под музыку проговаривали про себя тексты мантр и заклинаний (тарни).

Завершающим танцем в Тамчинском дацане была пляска всех докшитов вокруг Линка, и затем происходило его ритуальное рассечение. Потом священнослужители выносили Сор за монастырскую ограду и сжигали его в костре.

Красочное зрелище предназначалось для всех присутствующих, но тем не менее цам — это прежде всего религиозный обряд, мистерия. Целью священного действия являлось желание служителей культа поучать собравшихся зрителей, напоминать им о бренности всего сущего и недремлющих таинственных силах, покровительствующих буддизму.

Литература

1. *Дэвлет М. А.* Загадка грозной мистерии / М. А. Дэвлет // Атеистические чтения. — М., 1990. — Вып. 19. — С. 29–50.
2. *Шо М.* Страстное просветление. Женщины в тантрическом буддизме / М. Шо. — М. : Добрая книга, 2001. — 368 с.
3. *Найдакова В. Ц.* Буддийская мистерия Цам в Бурятии / В. Ц. Найдакова. — Улан-Удэ, 1997. — 40 с.
4. *Сальмонт Б. П.* Материалы к изучению бурят-монгольского искусства (песни, музыка, танцы) : рукопись / Б. П. Сальмонт // Деп. в отделе памятников письменности Востока Ин-та монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. Инв. № 364. — Верхнеудинск, 1928. — 229 с.

Е. С. Моисеев,

*старший преподаватель кафедры педагогики
Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан),
аспирант кафедры хореографического искусства СПбГУП*

ПРОБЛЕМЫ СООТНОШЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО В ТАНЦЕ

(На примере развития спортивного бального танца в Казахстане)

Танец, являясь искусством пластическим, доступным без перевода представителям всех национальностей, при этом всегда несет определенную ярко выраженную национальную окраску.

В любом виде искусства национальную характерность образуют как имманентные качества самого искусства — его «центр», так и своего рода «периферия» — условия бытования народа, исторические особенности его существования. «Центр» — основа национального своеобразия, некие постоянные признаки, отличающие искусство данного народа, базовые конструкты, присущие большей части произведений национальной школы. Это определенные структурные, жанровые, языковые средства, отобранные искусством каждого народа.

И. А. Моисеев считал, что национальное своеобразие хореографии разных этнических и национальных групп проявляется прежде всего в системе координации движений: «Основным корневым признаком, по которому мы различаем танцы народов, является система координации движений, то есть сочетание, связь движений ног, корпуса и рук <...> Системы координации движений у различных народов в высшей степени разнообразны. У европейцев основными являются движения ног, тогда как движения рук и корпуса только дополняют их. У многих народов Азии, напротив, основными выразительными средствами становятся движения рук, корпуса и головы а движения ног играют роль „аккомпанемента“. В танцах народов Африки, ряда народов Азии движения рук, ног, корпуса сочетаются в равной степени с движениями головы» [2].

Все сказанное позволяет создавать танцы с четкой национальной окраской, которая позволила бы адаптировать современную хореографию даже к традиционной культуре с сильным религиозным (в исследуемом случае — исламским) элементом.

Однако в этой ситуации спортивный бальный танец, который является предметом нашего исследования, сталкивается с рядом проблем. Если в балете процесс пополнения хореографической лексики происходит за счет обогащения классического танца пластическими мотивами

национальной характерности, рационального использования пантомимических выразительных средств, элементов спорта, художественной гимнастики, акробатики, творческого восстановления и использования обширного арсенала академического танца, то бальный танец, являясь одновременно и искусством, и спортом, накладывает ряд ограничений на появление там новых фигур или изменений в костюмах.

Само существование спортивного бального танца в Казахстане является уникальным примером того, как искусство танца преодолевает национальные и культурные барьеры.

Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что в настоящий момент возникла насущная необходимость сбора материала, посвященного истории становления бального танца в Казахстане (в том числе в виде воспоминаний, интервью: письменных, аудио- и видео). Кроме того, данный материал должен быть систематизирован и проанализирован с целью как сохранения исторической памяти об участниках описываемого процесса, так и использования его в преподавании и творческой деятельности.

Опыт развития бальных танцев в Казахстане во многом уникален.

Во-первых, этот жанр не привязан исторически к национальной культуре. Вообще сам вопрос исторической танцевальной культуры в Казахстане до сих пор является дискуссионным. Если же говорить о балете, опере, бальном танце, то анализ появления этих сугубо европейских жанров и их существования в Казахстане является крайне интересным. Автор планирует проанализировать это как на частном примере — создании танца «Казахский бальный», так и в более общем культурологическом плане.

Во-вторых, как уже говорилось, Казахстан — страна, около 70 % населения которой считают себя мусульманами. Это накладывает определенные ограничения на развитие бального танца, затрудняет приобщение к этому искусству представителей коренного населения. С одной стороны, считается, что это не мужское занятие, с другой — что девочкам этим заниматься нескромно.

Свой отпечаток накладывает и то, что традиционная культура казахов не знает развитой хореографии, а у неавтохтонного населения долгое время не было возможности развивать свою танцевальную культуру.

Развитие национального танцевального искусства началось в Казахстане только в тридцатые годы. В 1939 году был создан первый ансамбль народного танца при Казахской филармонии (художественный руководитель — заслуженный деятель искусств Казахской ССР А. Исмаилов).

В 1955 году создан Ансамбль песни и танца Казахской ССР. В 1966 году в Алма-Ате открылся новый дворец культуры Алма-Атинского домостроительного комбината (АДК). При нем открылся кружок бальных танцев, который с 1968 года стали вести Леонид и Инесса Векшины. Тогда же, в 1968 году, они открыли в АДК школу европейских и латиноамериканских танцев. Таким образом, в прошлом году мы отметили 50-летний юбилей бального танца в Казахстане. В апреле 1969 года проведен первый конкурс бальных танцев. Его победителями стали Владимир Кузнецов и Вера Щербакова. Именно с этого момента началось активное развитие бального танца в Казахстане. В 1988 году (вновь круглая дата) состоялся первый открытый чемпионат по спортивно-бальным танцам.

В 1992 году Министерство туризма и спорта Казахстана учредило Федерацию спортивного танца Республики Казахстан.

Если мы посмотрим на этот процесс с точки зрения темы конференции, то увидим, что бальный танец выступил, во-первых, средством синтеза двух разных культур — русской и казахской, что стало возможно еще и потому, что спортивные бальные танцы — танго, фокстрот и другие — не являются этнически определенными и не принадлежат ни к русскому, ни к казахскому фольклору. Это наднациональное явление, что выводит их освоение за рамки национальных культур.

Во-вторых, спортивный бальный танец в описываемой ситуации становится неким маркером городского образа жизни, приобщения к городской (и тоже наднациональной) индустриальной культуре. Нетрудно предположить, что это встречает неприятие у консервативной части населения, с которым нужно считаться. Так, для выступлений вне города мы выбираем более выдержанные по своему образу хореографические постановки с менее откровенными костюмами, предваряем выступления пояснениями и пр.

В-третьих, сам по себе бальный танец даже в спортивном варианте эротичен, что также привлекает одних зрителей и отталкивает других. Казахские народные танцы в основном массовые. Танцы, поставленные в советский период, дээротизированы. Советская власть, например, запрещала танцы с эротическими коннотациями, например танго. Вместо него придумывались советские танцы, которые исполнялись впятером, например танец «Звездочка». Следовательно, при пропаганде бального танца нам приходится учитывать эти аспекты, особенно потому, что мы имеем дело не только с детьми, которые приходят учиться, но и с родителями, которые принимают это решение.

Однако, несмотря на все проблемы, можно говорить о том, что бальный спортивный танец в Казахстане — живой и развивающийся вид, синтезировавший спорт и искусство.

Литература

1. *Абиров Д. Т.* История казахского танца / Д. Т. Абиров. — Алма-Ата, 1997.
2. *Моисеев И. А.* О народно-характерном танце : материалы семинара / И. А. Моисеев // Бюл. Хореографического училища ГАБТ СССР. — 1957/58 учеб. год. — № 1. — С. 27–28.
3. *Сироткина И. Е.* Свободное движение и пластический танец в России / И. Е. Сироткина. — М., 2012.

А. В. Боровая,

*педагог дополнительного образования Брюсовской гимназии (Санкт-Петербург),
магистр кафедры искусствоведения СПбГУП*

ОСНОВА МЕТОДИКИ ПОСТАНОВКИ ДЫХАТЕЛЬНОГО АППАРАТА В СИСТЕМЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПОРТА

Стремительный рост достижений в спортивных бальных танцах требует постоянного поиска новых эффективных средств и методов подготовки танцоров различного уровня мастерства. Одной из главных особенностей становления и развития тела танцора, механизмом, который позволил бы спортсмену переносить тяжелые нагрузки, является дыхательный аппарат. Как правильно дышать и каким образом выстроить дыхание в бальной хореографии? Не каждый педагог на начальной стадии преподавания обладает достаточными знаниями в области построения системы дыхания спортсмена, большинство преподавателей и вовсе не задумываются о дыхании во время тренировочного процесса. Особенно отчетливо данная тенденция проявляется на соревнованиях по спортивным бальным танцам в разных возрастных категориях, начиная с самых юных и заканчивая взрослыми спортсменами. В чем же заключается главная проблема работы дыхательного аппарата танцора?

Когда танцор исполняет конкурсную вариацию, его сердечный ритм ускоряется, в кровь выбрасывается огромное количество адреналина, мышцы существенно напрягаются. Все эти факторы заставляют забыть о правильности дыхания: оно становится сбивчивым, в результате чего спортсмен выполняет вдох и выдох через рот. Если танцор сильно нервничает перед выходом на паркет, то он во время танца может и вовсе за-

держат дыхание, что впоследствии может привести к ухудшению состояния. В организм поступает недостаточное количество кислорода, клетки и ткани не насыщаются им, что приводит к нехватке сил, с каждой секундой танцевать становится все сложнее. Поэтому главная задача педагога заключается в правильной подготовке спортсмена как в психологическом, так и в физическом плане.

Чтобы во время тренировочного процесса у танцора не возникало проблем с дыханием, а занятия были не только приятными, но и полезными, во время танца нужно использовать большое количество кислорода, то есть задействовать не только верхнюю часть легких, а легкие в целом. Научиться правильно дышать может каждый спортсмен, если использовать определенную методику дыхания.

Итак, дыхание через носовую полость играет важную роль и благоприятно сказывается на функции центральной нервной системы (ЦНС). Благодаря рефлекторному влиянию активно поддерживается возбудительный тонус ЦНС, улучшается кровоснабжение головного мозга, стимулируется рецепторная зона носовых полостей. Все эти факторы оказывают положительный эффект на работу как отдельных органов и систем, так и организма в целом, поэтому важно и в состоянии покоя, и во время мышечной работы дышать через нос.

Глубина дыхания в состоянии покоя не превышает 12–17 % от величины жизненной емкости легких (ЖЕЛ). Во время двигательной активности она увеличивается в 2–4 раза, составляя 25–55 % ЖЕЛ. Следовательно, при активной физической нагрузке следует уделить особое внимание темпу движения и частоте дыхания. Стоит отметить, что при выполнении комбинации темп движений и частота дыхания должны быть синхронными (1:1).

Методика дыхательных упражнений

Независимо от стиля танца необходимо придерживаться единого принципа — ритма 2×2 (два счета — вдох, два счета — выдох). Например: в танце румба, в фигуре «основное движение», мы дышим, используя следующую схему: счет 4, 1 — вдох, 2, 3 — выдох. При правильном использовании данной схемы дыхание становится стабильным и ровным при условии, что мы вдыхаем через носовую полость и выдыхаем через рот. При этом мы не переходим на более частое дыхание.

При правильном дыхании во время исполнения танцевальной композиции снижается нагрузка на сердечно-сосудистую систему. Кислород поступает во все жизненно важные органы, в результате повышается эффективность физической подготовки. Впрочем, процесс дыхания

спортсмена индивидуален, и нужно учитывать анатомо-физиологические особенности каждого спортсмена.

Важной составляющей танцевальной методики является дыхательная разминка. Она представляет собой начальный этап тренировочного процесса. Основную роль в процессе дыхательной разминки играет исходное положение (ИП) танцора. Дыхательная разминка состоит из трех частей:

1) ИП: стойка, ноги на ширине плеч, руки вдоль туловища. На два счета вдох через нос, на два счета выдох через рот в спокойном темпе. Вдох и выдох должны быть глубокими и длинными. Упражнение выполняется 8 раз с перерывом 2 секунды (повторить упражнение 5 раз);

2) ИП: стойка, ноги на ширине плеч, руки вдоль туловища. На два счета вдох через нос, поднимаем прямые руки через стороны вверх и над головой. На два счета выдох через рот, опускаем прямые руки через стороны вниз в ИП. Вдох и выдох должны быть глубокими и длинными. Упражнение выполняется 8 раз с перерывом 2 секунды (повторить упражнение 5 раз);

3) ИП: стойка, ноги на ширине плеч, руки вдоль туловища. Используем технику дыхания 1:3. На счет «раз» быстрый и резкий вдох через нос, на счет «два — четыре» — медленный и долгий выдох через рот. Упражнение выполняем 8 раз с перерывом 2 секунды (повторить упражнение 5 раз).

Данную разминку, состоящую из трех частей, следует выполнять два раза в течение одного занятия: перед ним и в середине тренировочного процесса. Также важно соблюдать регулярность выполнения упражнений, не пропускать ни одной тренировки, активно применять данную методику. Только в этом случае можно рассчитывать на положительный результат.

После завершения дыхательных упражнений следует использовать описанную методику непосредственно в танцевальной комбинации. Независимо от стиля танца нужно придерживаться единого принципа. Необходимо использовать ритм 2×2 (два счета — вдох, два счета — выдох). Во время танца старайтесь внимательно следить за своим дыханием: оно должно быть стабильным и ровным. Следует понимать, что дышать носом на протяжении всей тренировки очень сложно и сразу может не получиться. Не стоит отчаиваться, главное — добиться автоматизма в выполнении данных упражнений, и результат не заставит себя долго ждать.

Педагог должен обратить внимание на следующий момент: когда заканчивается конкурсная вариация, танцор начинает жадно хватать воз-

дух ртом. Это не дает возможность спортсмену отдохнуть и восстановить дыхание. Поэтому настоятельно рекомендуется в паузах между танцами глубоко и медленно дышать носовой полостью, рот во время вдоха и выдоха должен быть закрыт. Дыхательная пауза поспособствует увеличению объема легких и позволит спортсмену перевести дыхание и подготовиться к следующей конкурсной вариации.

В данной статье описывается подготовка дыхательного аппарата в системе танцевального спорта. Задача заключалась в том, чтобы обратить внимание педагогов на правильное использование дыхательного аппарата как в тренировочном, так и в соревновательном процессе. Для грамотной подготовки спортсменов педагогу необходимо овладеть теоретическими знаниями в области анатомии и физиологии человека, а также применять их на практике. Описанная методика подготовки дыхательного аппарата может использоваться и людьми, которые не занимаются спортом. Она способствует улучшению здоровья, помогает нормализовать сон и стабилизирует нервную систему. Но чтобы применение данной методики дыхания вошло в привычку, человеку придется приложить максимум усилий.

В заключение хотелось бы еще раз отметить, что дыхательная разминка важна для качества танца. Лучшие танцоры мира дышат осознанно и считают дыхательную практику частью танцевальной техники. Работайте над своим дыханием — и танцевать станет необычайно легко!

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- | | | |
|---------------------|---------------------|---------------------|
| Акопян А. К. 47 | Калиничева К. В. 45 | Прохоренко О. А. 95 |
| Бакина С. Ю. 26 | Катышева Д. Н. 13 | Рябчиков А. И. 79 |
| Боровая А. В. 112 | Киселев А. Н. 51 | Соколова Е. В. 98 |
| Виноградов О. М. 11 | Колпецкая О. Ю. 105 | Степанов Е. А. 54 |
| Воронин Р. Е. 75 | Кузнецов Д. В. 16 | Тимохин Д. Б. 35 |
| Григорьев И. В. 12 | Матвеев В. В. 19 | Титов Б. А. 90 |
| Гурова Я. Ю. 101 | Моисеев Е. С. 109 | Филипов Е. В. 65 |
| Данилов И. В. 28 | Никифорова О. 31 | Фирстова А. В. 38 |
| Жарков Д. А. 60 | Николаев С. А. 50 | Шанкина С. В. 83 |
| Зайцев А. С. 41 | Никонова С. Б. 21 | Югай И. И. 24 |
| Запесоцкий А. С. 8 | Познин В. Ф. 24 | |
| Казмирчук Е. П. 69 | Попов Р. С. 71 | |

Научное издание

ТАНЕЦ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР И ТРАДИЦИЙ

IX Межвузовская научно-практическая конференция
27 февраля 2019 г.

Ответственный редактор *Я. Ф. Афанасьева*
Редакторы: *Т. В. Зайко, Т. В. Никифорова*
Дизайнер *А. В. Костюкевич*
Технический редактор *Л. В. Климкович*
Корректоры: *С. А. Зинченко, Т. А. Кошелева*

ISBN 978-5-7621-1016-7



9 785762 110167

Подписано в печать с оригинал-макета 20.02.19
Формат 60×90^{1/16}. Гарнитура Time New Roman
Усл.-печ. л. 7,25. Тираж 200 экз. Заказ № 20

Санкт-Петербургский
Гуманитарный университет профсоюзов
192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15